

## O mundo como palco: re-representação e teatralidade no retrato de Dom Frei Manoel da Cruz

Suianni Cordeiro Macedo  
Bacharel em História UFOP  
suianni@hotmail.com

Da uma para as duas depois do meio dia entrou S. Excelência na cidade, cujos moradores se felicitavam uns aos outros com mútuos parabéns de verem completas as suas esperanças com a venturosa posse do seu Excelentíssimo Prelado<sup>1</sup>

### Resumo

A grande distinção do bispo dentro da sociedade colonial revela-se pela festa realizada por motivo de sua chegada e perpetua-se no retrato executado para representá-lo. O retrato de Dom Frei Manoel da Cruz revela-se um elemento importante e em vários aspectos singular para compreender os anseios e expectativas da sociedade mineira setecentista. Além disso, enquanto parte significativa da história colonial brasileira, indicia o desenvolvimento da arte do retrato e seu envolvimento com o Barroco europeu.

Compreender o papel e os significados que o retrato assume é, também, compreender as funções atribuídas às imagens de autoridades na sociedade colonial. O retrato torna-se capaz de multiplicar e ampliar o personagem. A autoridade presentifica-se em múltiplos espaços e seu poder consolida-se e convence o espectador

### Palavras-chave

retrato, pintura oitocentista, representação barroca.

### Résumé

La distinction de Dom Frei Manoel da Cruz dans la société coloniale est démontrée à la fête réalisée au moment de son arrivée à Mariana et se perpétue au portrait qui lui représente. Ce portrait est un des éléments très importants et singuliers pour le rencontre avec les aspirations et les attentes de la société du XVIII<sup>ème</sup> siècle. En plus, le portrait indique le développement de la technique artistique au Brésil et leur relation avec le Baroque européen.

Comprendre le rôle et les significations que le portrait a dans la société coloniale est aussi comprendre l'emploi des images des autorités au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le portrait est capable de multiplier et d'agrandir les personnages. L'autorité se présente en plusieurs endroits et leur pouvoir se consolide et convainc les spectateurs.

As primeiras paróquias da região das Minas estabelecidas nos primórdios da exploração do ouro encontravam-se sob o jugo da autoridade da diocesana do Rio de Janeiro. Seu representante, o bispo Dom Frei Francisco de São Jerônimo – titular do cargo entre 1702 e 1721 – instituiu as primeiras paróquias na região, deixando ao final de sua administração quarenta paróquias divididas em quatro comarcas religiosas.

Apesar da criação das primeiras paróquias, a Igreja não podia se dizer bem fixada na região mineradora. Como afirma, nas primeiras páginas, o narrador anônimo do *Aureo Trono Episcopala*<sup>2</sup> acerca da situação na capitania antes da criação do bispado. Segundo ele, a região [...] não tinha ainda toda a cultura espiritual necessária para a salvação das almas [...].<sup>3</sup> A construção das primeiras capelas e igrejas ficavam a cargo das irmandades e fiéis, não recebendo subsídios da Coroa Portuguesa para a fixação das instituições religiosas.

Os clérigos, por outro lado, eram frequentemente acusados de praticarem preços exorbitantes pelos serviços religiosos prestados: se a Coroa negligenciava seus compromissos a esse respeito, o clero local compensava a omissão, através de preços extorsivos que cobrava de seus paroquianos.<sup>4</sup> Nosso narrador anônimo, entretanto, atribui os problemas da fé a na capitania à distância que esta se encontrava do controle diocesano. Os recursos para a salvação das almas eram debilitados devido a:

[...] extensão do Bispado do Rio de Janeiro, ao qual desde a sua criação pertencia aquele

áureo, e dilatado empório. Fica este em grande distância da capital do mesmo antigo bispado, e por isso chegava às Minas com menos vigor do que era necessário à disciplina eclesiástica.<sup>5</sup>

O Papa Bento XIV, em 1745, a pedido de Dom João V, decide, então, pela criação de novos bispados no Brasil. Dentre os novos bispados um fica destinado à Capitania das Minas Gerais e sua sede fixada na cidade de Mariana.<sup>6</sup>

Até então o Brasil contava com cinco bispados: Bahia (1555), Maranhão (1667), Rio de Janeiro (1676), Olinda (1676) e Pará (1719). A criação de um novo bispado significa uma reorganização geográfica da administração colonial.

Mas, além disso, evidentemente coloca o problema de um necessário rearranjo das relações de poder no interior da própria organização eclesiástica. Isto não é possível sem conflitos. Essas disputas internas à administração eclesiástica são vivenciadas, principalmente, com a diocese do Rio de Janeiro, a qual vive por conta da criação do novo bispado a perda do domínio sobre um número significativo de fiéis e de paróquias. Mas também são sentidas no interior do próprio bispado, nas muitas indisposições de Manoel da Cruz com membros de sua diocese.

As relações de poder fixam uma situação necessária e inevitável de reorganização de suas bases. As relações entre o clero e os leigos e, mais diretamente, do titular do novo cargo e os demais administradores e funcionários da Coroa Portuguesa passam a pautar-se em um novo estatuto. Uma nova autoridade instituída na região das Minas e mais presente no cotidiano daquela sociedade transforma os parâmetros das relações entre as instituições, no caso a Igreja e a administração civil. Transforma igualmente as relações interpessoais.

A presença do bispo na região, contudo, não foi suficiente para estabilizar os problemas das tarifas praticadas pelos clérigos e da disciplina eclesiásticas. Os problemas constatados na região no período que antecede a instituição da diocese em vários aspectos não foram modificados. Segundo Boxer: A nomeação de um bispo para a Sé de Mariana [...] não tornou mais leve o ônus financeiro dos fiéis, se um relatório anônimo de mais ou menos 1750 pode merecer crédito.<sup>7</sup> A afirmação de Boxer e de seu relatório anônimo são contestada por Raimundo Trindade que afirma enfaticamente que o bispo: em pastorais e cartas particulares manifesta-se o empenho sério [...] em manter em toda a sua pureza a **disciplina eclesiástica**. Como nada há de desprezível na Igreja onde houvesse abusos que corrigir, para aí logo se volvia zelo do santo bispo.<sup>8</sup>

A nova diocese passa a englobar as paróquias das comarcas do Serro Frio (Vila do Príncipe e Diamantina), do Rio das Velhas (Arraial da Barra do Sabará e Caeté), de Ouro Preto (região de Vila Rica e Mariana) e do Rio das Mortes (Vila de São José del Rei e Vila de São João del Rei). E apesar da permanência de alguns problemas e instabilidades, as transformações empreendidas pela nova administração eclesiástica são muito significativas. Além de decisões que envolviam diretamente o culto católico, o novo bispo em seu governo criou o Seminário na sede de sua diocese e multiplicou as paróquias sobre sua direção.

Seu primeiro titular vindo do bispado do Maranhão assume efetivamente o cargo três anos depois, em 1748. Bispo da ordem dos monges de São Bernardo, Dom Frei Manoel da Cruz nasceu em 1690 em Portugal. Em 1738 foi nomeado bispo da diocese do Maranhão de onde, na sua posterior nomeação a bispo na Capitania das Minas Gerais, decidiu-se a chegar à região por terra, empreendendo uma longa viagem.

Sua chegada é marcada por uma grande festa em comemoração, e sua entrada na cidade: [...] depois do meio dia entrou S. Excelência na Cidade, cujos moradores se felicitavam uns aos outros com mútuos parabéns de verem completas as suas esperanças com a venturosa posse do seu Excelentíssimo Prelado [...].<sup>9</sup> Mas a principal comemoração, felicitação dos moradores da cidade foi destinada ao momento de sua entrada oficial na matriz que:

[...] apeou-se S. Excelência à porta da Sé, servido da mesma forma, que quando montou, sustentando-lhe a cauda o Doutor Ouvidor. Logo o Reverendíssimo Doutor Governador lhe administrou o aspersório, e depois a navícula, e o incensou três vezes; e cantando-se o *Te*

*Deum*, foi acompanhado debaixo do palio à Capela do Sacramento, desta ao altar-mor, onde, estando no genuflexório, se lhe entoaram as acostumadas antífonas, e versículos do Pontifical Romano. Subiu ao trono, e nele recebeu geralmente a obediência de todo o estado, assim eclesiástico, como secular [...].<sup>10</sup>

As festividades, no entanto, estendem-se ao longo dos dias que seguem a sua entrada na Sé de Mariana. Textos e poemas são escritos em seu louvor e toda a cidade se mobiliza em comemoração. A festa do Áureo Trono Episcopal é, segundo Laura de Melo e Souza, a última grande festa barroca e marca, definitivamente, o início da decadência da exploração aurífera. A década de 1750, segundo a autora parece:

ter sido [...] o momento em que se encerrou o apogeu e começou, lentamente a decadência, que os anos 70 presenciaram já evidente e palpável. As duas festas barrocas serviram, assim para periodizar o período áureo das Minas, constituindo uma e outra dois grandes monumentos ao luxo e à ostentação.<sup>11</sup>

A diminuição significativa da extração de ouro já a época teria se tornado perceptível a ponto do bispo, afirma Trindade, optar por não anunciar a data de sua chegada a Mariana para evitar altas despesas com festividades. Laura de Melo, contudo, adota uma postura relativista, e afirma que o prelado:

Sabendo que a sua chegada provocaria festividades e gastos excessivos, o bispo procurou evitar que se ventilasse a notícia, pois, segundo um cronista anônimo, o ouro já estava em decadência. Não se sabe se o bispo agiu assim por prudência ou se recebeu ordens das autoridades metropolitanas. O fato é que a festa não pode ser evitada e, como do Triunfo Eucarístico, foi extremamente luxuosa.<sup>12</sup>

Ainda assim, como fica bastante evidenciado no relato do Áureo Trono Episcopal, a cidade recebe seu bispo com grande pompa. O pedido do Rei português ao Papa pela criação do bispado de Mariana é, possivelmente, um sintoma da situação de crise experimentada na exploração do ouro nas Minas. Por outro lado, a diocese representa a necessidade de um maior controle, por parte da Coroa Portuguesa, na região. Da mesma forma, a criação dos outros bispados na colônia portuguesa pode-se pensá-los enquanto representantes de uma preocupação real da Coroa com a organização interna da administração e também com o controle de suas possessões no território americano.

A autoridade atribuída ao cargo episcopal ultrapassa os limites das relações clericais abrangendo os limites do âmbito social:

A criação do bispado desencadeou conflitos entre as autoridades civis e religiosas, entre o clero e os leigos, e no interior da corporação clerical. Foram tensões de múltipla natureza, expressas invariavelmente por quebras de etiqueta, querelas de precedência e usurpações das liturgias.<sup>13</sup>

A tentativa de fixar a autoridade, e de exercer de forma plena o poder instituído ao cargo é uma construção repleta de conflitos e disputas tanto no ambiente interno da estrutura religiosa quanto no meio social de que faz parte.



Retrato de Dom Frei Manoel da Cruz, s/a, s/d, óleo sobre tela, (1,73 X 1,50)  
Mariana, Museu Arquidiocesano de Arte Sacra.

\*Fotografia de Tiago Ulisses, a quem deixo registrado meus agradecimentos.

### O retrato de Dom Frei Manoel da Cruz

Trata-se de um retrato de figura adulta masculina de pé em posição ligeiramente frontal. O retrato posiciona-se como que se evadisse pela direita da obra, olha diretamente para o espectador enquanto esboça com a mão direita um gesto semelhante à benção.

Seu rosto acompanha o movimento do corpo, estando ligeiramente voltado para a direita. Sendo o rosto oval e um pouco alongado, a testa é alta e o queixo pequeno. O rosto é arrematado por traços fisionômicos finos: sobrancelhas bem acentuadas, nariz longo com narinas afiladas, olhos grandes, ligeiramente amendoados, marcados por uma leve olheira que realça a seriedade do semblante. Os olhos arregalados esboçam sutilmente uma tristeza, e seus lábios contidos remetem ao interromper de uma fala. Sua tez clara e levemente pálida não apresenta sinais expressivos. O cabelo é grisalho e está em parte escondido por um solidéu.<sup>14</sup>

O braço direito encontra-se gesticulado, um pouco flexionado numa atitude de benção, com a mão alcançando uma altura um pouco acima dos ombros. Dando continuidade ao gesto, sua mão direita, pequena de finos dedos, displicentemente configura-se em um movimento no qual três dedos (polegar, indicador e médio) encontram-se levemente estendidos, os outros dois dobrados. No dedo anelar é possível ver o anel episcopal,<sup>15</sup> dourado, com uma pedra de cor escura.

A figura porta-se com grande elegância apesar do tom algo descuidado de sua postura, o que não configura uma contradição tendo em vista que esse descuido advém de uma atitude cerimoniosa e coreografada. Essa aparente naturalidade retira a sensação de rigidez do retratado, dando-lhe um ar ao mesmo tempo de serenidade e timidez.

O braço esquerdo está levemente arqueado, paralelo ao corpo. A mão segura, sem muita força, a ponta de uma veste de cor escura da qual podemos ver as extremidades direita e esquerda que alcança a altura dos joelhos. Traja ainda uma murça<sup>16</sup> também escura, fechada, logo abaixo do cabeção, cobrindo-lhe os ombros e o peito. Encimando a murça há uma cruz peitoral,<sup>17</sup> de ponteiros trilobadas e frisos dourados, presa por um cordão simples de cor escura que recobre parte de uma faixa cerimonial que acompanha a alva.<sup>18</sup> Esta última trata-se de uma vestimenta branca com botões até a altura dos calcanhares, de mangas compridas e estreitas sem detalhes no punho. Desta podemos ver sob a murça parte

das mangas e a partir da cintura até os calcanhares. Sob a alva uma segunda vestimenta, como se fora uma camisa, de tonalidade também clara, da qual visualizamos apenas as extremidades junto ao punho. O bispo calça sapatos pretos de fivelas douradas. A faixa cerimonial amarrada na altura do abdome tem seu laço no lado esquerdo do corpo entrecoberto pela veste.

Ao fundo, formatando uma cenografia a esquerda do bispo, há duas colunas lisas geminadas, de fustes retos e lisos, com bases montadas a partir de três estrangulamentos em seu soco. Como que pendendo da parte superior do quadro há um enorme cortinado, escuro, franjado, contido por cordões torçoes dourados e arrematado por borlas franjadas recobrimdo a parte superior das colunas. A direita do retratado encontra-se a mitra preciosa,<sup>19</sup> brocada

em motivos fitomórficos, semelhantes a acantos estilizados e a pequenas inflorescências de cinco, seis ou mais pétalas e miolo. Desta mitra pende filactério com a seguinte inscrição latina:

*Effigies Ex<sup>mi</sup> necnon R<sup>mi</sup> D. D. Fr Emanuelis a Cruce exordine Meliflui D.<sup>r</sup> qui annos circiter octo Maragna [niensi] Eclésia pri- mo præful Mariensis deinde Diaocaesees merità prómotione primus renutiatus est. Episcopus. Vir Religiosae Virtutes [ laude] apprimè cearus, et hujus Seminarii fundator fuit. Decimum Veròmensem Supra annos quindecim regiminis parum prætergressus Tertio Nons Januarii anno MDCCLXIV, ætatis Vero suæ IV nondum supra septuaginta expleto, naturæ conce sit.*

### Retratos coloniais e o retrato do prelado de Mariana

A produção artística brasileira concentra sua parte significativa ao abrigo da Igreja em seu extenso patrimônio. No domínio da pintura, a produção colonial reúne um grande volume de peças religiosas utilizadas na decoração das igrejas, seminários e mostérios. Ao lado da pintura decorativa os retratos compõem um grupo numeroso de trabalhos da produção colonial.

Em muitos casos esses retratos continuavam mantendo sua estreita relação com a Igreja, apesar de não tratarem diretamente de temas e motivos religiosos. Os retratados, na maioria das vezes, eram pessoas que possuíam vínculos diretos com as irmandades ou ordens religiosas. Em seu artigo *Retratos coloniais*, Hannah Levy procurou estudar as características dos retratos coloniais brasileiros empreendendo uma busca pelos elementos formais identificáveis em um conjunto diversificado de obras.

Os elementos formais compõem as características a partir dos quais as obras foram concebidas. Com base nessa classificação, Levy procura estabelecer a relação da produção colonial de retratos e a composição européia do gênero. Para tanto, a autora busca estabelecer categorias que agregam os retratos coloniais segundo as características principais de composição e os tipos de pessoas representadas.

Um primeiro grupo por ela identificado compõe-se de personalidades que mantinham com as instituições religiosas uma estreita relação, fixada a partir de importantes doações, ou atuações na sua fundação ou administração. A essa categoria a autora denomina *retrato de burguês*. Um segundo grupo de pessoas representadas nas obras compõe-se de autoridades civis ou religiosas. Para esse grupo é criada a categoria de *retrato de erudito*. Além dessas duas categorias principais, Levy identifica ainda um terceiro grupo de obras, marcadas sobretudo por sua distinção estilística e de composição: os retratos da Família Real Portuguesa. Aos quais denomina *retratos representativos oficiais*.

Não pretendemos traçar os detalhes da composição dos retratos nem do ponto de vista dos seus possíveis tipos, nem por seus aspectos formais e estilísticos. Buscamos perceber, primordialmente, as possíveis relações do conjunto de retratos coloniais estudados por Hannah Levy e o retrato do primeiro bispo da Diocese de Mariana. As características de composição definidas pela autora permitem uma interligação entre o retrato marianense e um conjunto mais amplo de obras produzidas no mesmo período. Assim, almejamos criar um efeito comparativo buscando pensá-lo dentro de uma tradição de estilo e composição de retratos.

Além de uma tradição formal de representação o que nos interessa mais diretamente é a compreensão da necessidade constantemente esboçada por aquela sociedade na composição de retratos. Essa expressão artística possuía, acima de tudo, a finalidade de marcar a imagem de uma pessoa para a

posteridade. Segundo Levy: [...] esses trabalhos refletem muito menos preocupações artísticas do que a necessidade de perpetuar os traços de determinadas pessoas por meio da pintura. [...] <sup>20</sup> Ao mesmo tempo, objetivava lembrar a seus contemporâneos a sua importância e o lugar por ela ocupado na sociedade.

O retrato de Dom Frei Manoel da Cruz revela-se um exemplo curioso no conjunto dos retratos brasileiros na medida que ultrapassa a categoria de composição definida por Hannah Levy. O retrato do bispo marianense, ao contrário do que a princípio poderíamos supor, não se enquadra nos elementos principais definidos pela autora para o retrato de autoridades eclesiásticas: o *retrato de erudito*. Suas características de composição aliam-se muito diretamente aos retratos destinados à Família Real Portuguesa.

Os retratos de eruditos, segundo Levy, enquanto categoria, basicamente apresentam os personagens de busto, geralmente sentados, em posição três quartos e com a cabeça voltada para o espectador. Trajam um vestuário indicativo da sua posição social, no caso das autoridades eclesiásticas a veste sacerdotal que indica a sua situação hierárquica. O olhar raramente dirige-se ao espectador, o que corrobora na construção de uma atitude concentrada — em muitas obras os retratados encontram-se lendo ou escrevendo — e uma expressão grave. Ao fundo, de modo geral, encontram-se representados livros, sempre de forma a não carregar em demasia a imagem, a fim de ressaltar o rosto dos retratados. Ao invés dessa solução adotou-se muitas vezes um fundo liso e escuro.

Diversamente desta descrição, o retrato de Dom Frei Manoel da Cruz apresenta-o em pé, olhando diretamente para seu observador, e mais ainda, ao invés da atitude concentrada quase se dirige verbalmente a seu expectador. Ao fundo, o cenário não se compõe por livros e sim por duas colunas geminadas e um cortinado preso por cordões dourados.

As características fundamentais do retrato de Manoel da Cruz aliam-se, do ponto de vista formal, muito mais aos elementos definidos por Hannah Levy para os retratos representativos oficiais. A autora, apesar de sua afirmativa inicial de que esta categoria aglomera os retratos da Família Real, expande-a a uma segunda possibilidade, a qual nos interessa diretamente. Levy propõe que esse tipo [...] não ficou reservado apenas às pessoas família real; os artistas o utilizaram sempre que se fazia mister por em relevo a alta posição social do retratado. <sup>21</sup>

O bispo traja as vestimentas que caracteriza a sua posição de prelado. A pintura ressalta ainda as insígnias diocesanas: a cruz peitoral, o anel episcopal. A exposição da mitra preciosa, além das insígnias episcopais, e o texto latino que a acompanham, entretanto, dão o tom necessário para afirmarmos ser o retrato de Manoel da Cruz um *retrato representativo oficial*. A imagem manifesta um objetivo mais complexo em relação ao espectador, o retratado mais do que deixar um registro para a posteridade, busca lembrar a seus contemporâneos a autoridade a ele investida. Esse objetivo: [...] visa, em primeiro lugar, a impressionar por todos os meios possíveis o observador, súdito fiel e obediente de sua majestade [...]. <sup>22</sup> A inscrição latina traz a data do falecimento do bispo o que indicia a realização da pintura depois de 1764 ou a posterior interferência no texto. Não é possível afirmarmos com precisão a data do retrato de Dom Frei Manoel da Cruz, entretanto, acreditamos que mesmo realizado depois de sua morte teria sido realizado ainda no século XVIII. O que, em certa medida, justifica a relação da autoridade do prelado com o retrato para os indivíduos do século XVIII, devido a ausência de uma administração eclesiástica efetiva depois da morte de Dom Frei Manoel da Cruz.

A possibilidade de encontrarmos retratos representativos oficiais utilizados para representações de eclesiásticos importantes no período colonial, ao que parece, não é uma especificidade da diocese de Mariana. A autora, para exemplificar o uso diversificado pelos artistas a esse tipo de retrato, apóia-se na descrição de uma tela do Convento De Santa Teresa do Desterro no Rio de Janeiro. A pintura que retrata o Bispo Dom Frei Manoel do Desterro:

[...] ilustra particularmente a afirmação de que não é o indivíduo, e sim a sua posição social, que determina o tipo do retrato. [...] seu retrato pertence indubitavelmente à categoria dos retratos oficiais: observem-se a atitude, a mão com o anel episcopal, o olhar severo, a exposição da mitra, como a da coroa nos retratos reais, insígnia de poder e a cortina agitada. <sup>23</sup>

Alguns retratos do período colonial, como vemos, criaram para a representação de seus personagens composições mais complexas. E utilizavam-se destas formas de composição a fim de reforçarem a autoridade e posição hierárquica do representado. O fato de encontrarmos poucos retratos de autoridades representados com base nesta categoria de composição reafirma a especificidade deste tipo de composição e os objetivos a eles agregados. Os retratos que seguem a esse gênero, afirma Levy, ilustram particularmente a afirmação de que não é o indivíduo, e sim a sua posição social que determina o tipo do retrato .

Os elementos de construção do retrato de Dom Frei Manoel da Cruz o definem enquanto uma obra de arte e um documento singular. Sua singularidade marca tanto a relação com conjunto de representações das autoridades eclesiásticas que estiveram a frente da diocese de Mariana, quanto sua relação com a produção de obras do mesmo gênero no período colonial. A primeira demonstração da peculiaridade deste retrato reside no fato de não encaixar com a definição de retrato de erudito tratada por Hannah Levy. Alinhando-se, como vimos anteriormente, com as formas dos retratos representativos oficiais.

Adotar as categorias de Hannah Levy aponta-nos um caminho interpretativo interessante. Daí resulta nossa persistência em adotar as categorias da autora. Por um lado, a ausência de trabalhos específicos dedicados aos retratos, apesar destes comporem uma parte expressiva das pinturas coloniais, torna as categorias propostas uma referência a ser pensada. Por outro lado, o retrato do bispo figura em uma categoria distinta, o que corrobora a necessidade de pensarmos suas peculiaridades.

Comparando o retrato de Manoel da Cruz com a série de obras que faz parte, os retratos dos bispos da diocese de Mariana, as claras distinções de forma e composição chamam muito a atenção, mesmo daqueles espectadores menos atentos. A série composta de onze obras reúne os retratos de todos os prelados que dirigiram a diocese desde a sua fundação. Todos os retratos, com exceção daquele de Dom Frei Manoel da Cruz, seguem um mesmo modelo de composição. Isso se deve ao fato de todas as obras apresentarem as autoridades segundo a forma de composição dos retratos de erudito. Há, evidentemente, variações nas cores, no estilo e em alguns detalhes na composição.

As diferenças inventariadas, entretanto, não chegam a compor um conjunto de elementos que diferenciem definitivamente as obras. Do segundo ao sexto bispo pode se dizer que as semelhanças são ainda mais fortes.

Tais semelhanças indicam, possivelmente, que estas obras foram compostas em um mesmo período e por um único artista. A observação detalhada da composição, das cores, do estilo adotado, e até mesmo dos traços (as pinceladas) realçam as semelhanças entre as obras. Ao que parece, o bispo Dom Frei José da Santíssima Trindade, à frente da diocese entre 1820 e 1835, teria encomendado o seu retrato e dos bispos que o precederam, criando um conjunto de obras que narrariam a da história da diocese.<sup>24</sup>

As semelhanças que reúnem os retratos dos cinco bispos que sucederam Manoel da Cruz são as mesmas que singularizam o retrato deste último. A distinção entre o conjunto de obras revela uma possibilidade interpretativa interessante. Os elementos de composição na apresentação do primeiro bispo aproximam-se de um momento da pintura fortemente influenciado pelas formas de representação barrocas, por isso, mais próximas das representações da Família Real Portuguesa.

As obras subsequentes sendo compostas, provavelmente, em um momento bem posterior, trariam as marcas formais e de composição em um estilo que se aproxima, definitivamente, dos modos de representação pictóricos românticos. Um momento no qual já não cabia uma representação tão grandiloqüente e pomposa para uma autoridade eclesiástica.

Hannah Levy aponta a possibilidade de encontrarmos retratos que obedeçam aos padrões de construção dos retratos oficiais representativos para autoridades civis e religiosas. Em seu breve inventário da produção colonial, a autora analisa obras que variam do século XVII ao XIX. Não chega, contudo, a expor muitos exemplos de representações desse gênero e, principalmente, não define em qual período foram mais freqüentes. Acreditamos porém, apesar da falta de um inventário mais completo, que este modelo de representação das autoridades estejam mais presentes no século XVII e, sobretudo, no XVIII.

Os retratos representativos oficiais são, segundo a autora, os únicos dentro da produção colonial que se relacionam diretamente ao estilo de representação do barroco internacional. Devido a essa rela-

ção, é possível que encontremos um número maior de representações de autoridades civis ou religiosas representadas segundo este modelo nos séculos XVII e XVIII. É nestes séculos que o barroco teve sua maior influência na arte colonial.

Dois motivos primordiais, para além das características formais e de composição, encaminham a afirmação da relação entre esse tipo de retrato e o retrato de Dom Frei Manoel da Cruz. Coincide com o governo do bispo a predominância, no gosto e no estilo artístico, dos modelos barrocos. A falta de autoria do retrato do bispo não nos permite afirmar que a obra tenha sido produzida em Mariana, no entanto, o registro da data de morte do bispo na inscrição do retrato é um forte indício de sua produção local.

Sabemos, no entanto, que era prática relativamente comum a produção de cópias de retratos produzidos em Portugal ou em outro grande centro. É plausível pensar que este retrato seja cópia de outro, feito ainda durante a vida do bispo, mas não há qualquer indício documental que embase essa suposição. Sabemos, inclusive, que na diocese do Maranhão não há registro de qualquer retrato de Dom Frei Manoel da Cruz. Ainda assim, não podemos descartar a possibilidade de um retrato original ter sido produzido no Maranhão antes de 1748 ano no qual o bispo assume a diocese de Mariana. Ou ainda sendo Manoel da Cruz português, tendo vindo para o Brasil em 1738 para assumir o cargo na diocese do Maranhão, há a possibilidade desse retrato original ter sido realizado por um artista em Portugal. O que sem dúvida reforçaria nossa hipótese de sua inclusão no horizonte barroco setecentista.

O fato é que os detalhes sobre a composição de nosso retrato permanecem obscuros. Se realizado após a morte do bispo, e não havendo retrato feito em vida, sobram ainda dois caminhos. Pode ser um retrato feito a partir de descrições orais ou mesmo tendo como modelo o bispo morto.

A instabilidade administrativa na colônia, como muitos relatos da época e pesquisas historiográficas procuram demonstrar, aumentava significativamente a necessidade de autoridades bem representarem a Coroa Portuguesa e seus interesses. As representações das autoridades correspondem à necessidade de estabilidade do poder e seguiam uma composição que permitia a exaltação e a confirmação de uma imagem de poder. O estilo barroco para a composição de retratos em muitos aspectos corresponde a esse desejo. E, principalmente, possui amplas possibilidades técnicas a fim de bem contemplar este intuito.

Hannah Levy ressalta a utilização de retratos representativos oficiais quando era necessário por em relevo a autoridade e poder da personalidade representada. Esse modo de representação, como afirma a autora, era utilizado pelos artistas [...] sempre que se fazia mister por em relevo a alta posição social do retratado.<sup>25</sup> Assim, a distinção da hierarquia social dos retratados faz-se a partir do tipo de representação utilizado. Apenas algumas autoridades viram-se retratadas segundo os modos dos retratos da Família Real Portuguesa. São estas as obras que possuem a força da eloquência barroca. Os demais tipos de retratos do período colonial não condizem com os modelos da representação barroca.

A polêmica transposição da problemática barroca para a arte colonial vem sendo discutida amplamente pelos muitos estudiosos que se dedicam ao período setecentista no Brasil. Aqui, a questão é discutir não somente a transposição dos valores estilísticos adotados pelos artistas coloniais, mas também, e principalmente, discutir a referência fundamental que o contexto da Contra-reforma e do absolutismo monárquico possam representar para a arte e a atividade artística na colônia.

O movimento contra-reformista e a monarquia instaurada representam uma questão inegável na história européia e na sua direta interligação com a arte do século XVII. O barroco, diante deste complexo contexto, afirma-se, cada vez mais na historiografia, enquanto uma categoria de época que define muito mais que apenas uma estética. Configura-se enquanto um aglomerado de relações complexas no âmbito da cultura em geral, não somente nas artes, mas, primordialmente, nas formas de pensamento e de compreensão que o homem possui de si mesmo e do mundo que o cerca.

A transposição destes valores para a realidade colonial pode parecer, em muitos aspectos, uma generalização ou comparação não cabíveis. Mas o fato é que, aquém das especificidades coloniais e das próprias diferenças internas que o território encerra, a reação católica à expansão protestante e o exercício absoluto da autoridade possuem uma influência definitiva na formação da cultura colonial. As possessões na América representaram tanto para os monarcas, quanto para a Igreja Católica, uma importante saída para os problemas que lhes ameaçavam. Do ponto de vista financeiro e da manuten-

ção da estabilidade de governo e da autoridade real, as colônias constituem-se como uma fonte de recursos privilegiada. Para a Igreja, a expansão do catolicismo no novo continente torna-se a solução mais viável na tentativa de conter o avanço das igrejas protestantes.

Os problemas políticos e religiosos são fundamentais para a construção de um conceito de Barroco. Historiadores da arte procuram sintetizar a formação do Barroco associando-o ora aos aspectos da política, ora à instabilidade da fé.<sup>26</sup> Mas ambas as questões encontram-se associadas no âmbito da cultura, na forma de pensamento e dos conflitos a que estão submetidos os homens sob o seu domínio. Os momentos de crise vivenciados pelo homem barroco expandem-se para as várias esferas de seu cotidiano, e também, irremediavelmente, para os territórios mais distantes da Europa. Impregnando da crise barroca as artes e a cultura das diversas regiões coloniais na América Ibérica.

Há uma inter-relação efetiva das questões culturais barrocas no território colonial. As preocupações que condicionam a formação da cultura do Barroco na Europa influenciam todas as preocupações que dizem respeito à colônia. As decisões reais ou da Igreja surgem no âmago dessa cultura. Da mesma forma, os homens que deixam a Europa rumo às terras de além-mar também estão sujeitos a elas e terão suas atitudes regidas por tais parâmetros. Assim sendo, a ampliação ou a

[...] generalização do conceito [como nos afirma Affonso Ávila] se justificará se tivermos presente que o fenômeno artístico do Setecentos em Minas não se explica autonomamente. Emerge ele de uma sociedade que se inscreve originária e culturalmente sob o signo do barroco, vivendo-o nas inquietações místico-existenciais que prolongam a contra-reforma e expressando-o, concomitantemente, em estilo criativo que não esconde as suas raízes formais e ideológicas.<sup>27</sup>

A possibilidade de amplificação do conceito de barroco para as esferas da cultura e das artes no período colonial não quer dizer, contudo, a aplicação indistinta das características europeias. A arte e a cultura manifestas na colônia apontam semelhanças e incongruências com os modelos europeus. Trazem especificidades e limitações distintas das encontradas no Velho Mundo. Segundo Affonso Ávila,

[...] é certo [que o modelo barroco] exprimirá aqui sentido estético menos rígido, porquanto as coordenadas estilísticas se confundirão às vezes, ora se impregnando do gosto rococó, ora apenas entremostrando o sinal barroquista em composições de evidente índole arcádica.<sup>28</sup>

Deve ficar claro que essas peculiaridades não descaracterizam a estreita relação cultural entre os dois Mundos.

A importância da relação do retrato de Dom Frei Manoel da Cruz com o estilo de composição do Barroco é de fundamental interesse, pois o estilo de sua forma e composição permite-nos traçar uma interligação da obra com problemas específicos de representação das quais ela se apresentaria como sintoma ou vestígio.

A importância material do retrato não se fixa somente em seu papel de exaltar e corroborar na construção de uma idéia de autoridade, mas também numa forma característica de representação. A idéia de representação associada diretamente à imagem de uma autoridade é que permite a construção de um sentido de poder. A autoridade real, por exemplo, vê-se retratada de muitas formas, mas, por representarem o rei, também representam seu poder. Somente na medida em que representam o próprio rei é que alcançam a representação de seu poder e assim glorificam e exaltam sua autoridade.

A análise de Peter Burke da imagem pública de Luís XIV ressalta o lugar destinado às representações reais. A autoridade real era imbuída de um poder espiritual, o rei era sagrado nas monarquias absolutas e, conseqüentemente,

[...] os objetos materiais mais intimamente associados ao rei também se tornavam sagrados por sua vez, por que o representavam. Assim, era uma ofensa dar as costas ao retrato do rei, entrar em seu quarto de dormir vazio sem fazer uma genuflexão ou conservar chapéu na

Os objetos materiais são instituídos como substitutos da personalidade com o qual se relacionam diretamente. As obras de arte são, na maior parte das vezes, representações pictóricas dos personagens. Não sendo, contudo, um veículo para a exposição do personagem, mas sim um veículo que o apresenta, ou seja, coloca-se em seu lugar. Os retratos conformam, neste contexto, um tipo de representação privilegiada das autoridades. São capazes de cumprir a sua função de substituir a personalidade com grande eficácia. Burke relata que muitos retratos de Luís XIV foram usados em cerimônias as mais diversas, nas quais o rei não podia estar presente. Os retratos de Luís XIV, segundo o autor, estavam entre as mais importantes representações inanimadas do rei. [...] essas pinturas eram tratadas como substitutos do rei. [...] Dar as costas ao retrato era uma ofensa tão grave quanto dar as costas ao rei.<sup>30</sup>

A importância dos retratos como representação da autoridade real esclarece, em parte, o seu uso nas cerimônias e eventos nos quais o rei não podia participar. Mas, na verdade, a importância e o respeito que todos os súditos deveriam manifestar ante os objetos materiais relacionados ao rei e, em destaque, os retratos reais, não residem no fato de serem usados nas cerimônias. A sua participação nos eventos públicos não é o que valoriza estes objetos, mas sim o fato de que eles não estavam lá pelo motivo do rei não poder se apresentar, mas sim por serem capazes e responsáveis por tornar a autoridade presente. Os retratos, e não somente eles, são responsáveis por apresentar o rei.

A possibilidade de um objeto material colocar-se no lugar de uma pessoa, no caso de uma autoridade de tamanho destaque como o rei sol, só cabe ser pensada quando colocada em relação ao conceito de representação admitido nessa sociedade. E aqui tocamos o ponto que nos interessa diretamente. Um retrato pode presentificar, colocar-se no lugar da autoridade retratada, por que representar aqui significa apresentar. Ou ainda, tornar presente o que se pensaria ausente. Essa concepção de representação advém de uma transformação semântica do termo latino *repraesentatio* pela cristandade. Essa transposição do termo e o significado adquirido da idéia de representação foi muito bem descrita por Gadamer. Segundo ele

um termo familiar aos romanos adquire uma mudança semântica completamente nova, à luz da idéia cristã da encarnação e do *corpus mysticum*. Re-presentação já não significa somente cópia ou representação plástica [...], [mas] representação (no sentido de ser representante). O termo pode adotar este significado porque o copiado está presente por si mesmo na cópia. **Re-presentar significa fazer com que algo esteja presente.**<sup>31</sup>

Os retratos agregam a partir desse conceito de representação uma função maior do que mostrar ou lembrar as pessoas a que se referenciam. Trazem a função, a tarefa de colocar-se em seu lugar, apresentá-la ou torná-la presente. Para uma autoridade sua representação abre a possibilidade de estar presente em múltiplos lugares ao mesmo tempo. Sobretudo, tornar presente também na vida de seus súditos, no caso do rei, ou dos fiéis, no caso das autoridades eclesiásticas, sua autoridade e poder. A representação considerada desse modo não permite que o retrato seja uma cópia ou reprodução aproximada do que seja o modelo que o inspira. Como nos demonstrou Gadamer, o conceito de representação originada nos ritos católicos torna a cópia uma manifestação idêntica de seu objeto e, portanto, de igual valor.

O retrato, enquanto representação materializa através da imagem a personalidade. Sua capacidade de presentificação abrange também a autoridade investida no retratado. Assim, o personagem e o poder por ele aglomerado são apresentados ao público. O efeito, entretanto, é ainda mais amplo. Os retratos multiplicam não somente o portador da autoridade, mas o poder nele centralizado. Essa multiplicação produz uma espécie de caminho de mão dupla. Por um lado, é o poder do retratado que lhe permite estar presente em muitos lugares, por outro, seu poder é consolidado e ampliado na medida em que se multiplica.

As instituições de poder e seus membros atuantes demonstraram-se atentos aos efeitos que suas representações poderiam proporcionar na construção dos muitos níveis que compunham seu poder e sua governabilidade. Como Peter Burke procurou evidenciar, Luís XIV e as pessoas que o assessoravam

souberam brilhantemente utilizar-se destes recursos. Mas, a necessidade de se fazer representar não coube somente a grandes reis. As mais diversas autoridades (re)presentaram-se para se fazerem presentes nos diversos lugares sobre seu domínio.

A arte barroca agrega os elementos fundamentais tanto dos aspectos formais quanto do ideal estético para bem cumprir a responsabilidade de presentificar as autoridades. O barroco constitui-se enquanto um estilo artístico que enfrenta o desafio de difundir a imagem dos retratados. Os elementos formais sob os quais se fixa o ideal estético do Barroco encaixam-se desenvoltamente na importante tarefa de destacar os indivíduos apresentados do corpo social, caracterizando-os distintivamente como uma personalidade a quem foi investida uma autoridade. A função do retrato de apresentar a autoridade funde-se na base das características barrocas compostas pela sua preocupação extrema com o convencimento e com a difusão generalizada das idéias de que procura incutir no espectador. A cultura barroca envolve-se de modo definitivo em uma postura discursiva eloqüente.

A busca constante por formas de expressão mais eloqüentes alça as artes plásticas, sobretudo a pintura, a um lugar privilegiado. O homem do barroco conhece e gere o potencial comunicativo de uma imagem. A pintura, quando bem realizada, alcança diretamente os espectadores e pode, com maior eficácia que as outras expressões artísticas, dirigir-se a seus observadores. Sua tarefa de convencer o público associa-se a uma constante valorização da visão enquanto o sentido privilegiado para a construção do conhecimento. Como nos revela o historiador José Antonio Maravall, quando considerado o discurso de convencimento ou quando

[...] considerados os objetivos de difusão e de ação eficaz perseguidos pela cultura barroca sem que, ao dizer isto, nos comprometamos com a afirmação de que ela os alcance, pode-se compreender o interesse com que são manejados os elementos visuais, o papel preponderante que à função óptica é atribuído em seu âmbito.<sup>32</sup>

Maravall identifica a incessante procura do artista barroco pela associação de sua obra a um discurso eloqüente. Essa associação cria um novo estatuto para a função das artes, que delimita os seus objetivos. A função da pintura e, mais especificamente, do retrato rege-se pela busca de uma ação eficaz. A ação a que a arte está submetida é uma ação política e social a qual as artes e os artistas precisam apresentar e consolidar.

O uso de imagens e das artes plásticas para a construção e consolidação de um posicionamento ideológico não foi inventado pelo Barroco. A arte medieval já conhecia a sua capacidade de comunicar e de ensinar, principalmente a quem a capacidade da leitura não estava disponível. Os artistas barrocos e seus patrocinadores não desconheciam a capacidade didática de seus trabalhos, tão pouco o ensinamento de posturas políticas e sociais através do recurso à imagem.

A possibilidade de ensinamento proporcionada pelas artes é, entretanto, o objetivo secundário. A necessidade constante do homem barroco em expressar seus sentimentos e conflitos através das imagens infunde nas manifestações pictóricas do período uma maior eficácia na tarefa fundamental de apresentar as autoridades. Para o Barroco não é suficiente ensinar seus espectadores, é necessário, em um mundo atormentado por tantas e diversas transformações, convencê-los: O homem barroco [...] não tem confiança suficiente na força de atração da pura essência intelectual e se esforça por revesti-la daqueles elementos sensíveis que a imprimiam indelevelmente na imaginação.<sup>33</sup> A expressão visual assume a responsabilidade de intermediar a relação do homem com o mundo a sua volta.

O discurso racional e a explanação do pensamento estão longe de serem suficientes quando realizada a partir de uma organização lógica dos argumentos. Os apelos à sensibilidade, ao dramatismo e às ambigüidades da alma humana precisam entremear-se ao discurso racional tocando os espectadores de modo irremediável. O papel dos sentidos na arte barroca assume o centro da trama. E a visão possui o maior apelo para despertar as emoções necessárias para o completo envolvimento do homem no discurso retórico pretendido. A expansão das paixões e dos conflitos humanos para os discursos sociais, políticos e religiosos não desprezam a organização racional, pelo contrário,

la] entre os homens, no entanto, é necessário aceder à sua realidade singular concreta, cheia de dramatismo, carregada de paixões, movida [...] por recursos psicológicos que se deve conhecer, pois, para dominá-los e conduzi-los.<sup>34</sup>

A antiga tarefa das manifestações artísticas de ensinar continua a se fazer presente no cotidiano das artes. A capacidade de ensinamento proporcionada pela pintura vem a ser ainda mais valorizada pelo Barroco. Aqui o papel de ensinar é importante, contudo, como nos lembra Maravall,

[...] não se trata unicamente de ensinar, mas, sobretudo, de alcançar aquilo que já vimos o escritor barroco chamar de conceito prático, isto é, um conceito que encarne a ação. [...] Com ela, aqueles a quem se destina o ensino ficam não apenas providos de certos conhecimentos, mas captados e estimulados eficazmente para a ação que deles se espera.<sup>35</sup>

A arte do retrato é sintoma dessa expectativa do Barroco em não somente ensinar aos seus observadores, mas também convencê-los. As autoridades representadas precisam garantir uma competente apresentação e principalmente que seu poder e sua autoridade estejam presentificados. As hierarquias sociais necessitam, nesse ambiente, de bem transparecer e

[...] até nos próprios retratos encontramos toda uma gama de elementos generalizadores, típicos; refletem-se caracteres de grupo que, considera-se, afetam os seres, não por sua individualidade real, mas por sua posição social, doutrinariamente definida. De acordo com isso, uns são discretos, outros vulgares, uns formosos outros feios, outros bem proporcionados, outros aleijados, não por seu singular, mas pela necessária derivação de sua hierarquia na escala social, escala cuja noção se considera coisa natural.<sup>36</sup>

A valorização da formação estamental evidenciada no retrato sobrepõe-se à individualidade que ocupa um cargo político ou religioso. O retrato torna presente, como vimos, a autoridade e o poder encarnados numa determinada personalidade. As generalidades produzidas no âmbito artístico para apresentar os tipos de autoridades são regidas pela predominância de um pensamento hierarquizado da organização social. Os elementos cenográficos, as fisionomias e a expressão de sentimentos, as vestimentas, os adereços e a postura dos retratados geralmente se igualam. Os modelos de composição referem-se ao lugar na hierarquia social, ao papel representado no ambiente social pelo retratado. Cada gradação na hierarquia possui um modo próprio de materializar-se em sua apresentação. A relação intrínseca entre o estamento e os atributos com os quais se fazem representar evidenciam-se na afirmação precisa de Habermas de que

a evolução da representatividade pública está ligada a atributos da pessoa: a insígnia (emblemas, armas), hábito (vestimenta, penteado), gesto (forma de saudar, comportamentos) e retórica (forma de falar, o discurso estilizado em geral), em suma: um rígido código nobre [...] Significativamente, em nenhuma dessas virtudes o corpóreo perde completamente a sua significação, pois a virtude precisa corporificar-se, precisa poder ser representada publicamente.<sup>37</sup>

A sociedade estamental plenamente valorizada no Barroco determina uma importância na rigidez na formação da hierarquia social. Essa rigidez não diz somente da pouca mobilidade social a que estão submetidos os indivíduos. O lugar social fortalece-se enquanto um ponto de sustentação privilegiado. A valorização da formação estamental atinge níveis extremos a ponto do cargo ocupado na rígida hierarquia assumir um significado autônomo, nada diz sobre o indivíduo que o ocupa, mas ao contrário, o indivíduo apresentado adquire a função de apresentar um lugar social específico.

A natureza estamental da sociedade e do pensamento barrocos não significa um desprezo pelos indivíduos. A forte hierarquização da sociedade e a independência do lugar social da personalidade individual, contraditoriamente, realizam uma valorização das personalidades destacadas no corpo so-

cial e investidas de *status*, autoridade e poder. A arte Barroca, sobretudo a atividade de retratar,

ao se manter dentro de uma concepção geral de natureza estamental [...] mais que oferecer desta uma versão conceitual, espera servir-se de toda uma série de elementos decorativos, cujo papel está em tornar patente, diante dos olhos, a grandeza do personagem que aparece envolvido por eles e, ao mesmo tempo, apresentar como um fato inquestionável, positivo, a posse das qualidades que lhe pertencem, dada sua condição social.<sup>38</sup>

A sociedade exige a apresentação dos indivíduos aos quais foi atribuído um posicionamento privilegiado na hierarquia social. Os modos de apresentar encarregam-se de ressaltar os valores do lugar social e ao mesmo tempo os valores investidos na personalidade. O lugar na hierarquia social exige determinadas características e postura, do indivíduo, mas paralelamente impregna o personagem de honra, glória grandeza e principalmente com a dignidade que somente aquele estamento é capaz de realizar.

A prioridade por uma formação social hierarquizada e a sua constante demonstração para a manutenção da ordem das coisas colocam as artes diretamente a serviço dos interesses e objetivos da representação. A arte serve aos objetivos sociais, políticos e religiosos. Os ideais estéticos representam as necessidades de presentificação, e de valorização das qualidades que o lugar social exige. Além disso, reforçam as imposições fundamentais para a manutenção de cada lugar social sustentando a dinâmica e a inter-relação que organizam a sociedade. Por isso, o Barroco envolve-se em composições formais de manifesto intuito grandiloquente, muitas vezes tido como exagerado.

A busca por uma constante apresentação das autoridades e pela forte demarcação dos espaços sociais amplia a utilização da noção de representação. As autoridades precisam estar presentes no cotidiano das pessoas comuns e daqueles com os quais disputam os espaços de poder. Os indivíduos e o poder neles investidos (re)presentam-se, ou apresentam-se, a todo momento. A esfera pública compõe-se como um mundo teatralizado onde, como em um palco, os atores sociais, as autoridades e o seu poder, devem apresentar-se. A exibição nesse palco público amplia e multiplica o quanto possível o domínio da autoridade. O espaço público é, para essa sociedade, definitivamente o espaço da exibição.

A representação das diversas autoridades materializa a esfera do exercício do seu poder nos corpos. Daí a famosa frase atribuída a Luís XIV: o estado sou eu. A autoridade representa o próprio domínio público, assim, [...] o príncipe e seus terratenentes são o país, nos afirma Habermas, e ao invés de simplesmente colocar-se em lugar dele [do país], eles só podem representar num sentido específico: eles representam a sua dominação, ao invés de o fazer *pelo* povo, fazem-no *perante* o povo.<sup>39</sup>

Todos os espaços passam a ser preenchidos por uma eficiente representação. Os indivíduos que materializam um estamento privilegiado no corpo social precisam estar expostos à vista, se fazer ver, exhibir-se, enfim, apresentam-se. Os ambientes consolidam-se em lugares de constante exibição dos estamentos investidos de *status*. Até mesmo o acordar e o vestir-se do rei são momentos fundamentais de sua revelação pública e concebidos como um espetáculo que poucos privilegiados podiam presenciar. O espaço público é o espaço da representação e o espaço reservado a auto-afirmação e reprodução da natureza estamental da organização social. A exibição dos indivíduos envolve-os, irremediavelmente, no que Habermas define como a representatividade pública. Essa representatividade, entretanto,

[...] não se constitui num setor social, numa esfera daquilo que é público; ela é, pelo contrário, caso se possa ampliar o sentido do termo, algo como uma marca de *status*. O *status* de senhor fundiário, qualquer que seja a sua hierarquia, é em si neutro em relação aos critérios de público e privado, mas seu detentor representa-o publicamente: seja lá como for, ele se mostra, apresenta-se como a **corporificação de um poder superior**. [...].<sup>40</sup>

A composição social não difere muito dos exageros de representação encontrados nas artes. A representatividade pública confunde-se, mescla-se, de modo irreparável, com o universo do que chamaríamos, na atualidade, de privado. As personalidades que ocupam um determinado lugar social precisam apresentar e representar constantemente seu lugar na hierarquia e, mais do que isso, mate-

rializar na sua individualidade o *status* e a autoridade de seu estamento.

As artes, por sua vez, colocam-se a disposição do compromisso de corporificação do poder investidos nas personalidades. Os artistas dividem-se entre os impulsos criadores, os valores estéticos e as limitações inevitáveis de estar a serviço da Corte ou da Igreja. A autonomização das artes plásticas somente é possível quando do advento do mundo privado e a transformação da esfera pública com a ascensão do mundo burguês. Enquanto a esfera pública puder ser entendida como o espaço de presentificação do poder e as autoridades materializarem o espaço onde exercitam o seu domínio a autonomia das artes e dos artistas não é um programa de ação.

Os ideais estéticos e os apelos formais valorizados por essa sociedade delimitam os aspectos necessários aos artistas apresentarem as esferas de poder e bem se colocarem a serviço da representatividade pública. A representatividade pública exige um variado conjunto de normas de conduta e formas de exibição. A apresentação na ordem estamental corporifica uma rígida etiqueta além de incontáveis signos e insígnias.

As artes plásticas imbuídas da tarefa retórica de apresentar as autoridades, de difundir e ampliar o seu poder restringem a autonomia dos artistas. Mas as limitações e determinações de estilo não significam a anulação do indivíduo criativo que é o artista.<sup>41</sup> O objetivo de convencer os espectadores impõe uma superação expressiva. E a necessidade pungente de representação do poder e da autoridade faz do pintor, especialmente aqueles encarregados de produzir retratos, uma figura importante e valorizada na sociedade. O destaque das artes neste espaço é ainda mais evidente que a distinção permitida ao artista. As artes são o veículo e o mecanismo de reprodução da representatividade pública.

O aparecimento da esfera pública burguesa significará a transformação da relação espaço público e privado e, no âmbito das artes, uma mudança definitiva de seu lugar na sociedade. Os valores de que as artes fazem-se veículo na esfera pública teatralizada, submetida às necessidades de constante representação, são regidos pela apresentação e pela eloquência. O artista é um personagem sujeito às normas de composição pautadas em um conceito de eficácia da ação almejada pela representação e da importância da obra de arte enquanto materialização dos signos da distinção estamental. O século XVIII europeu vivência as mudanças na esfera pública que se intensificam a medida que a burguesia amplia sua atuação na sociedade. As transformações lançam as artes em um ambiente de maior autonomia e o referencial dos artistas passa a ser orientado por uma noção de subjetividade artística e pelos anseios e pelas críticas do grande público.

### **Imagem eximia: o retrato do excelentíssimo bispo**

As dimensões do retrato de Dom Frei Manoel da Cruz fazem com que, independente da sala para a qual originariamente deveria estar exposto, o espectador tenha a sensação de que o retratado está presente na sala. Suas dimensões, 1,73cm de altura por 1,50cm de largura, permitem que a obra, mesmo não estando muito suspensa do chão, coloque o bispo em uma posição acima de seu observador. Seu olhar direcionado ao espectador amplia a sensação de presentificação do personagem.

O bispo faz-se presente a todo momento na sala e, sobretudo, não deixa o espectador esquecer de seu posicionamento superior e da sua importância naquela sociedade. O retrato torna Dom Frei Manoel da Cruz maior que a altura média esperada de um homem em sua época. Os movimentos realizados pelo retratado na cena produzem a instabilidade necessária para que se pense em uma ação que acontece naquele instante. O braço gesticulado, o sinal da benção, a fala interrompida e o olhar tornam a cena um instante incessantemente repetido na presença de seus espectadores.

Esses recursos associam-se a luz que incide na pintura de cima para baixo, posicionada um pouco à direita, essa luz ilumina a cabeça do bispo e parte de seu tronco. O cenário ao fundo é bem escuro, destacando a figura do retratado para frente da tela, mais próximo, portanto, do público, mas sempre acima deste. Seu tamanho, a cenografia, as vestimentas e as insígnias episcopais expostas na obra formam um contraste com a humanização da expressão dos sentimentos em seu rosto.

O contraste aproxima o bispo de seu espectador pela idéia de realidade da humanidade do representado, mas o distingue no momento em que os adereços e cenário da composição elevam o personagem, distanciando-o do indivíduo comum e o aproximando de seu lugar social e da autoridade e poder

nele investidas. O uso de vestimentas restritas a autoridades eclesiásticas como a murça, o solidéu, a capa, o anel episcopal, o cordão e a alva materializam na pintura a distinção do retratado dentro da sociedade.

Estes elementos possuem, entretanto, uma dupla função distintiva no retrato. Por um lado, são vestimentas e adereços exclusivos dos clérigos maiores, como os bispos. Esclarecem conclusivamente, para o observador, o lugar social do representado. Por outro lado, estes elementos encarregam-se de um significado expressivo e distintivo na liturgia católica. As insígnias episcopais materializam as virtudes e as características na individualidade do prelado. A alva simboliza a pureza de coração fundamental para o ocupante de um cargo episcopal. O cordão, de uso obrigatório com a alva, é símbolo da castidade e da moderação do religioso, e o anel episcopal expõe a aliança definitiva entre o prelado e a igreja.<sup>42</sup>

A arte do retrato, como vimos anteriormente, reúne os objetivos artísticos à tarefa de multiplicar o personagem a que se refere. A utilização de recursos formais que permitam a demarcação clara da distinção e das virtudes do retratado, além de elevar o valor do indivíduo e do cargo ocupado, amplia o poder e a autoridade apresentados. Na medida em que multiplica, o retrato amplia a extensão da autoridade.

A capacidade de presentificação a partir da pintura alia-se aos elementos formais concebidos para o engrandecimento do personagem. A reunião destes dois aspectos produz uma impressão nos espectadores ainda mais complexa. O retrato é, por definição, uma pintura capacitada a multiplicar e reproduzir. A noção de que o indivíduo presentifica-se e de que as suas virtudes são corporificadas na obra, no entanto, fazem com que sua presença seja mais ampla e as suas virtudes maiores.

Ao possuir um retrato o bispo de Mariana multiplica a sua presença perante os fiéis. Sua autoridade passa a ser mais eficaz na medida em que está presente numa maior extensão da diocese. As suas virtudes, por outro lado, são também ampliadas e reforçadas pela imagem. O retrato, ao multiplicar a sua presença, agrega ao indivíduo a virtude de ser onipresente.

O bispo, assim como a Igreja, possui um estatuto de sagrado e de representar a divindade e sua vontade entre os homens. A representação, tão valorizada no período, por sua definição enquanto forma de apresentação, presentificação do *status* de um estamento social, alia-se à multiplicação e ampliação das virtudes do representado, criando para este a capacidade de se tornar ubíquo. Assim, o retrato de Dom Frei Manoel da Cruz permite que seu poder propague-se pelo território sob seu domínio com maior eficiência e força. Ao mesmo tempo, o presentifica e o torna múltiplo, criando para a ação de sua autoridade a possibilidade de agir em vários momentos e lugares simultâneos.

Para alcançar efetivamente seu objetivo de apresentação é fundamental que a imagem estabeleça um discurso eloqüente. A arte barroca trabalha a todo o momento os seus elementos formais a fim de que eles desenvolvam-se em uma forma retórica. O retrato do prelado marianense busca, por um lado, apresentar o indivíduo, tornar sua autoridade presente ante os fiéis, por outro, convencer esses mesmos fiéis da autoridade do representado. Os elementos de sua presentificação são arranjados na composição da obra com o claro intuito de convencer o espectador. A presença que a pintura almeja compor não é simbólica, mas real. O retrato é concebido na época como a materialização do indivíduo, das características de sua personalidade e de seu lugar social.

Cabe ao retrato reafirmar e consolidar a autoridade que Dom Frei Manoel da Cruz possui enquanto representante da Igreja e da Coroa Portuguesa. Para isso, é igualmente importante ressaltar as virtudes e as características primordiais de sua função. O retratado colocado em cena de corpo inteiro, em tamanho quase natural, figura em uma situação de realmente abençoar seus observadores e aproxima-se ainda mais destes na medida em que os olha diretamente. O fiel coloca-se respeitosamente ante o bispo e este realiza a sua função, todos em sua presença podem ser abençoados.

O recurso a uma luz que extravasa os limites do quadro, muito freqüente na pintura barroca, permite a sensação de que o observador também está inserido na cena que se realiza na pintura, aumentando significativamente a capacidade de presentificação do retratado pela obra pictórica. A luz, apesar de não incidir sob o espectador, realiza bem, contudo, a função de destacá-lo enquanto um personagem privilegiado, de autoridade, de sagrado e de ubíquo.

Os elementos pictóricos utilizados pelo artista na composição do retrato são fundamentais tam-

bém para o convencimento da autoridade de Dom Frei Manoel da Cruz. A pintura está a serviço de um discurso eficiente no que se refere à consolidação do poder episcopal. O texto em latim, única parte inferior da pintura bem iluminada, proporciona a valorização das características do prelado além de ressaltar o benefício e o engajamento deste através de suas atitudes na administração da diocese:

Retrato do Excelentíssimo e não menos Reverendíssimo Sr. Dom Frei Manoel da Cruz, da ordem do doutor Melífluio, que primeiramente presidiu a Igreja do Maranhão por cerca de oito anos, depois em merecida promoção foi eleito primeiro bispo da diocese de Mariana. Homem de piedosa virtude sobre tudo digno de louvor também foi o fundador deste seminário. Ultrapassando o décimo mês, além dos quinze anos de governo faleceu no dia três de janeiro de 1764, não chegando a completar setenta e quatro anos de idade.<sup>43</sup>

A exibição das insígnias do cargo, a mitra, a cruz peitoral e o anel episcopal explicitam o *status* de autoridade. A pintura procura ressaltar as insígnias episcopais a partir do uso da iluminação, a pintura, de um modo geral, é bastante escura e a luz recai sobre pontos significativos da distinção do cargo. A mitra, colocada ao lado direito do prelado, destaca-se do fundo através deste recurso à iluminação, da mesma forma que o filactério e a mão que realiza a benção.

A mão destaca ainda o anel episcopal, que para ser bem identificado na cena é colocado pelo pintor de forma pouco usual no dedo anelar do bispo de modo que possa ser mais claramente identificado. O anel encontra-se mais ou menos no ponto central do dedo anelar e a gema que o ornamenta está direcionada para o espectador tornando-a bem mais visível. As colunas geminadas e o cortinado da cenografia criam uma ambiência de elegância e pompa que valorizam a distinção do personagem. Além disso, ressaltam eloqüentemente o *status* episcopal enquanto um lugar privilegiado e ilustre na sociedade setecentista em Minas Gerais.

A consistência do movimento e da ação de abençoar o espectador é reafirmada também pela posição do anel que deve ser usado no dedo anelar durante o ofício religioso: *L'anneau pontifical devait être porté à la main droite [...] l'évêque doit, en temps normal, le porter à l'index, parce que ce doigt est appelé *silentarium* et *salutaris*, mais, pour officier, il devra le mettre à l'annulaire*.<sup>44</sup>

O uso da alva também reforça a ação e eleva seu caráter solene. Para a liturgia católica a alva é a vestimenta destinada aos bispos e principalmente deve ser trajada em ofícios solenes: missas, procissões e benções. A escolha da alva na representação de Dom Frei Manoel da Cruz afirma o ofício solene da benção que se realiza na pintura.

A ação de abençoar é captada pelo pintor na duração de seu movimento. Desse modo, o retrato produz um efeito de leve displicência. Esse efeito revela mais um movimento no seu momento de ação do que um descuido ou negligência. A boca, um pouco contraída, visa o mesmo intuito pictórico. Os dois movimentos fixados na composição realizam a atmosfera de naturalidade das ações do bispo, ações pertinentes e cotidianas de seu cargo e autoridade.

Do outro lado da pintura, a mão segura a ponta da capa alterando sutilmente a naturalidade da cena. Ao segurar a capa, Dom Frei Manoel da Cruz assume uma atitude coreografada e parcialmente consciente da necessidade de manter a mão esquerda em uma posição firme e não relaxada. Esse movimento evita que o conjunto de sua postura agregue-se a uma expressão de desleixo e desinteresse. A postura que se impõe ao corpo do retratado a partir da leve torção dos pés também complementam a idéia de relativização da naturalidade do retratado.

Essa oposição de movimento e pose, ou a oposição do movimento natural e a ausência de naturalidade em alguns gestos, produzem a sensação de uma coreografia. A atitude coreografada do bispo não deixa espaço para a conformação de uma pose idealizada para a pintura. Não naturalizam ao extremo, contudo, os movimentos do prelado a ponto do observador confundir seus gestos e sua coreografia com uma postura de indiferença.

A coreografia traz para o espectador a impressão de uma ação insistentemente repetida. Uma ação que não cessa e que acontece no tempo presente. A coreografia e a cenografia marcam o espaço público como o espaço do *status* de cada posição social. E o *status* condensado na representatividade pública deve se presentificar a todo instante.

Retomando a assertiva de Habermas, a representatividade pública não se constitui num setor social, numa esfera daquilo que é público; ela é, pelo contrário, caso se possa ampliar o sentido do termo, algo como uma marca de *status*.<sup>45</sup> A representatividade que nos aponta Habermas, sendo uma manifestação do *status*, não ocorre em momentos específicos dentro da configuração da sociedade, mas, ao contrário, a sociedade conforma-se em um espaço de contínua manifestação, ou, se preferirmos, exibição do *status*.

O espaço público enquanto o espaço da representação cria a necessidade das marcas distintivas de cada conjunto social apresentar-se. O espaço social é dominado pela encenação, a sociedade, em todas as suas formas, é teatralizada. Como em um espetáculo, os estamentos sociais representam, exibem-se.

No retrato, Dom Frei Manoel da Cruz representa seu papel de bispo, abençoa seus fiéis sem deixar, entretanto, de lembrá-los eloqüentemente da autoridade nele investido e do poder da Igreja de que é portador. Para a eficácia de sua apresentação a cena é bem ensaiada, seus movimentos coreografados a benção e as palavras que o retratado faz menção de pronunciar possuem uma naturalidade relativa, sobretudo quando comparados aos outros movimentos de seus membros e a cenografia majestosa na qual o prelado apresenta-se produzem a dramaticidade necessária.

As vestimentas e os adereços episcopais revelam uma instância a mais dentro do discurso dramático. Estes elementos não só identificam o cargo ocupado pelo retratado, mas também corporificam as virtudes e características do indivíduo no *status* de seu estamento. As insígnias episcopais são a materialização das virtudes, ou nas palavras de Habermas, significativamente, em nenhuma dessas virtudes o corpóreo perde completamente a sua significação, pois a virtude precisa corporificar-se, precisa poder ser representada publicamente.<sup>46</sup>

Os elementos cenográficos, as vestimentas, os adereços e a coreografia de Dom Frei Manoel da Cruz revelam-se condensados na pintura com uma função específica. Mas seu conjunto, a reunião dos detalhes empregados pela composição, ressalta a unidade da cena, seu caráter teatral e dramático. A teatralidade destaca-se enquanto um elemento discursivo fundamental e sintetizador do retrato.

O intuito retórico do retrato realiza-se nessa teatralidade frisada por múltiplos elementos pictóricos na pintura. A representação do bispo marianense e a cena na qual se envolve são uma perspectiva natural de uma sociedade que está em constante apresentação. O rei exibe-se em todos os lugares e em todo o tempo. Cabe aos demais participantes da ordem estamental dessa sociedade, aqueles investidos de *status*, (re)presentarem-se sempre que possível.

O retrato de Dom Frei Manoel da Cruz, ao apresentá-lo representando o papel de primeiro bispo de Mariana, afirma retoricamente as possibilidades, a autoridade e o poder de um bispo. Além disso, destaca-o do corpo social reafirmando as suas virtudes que o uso das insígnias episcopais definem e corporificam.

Para nós, o retrato do prelado revela uma instância que vai além do discurso retórico tão característico do barroco. A imagem, ou *effigie*, de Dom Frei Manoel da Cruz explicita o caráter teatral e a importância da constante exibição dos indivíduos investidos das virtudes. Representar para a sociedade colonial, para as Minas Gerais de Dom Frei Manoel da Cruz, significa tornar presente, apresentar e exibir. Conceitos fundamentais para as autoridades setecentistas que representam seu poder teatralmente.

## Bibliografia

AIGRAIN, R. (dir). *Liturgia Encyclopedie Populaire des Connaissances Liturgiques*. Paris: Librairie Bloud et Gay, 1930.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2. ed. rev. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. (coleção debates). 314p.

\_\_\_\_\_. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1967.695p.

BOXER, Charles R. *A idade de ouro do Brasil: dores de crescimento de uma sociedade colonial*. Trad. Nair de Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 405 p.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei. A construção da imagem publica de Luis XIV*. Trad. Maria Luiza X.

- de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 254p.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO AMERICANA. Madrid/Barcelona: Espasa-calpe, 1923. vs 13 e 50. p. 843-47 e 1433-44.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. (Coleção Pensamento Humano). 731 p.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A modernização dos sentidos**. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998. (coleção teoria). 320 p.
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. (biblioteca tempo universitário). 398p.
- KANTOR, Iris. **Pacto festivo em Minas colonial**: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana, 1996. Dissertação (Mestrado em História) USP. São Paulo.
- LEVI, Hannah; JARDIM, Luís. **Escultura e pintura I**: textos escolhidos da revista do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Paulo/Rio de Janeiro: FAUUSP/ MEC-IPHAN, 1978. 230p.
- REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Ano I. Fascículo 1º. Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Gerais, jan/mar, 1896. p.155-160.
- SOUZA, Laura de Mello. **Desclassificados do Ouro** a pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982. 237p.
- TRINDADE, Raimundo. **Arquidiocese de Mariana**, 3v. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, v. 1, 1953. 425p.

## Notas

- <sup>1</sup> Afonso ÁVILA. **Resíduos seiscentistas em Minas**: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, p. 384. [realizamos nesta passagem a atualização ortográfica].
- <sup>2</sup> Afonso ÁVILA. **Resíduos seiscentistas em Minas**: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, *passim*.
- <sup>3</sup> Afonso ÁVILA. **Resíduos seiscentistas em Minas**: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, p. 347. [realizamos nesta passagem a atualização ortográfica].
- <sup>4</sup> Charles BOXER. **A idade de ouro do Brasil**: as dores de crescimento de uma sociedade colonial, p. 202.
- <sup>5</sup> Afonso ÁVILA. **Resíduos seiscentistas em Minas**: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, p. 347. [realizamos nesta passagem a atualização ortográfica].
- <sup>6</sup> A importância da região e a necessidade de uma autoridade de grande alcance, como a exercida por uma autoridade diocesana, que a criação do Bispado mineiro, marca a elevação da vila do Ribeirão do Carmo à categoria de cidade. Passando a ser nomeada Mariana, em homenagem à Rainha de Portugal Maria Ana D Áustria. Como registrou o **Áureo Trono Episcopal**: Em 23 de abril de 1745 fez o mesmo Augusto Monarca subir as Minas o primeiro degrau para a grandeza, a que as destinava; pois o dito dia por Decreto firmado de sua Real mão criou nova Cidade a antiga Villa do Carmo da mesma Capitania. Foi mercê especial de S Majestade aquela nova criação, porque nas meras graças só influi o animo Régio dos Príncipes, que dá todo o mérito aos que querem exaltar, porém sobre este privilégio não faltava à dita Villa merecimento para conferir se lhe por justiça o que só se deu por graça . Cf. Afonso ÁVILA. **Resíduos seiscentistas em Minas**: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, p. 348-9. [realizamos nesta passagem a atualização ortográfica]. Ou como nos conta o Cônego Raimundo Trindade, a futura sede do bispado foi: Anteriormente, aparelhando-a dignamente para a sede do futuro bispo, o governo dera foros de cidade à vila do Ribeirão do Carmo. C.f: TRINDADE, Raimundo. **Arquidiocese de Mariana**: Subsídios para a sua História, p. 73.
- <sup>7</sup> Charles BOXER. **A idade de ouro do Brasil**: as dores de crescimento de uma sociedade colonial, p. 203.
- <sup>8</sup> Raimundo TRINDADE. **Arquidiocese de Mariana**: Subsídios para a sua história, p. 107.
- <sup>9</sup> Afonso ÁVILA. **Resíduos setecentistas em Minas**: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, p. 384. [realizamos nesta passagem a atualização ortográfica].
- <sup>10</sup> Afonso ÁVILA. **Resíduos seiscentistas em Minas**: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, p. 395. [realizamos nesta passagem a atualização ortográfica].
- <sup>11</sup> Laura de Melo e SOUZA. **Os desclassificados do ouro**, p.23.
- <sup>12</sup> Laura de Melo e SOUZA. **Os desclassificados do ouro**, p. 21-22.
- <sup>13</sup> Iris KANTOR. **O pacto festivo em minas colonial**: A entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana, p. 119.
- <sup>14</sup> O solidéu é comumente utilizado por bispos e alguns outros eclesiásticos da igreja católica. Consiste em um pequeno barrete em forma de calota.
- <sup>15</sup> O anel episcopal, signo da dignidade do pontífice, deve ser usado no dedo indicador, mas durante o ofício religioso deve ser usado no dedo anelar. Apesar da importância desta insígnia para os ritos católicos não existem elementos que os distingam de anéis ordinários de uso litúrgicos.
- <sup>16</sup> A murça é um cabecão com um pequeno capuz, podemos encontrá-la nas cores vermelha, violeta e preta de acordo com a dignidade de seu usuário ou da época litúrgica.

- <sup>17</sup> A cruz peitoral é também uma insígnia da dignidade episcopal.
- <sup>18</sup> Normalmente reservada para os clérigos maiores, a alva é uma vestimenta de solenidade. É uma túnica de mangas longas e estreitas, usada nas missas, procissões e consagrações solenes.
- <sup>19</sup> A mitra é um barrete circular que na sua parte superior termina em duas pontas. De sua parte posterior pendem sobre a nuca duas faixas. Na liturgia católica configuram-se três tipos de mitra, sendo uma delas a que se denomina mitra preciosa: de fundo dourado ou prateado, ornamentada com bordados ou pedrarias. Seu uso é destinado aos cardeais e bispos, e prescrito pelo Cerimonial dos Bispos e Pontífices, que determina tanto o uso de cada tipo de mitra quanto as circunstâncias de seu emprego.
- <sup>20</sup> Hannah LEVY. *Os retratos coloniais*. p. 167.
- <sup>21</sup> Hannah LEVY. *Retratos coloniais*, p. 166.
- <sup>22</sup> Hannah LEVY. *Retratos coloniais*, p. 166.
- <sup>23</sup> Hannah LEVY. *Retratos coloniais*, p. 166.
- <sup>24</sup> Esta afirmação acerca da composição dos demais retratos dos bispos possivelmente encomendados por Dom Frei José da Santíssima Trindade surgiu de uma conversa com o professor José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima. As semelhanças de composição das pinturas foram observadas em uma primeira etapa desta pesquisa e ganharam maior sustentação quando complementadas pelas observações dos detalhes pictóricos ressaltados pelo professor. Aguiar Lima acredita, com base ainda nestas mesmas observações, apesar da falta de registros documentais, que os retratos teriam sido realizados pelo pintor português Viegas de Menezes. O bispo possuía uma relação pessoal com Viegas, que sabidamente realizou outros trabalhos para a diocese, como a obra que registra os jardins do palácio episcopal. Devo ainda a Bruno F. Medeiros, a indicação de artigo publicado na Revista do Arquivo Público Mineiro. A informação a respeito da autoria das pinturas pode ainda ganhar uma segunda confirmação a partir do exemplar da Revista do Arquivo Público Mineiro que traria em um artigo a referência de Viegas como o autor de retratos dos bispos, não apontando, contudo, especificamente quais retratos teriam sido realizados pelo referido artista, nem as fontes que sustentam tal afirmação. Segundo a revista o: padre Viegas de Menezes, que foi habilíssimo pintor de retrato (tirou a óleo os de diversos bispos e do Governador D. Manoel devendo se lhe mais o *panorama* de Mariana, quadro que ainda existe no palácio episcopal daquela cidade [...]). Cf. José Pedro Xavier da VEIGA. Bibliografia Mineira. In: REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, 160.
- <sup>25</sup> Hannah LEVY. *Os retratos coloniais*, p.166.
- <sup>26</sup> Cf. Leo BALET. *Apud*. Affonso ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p.35.
- <sup>27</sup> Affonso ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 110.
- <sup>28</sup> Affonso ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 110.
- <sup>29</sup> Peter BURKE. *A fabricação do rei: A construção da imagem pública de Luís XIV*, p. 101-102.
- <sup>30</sup> Peter BURKE. *A fabricação do rei: A construção da imagem pública de Luís XIV*, p. 20.
- <sup>31</sup> Hans-Georg GADAMER. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, p. 229. nota 251. [Grifo meu].
- <sup>32</sup> José Antonio MARAVALL. *A cultura do Barroco: Análise de uma estrutura histórica*, p. 389. [Grifo meu].
- <sup>33</sup> José Antonio MARAVALL. *A cultura do Barroco: Análise de uma estrutura histórica*, p. 390.
- <sup>34</sup> José Antonio MARAVALL. *A cultura do Barroco: Análise de uma estrutura histórica*, p. 398.
- <sup>35</sup> José Antonio MARAVALL. *A cultura do Barroco: Análise de uma estrutura histórica*, p. 393.
- <sup>36</sup> José Antonio MARAVALL. *A cultura do Barroco: Análise de uma estrutura histórica*, p. 398.
- <sup>37</sup> Jürgen HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, p. 20-21.
- <sup>38</sup> José Antonio MARAVALL. *A cultura do Barroco: Análise de uma estrutura histórica*, p. 398.
- <sup>39</sup> Jürgen HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, p. 20. [Grifo do autor].
- <sup>40</sup> Jürgen HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, p. 20.
- <sup>41</sup> A margem de ação criativa do artista barroco é destacada por Affonso ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 35.
- <sup>42</sup> Cf. AIGRAIN, R. (dir). *Liturgia Encyclopedie Populaire des Connaissances Liturgiques*. Paris: Librairie Bloud et Gay, 1930.
- <sup>43</sup> A tradução do latim foi realizada pelo professor Aldo Assir Sobral.
- <sup>44</sup> O anel pontifical deve ser utilizado na mão direita [...] o bispo deve, em tempo normal, utilizá-lo no indicador, porque este dedo é chamado *silentarium e salutaris*, mas para officiar ele deverá colocá-lo no dedo anular. Cf. AIGRAIN, R. (dir). *Liturgia Encyclopedie Populaire des Connaissances Liturgiques*, p. 311.
- <sup>45</sup> Jürgen HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, p. 20.
- <sup>46</sup> Jürgen HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, p. 20-21.