

Arte, Religião e Conquista: os sistemas simbólicos do poder e o Barroco na Paraíba¹

Carla Mary S. Oliveira
Historiadora e Doutora em Sociologia – UFPB
Professora do Departamento de História da UFPB
cms-oliveira@uol.com.br

Resumo

Tendo surgido no contexto de afirmação/ perpetuação da presença europeia nas Américas, em 1585, a cidade de Filipéia de Nossa Senhora das Neves (atual João Pessoa), nasceu pontilhada de monumentos barrocos. Até a criação da Capitania Real da Parahyba foi condicionada pela ocupação do litoral ao norte de Pernambuco, defendendo-o da pirataria constante e das possíveis invasões por franceses, ingleses ou holandeses. Com base na Teoria das Práticas de Pierre Bourdieu, e utilizando categorias como *sistemas simbólicos*, *habitus*, *mercado simbólico* e *capital cultural*, foi possível chegar à identificação de sutilezas do imaginário colonial paraibano, que não se mostravam de modo tão claro nos aspectos econômico-políticos de sua História, simplesmente por tratarem-se de representações mais complexas que se revelam naquilo que se relaciona à Fé e ao universo cristão. Este trabalho discute os sistemas simbólicos do poder e seu imaginário - no aspecto político-institucional e psicológico - fazendo sua interligação com as igrejas barrocas da Paraíba, destacando a associação dicotômica entre o *espaço santo* (igreja) e o *espaço maléfico* (mundo laico) do universo, já que entrar no templo Barroco seria adentrar no reino do bem, reino do belo, de dissimulação da verdade maior - as estratégias de poder - através de um discurso espiritualizado, que pregava a conformação e o respeito às instituições.

Palavras-Chave

História da Paraíba; Barroco; Sistemas Simbólicos.

Quando se discute os sistemas simbólicos do poder e seu imaginário - tanto no aspecto político-institucional quanto psicológico - e se faz uma interligação entre eles e as igrejas barrocas da Paraíba, é pertinente destacar a associação dicotômica que se fazia em relação ao espaço santo (igreja) e ao espaço maléfico (mundo laico) do universo. Isso ocorria desde a Idade Média e ainda durante a Contra Reforma, e o fato de tal dicotomia se revelar através de aspectos visuais, do reforçamento do belo em detrimento de um mundo de sacrifícios e expiações, deve ser ressaltado. A esse respeito - onde começa o bem - Nietzsche faz um raciocínio lapidar:

Há um limite a partir do qual a força visual do ser humano deixa de ser capaz de identificar o mau instinto tornado demasiadamente sutil para seus fracos recursos; aí faz o homem começar o reino do bem e a sensação de ter penetrado nesse reino sincronicamente desperta nele todos os instintos, os sentimentos de segurança, de bem-estar e benevolência que o mal limitava e ameaçava. Conseqüentemente, quanto mais fraco é o olhar, maior o domínio do bem! (1882: 62)

Portanto, o adentrar no templo Barroco seria adentrar no reino do bem, reino do belo. Reino esse de dissimulação da verdade maior - as estratégias de poder - através de um discurso espiritualizado, que pregava a conformação e o respeito às instituições. Evidentemente, tal dissimulação era uma maneira de controle social, no seu aspecto mais ortodoxo, aquele que aplica o consenso “às normas (...) e permite o restabelecimento [ou garantia] do equilíbrio social, ameaçado pelos comportamentos desviantes” (Burke, 1990: 55).

Foi justamente nesse contexto de afirmação/ perpetuação da presença européia nas Américas que surgiu a cidade de Filipéia de Nossa Senhora das Neves, ainda no século XVI, pontilhada de monumentos barrocos. Na verdade, a própria criação da Capitania Real da Parahyba foi ditada pela necessidade de se ocupar o litoral ao norte de Pernambuco, defendendo-o da pirataria constante e das possíveis invasões por franceses, ingleses ou holandeses (Mello, 1994: 21-27).

O Barroco Colonial e, especialmente, aquele existente na Paraíba, se impõe como temática instigadora, pois através do seu estudo é possível chegar à identificação de sutilezas no imaginário colonial, imaginário este que não se mostra totalmente nos aspectos econômico-políticos da História, simplesmente por tratar-se de uma representação mais profunda, também se revelando naquilo que se relaciona à fé e, por extensão, ao universo cristão. Como afirma Giulio Carlo Argan: “(...) a exuberância visual e a fenomenização universal do Barroco estão certamente relacionadas com a reavaliação contra-reformista da manifestação sensível das verdades da fé” (1992: 30).

E o que é falar do espiritual na arte senão falar no belo? A beleza plástica do Barroco continua a provocar questionamentos e a instigar a sensibilidade, em pleno século XXI. Uma explicação sintetizadora acerca deste aspecto do belo é dada por Walter Benjamin:

O belo é, segundo a sua existência histórica, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. O ser capturado pelo belo é um *ad plures ire*, como os romanos chamavam a morte. A aparência no belo consiste, para efeito desta caracterização, em que o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiraram na obra (1994 a: 132)

Nessa perspectiva, Bourdieu entende que a dominação simbólica, em geral, estabelece um acordo tácito entre aqueles que participam de seu *métier*: sua existência não é uma submissão irrestrita e passiva “a uma coerção externa” nem uma “livre adesão a valores” (1996: 37).

Assim, é o universo social que delimita, juntamente com as relações de poder, a estrutura do capital simbólico a ser aceito em seu próprio meio, definindo seu valor intrínseco. Esse capital simbólico, por sua vez, pode ser percebido através de seus mais diversos elementos constitutivos, seja por seus registros escritos ou, como acredito, por seus registros iconográficos e visuais.

Se os símbolos ou sistemas simbólicos são “denunciadores” de uma relação de poder - relação essa plenamente identificável na sociedade paraibana do período colonial - deve-se atentar para o fato de que só “denunciam” essa relação porque são por ela definidos. Como afirma Bourdieu, esses “(...) ‘sistemas simbólicos’, como instrumentos de conhecimento e comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados” (1989: 09). Mais ainda:

(...) É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e conhecimento que os ‘sistemas simbólicos’ cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, (...) para a ‘domesticação dos dominados’. (Bourdieu, 1989: 11)

Nesse sentido, os *sistemas simbólicos* do pensamento de Bourdieu podem ser vistos como uma representação coletiva, numa perspectiva durkheimiana. Por isso mesmo, sua manifestação se dá de uma maneira que não pode ser percebida conscientemente. O fato de mascararem relações de poder não lhes retira a capacidade de traduzir tanto a visão do dominado quanto a do dominador:

(...) o poder simbólico não reside nos ‘sistemas simbólicos’ em forma de uma ‘illocutionary force’ mas se define numa relação determinada - e por meio desta - entre os que exercem o poder e os que lhes estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras.² (Bourdieu, 1989: 14-15)

Em resumo, para Bourdieu, os *instrumentos de poder simbólico* são essencialmente instrumentos de conhecimento e de construção do mundo objetivo, que se manifestam através dos mais diversos meios de comunicação (língua, cultura, discurso, conduta, etc.), garantindo àqueles que os possuem a manutenção e o exercício do poder.

Em que sentido existe uma relação entre poder político e poder religioso? Qual seu alcance na sociedade colonial na Paraíba? Essas são duas questões que norteiam esta breve discussão.

Entendo, assim como Pierre Bourdieu, que o campo religioso - no sentido institucional do termo - está intrinsecamente relacionado à manutenção da ordem política e, por extensão, do poder político:

A estrutura das relações entre o campo religioso e o campo do poder comanda, em cada conjuntura, a configuração da estrutura das relações constitutivas do campo religioso que cumpre uma função externa de legitimação da ordem estabelecida na medida em que a manutenção da ordem simbólica contribui diretamente para a manutenção da ordem política, ao passo que a subversão simbólica da ordem simbólica só consegue afetar a ordem política quando se faz acompanhar por uma subversão política desta ordem. (Bourdieu, 1992: 69)

Por isso mesmo, torna-se possível a identificação, no Barroco da Paraíba, de elementos em que se traduz essa relação entre a esfera religiosa e o poder político. A própria Igreja Católica, como estrutura institucionalizada, utiliza artifícios com o claro objetivo de manter a ordem:

A Igreja contribui para a manutenção da ordem política, ou melhor, para o reforço simbólico das divisões dessa ordem (...) pela imposição e inculcação dos esquemas de percepção, pensamento e ação objetivamente conferidos às estruturas políticas e (...) tendentes a conferir a tais estruturas a legitimação suprema que é a 'naturalização', capaz de instaurar e restaurar o consenso acerca da ordem do mundo mediante a imposição e a inculcação de esquemas de pensamento comuns, bem como pela afirmação ou pela reafirmação solene de tal consenso por ocasião da festa ou da cerimônia religiosa (...). (Bourdieu, 1992: 70)

A contribuição da Igreja para as estratégias de legitimação do poder político residiria, portanto, na banalização da hierarquização do mundo, na superposição dessa hierarquização ao consenso geral através de elementos simbólicos, tornando lógica e aceitável sua existência e traduzindo-a em discursos dos tipos mais variados, como os sermões, as epístolas, as encíclicas e, por fim, as representações arquitetônicas e iconográficas.

Essa *imposição de idéias* pode ser percebida, numa perspectiva foucaultiana, como um adestramento, como uma disciplinarização, posto que prepara os fiéis não só para a submissão à estrutura e hierarquia eclesiásticas, mas também para uma submissão ao poder político, estatal, institucionalizado:

O poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior 'adestrar'; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. (Foucault, 1984: 153)

Assim, as representações dos sistemas simbólicos presentes no Barroco da Paraíba pertenceriam a estratégias de um adestramento dos fiéis frente a uma determinada verdade, ligada intrinsecamente ao poder político e dele dependente, por ser através dele moldada.

Segundo Foucault, qualquer verdade só existe enquanto elemento atrelado a algum tipo de poder (1992: 12). Desse modo, cada sociedade possuirá seu *regime de verdade* particular, mantido e corroborado através das mais diversas estratégias: "A 'verdade' está circularmente

ligada a sistemas de poder, que a produzem a apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. 'Regime' da verdade" (Foucault, 1992: 14).

Que verdade seria a do Barroco na Paraíba, portanto? A meu ver, uma *verdade* ligada a um poder determinado, ligação essa que se deu através de inúmeras relações e instrumentos simbólicos. Acredito que essas relações se construíram a partir da elaboração de um certo discurso, possuidor de suas próprias normas de produção, circulação e acumulação, e que pode ser identificado e estudado sob o enfoque da iconografia barroca que remanesceu na Paraíba.

Tal compreensão pode ser ampliada ao se considerar que, no campo das representações religiosas, as *"coisas do mundo"* podem ser tomadas e interpretadas segundo seu grau de relação com a *"salvação"* (Dumont, 1993: 50). Sob tal perspectiva, o Barroco na Paraíba seria, também, o campo em que se cristaliza o embate entre o mundo laico e o mundo sagrado, o que remeteria à busca de semelhanças, contrastes e diferenças dentro de seu sistema simbólico.

O poder político, essencialmente institucional, se revelaria, assim, através das semelhanças perceptíveis na representação dicotômica do universo que está presente no Barroco. Buscar tais semelhanças poderia desvendar aspectos até hoje *ocultos* dessa simbologia do poder, no sentido pensado por Walter Benjamin:

Um olhar lançado à esfera do 'semelhante' é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças. (Benjamin, 1994 b: 108)

Enfim, a existência de semelhanças entre as representações do poder político e do poder religioso poderia, nesse sentido, demonstrar que o estabelecimento de correspondências entre essas diferentes instâncias, especialmente no campo do ideário religioso, implicaria numa tentativa de hierarquizar o *estar-no-mundo*, dando-lhe uma lógica baseada em verdades e saberes instituídos, imbuídos de um valor determinado tanto no campo político quanto no religioso.

Igreja de São Francisco: doutrinação cristã e simbologia do poder

Desde seu início, a Igreja Católica tinha nas obras de arte uma forma de doutrinação dos fiéis. Esse é um fato indiscutível e demasiadamente estudado no que se refere à arte cristã primitiva, bizantina e medieval. Mas o que pretendo discutir aqui não é somente este caráter doutrinatório intrínseco das obras artísticas de cunho religioso. Há de se considerar também outros aspectos, visto que existem inúmeras implicações que superam o campo da fé ou da arte em si.

A obra de arte pode ser um meio de se perceber inúmeros matizes do imaginário dentro de uma determinada sociedade. Tal raciocínio é partilhado por E.H. Gombrich, que afirma:

El trascendentalismo, la idea del arte como revelación, sobrevivió en forma secularizada. Aunque ya no es manifestación del espíritu que se realiza, la obra de arte aún es considerada expresión del espíritu de la época, en cual sigue siendo visible a través de su superficie, (...) permitiendo al historiador descubrir la filosofía de una época, o sus condiciones económicas, detrás de la obra artística. (...) La obra de arte individual se estudia en términos de estilo, que luego se debe interpretar como síntoma, manifestación de clase, raza, cultura o época.³ (1991: 61-62)

Portanto, o que se apresenta como detalhe problematizante é a interpretação da obra de arte, na tentativa de explicar as relações sociais por ela simbolizadas.

As cenas retratadas nos azulejos do adro da Igreja de São Francisco podem ser analisadas nesse sentido. São seis nichos, com azulejaria portuguesa que alude à Paixão de Cristo. A meu ver, aquelas representações podem ser interpretadas como um indicativo de que sem se passar pelo sofrimento, mesmo que seja apenas observando-o, não é possível adentrar à casa de Deus. A contemplação do martírio de Jesus antes de se penetrar no templo deve servir para relembrar aos fiéis a dívida que estes têm para com Deus e seu próprio Filho, que se entregou ao sacrifício para salvar a todos os pecadores. É, portanto, um modo de se imputar culpa e remorso a quem não se sente culpado, de se fazer o homem comum perceber sua pequenez frente à glória e onipotência de Deus e de seu Filho, e de se dizer, mesmo sem palavras, que como pagamento àquele sacrifício é preciso submeter-se ao jugo divino.

Outra característica do adro é o aspecto de transcendência que traz em seus elementos decorativos e arquitetônicos. Creio que ele, além de representar um lembrete aos fiéis sobre a *dívida* para com o Salvador, possui um conjunto de sinais que apontam para a diferenciação entre o *profano/ selvagem* e o *sagrado/ civilizado*.

A transcendência, nesse caso, é uma rota que se inicia nos leões de Fô⁴ que ladeiam o início dos muros do adro, simbolizando as feras daquele mundo tropical e inóspito recém-conquistado. A passagem pela paixão prepara a alma rude para um novo patamar, em que um lampejo de humanidade se insinua nos rostos indígenas aos pés do frontão da igreja.

Aqueles índios, meio feras e meio homens, se distanciaram da selvageria completa, pois já compreendiam parte do significado da Paixão de Cristo, mas não estavam prontos ainda para adentrar o *“reino do bem”* do interior do templo. Por isso mesmo, ficaram ali, às portas da igreja e a meio caminho da salvação.



Fig. 1 - A prisão no Bosque das Oliveiras. Azulejaria portuguesa, século XVIII, adro da Igreja de São Francisco. (João Pessoa - PB - Brasil)



Fig. 2 - A Ascensão. Azulejaria portuguesa, século XVIII, adro da Igreja de São Francisco. (João Pessoa - PB - Brasil).



Fig. 3 - Leão de Fô. Pedra calcária, século XVIII, arremate do adro da Igreja de São Francisco. (João Pessoa - PB - Brasil).



Fig. 4 - Rosto indígena. Pedra calcária, século XVIII, arremate do muro do adro, fachada da Igreja de São Francisco. (João Pessoa - PB - Brasil).

Aliás, os símbolos da Paixão são recorrentes na entrada do Complexo de São Francisco. Os estigmas de Cristo e de São Francisco estão no brasão da Ordem seráfica encimando o frontão, a coroa de espinhos e os cravos usados no suplício de Jesus, sobre um dos antigos portais internos

da galilé que dava acesso ao convento, e as chagas do Sagrado Coração de Jesus ornaram o topo dos seis nichos dos muros do adro.



Fig. 5 - Brasão da Ordem de São Francisco, frontão da Igreja de São Francisco. Pedra calcária, século XVIII



Fig. 6 - Cravos e Coroa de Espinhos, ornamentação de portal, galilé da Igreja de São Francisco. Pedra calcária, século XVIII.

Já ao adentrar o templo se vislumbra, no forro do vestíbulo, uma alegoria sobre a Santa Madre Igreja e a congregação franciscana: uma personificação da Igreja protege com seu manto seis frades e cinco cardeais, todos da Ordem de São Francisco. Por qual motivo somente os religiosos aparecem recebendo tal proteção?



Fig. 7 - Forro do vestíbulo da Igreja de São Francisco. Madeira policromada, século XVIII.

Aqui se pode fazer uma interpretação baseada na visão que Ludwig Feuerbach construiu acerca da alienação do homem em relação à essência divina. Como o homem se distancia do

caráter divino, dissociando-se completamente dele, surge a necessidade de uma figura intermediária, meio humana e meio divina, que se faça portadora de seus anseios frente a Deus. Como diz Feuerbach, “*Quem se volta ao santo, ao invés de se voltar a Deus, este só se volta ao santo na pressuposição de que este tudo consegue de Deus*” (1988: 117).

Tal colocação pode ser utilizada na explicação não só na pintura do vestibulo da Igreja de São Francisco, mas em todas as que estão no templo. No caso da que está no vestibulo, a idéia que se transmite é que: 1) os religiosos protegidos pela Igreja estão acima tanto dos outros religiosos quanto dos homens comuns; 2) o ideal do fiel deve ser atingir igual proteção; 3) por estarem numa posição intermediária entre a santidade e os homens, tais frades e cardeais podem interceder pelos fiéis junto aos santos, assim como estes fazem por todos os homens junto a Deus.

Sem dúvida, o conjunto mais representativo, em se falando das pinturas da Igreja de São Francisco, é o painel do forro da nave principal. De caráter monumental, o painel pintado em *trompe l'oeil* é intenso, criando a ilusão de que o Paraíso divino se abre sobre a cabeça dos fiéis (Bazin, 1994: 37), com sua alegoria sobre a vida de São Francisco, dividida em quatro passagens retratadas em medalhões nos quatro lados do teto, além do medalhão central, com a Santíssima Trindade e Nossa Senhora da Conceição derramando suas bênçãos sobre o fundador da Ordem que, por sua vez, irradia sua luz (e por que não, sua essência) para quatro representações de franciscanos nos quatro continentes então conhecidos. Nestas últimas, quatro missionários estão ao lado, cada um, de personificações da Europa, da Ásia, da África e da América.

É sintomático da visão que a própria congregação tinha a seu respeito um pequeno detalhe deste painel: os missionários que ladeiam os personagens americano e africano olham para estes como se fosse necessário vigiá-los na presença de Deus, controlá-los frente à santidade. Ao contrário, os missionários que ladeiam os personagens europeu e asiático simplesmente os apresentam, sem preocupar-se em cercear suas ações, ainda que por meio do olhar. Além disso, o missionário da Ásia segura uma coluna, ao invés de um crucifixo, como os outros três frades. Parece ser uma alusão à origem oriental do cristianismo, o que colocaria a Ásia como *pilar* da fé cristã.

Como não poderia deixar de ser, há também uma profusão de anjinhos barrocos, com suas gordurinhas e sua brancura européia contrastando com a realidade do povo que freqüentava a igreja. Ao contrário das sibilas de Michelangelo na Capela Sistina, as figuras adultas que complementam o conjunto são cardeais da Igreja, e não personagens da mitologia greco-romana. Aí se podem considerar duas interpretações distintas: 1) a congregação não queria exaltar valores não-cristãos, como consequência do espírito da Contra Reforma; 2) havia um corporativismo que preferia representar homens ligados à Igreja e com posição de liderança dentro dela.

Não é fácil avaliar e interpretar pinturas dessas dimensões e complexidade. Como afirma Richard Wollheim (1994: 27-28), a expressividade da obra de arte é algo que se infere a partir do

que se observa ou, em contraposição a esta visão, sua expressividade é resultante do estado mental que produzem no espectador. Na verdade, é possível permanecer impassível diante de uma obra que sobre outrem causa a mais profunda emoção: o que diferencia tudo é o olhar, olhar esse marcado pelas inserções de cada observador no mundo da cultura.

Nesse sentido, o teto da Casa de Oração da Ordem Terceira dos Franciscanos é dos mais problemáticos, pelo caráter fantástico da representação central. Alguns autores crêem que o medalhão traz o profeta Elias sendo arrebatado aos céus num carro de fogo, reproduzindo a cena do Antigo Testamento. Outros, no entanto, vêem ali São Francisco num momento de glória mística, defendendo a palavra de Deus (Barbosa, 1953: 51; Nóbrega, 1974: 95,129; Burity, 1988: 95; Rodrigues, 1990: 131).



Fig. 8 - Medalhão principal do forro, nave central da Igreja de São Francisco. Madeira policromada, século XVIII.



Fig. 9 - Medalhão central do teto da Casa de Oração da Ordem Terceira dos Franciscanos, Complexo Arquitetônico da Igreja de São Francisco. Madeira policromada, século XVIII.

O restante do painel, ao contrário do que cobre o teto da nave central da Igreja de São Francisco, não traz representações secundárias de passagens da vida de São Francisco, ou, ainda, de histórias bíblicas. O que ali se vê é a idealização de um templo, com uma profusão de colunas, arcos, sacadas e janelas em estilo clássico.



Figs. 10 e 11 - Escravos africanos. Detalhe do arremate do forro da Casa de Oração da Ordem Terceira Franciscana, acima da entrada da sacristia. Complexo Arquitetônico de São Francisco, madeira policromada, século XVIII (João Pessoa - PB).

No entanto, um detalhe se destaca, ao procurarmos as minúcias daquela pintura: é somente na Casa de Oração da Ordem Terceira de São Francisco que aparece um personagem não-alegórico representando o gentio local ou, ao menos, os negros escravos. No canto do teto, como se o sustentassem sobre a porta da sacristia, aparecem dois negros de turbante, recostados e se entreolhando, alheios às cenas retratadas no restante do forro. Não seria essa uma alusão ao fato de que os escravos se tornavam imprescindíveis ao sustento da colônia e mesmo à construção do complexo franciscano?



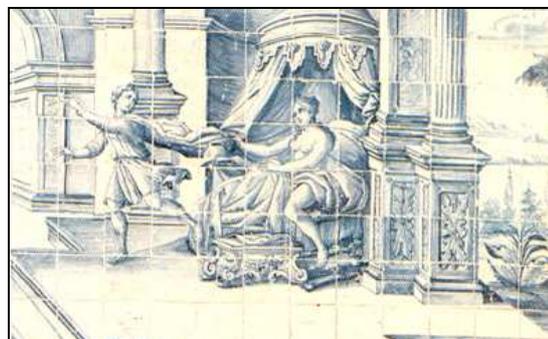
Fig. 12 - Fachada da Igreja de São Francisco, iniciada no final do século XVI e concluída no final do século XVIII. (João Pessoa - Paraíba).



Fig. 13 - Croqui da fachada da Igreja de São Francisco, que segue o esquema arquitetônico preferido pelos franciscanos no Brasil: a forma piramidal, em que as volutas colocadas ao lado do andar superior unem o plano da galilé, no térreo, ao frontão, ao alto, dando extrema harmonia e leveza a todo o conjunto e aumentando os efeitos de perspectiva para quem chega ao adro da igreja.

Voltando à igreja principal, há ainda um outro conjunto de pinturas que deve ser destacado: o que cobre o forro do teto do altar-mor. São vinte nichos que trazem os milagres de Santo Antônio. Apesar de não possuírem a imponência do painel da nave principal, tais pinturas são extremamente importantes para a análise do alcance dos ideais da Contra Reforma numa localidade tão isolada quanto a Paraíba de então.

Assim, mais do que em qualquer outro monumento, em se falando da Paraíba, ali está cristalizada a figura do santo como exemplo de virtude, benevolência e fé cristã, no sentido explicado por John Bossy (1990: 119), em que o santo barroco é um modelo para a *Fé*. Essa interpretação pode, ainda, ser estendida à azulejaria que ornamenta a parte inferior das paredes da nave principal. Ali está nada menos do que a saga de São José do Egito, aquele que, vendido pelos irmãos como escravo, muito sofreu na África, até ser recompensado por Deus com uma posição de prestígio dentro da Corte do Faraó.



Figs. 14, 15 e 16 - As três cenas principais do friso de azulejos que ornam a nave central da Igreja de São Francisco e narram a história de São José do Egito: o momento em que seus irmãos o aprisionam num poço, para depois vendê-lo como escravo; o assédio da mulher de Putifar, que ao ser recusada por José engendra uma acusação falsa que o leva à prisão; anos depois, José já liberto, como homem de confiança do Faraó, recebe seus irmãos, que não o reconhecem.

Azulejaria portuguesa do século XVIII, Igreja de São Francisco (João Pessoa - PB).

Não estaria aí também um *exemplo heróico* a ser seguido? O ex-escravo José era um homem que, apesar dos percalços pelos quais passou numa terra estranha, não deixou de ter fé e de respeitar seu Deus: não seria esta uma virtude a ser cultivada pelos paraibanos numa época de provações como as primeiras décadas da Capitania Real? Mais do que um simples exemplo, a saga de José do Egito não seria uma *projeção* de uma comunidade que queria atingir mesmo grau de realização que o santo conseguiu, apesar das adversidades que o cercavam?

Considerações Finais

No Brasil, o Barroco teve a espiritualidade e o belo como tributários da fervorosidade da Fé católica em Portugal. O estilo se difundiu, mormente, em países cujas condições históricas, culturais e religiosas mais se aproximavam daquelas existentes na Itália, o que justifica seu desenvolvimento na Península Ibérica e, posteriormente, nas colônias latino-americanas (Conti, 1984: 3).

Além disso, o Barroco também foi, em parte, o testemunho da riqueza proveniente do “açúcar, fumo e madeiras nos séculos XVI, XVII e XVIII e (...) da mineração do ouro durante todo o século XVIII e princípio do XIX” (Etzel, 1974: 23). O que percebemos, no entanto, é que houve uma

pequena diferenciação entre o Barroco das áreas mineradoras do Centro-Sul e aquele que surgiu no Nordeste. A nosso ver, o primeiro era, essencialmente, dedicado à glorificação da fé, enquanto o segundo se ligou à consolidação da ocupação territorial.

Na visão de Affonso Ávila, o Barroco esteve intrinsecamente ligado “às inquietações espirituais e políticas do tempo”, o que lhe conferiu certo “condicionamento ideológico” e um enfoque missionarista (1994: 60). Mais ainda: “O barroco já não representará então apenas um estilo artístico, mas uma sistematização de gosto que se reflete em todo um estilo de vida, um estilo portanto global de cultura e de época (...)”⁵ (Ávila, 1994: 60).

Essa característica do Barroco - ser um reflexo das inquietações de seu tempo - não foi percebida apenas por Affonso Ávila. Eduardo Etzel, por sua vez, também destaca esses atributos do estilo no Brasil e, mais ainda, diferencia as formas de expressão que se cristalizaram nas diferentes regiões do país:

O barroco, na sua expressão religiosa, tem o característico geral de uma aspiração ao infinito. É suntuoso, porque assim exalta a glória de Deus; é redundante, porque reforça a expressão dessa glória; é cheio de formas esvoaçantes, que exprimem a espiritualização da fé. Dentro dessa aspiração, manifestou-se com riqueza espantosa onde houve recursos, sobretudo o ouro que amparava suas pretensões; e foi modesto, pobrezinho, humilde onde, mesmo à míngua de recursos, deixou sua marca nesta ou naquela composição que exprimiu tudo o que a veneração modesta do fiel pôde oferecer a seu Deus. São todas expressões do barroco, com cambiantes ligadas à situação social das comunidades. Se o suntuoso representa o barroco na sua plenitude áurea, o modesto exprime o mesmo barroco que, por sua vez, é a sua linguagem de fé⁶.

O Brasil, sendo colônia riquíssima pela cultura e comércio do açúcar e pela mineração, teria que produzir um barroco rico na sua representação máxima, a talha polimorfa recamada do mais fino ouro brasileiro. (...)

Em contraposição, temos que reconhecer que nem sempre o barroco no Brasil foi assim representado, pois houve regiões onde as condições sócio-econômicas determinaram outro tipo de construções. Nelas, teve expressão modesta, sem ouro; a talha, ambiciosa em sua pobreza, manifesta-se em alguma coluna salomônica, em raras volutas simétricas, em linhas curvas, numa que [sic] outra folha de acanto, em raros e grosseiros anjos. O intuito na fé foi o mesmo, os recursos é que foram mínimos (...).(Etzel, 1974: 28-29)

Especificamente, Etzel se refere às manifestações barrocas existentes no litoral da região Sul e em parte do Sudeste e do Centro-Oeste, contrapondo-o àquele das regiões mineradoras e das áreas litorâneas do Rio de Janeiro e do Nordeste. Em parte concordo com suas idéias. É bem claro o conjunto de contrastes existentes entre o Barroco de Minas Gerais, rico e cheio de rebuscamentos, e o do interior de São Paulo e Mato Grosso, simples e acanhado, pois surgiu em áreas periféricas dos centros mineradores. Contudo, creio que ao generalizar o aspecto de riqueza para o litoral nordestino, Etzel comete um erro de avaliação grave: toma como exemplo nada menos que os dois maiores centros da região, Salvador e Recife, cidades importantes na administração colonial, esquecendo-se das particularidades existentes nas outras capitânias nordestinas nos séculos XVI, XVII e XVIII. Pietro Maria Bardi enxerga também uma diferenciação evidente entre o Barroco de Minas Gerais e o do Nordeste, se bem que tenha um entendimento depreciativo deste segundo:

No Nordeste se admira um barroco mais truculento e aformoseado com talhas pesadonas, entremeadas de carrancas gritantes, o jacarandá assombrando tenebrosamente o ambiente, ou o ouro cegando a vista. Minas se enfeita mais alegremente, preferindo cores pastel, procurando leveza e doçura. A arquitetura das duas regiões diferem substancialmente. (Bardi, 1979: 93)

Não creio que os adjetivos *truculento* e *aformoseado* se apliquem, satisfatoriamente, às manifestações do Barroco no Nordeste brasileiro. Na verdade, entendo que a riqueza da expressão barroca existente não só nas capitanias periféricas do litoral nordestino, mas também nos dois maiores centros urbanos da região no período colonial - Recife e Salvador - é de natureza bem diversa da que se cristalizou nos centros mineradores e mesmo nas áreas pobres do Sul, Sudeste e Centro-Oeste. Não se pode negar que a prosperidade econômica vinda do cultivo da cana e fabricação do açúcar traduziu-se em vários monumentos barrocos da região, mas acredito que os motivos que condicionaram, mesmo que inconscientemente, a ostentação e a alegoria barrocas no litoral nordestino - especialmente no caso da Paraíba - foram outros, muito mais ligados à necessidade de a Igreja se mostrar presente num processo de acelerada conquista e ocupação das terras brasileiras.

Nesse sentido, a delimitação do espaço sagrado e a utilização da imagem como elemento de catequese se tornaram as principais atribuições do Barroco nessas áreas. O fato de que existam, marcadamente, diferenças de estilo entre as construções das várias ordens religiosas que vieram para o Nordeste e, mais ainda, que as igrejas construídas na região tenham sido, quase sempre, financiadas por essas ordens, é um outro elemento diferenciador em relação ao Barroco das regiões mineradoras, posto que, em última instância, quem financiava essas empreitadas no litoral nordestino, de fato, era o Estado português, já que a permanência e sustento de jesuítas, franciscanos, carmelitas e beneditinos só se tornara possível graças às doações de terras e outros bens que suas ordens receberam da Coroa lusitana. Já em Minas Gerais, parte de Goiás e Rio de Janeiro, a riqueza das construções barrocas era muito mais fruto de doações pessoais à Igreja, muitas vezes feitas por colonos (enriquecidos pela corrida do ouro, pelo comércio ou pelo cultivo da cana) ou, em grande parte das vezes, por membros de irmandades leigas.

Por outro lado, é possível considerar o Centro-Sul da mineração como o campo em que as possibilidades de rebuscamento do estilo Barroco no Brasil se expandiram até sua exaustão, enquanto que no litoral nordestino teria se mantido um “exagero” contido, simplista, com o uso de soluções menos onerosas mas, nem por isso, de menor impacto visual. Assim, seria possível entender que ao refinamento da sociedade mineradora, em que circulava uma inimaginável riqueza, correspondia uma certa necessidade de ostentação, que se traduziu no espalhafato das *dobras*, *redobras* e brilhos do Barroco mineiro. Por outro lado, a rudeza agrícola do mundo do

açúcar nordestino teria propiciado, especialmente no caso das cidades periféricas, um estilo mais “aberto”, no qual as características formais principais do estilo Barroco foram preservadas, mas, de forma geral, absorvendo-se os elementos da flora e fauna locais numa simbiose estilística com forte intuito catequizador. Estaria aí, em meu entendimento, a principal diferença entre o Barroco das regiões mineradoras e o que surgiu no Nordeste brasileiro, especialmente na Paraíba.

Na visão de Janice Theodoro, “*A estética barroca reproduziu-se por toda a América, fragmentando e cristalizando a imagem de uma aparente miscigenação*” (1992: 150). Nesse sentido, a utilização de elementos visuais característicos dos trópicos nas ornamentações barrocas não é um sinal de assimilação do universo local, mas uma forma de destruí-lo, ao submetê-lo à hierarquia da divindade cristã. Os próprios franciscanos, em seu **Códice**, afirmavam ser, para a catequese, de suma importância a *aparência exterior* dos templos da Ordem:

(...) es muy necesario el ornato y aparato de las iglesias para levantarles el espíritu y moverlos a las cosas de Dios, porque su natural es tibio y olvidadizo de las cosas interiores, ha menester ser ayudado con la apariencia exterior. (citado por Theodoro, 1992: 125)

Desse modo, entendo que as igrejas barrocas do Centro-Sul do país, mesmo aquelas de menor fausto, são monumentos não para a catequese, mas sim para a glorificação da Fé, para a celebração dos ritos católicos por uma população já católica, fosse ela abastada ou miserável. No Nordeste, ao contrário, ao apelo visual do Barroco deveria se agregar o elemento catequizador, com o objetivo primordial de evangelizar os silvícolas infieis pelo olhar, pelos símbolos visuais do cristianismo e, em última instância, pela agregação de elementos locais como estratégia de aproximação e assimilação simbólica.

Construíram-se, portanto, dois universos imagéticos no Barroco dessas regiões, que apesar de possuírem uma matriz comum, trazem em suas ornamentações diferenças significativas: enquanto no primeiro havia a recorrência de elementos decorativos externos à realidade brasileira, como folhas de acanto e atlantes, no Barroco nordestino há uma profusão de elementos da flora e fauna locais, numa possível tentativa de aproximação entre o espaço sagrado e os indígenas a serem convertidos para a Fé católica.

Como Peter Burke afirma, “*Os rituais públicos exprimem valores oficiais*” (1990: 72), e creio ser esse raciocínio extensível à interpretação do Barroco na Paraíba. A apoteose barroca, quer seja através de seus entalhes em cantaria ou madeira, quer seja através de seus retábulos e forros decorados, tem o caráter de transcender o que é palpável, relegando a segundo plano as contingências do dia-a-dia, sem contudo, desvencilhar-se das prerrogativas dos sistemas de poder estabelecidos entre Igreja e Estado: “*Quanto mais a Igreja pactuou com o século, maior foi seu*

compromisso com a imagem” (Debray, 1994: 88). As representações dos santos barrocos existentes na Paraíba são, como suas congêneres européias, modelos de virtude: são “*carne deificada ou matéria sublimada*” (Debray, 1994: 83). Mas não seriam elas também insígnias públicas de poder, sinais de uma investidura e de uma hierarquia social que deveriam ser disseminados sub-repticiamente, dissimuladamente?

Assim, ao tomar parte no ritual barroco, os paraibanos dos séculos XVII e XVIII estavam também, inadvertidamente, se inserindo num conjunto de sinais e representações que somente reforçavam a dominação simbólica exercida pela Coroa portuguesa. Segundo Pierre Bourdieu: “*A eficácia do discurso performativo que pretende fazer acontecer o que enuncia no próprio ato de enunciá-lo é proporcional à autoridade daquele que o enuncia (...)*” (1996: 111).

Por fim, acredito que ao incrustar em suas paredes as insígnias do poder temporal lusitano, a Igreja católica, na Paraíba, instituiu um tipo de *discurso performativo*, no sentido de que ao enunciar a presença da Coroa portuguesa nas terras paraibanas estava, também, reforçando essa presença e seu poder simbólico.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco - vol. I**. 3. ed. ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBOSA, Cônego Florentino. **Monumentos históricos e artísticos da Paraíba**. 2. ed. facsimilar. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/ SEC/ A União, 1994 [1953].

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1994 a.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 b.

BOSSY, John. **A cristandade no ocidente: 1400/1700**. Tradução de Maria Amélia Silva Melo. Lisboa: Edições 70, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 3. ed. Tradução de Sérgio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer**. Tradução de Sérgio Miceli, Mary Amazonas Leite de Barros, Afrânio Catani, Denise Bárbara Catani, Paula Montero e José Carlos Durand. São Paulo: Edusp, 1996.

BURITY, Glauce Maria Navarro. **A presença dos franciscanos na Paraíba através do Convento de Santo Antônio**. Rio de Janeiro: Bloch, 1988.

BURKE, Peter. **Sociologia e história**. Tradução de Fátima Martins. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

CONTI, Flávio. **Como reconhecer a arte barroca**. Tradução de Carmen de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ETZEL, Eduardo. **O barroco no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Tradução de José da Silva Brandão. Campinas: Papyrus, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. 3. ed. Tradução de Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. **A microfísica do poder**. 10. ed. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

GOMBRICH, E. H. **Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones**. Traducción de Alfonso Montelongo. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

MELLO, José Octávio de Arruda. **História da Paraíba: lutas e resistência**. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/ SEC/ A União, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d [1882].

NÓBREGA, Humberto da Cunha. **Arte colonial da Paraíba**. João Pessoa: UFPb, 1974.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **O Barroco na Paraíba: arte, religião e conquista**. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB/ IESP - Instituto de Educação Superior da Paraíba, 2003.

RODRIGUES, Alvimar (ed.). **Quatro séculos de arte sacra**. Rio de Janeiro: Bloch; João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1990.

THEODORO, Janice. **América barroca: tema e variações**. São Paulo: EDUSP/ Nova Fronteira, 1992.

WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

Notas

¹ Trabalho apresentado no V Encontro Nordestino de História, no Simpósio Temático “Cultura, Sociedade e Imaginário na América Portuguesa Colonial” (Recife, UFPE, 10 a 15 de outubro de 2004). Este texto resume as principais idéias contidas em meu livro **O Barroco na Paraíba: arte, religião e conquista**, lançado em 2003.

² Grifos do autor.

³ Grifos meus.

⁴ No budismo chinês, são os leões que protegem a imagem de Buda (*Fô* em mandarim) ou qualquer lugar sagrado ou ligado ao poder imperial. Sua presença, no adro da Igreja de São Francisco, é atribuída aos missionários vindos de Macau e que estavam entre aqueles que iniciaram a construção do complexo arquitetônico franciscano em João Pessoa.

⁵ Grifos do autor.

⁶ Grifos meus.