

Suianni Cordeiro Macedo

**Effigie Eximius:
Apresentação e teatralidade no retrato de Dom Frei Manoel da Cruz**

Monografia de Bacharelado

**Departamento de História
Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Universidade Federal de Ouro Preto**

Mariana, 24 de junho de 2005

Suianni Cordeiro Macedo

**Effigie Eximius:
Apresentação e teatralidade no retrato de Dom Frei Manoel da Cruz**

Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Valdei Lopes de Araújo.

**Departamento de História
Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Universidade Federal de Ouro Preto**

Mariana, 24 de junho de 2005

A Paulo e Elena.

Agradecimentos

Estou aprendendo a ver. Não sei o que provoca isso, tudo penetra mais fundo em mim, e não pára no lugar em que costumava terminar antes. Tenho um interior que ignorava. Agora tudo vai dar aí. E eu não sei o que aí acontece. [...] Será que já contei isso? Estou aprendendo a ver. Sim, estou começando. Ainda o faço mal. Mas quero aproveitar bem o meu tempo.¹

Os sinos ecoam pela cidade vazia. Amanhece e todos ainda despertam. Eu, já desperta, penso em todos aqueles que preciso deixar meus sinceros agradecimentos.

Agradeço ao professor Valdei Lopes de Araújo pela amizade e persistência na tarefa de dar continuidade a este trabalho. Sua contribuição foi fundamental para que os muitos fragmentos dessa pesquisa pudessem finalmente reunir-se nesta apresentação final.

Agradeço sinceramente ao professor José Arnaldo Coelho de Aguiar Lima pelo apoio durante todas as etapas, muitas vezes confusas, do trabalho. Também por acreditar e não me deixar desistir.

Agradeço a professora Helena Miranda Mollo que primeiro me orientou na pesquisa. As escolhas que se concretizam neste trabalho final em vários aspectos não representam os caminhos pensados num primeiro momento. Mas as escolhas atuais só foram possíveis a partir deste primeiro caminho que tivemos juntas.

1. Rainer Maria RILKE. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. p. 06-07.

Aos professores Celso Taveira e Marcus Vinícius Correa pela amizade. A Marli pelo empenho e ajuda. A universidade pelo financiamento da pesquisa. Ao professor Aldo Assir Sobral pela tradução do latim. A Tiago Ulisses pelas fotografias dos retratos dos bispos. A Claudia pela disponibilidade em procurar por algum retrato de Dom Frei Manoel da Cruz no Maranhão. Ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana

A Paula, Paulinha, Flávia e Bruno pelo ouvido amigo e sempre paciente e pelas palavras precisas. A Samuel pela amizade, sinceridade e pela enorme paciência. A André, Fabiano, Gustavo, Igor e Álvaro pelo carinho e amizade. A Annette pela grande ajuda em Nova Friburgo.

Ao seminarista do Seminário de São José em Mariana pela imensa ajuda na descoberta da liturgia católica. Ao longo do trabalho deparei-me com a enorme complexidade das vestimentas religiosas. O seminarista, que infelizmente desconheço seu nome, me apresentou a enciclopédia litúrgica utilizada e me apresentou as principais vestimentas episcopais e o seu uso litúrgico.

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 encontrar 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.

O intuito deste trabalho é, além de perceber o papel e os significados que o retrato assume, buscar 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.

Resume:

La distinction de Dom Frei Manoel da Cruz dans la société coïoniale est démontrée à la fête réalisée au moment de son arrivée à Mariana et se perpétue au portrait que lui représente. Ce portrait est un des éléments très important et singulier pour le rencontre avec les aspirations et les attentes de la société du XVIII^{ème} siècle. En plus, le portrait indique le développement de la technique artistique au Brésil et leur relation avec le Baroque européen.

L'objectif de ce travail est comprendre le rôle et les significations que le portrait a dans la société coloniale, aussi bien que d'indiquer l'emploi des images des autorités au XVIII^{ème} siècle. Le portrait est capable de multiplier et de agrandir les personnages. L'autorité se présente en plusieurs endroits et leur pouvoir se consolide et convainc les spectateurs.

Sumário

Lista de ilustrações	08
Introdução	09
Capítulo I.	
O retrato de Dom Frei Manoel da Cruz.	15
Capítulo II.	
Arte: vestígio singular.	20
Capítulo III.	
Panofsky e o problema da significação: a iconologia.	44
Capítulo IV.	
Retratos: a arte, o poder e as autoridades no Brasil colonial.	
a- Retratos coloniais e o retrato do prelado de Mariana.	54
b- Dom Frei Manoel da Cruz e a diocese da Capitania das Minas.	60
Capítulo V.	
O mundo como um palco: “re-presentação” e teatralidade.	68
Capítulo VI.	
Imagem exímia: o retrato do excelentíssimo bispo.	91
Considerações finais.	103
Anexo.	
Os retratos dos bispos de Mariana entre 1772 e 1835.	00
Bibliografia.	109

Lista de ilustrações

Retrato de Dom Frei Manoel da Cruz. (1748-1764)	00
Retraio de Dom Frei Joaquim Borges Figueroa (1772-1773).	00
Retrato de Dom Frei Bartolomeu Manuel Mendes dos Reis (1779-1793).	00
Retrato de Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével (1779-1793).	00
Retrato de Dom Frei Cipriano de São José (1798-1817).	00
Retrato de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1820-1 835).	00

Introdução

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.¹

A aclamada entrada em Mariana de Dom Frei Manoel da Cruz no ano 1748 inicia um novo momento na organização administrativa colonial. Uma nova ordem na inter-relação do poder entre as autoridades na região mineradora. 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 do primeiro bispo marianense demonstra a preocupação de uma sociedade em apresentar suas instâncias de poder e a corporificação deste nas autoridades. A sociedade colonial inspira-se na busca insistente em exhibir-se da sociedade do Antigo Regime. Para essa sociedade as virtudes de suas autoridades devem apresentar-se a todo momento.

O espaço público realiza-se na representação, numa teatral idade eloquente e característica do Antigo Regime. As artes, principalmente o retrato, envolvem-se nesse ambiente de exibição.

O intuito deste trabalho é, além de perceber o papel e os significados que o retrato assume, buscar as funções atribuídas às imagens de autoridades na sociedade colonial.

1. Affonso ÁVILA. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo*

O retrato de Dom Frei Manoel da Cruz² 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.

A arte do retrato representa parte significativa do conjunto das pinturas brasileiras até meados do século XIX. Possui, como procuramos demonstrar adiante, um papel fundamental na afirmação e reprodução do poder. Apesar disso, poucos trabalhos dedicaram-se a um estudo específico e aprofundado dessa manifestação artística.

Procuramos pensar o retrato de Dom Frei Manoel da Cruz a partir da tarefa investida a imagem de multiplicar e ampliar o personagem. O retrato assume a responsabilidade fundamental de consolidar e de convencer o espectador da autoridade do retratado com base em recursos retóricos. Na imagem a autoridade “presentifica-se” em múltiplos espaços e seu poder amplia-se e consolida-se.

A escolha do retrato de Dom Frei Manoel da Cruz que propomos analisar foi orientada pelas qualidades formais da pintura, pelas poucas interferências de restauro e pela provável contemporaneidade do retrato com o retratado – a pesar

barroco, p. 384. [realizamos nesta passagem a atualização ortográfica].

da ausência de data e assinatura encontramos indícios significativos da sua realização no século XVIII.

O Museu Arquidiocesano possui ainda outros três retratos do primeiro prelado de Mariana que não foram considerados neste trabalho. Um deles apresenta semelhanças nos gestos e na cenografia com a obra aqui analisada. As interferências sofridas pela pintura, devido a antigos processos de restauração, dificultam muito qualquer afirmação de uma relação entre essa pintura e o retrato que analisamos. As outras duas obras apresentam características formais e estilísticas que indiciam uma execução posterior, provavelmente no século XIX.

Para pensarmos a relação do retrato escolhido com o contexto artístico, cultural, social e político do século XVIII nos inspiramos nas considerações teórico-metodológicas de Erwin Panofsky.³ O autor considera as manifestações artísticas como elementos sintomáticos e formadores da cultura de uma época e de uma sociedade. Enquanto tais se constituem em peças significativas para a pesquisa histórica.

Panofsky afirma as manifestações artísticas como uma inter-relação da parte com a totalidade. As obras de arte definem-se pelo contexto de sua produção mas, por estarem envolvidas em uma relação de ação mútua entre o

2.O retrato de Dom frei Manoel da Cruz encontra-se atualmente em exposição permanente no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. O museu dedica uma sala de homenagens póstumas que reúne os retratos dos prelados que administraram a diocese.

3.Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais, passim.*

particular e o geral, são vestígios ou sintomas de uma época e lugar e, portanto, capazes de informar e compor o quadro geral de uma sociedade.

Relacionamos as afirmações de Panofsky com a preocupação de Carlo Ginzburg⁴ sobre a relação do individual com a totalidade. O historiador aprofunda essa relação à medida que atribui grande relevância aos vestígios singulares enquando indícios das formas e manifestações do passado.

Procuramos expor no segundo capítulo do trabalho as intercessões entre as afirmações dos dois historiadores: a relação entre o particular e o geral, a investigação dos vestígios, e o lugar da história da arte para a compreensão do passado. Este capítulo é precedido pela descrição iconográfica do retrato de Dom Frei Manoel da Cruz.

No terceiro capítulo procuramos relacionar as questões discutidas no capítulo anterior com o método proposto por Panofsky para compreensão das obras de artes enquanto partes significativas do passado. O método da iconologia divide-se em três etapas que encaminham o historiador a uma síntese da significação da imagem na totalidade de que faz parte.

No quarto capítulo abordamos a relação do retrato marianense com a produção de retratos durante o período colonial. Este capítulo dedica-se a traçar os aspectos que consideramos principais do contexto colonial e, mais

especificamente, da região que o bispado marianense circunscribe. Além disso, contém uma pequena biografia de Dom Frei Manoel da Cruz e uma descrição sumária de seu governo.

No capítulo seguinte nos dedicamos a discutir a importância da noção de representação na sociedade do Antigo Regime. Representar assume, nesse contexto, dois significados distintos, entretanto, interligados. Por um lado, representar traz a idéia de tornar presente, e abre caminho para formas de corporificação dos indivíduos distintos. Por outro lado, representar relaciona-se com uma noção de teatralidade presente em toda a esfera pública daquelas sociedades.

Guiados por esse duplo significado de representar propomos analisar, no sexto capítulo, o retrato de Dom Frei Manoel da Cruz. Nos parâmetros metodológicos de Panofsky, trata-se da análise iconológica. Para alcançarmos a interpretação do retrato procuramos, então, relacionar as idéias associadas ao termo representação com as necessidades específicas da sociedade setecentista e as suas múltiplas manifestações de poder e autoridade.

Capítulo I

O retrato de Dom Frei Manoel da Cruz

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

Trata-se de um retrato de figura adulta masculina de pé em posição ligeiramente frontal. O retratado 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 levemente por uma olheira não muito acentuada que realça a seriedade da expressão. Os olhos arregalados esboçam sutilmente uma expressão triste, e seus lábios contidos remetem ao interromper de uma fala. Sua tez clara e levemente pálida não apresenta sinais expressionais. O cabelo é grisalho e está em parte escondido por um solidéu.⁵

O braço direito encontra-se gesticulado, ligeiramente flexionado numa atitude de benção, com a mão alcançando uma altura um pouco acima dos ombros. Dando continuidade ao gesto, sua mão, pequena e com finos dedos, displicentemente configura-se em um movimento no qual os três dedos encontram-se levemente estendidos, sendo o polegar, o indicador e o médio, os

⁵. O solidéu é comumente utilizado por bispos e alguns outros eclesiásticos da igreja católica. Consiste em um pequeno barrete em forma de calota.

outros dois dobrados. No dedo anelar é possível ver o anel episcopal,⁶ dourado, com uma pedra de cor escura.

A figura porta-se com grande elegância apesar do tom levemente 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 murça⁷ também escura, fechada, logo abaixo do cabeção, cobrindo-lhe os ombros e o peito. Encimando a murça há uma cruz, peitoral,⁸ 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.⁹ 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

⁶O 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 distingam de anéis ordinários deste de uso litúrgico.

⁷A murça é um cabeção 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.

⁸A cruz peitoral é também uma insígnia da dignidade episcopal.

⁹Normalmente 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.

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 um enorme cortinado, escuro, franjado, contido por cordões torços dourados e arrematado por borlas franjadas recobrimdo a parte superior das colunas. A direita do retratado encontra-se a mitra preciosa, 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^{mi} necnon R^{mi} D. D. Fr Emanuelis a Cruce exordine Meliflui D.^r qui annos circiter octo Maragna [niensi] Eclésia primo praefuil Mariensis deinde Diaocaesees meritâ prómotione primas renutiatus est. Episcopus. Vir Religiosae Virtules [laude] apprimè cearus, et. hujus Scininarii fundator fuit. Decimum Veròmensem Supra annos quindecim regiminis parum praeztergressus Tertio Nons Januarii anno MDCCLXIV, cetatis Vero suae IV nondum supra septuaginla expleto, naturae conca sit.

¹⁰. A mitra é um barrete circular que na sua parte superior termina em duas pontas. De sua parte posterior pendera sobre a mica duas faixas. Na liturgia católica configuram-se três lipos de mitra, sendo uma delas a que se denomina mitra preciosa: de fundo dourado ou prateadolornamentada 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 os circunstâncias de seu emprego.

Capítulo I I

Arte: vestígio singular

[...] Nem tudo se pode saber ou dizer, como nos querem fazer acreditar. Quase tudo o que se sucede é inexprimível e decorre num espaço que a palavra jamais alcançou. E nada mais difícil de definir do que as obras de arte seres misteriosos cuja vida imperecível acompanha nossa vida efêmera. [...]¹¹

As imagens sem dúvida compõem uma parte do conjunto de vestígios do passado. Enquanto vestígios aglomeram informações, nem sempre explícitas, e aguardam uma organização capaz de lhes recuperar algum sentido. Sentido ininterruptamente buscado para alcançarmos o passado. Recolhemos vestígios, fragmentos, imagéticos ou não, que possam validar o que inferimos sobre o passado.

Ao afirmarmos, contudo, o destaque de vestígios na formação do discurso histórico desponta um problema historiográfico mais profundo. A História, ao longo de mais de um século, almejou construir parâmetros consensuais a respeito da importância do documento para a consolidação de um argumento cientificamente válido.

Numa disciplina voltada essencialmente para o passado, a fonte, sua identidade e sua validade, encarrega-se de aportar ao presente alguma compreensão. Os documentos por si próprios não são suficientes para aferirmos definitivamente o passado. Além disso, uma segunda questão se impõe: a capacidade das fontes não escritas informarem sobre uma outra época e uma

outra sociedade, e as dificuldades inevitáveis ante a especificidade de sua linguagem.

Durante o século XIX a Historiografia pouco se dedicou ao objeto artístico. Além dos trabalhos de Jacob Burckhardt poucos são aqueles que poderíamos citar em abordagens realmente dedicadas às artes. Em grande parte do século passado, as imagens, na maioria das vezes, representaram fontes para a história social. Apenas a História da Arte mergulhou nas interpretações dos objetos artísticos. Ao mesmo tempo, encarregou-se de buscar soluções teóricas fundamentais que alcançassem as muitas especificidades das obras de arte. Evidentemente também não se trata de uma disciplina homogênea comportando divergências fundamentais nas suas postulações sobretudo teóricas.

Discutir os elementos definidores das fontes e a necessidade de interpretá-los é colocar para a disciplina uma questão metodológica de suma importância. Apesar da crítica a uma suposta estagnação teórica da História da Arte a preocupação de Panofsky em transformar a iconografia em documento para o estudo da história é bem expressiva. Principalmente quando considerada a discussão da historiografia francesa da década de 30 e seus continuadores sobre uso de fontes diversificadas para o trabalho do historiador.

Os documentos e monumentos estão sujeitos a determinação do contexto. Mas, por outro lado, a composição do que Panofsky denomina “quadro de

¹⁰RILKE, Rainer Maria. *Alguns poemas e cartas a um jovem poeta*. p. 41.

referência” só se sustenta sobre a interpretação coerente dos documentos e monumentos, ou seja, dos registros do passado:

[...] É verdade que os monumentos e documentos individuais só podem ser examinados, interpretados e classificados à luz de um conceito histórico geral, ao mesmo tempo que só se pode erigir esse conceito histórico geral com base em monumentos e documentos individuais.¹³

Os documentos, entretanto, além de estarem sujeitos a uma interpretação, são partes da conformação histórica. A partir desta base, os elementos significativos de uma época, o conhecimento se constrói. A circularidade pode, aparentemente, representar um caminho inviável, um círculo vicioso. Mas, na perspectiva de Panofsky, é esse mecanismo o criador das possibilidades de estabelecer conclusões relevantes. O que conhecemos a partir desse mecanismo abre ao historiador duas alternativas, de um lado, corroborar nas idéias já consolidadas, a “concepção geral predominante”.¹⁴ ou, por outro lado, transformar significativamente o que se conhece sobre uma época e um lugar.

Á dinâmica inerente ao aparente problema possibilita uma relação de suma importância para a construção do conhecimento histórico. A possibilidade de se estabelecer uma relação construtiva entre o particular e o geral, ou entre o singular e o universal, ou ainda, entre a parte e o todo: “[...] em ambos os casos, o ‘sistema que faz sentido’ opera como um organismo coerente, porém elástico,

12.Cf. BURCKHARDT, Jacob. *O renascimento italiano*.

13.Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 28-29.

14.Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 29.

comparável a um animal vivo quando contraposto a seus membros individuais [...] ¹⁵.

O que é singular apresenta uma manifestação das intenções gerais e por isso pode trazer as informações para o conhecimento do passado. O documento, mais que uma testemunha do passado, é um elemento formador do passado e um sistema complexo e completo que se integra a um conjunto mais abrangente. A dedicação ao particular abre caminho para alcançarmos as intenções expressas nas mais diversas manifestações humanas. Evidentemente esta noção, reforçada por Panofsky, representa uma tradição historiográfica anterior, desenvolvida nas pesquisas de Warburg:

[...] o objetivo da pesquisa de Warburg era duplo: por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz de testemunhos históricos, de qualquer tipo e nível, em condições de esclarecer a gênese e o seu significado; por outro lado, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como uma fonte *sui generis* para a reconstrução histórica. ¹⁶

As reflexões sobre a História de Jacob Burckhardt, entretanto, já anunciavam a importância da relação entre o particular e o universal e postulavam o documento enquanto testemunho do passado. Mas, ao mesmo tempo, como um objeto consolidado neste passado e, portanto significativo por si mesmo.

[...] Tudo o que nos seja transmitido de um modo ou de outro pela tradição guarda alguma relação com o espírito e suas mudanças e é testemunha e expressão delas [...] para quem deseja realmente aprender, quer dizer, enriquecer-se espiritualmente, uma só fonte bem escolhida pode suprir de certo

15, Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*. p. 29.

16. Carlo GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais*. Morfologia e história, p. 36.

modo o infinitamente múltiplo, permitindo-lhe encontrar e assimilar o geral no particular por meio de uma simples função do seu espírito.¹⁷

Warburg, sem dúvida, a fim de estabelecer sua concepção de história e seu conceito de cultura se apóia nas afirmações de Burckhardt.¹⁸ Para o último a cultura representa um grande conjunto dentro do qual muitos elementos distintos haviam de ser somados na duração do processo histórico. A relação entre as manifestações específicas de uma época e de um lugar, então, deveriam ser entendidas como partes significativas do processo histórico e não apenas um resultado ou consequência. Para o historiador, não se poderia resumir a História a uma relação de causa e efeito, da mesma forma que não se poderia pensá-la como um processo evolutivo do qual se buscam as origens.

A noção de espírito defendido por Burckhardt se difere em um ponto sensível da concepção hegeliana de “espírito de época”, pois para este a história universal compreende um caminho do espírito em direção ao bem e, portanto, à liberdade. Dessa forma, agrega-se um sentido para a história, uma linha reta, que a humanidade deveria percorrer. O sentido da história concebido por Hegel é, por definição, o progresso – diferentemente do que procura fixar Burckhardt.

17.“[...] Todo lo que nos sea transmitido de un modo o de oiro por la tradición guarda alguna relación com el espíritu y sus mudanzas y es testimonio y expresión de ellas. [...] Para quien desee realmente aprender, es decir, enriquecerse espiritualmente, una sola fuente bien elegida puede suplir en cierto modo lo infinitamente múltiple. permitiéndole encontrar y asimilar lo general en lo particular por medio de una simples función de su espíritu.” Cf: Jacob BURCKHARDT. *Reflexiones sobre la Historia Universal*, p. 62-63.

18.“Numa passagem programática, Warburg invocara, como vimos, o exemplo de Burckhardt, em nome de uma história da arte com um alcance mais amplo e dilatado do que a história acadêmica tradicional uma história da arte que desemboca na *kulturrwissenschaft* [teoria da cultura]. Recusava-se qualquer

Ele próprio se encarrega de traçar os fundamentos da distinção e da crítica a Hegel: “[...] Porém não nos disse, nem nós o conhecemos, quais são os fins da eterna sabedoria. Isto de antecipar audazmente um plano universal induz a erros, porque parle de premissas errôneas [...]”. Para Burckhar, mesmo buscando alcançar o conhecimento das intenções do espírito não nos é possível estabelecer formulações que definam as etapas, tampouco a finalidade do desenvolvimento humano.

Mas exatamente em que consiste esta intencionalidade? A história enquanto manifestação de um espírito tem, nas intenções, a expressão, na maior parte das vezes inconscientes, dos estados desse espírito. As ações humanas são, portanto, manifestações do espírito. E as intenções tornam as ações coerentes com as características fundamentais do seu espírito formador. O espírito, entretanto, não é, na concepção de Burckhardt, algo estático. Também está em constante movimento e mutação, pois a história, assim como entende o autor, é movimento e aceleração, ao contrário das ciências naturais, que tendem a um caráter estático e imutável.²⁰

leitura ‘impressionista’, estetizante (e também puramente estética) das obras de arte.”. Cf. Carlo GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e história*, p. 56.

19. “Pero no se nos dice, ni nosotros lo conocemos, cuáles son los fines de la eterna sabiduría. Esto de anticipar audazmente un plan universal induce a errores, porque parle de premisas erróneas”. Cf. Jacob BURCKHARDT. *Reflexiones sobre la Historia Universal*, p. 45.

20. “Ainda que a história tenha muito que aprender com a ciência da natureza- a observação, a comprovação e o acatamento dos Talos — também distingue-se desta quanto distinguem-se entre si o fenômeno natural e o histórico. A natureza tende a organização e conservação dos tipos. A história é uma constante mutação cujo princípio é o bastardo, onde opera sempre o princípio da liberdade. A natureza é lentidão, a história aceleração.” (T. Alfonso REYES. “Prólogo”, (n: Jacob Burckhardt, p. 32-33. Ou o próprio Burckhardt nas páginas 66 a 69. “Aunque la historia tiene que aprender mucho de la ciencia

A cultura, expressão privilegiada do espírito, é o espaço dedicado à liberdade, uma liberdade distinta da hegeliana, entendida como o espaço da criação e da transformação. As ações do Estado e da Religião não são capazes de controlar a cultura, no máximo algumas manifestações culturais. Mesmo em governos autoritários, por exemplo, que manipulam as estruturas criativas e tornam-se capazes de definir elementos da cultura, essa situação revela-se sempre momentânea, transitória.

É na cultura que residem os parâmetros definidores tanto do Estado quanto da Religião. A cultura impera sobre estas potências uma influencia tão definitiva que cabe a ela a capacidade de transformá-las definitivamente. A sua força criadora é de tal forma avassaladora que configura “a vida histórica” propriamente dita, o espaço da liberdade:

A ação do fenômeno fundamental é a vida histórica tal qual flui e reflui sob mil formas complexas, sob todos os disfarces possíveis, livre ou não livre, falando tanto através da massa quanto através dos indivíduos, algumas vezes em tom otimista e outras em tom pessimista, fundando e destruindo estados, religiões e culturas, ora constituindo um obscuro enigma ante si mesma, guiada mais por confusos sentimentos transmitidos pela fantasia que por verdadeiras reflexões, ora dirigida pela pura reflexão e mesclada, por sua vez, com certos pressentimentos *do* que somente muito mais tarde haverá de ocorrer.²¹

de la naturaleza - la observación, la comprobación el acatamiento de los tiechos también se distingue de esta cuanto se distinguen entre si el fenómeno natural y el histórico. La naturaleza tiende a la organización y a la conservación de los tipos. La historia es una constante mutación cuyo principio es el bastardeo, donde opera siempre el fermento de liberiad. La naturaleza es lentitud; la historia aceleración,” 21. La acción del fenómeno fundamental es la vida histórica tal y como fluye y refluye bajo mil formas complejas, bajo todos los disfraces posibles, libre e no libre, hablando tan pronto a través de la masa como a través de los individuos, unas veces en tono optimista y otras en tono pesimista, fundando y destruyendo estados, religiones y culturas, ora constituyendo un oscuro enigma ante si misma, guiada más por confusos sentimientos transmitidos por la fantasia que por verdaderas reflexiones; ora dirigida por la pura reflexión y mezclada, a su vez, con ciertos presentimientos de lo que solo mucho más tarde habrá de ocurrir. Cf: Jacob BURCKHARDT. *Reflexiones sobre la Historia Universal*, p. 50.

As manifestações da cultura, nas ações humanas, representam a liberdade e as intenções do espírito, tanto aquelas já consolidadas quanto as que ainda estão em transformação. Assim, conhecer as intencionalidades é alçar ao conhecimento das minúcias do espírito.

As formas culturais são, portanto, antes manifestações das intencionalidades do que consequências, efeitos, provocadas por causas consolidadas em um contexto. E por serem manifestações do espírito humano carregam a própria história da humanidade ao longo do tempo. Encontramos nas manifestações da cultura, e principalmente nas artes, uma espécie de continuidade, mas que sempre comportam as inovações empreendidas na cultura a partir das transformações desencadeadas no espírito:

[...] A base do mundo, do tempo e da natureza, a arte e a poesia formam imagens válidas para todos e compreensíveis por todos, que são o único terrenalmente, uma segunda criação ideal, subtraída a temporalidade determinada e concreta em que surge, terrenalmente imortal, uma língua para todas as nações. Deste modo as artes são o maior expoente da época, semelhante à filosofia.

Suas obras acham-se expostas exteriormente à sorte de todo o terrenal e de todo transmitido pela tradição, porém segue vivendo o bastante delas para liberar, exaltar e unir aos séculos posteriores.²²

A cultura, na análise de Burckhardt, representa uma dimensão fundamental que abriga em suas entranhas os elementos da sociedade: “A cultura

22. “[...] A base del mundo, del tiempo y de la naturaleza, el arte y la poesia forman imagines valederas para todos y comprensibles para todos, que son lo único terrenalmente, una segunda creacion ideal, sustraída a la temporalidad determinada y concreta em que surge, terrenalmente inmortal, una lengua para todas las naciones. Deste modo las artes son el mayor exponente de la época, ai igual que la filosofia.

Sus obras se hallan expuestas exteriormente a la suerte de todo lo terrenal y de todo lo transmitido por la tradicion, pero siegue viviendo lo bastante de ellas para liberar, apasionar y unir espiritualmente a los siglos posteriores. [...]” Cf: Jacob BURCKHARDT. *Reflexiones sobre la Historia universal*. 107.

requer um equilíbrio indeciso e delicado, levíssima vibração coloidal que sustenta o edifício humano”.²³ E as artes, entendidas como manifestações diretas desse meio, são especialmente significativas para a reconstrução das etapas do espírito, pois representam um objeto privilegiado para a compreensão das intencionalidades: “As artes descansam nestas misteriosas vibrações pelas quais atravessam a alma. O fruto destas vibrações não é algo individual e temporal, sim algo simbolicamente importante e imperecível”.²⁴

A relação de continuidade dos elementos da cultura e ao mesmo tempo sua conseqüente transformação, afirmativas que aparentemente produzem contradição ou ambigüidade, consolidam-se, na verdade, como uma chave de compreensão da cultura. A constatação de uma continuidade da cultura no tempo é o que nos permite no presente a compreensão de algo afastado na temporalidade, do universo do passado.²⁵ Por outro lado, há na cultura possibilidades de modificação da sociedade, movimento e aceleração.

Mas, lembrando que as manifestações da cultura pertencem ao espaço da liberdade, desfaz-se a possível contradição. A cultura abriga simultaneamente as permanências e as mudanças. Toda a possibilidade de compreensão advém da

23.“La Cultura requiere um equilibrio indeciso y delicado, levísima vibración coloidal que sostiene el edificio humano.” Cf: Alfonso RJBYES. “Prólogo”. In Jacob Burckhardt. *Reflexiones sobre la Historia Universal*, p. 30.

24.“Las artes descansam eu esas misteriosas vibraciones por las que atraviesa el alma. El fruto de estas vibraciones no es ya algo individual y temporal, sino algo simbolicamente importante e imperecedero”.Cf: Jacob BURCKHARDT. *Reflexiones sobre la Historia Universal*, p.106.

relação inevitável que o presente adquire com o passado; as continuidades abrem as portas para compreendermos a cultura que nos foi legada e, ao mesmo tempo, as transformações que nela realizamos.

Se analisarmos em conjunto os três autores (Burckhard, Warburg, Panofsky) do ponto de vista do problema da relação entre o particular e o universal, não é difícil perceber sua conexão com estudo dos objetos artísticos. Pensar o universo do específico como capacitado a informar e formar ideias do passado abre espaço para a iconografia deixar os campos de conhecimentos da estética ou da simples ilustração nos trabalhos de história.

Os objetos artísticos, enquanto elementos singulares da cultura são elevados à possibilidade de elucidar questões sobre o passado, lembrando a circularidade inerente a produção de conhecimento histórico. Um documento deve ser encarado em um contexto, mas também como um elemento formador deste próprio contexto. Uma obra de arte é, por definição, um elemento herdado do passado, e, enquanto tal, parte dele. Ao mesmo tempo, a obra é um documento capaz de nos aportar informações que corroboram ou destituem “as concepções gerais predominantes”. Daí a afirmação de Panofsky de que todos os registros humanos são signos, pois representam partes importantes da humanidade, dizem sobre uma época, uma sociedade, uma cultura e um lugar:

25. “[...] um fundamento último sobre o qual [Burckhardt] refletiu consistia em que o passado não é simplesmente passado, mas possui uma certa continuidade com o presente. [...]” Peter GAY. *O estilo na História*, p. 148-149.

Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam ideias separadas dos, no entanto, realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros tem portanto a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é precisamente neste sentido que são estudados pelo humanista. Este é, fundamentalmente, um historiador.²⁶

O processo intelectual do pesquisador, “fundamentalmente um historiador”, deve encaminhar à construção de sentido. Panofsky, ao declarar todos os registros do homem no tempo enquanto signos, ocupa-se em compor uma metodologia de interpretação, de decodificação e de organização dos mesmos. Mas os registros devem ser considerados individualmente e segundo os objetivos e a função de sua existência.

Para o autor, estudar os registros e procurar sempre as intenções dos sujeitos históricos, que definem o uso dos objetos, dos signos. Na produção de registros humanos existem dois tipos de objetos, aqueles que pertencem à esfera da utilidade, da prática, e aqueles que são do domínio da apreciação e da fruição estética. O que difere e delimita o domínio de cada um dos conjuntos de objetos é a intencionalidade do ator humano que o concebeu:

Assim, a esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa, depende da ‘intenção’ de seus criadores. Essa ‘intenção’ não pode ser absolutamente determinada. Em primeiro lugar, é impossível definir ‘intenções’, *per se*, com precisão científica. Em segundo, as ‘intenções’ daqueles que produzem os objetos são condicionadas pelos padrões da época e o meio ambiente em que vivem.[...] Enfim, nossa avaliação dessas ‘intenções’ é, inevitavelmente, influenciada por nossa própria atitude, que, por sua vez, depende de nossas experiências individuais, bem como de nossa situação histórica.²⁷

26. Erwin PANOFSKY. *Signifirudo nas artes visuais*, p. 24.

27. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 32-33.

A intencionalidade, contudo, não é entendida como um ato individual. Por isso, quando o historiador, através das ações interpretativas, formar o quadro das intencionalidades, não é apenas a intencionalidade do indivíduo/artista que é recuperada, mas a de toda uma época.²⁸ Na concepção de Panofsky, a intencionalidade é o que podemos conhecer do passado:

Os objetos da história da arte, portanto, só podem ser caracterizados numa terminologia que é tão reconstrutiva quanto a experiência do historiador de arte é recreativa: precisa descrever as peculiaridades estilísticas, não como estímulos de reações subjetivas, mas como aquilo que presta testemunho das 'intenções' artísticas.²⁹

E se a intencionalidade é o meio como o espírito manifesta-se nas ações humanas, identificar as possíveis características deste espírito é, em alguma medida, tentar traçar as intenções de uma época e de um lugar. Intenções que se manifestam nas ações, na construção e manipulação de objetos, e exprimem a constituição ou desconstrução de uma cultura.

Alcançar a intencionalidade impõem três problemas por definição insolúveis. Em primeiro lugar, não é possível delimitar de modo definitivo as intencionalidades de um ator do passado e, provavelmente, nem do presente. Em segundo lugar, as intencionalidades são expressões mutáveis de acordo com as épocas e os lugares, são estruturas espaço-temporais. E, por fim, o presente do historiador exerce uma influência inevitável; as intenções de sua própria época e cultura irremediavelmente transformam o olhar sobre o objeto pesquisado e a

28. '[...] não podemos analisar o que não compreendemos, nosso exame pressupõe decodificação e interpretação.' Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 28.

nossa possibilidade de compreender as intenções do passado. Encarar estes problemas não é negar a existência concreta de uma intencionalidade que, dentro das possibilidades, deve ser buscada. Cabe ao historiador contorná-los e encará-los enquanto uma limitação inerente à tarefa de sua disciplina sem, contudo, torná-los um impedimento para a construção do conhecimento.

A defesa de Burckhardt de uma continuidade da transmissão cultural que aproxima o passado do presente deixa muitos ecos nos trabalhos de Panofsky, o que fica evidente na seguinte passagem:

O que é mortal em si mesmo consegue a imortalidade através da história: o que é ausente torna-se presente; velhas coisas rejuvenescem; [...] Pois, na verdade, pode-se dizer que um homem *viveu* tantos milênios quantos os abarcados pelo alcance de seu conhecimento de história.³⁰

E interessante que essa forma de pensamento ultrapassa os limites da obra de Panofsky e até mesmo de Burckhardt, representando uma proposição filosófica mais ampla da qual encontramos manifestações significativas de igual sentido em Dilthey:

[...] Para pôr a questão de uma maneira geral: o homem, determinado e limitado pela realidade da vida, é posto em liberdade, não só pela arte o que tem sido dito mais frequentemente -mas também pela compreensão da história, e esta ação da história, que seus deturcadores mais modernos não viram, alarga-se e aprofunda-se à medida que a consciência histórica atinge graus mais evoluídos.³¹

Entender a história enquanto um fio contínuo, mas não linear, funda os elementos guias necessários para concebermos a possibilidade de conhecimento

29. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 40.

30. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 45-46.

das intenções de outras épocas e de outros povos. Burckhardt, assim como Panofsky, sempre afirmaram claramente suas críticas à concepção de uma historiografia ligada à noção de progresso. A intencionalidade defendida por Burckhardt assume alguns aspectos definidores distintos daqueles posteriormente adotados por Panofsky. Mas esta configura ainda um ponto fundamental no entendimento das obras de arte e dos múltiplos elementos que elas comportam.

Panofsky divide em três instâncias os elementos formadores do significado de uma obra de arte: forma, tema e conteúdo.³² Na esfera do conteúdo está a abertura para se alcançar as intenções expressas e que trazem, ao menos, traços do “espírito”, ou da cultura que representam.

Panofsky procura estabelecer um conceito de intencionalidade não mais nos termos genéricos adotados por Burckhardt (intencionalidade enquanto ação do espírito sobre os homens), mas sim circunscrito, uma intencionalidade artística. O que, sem dúvida, não nega a concepção de Burckhardt. A distinção é na verdade muito sutil, mas fundamenta os apontamentos metodológicos de Panofsky. Seu ponto de vista delimita o foco mais para o artista e sua obra, pensando na atuação do “espírito de época” na construção da arte:

Uma coisa, entretanto, é certa: quanto mais a proporção de ênfase na ‘idéia’ e ‘forma’ se aproxima de um estado de equilíbrio, mais eloquentemente a obra revelará o que se chama ‘conteúdo’. Conteúdo, em oposição a tema, pode ser descrito nas palavras de Peirce como aquilo que a obra denuncia, mas não

31. Wilhelm DILTHEY, A natureza do conhecimento histórico. *In*: Patrick GARDINER. *Teorias da história*, p. 270.

32. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 36. No capítulo seguinte discutiremos os significados metodológicos dessa proposição.

ostenta. É a atitude básica de uma nação, período, classe, crença filosófica ou religiosa — **tudo isso qualificado, inconscientemente, por uma personalidade e condensado numa obra**. É óbvio que essa revelação involuntária será empanada na medida em que um desses elementos, ideia ou forma, for voluntariamente enfatizado ou suprimido.³³

A intencionalidade deveria ser despida de toda e qualquer consideração psicológica individualizante, tornando-se assim uma formulação coletiva. À intencionalidade, entretanto, também não se enquadraria em uma definição psicológica social. É muito mais, na visão do autor, os elementos identificáveis, no presente, peio historiador. A forma, lema e o conteúdo de uma obra de arte dizem sobre a época e o lugar de sua produção na medida em que o pesquisador alcança os vestígios do “espírito” que a concebeu e não os elementos psicológicos, sejam eles de um indivíduo ou de uma cultura:

O *kunstwollen* não se refere a uma realidade psicológica individual {as inlenções do artista, quando nos são conhecidas, não explicam a obra de arte, mas constituem um ‘fenômeno paralelo’ a ela), nem à psicologia de uma determinada época: **ele 'não pode ser nada além daquilo que fica (para nós, mas objetivamente) como um sentido último e definitivo do fenômeno artístico**. Com base nele, as características formais e de conteúdo da obra de arte podem encontrar não tanto unificação conceitual, mas uma explicação na ordem da história do sentido’.³⁴

O autor, entretanto, posteriormente pareceu hesitar a respeito do caráter inconsciente da intencionalidade expressa no ‘conteúdo’, “aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta”, do objeto artístico. A necessidade de se consultar outros documentos, a fim de traçar o conteúdo da obra de arte, guiada pela

33. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 33. [Grifo meu].

34. Carlo GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais*. Morfologia e história, p. 67. [Grifo meu].

intuição do historiador, acaba por criar um impasse estrutural na proposição do método iconológico.

Panofsky, em suas defesas específicas da iconologia, faz questão de afirmar a importância do uso de outras fontes para se traçar os pontos fundamentais de uma época. Segundo ele, outros documentos seriam fundamentais a fim de alcançar o conhecimento das intenções apenas “denunciadas”:

Estudará os princípios formais que controlam a representação do mundo visível ou, em arquitetura, o manejo do que se pode chamar de características estruturais, e assim construir a história dos ‘motivos’. Observará a interligação entre as influências das fontes literárias e os eleitos de dependência mútua das tradições representacionais, a fim de estabelecer a história das formulas iconográficas ou ‘tipos’. E fará o máximo possível para se familiarizar com atitudes religiosas, sociais e filosóficas de outras épocas e países, de modo a corrigir sua própria apreciação subjetiva do conteúdo.³⁵

Tal afirmação, todavia, abre espaço para inferências, para conclusões, sobre uma dada época e cultura, muitas vezes verossímeis, mas, que no entanto, não possuem a obra de arte analisada como veículo.

Esse obstáculo metodológico criou em Panofsky uma certa descrença na iconologia e sobretudo no ato inconsciente da intencionalidade. Se não produziu um abalo decisivo na idéia de uma intencionalidade, por definição, alheia à consciência dos autores sociais, definiu, ao menos, uma relativização da ação inconsciente. Ressaltando este aspecto, Ginzburg tece um comentário relevante em relação à mesma passagem:

35. Erwín PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 37.

[Panofsky] vê os perigos desse apeio à intuição e postula um controle sobre a partir de ‘documentos que iluminam as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, do período, do país em estudo’. É evidente que uma tal formulação permite, pelo menos em princípio, fugir ao risco, exemplificado a propósito de Saxl, de ler nos testemunhos figurativos aquilo que se aprendeu por outras vias. Porém, não é de todo arriscado supor que nas últimas décadas tenha peneirado em Panofsky uma leve desconfiança em relação ao método propriamente iconológico. Um sintoma eloquente, ao lado da inclinação sempre mais visível, verificável também em alguns estudos mais recentes, para as pesquisas puramente iconográficas, é-nos oferecido por uma correção feita por Panofsky na reedição (1955) do ensaio introdutório a *Studies in iconology*. O objeto da iconologia, escreveu ele, é representado por aqueles ‘princípios de fundo que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica, inconscientemente classificada por uma personalidade e condensada numa obra’; na reedição, foi suprimida a palavra ‘inconscientemente’, isso, sem dúvida, faz parte da recente revalorização a que de fato procedeu Panofsky quanto a intervenção de ‘programas’ racionais e conscientes na atividade artística.³⁶

A fé na relevância do estudo, do desvelar, da obra de arte a partir da sua materialidade, consolida uma experiência metodológica fundamentalmente embasada na busca por aquilo de fato condensado na sua forma. Enfim para compreendermos as obras de arte, não bastam relacioná-las a textos e fatos referentes à conjuntura. Há sempre a necessidade de atingir os elementos efetivamente apresentados, e não, ao contrário, o que admitiríamos estar representado.

Daí a definitiva recusa de Panofsky em aceitar análises de objetos artísticos formulados com base nos parâmetros da psicologia. As análises psicológicas das artes, segundo o autor, estão sujeitas a um erro grave, independente se sustentadas por uma noção psicológica individual ou coletiva. Ao inferir significados para as obras de arte não expressos efetivamente em seu

36. Carlo GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais*. Morfologia e história, p. 69.

veículo, o quadro ou a escultura por exemplo, distanciam as afirmações da compreensão possível do objeto. São afirmações sustentadas por elementos do campo da abstração, por aquilo que se pode supor conhecer da mente humana. Mas que nada nos dizem sobre o passado, daquilo que o artista e sua cultura nos legaram.

Esta metodologia, entretanto, vê-se abalada por um lado, pelo perigo que ronda os historiadores da arte de inferir aspectos sobre uma época e uma cultura que não foram concretamente representados no objeto. Por outro lado, afirmar a intencionalidade artística como alheia ao autor revela-se como uma opção nem sempre verificável definitivamente. O recuo de Panofsky não representa uma descrença do autor na importância da concretude apresentada no objeto analisado, mas antes uma relativização do total desconhecimento, por parte dos artistas, do processo de materialização das idéias e a enorme dificuldade de elencar os elementos concretos de uma obra e traçar seus significados, sem se entregar aos perigos de conclusões influenciadas por sentidos externos ao objeto.

A necessária busca pelo concreto — as dificuldades de interpretá-lo e de se ater a ele no discurso historiográfico — que aparentemente desanimou Panofsky, abre, todavia, as portas para a composição de um método historiográfico mais empírico. Pensar a relevância da representação material é definir para a historiografia limites das inferências e das afirmações. À micro-história definida por Carlo Ginzburg representa, de modo muito significativo,

uma historiografia sustentada primordialmente na observação empírica, na busca por vestígios culturais.

À historiografia de Carlo Ginzburg está especialmente atenta à relevância das singularidades para o conhecimento histórico. Considerado, por muitos estudiosos, o texto fundador da micro-história, **Sinais. Raízes de um paradigma indiciário** (1979) define os parâmetros daquilo que Ginzburg chamou de Paradigma Indiciário, um dos pilares teóricos fundamentais da Micro-História. Em grande medida, este paradigma é a defesa do valor das singularidades na construção de um conhecimento sólido, capaz de abarcar aspectos que outras perspectivas historiográficas mais generalizantes não tematizaram.

O paradigma indiciário é representativo nesse sentido, pois ao definir os elementos aparentemente negligenciáveis como fonte, como mecanismo de conhecimento do passado, eleva ao ponto culminante da produção historiográfica as particularidades que até então seriam desprezadas. Os indícios, as pistas, de que nos fala o historiador italiano, são particularidades, pertencem ao domínio da singularidade. Entretanto, Ginzburg vai além de uma defesa da importância do singular e da dinâmica entre o particular e o geral. Ele procede a defesa do empirismo, da relevância para a pesquisa histórica das provas materiais, concretas, dos objetos.

As inferências e conclusões do historiador necessitam ser sempre sustentadas por elementos destacados no próprio objeto. Os elementos que

identificamos como parte de um contexto podem nos dizer algo a respeito do objeto, mas nem sempre essa relação é identificável e, sobretudo, não nos é informada apenas pelo objeto. O elemento estudado possui uma existência concreta e traz informações relevantes, portanto, a investigação do passado deve pressupor o elemento estudado como componente desse passado que almejamos reencontrar. Nas palavras de Ginzburg, reencontrar esse passado nos objetos é buscar “zonas privilegiadas”: “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas — sinais, indícios — que permitem decifrá-la”.³⁷ Somente assim, o particular pode verdadeiramente construir o conhecimento do passado, pois ele enquanto parte do passado não é somente um documento, mas também, constituinte do contexto, um elemento concreto e significativo enquanto tal, e, portanto, capaz de transformar a nossa compreensão do mesmo.

O singular, incessantemente buscado por Ginzburg, são os indícios, as provas concretas/nos legado pelo passado, assim como o próprio paradigma indiciário nos foi legado pelo passado. O autor define diversas formas de conhecimento pautados neste paradigma, mas ressaltando sobretudo que:

um sutil parentesco as unia: todas nasciam da experiência, da concreidade da experiência. Nessa concreidade estava a força desse tipo de saber, e o seu limite — a incapacidade de servir-se do poderoso e terrível instrumento da abstração.³⁸

37. Carlo GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais*, p. 177.

38. Carlo GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais*, p. 166-167.

A micro-história não se compõe evidentemente por um grupo homogêneo de pesquisadores, mas os historiadores por ela interligados possuem em comum os parâmetro de valorização do particular em detrimento da totalidade. A totalidade não perde importância face ao estudo do específico, mas as partes, as singularidades da cultura do homem passam a ser valorizadas como elementos significativos e que pelas informações que abrigam devem constituir-se como foco privilegiado para a compreensão das sociedades humanas no decorrer da sua história.

A análise micro-histórica é, portanto, bifronte. Por um lado movendo-se numa escala reduzida permite em muitos casos uma reconstituição do vivido impensável noutro tipos de historiografia. Por outro lado, propõe-se a indagar as estruturas dentro das quais aquele vivido se articula.³⁹

Buscar o vivido em outras épocas e lugares, é buscar um passado de existência real e não abstrações generalizantes. É quase tocar o que ficou perdido no tempo, tornar palpável aquilo de que somente possuímos pistas, vestígios. Os registros da cultura são os indícios que nos levam a compreender, ao menos um pouco, os objetos e os processos de sua criação. Lançar nosso olhar sobre eles é permitir que o seu sentido e o seu significado sejam de alguma forma ativos novamente:

“[...] as humanidades [...] não se defrontam com a tarefa de prender o que de outro modo fugiria, mas de avivar o que, de outro modo, estaria morto. Em vez de tratarem de fenômenos temporais e fazerem o tempo parar, peneiram numa área em que o tempo parou, de moto próprio, e tentam reativá-lo. Filando esses registros, congelados, estacionários, que segundo disse ‘emergem de uma

39. Carlo GINZBURG. *A micro-história e outros ensaios*, p. 178.

corrente do tempo', as humanidades leniam capturar os processos em cujo decurso esses registros foram produzidos e se tornaram o que são".⁴⁰

A materialidade dos registros humanos estudados pelo historiador permite a recomposição das muitas partes que integram o momento e as necessidades que o conceberam. Nesse sentido, cabe ao historiador conceber as obras de artes enquanto registro e vestígio do passado. Sua forma específica de expressão é significativa ao nos dizer das necessidades estéticas de uma época. Compõem uma história dos estilos, das formas de composição e do gosto. Mas, além disso, como Burckhardt, Panofsky e Ginzburg procuram demonstrar, uma obra de arte, ou outro vestígio do passado informa mais que seus aspectos formais e dizem muito de uma época e de um lugar. Até mesmo as suas formas e o gosto que exprimem podem ajudar a pensar esse passado.

O retrato de Dom Frei Manoel da Cruz é um registro do passado de Mariana e da fé na região das Minas. Pensa-lo enquanto vestígio permite "capturar os processos em cujo decurso esses registros foram produzidos". Daí abre-se o caminho para a compreensão mais ampla do objeto artístico e ao mesmo tempo da relação deste com as necessidades e imposições de seu tempo.

O retrato do primeiro bispo de Mariana poderá então compor um quadro de informação que encena processos para além das fronteiras da região. Pelo retrato é possível reunir informações relevantes acerca do lugar das autoridades eclesiásticas na região mineradora, assim como em outras regiões da colônia,

40. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 44.

indiciar as relações estritas entre o poder e a sua necessidade de se representar, além de discutir o papel desempenhado pela arte do retrato na consolidação do poder e da autoridade.

Os efeitos da relação entre o singular e a totalidade na história e a possível materialização das intencionalidades dos agentes históricos são fundamentais para a formação da história da arte. A disciplina, como evidencia Panofsky, deve enquadrar as obras de arte dentro de uma perspectiva que ressalte seu valor enquanto vestígio ou “signo” do passado e, portanto, sintoma das intencionalidades. Panofsky, ao propor as artes como indícios das manifestações humanas, define um método, a iconologia. Os parâmetros e as consequências metodológicas dos estudos do autor procuramos expor no capítulo que se segue.

Capítulo III

Panofsky e o problema da significação: a iconologia

Os problemas apresentados marcam a estrutura de qualquer tentativa de compreensão das obras de arte. Tais problemas, como procuramos ressaltar anteriormente são fundamentais na composição de metodologias para o trabalho do historiador da arte. A solução apontada por Panofsky- que nos interessa aqui diretamente - procura encarar as questões e limitações da compreensão dos objetos artísticos, profundamente estudados por ele, buscando a composição de um método mais seguro de análise, o método da iconologia.

Num texto bastante conhecido, Panofsky expõe a formulação de seu método partindo de um exemplo do universo do cotidiano, numa passagem muito citada: um homem cumprimenta o autor na rua, o primeiro acena-lhe com o sutil levantar de seu chapéu. O ato cotidiano, descrito pelo autor, serve para traçar os componentes do significado e os possíveis níveis de compreensão que pode-se estabelecer em uma mensagem. Em um primeiro momento podemos perceberia partir desta saudação a relação de amizade entre os personagens e os sentimentos daquele que realiza a ação. A partir de então passamos a compreensão que tal Gesto trata-se de um cumprimento ocidental. E finalmente , que o ato cortês condiciona esse homem ao seu modo pessoal e ao mesmo tempo cultural de relacionar-se com o mundo.

Aparentemente o exemplo não possui nenhuma relação com a história da arte e os problemas suscitados em explicações teóricas realizadas pelo autor em outros trabalhos. Mas a construção metodológica almejada pelo autor toma

urgente delimitar as instâncias que compõem o significado. Assim, através de um exemplo prático, o autor procura mostrar a seus leitores que a significação pode e deve ser decomposta em camadas para a profunda compreensão do objeto e sua mensagem.

Na definição de Panofsky, o significado divide-se em três estágios. O primeiro seria percebido a partir dos sentidos, é o que chama de significado *natural*, diretamente relacionado a elementos sensíveis, identificaria as ações e as expressões. Um segundo estágio permitiria a construção de um significado a partir de uma experiência consciente. O significado *convencional* é sempre atribuído de modo inteligível e fornecido com base nas ações práticas.

Por fim, no terceiro estágio toda mensagem possui um *conteúdo* que diz a seu intérprete sua essência. Este conteúdo “[...] não se manifesta claramente, porem sintomaticamente [...]”.⁴¹ O significado *intrínseco* ou *conteúdo* manifesta a expressão geral de uma época e uma cultura. O conteúdo aponta, como vimos, traços culturais fundamentais qualificantes:

[...] todas essas qualidades [atribuídas à mensagem pelo conteúdo] que o retrato mental explicitamente mostraria são implicitamente inerentes a cada função isolada; de modo que, inversamente, cada ação pode ser interpretada à luz dessas qualidades.⁴²

As qualidades, ou fragmentos culturais, manifestos nas obras são evidentemente representantes da circularidade do conhecimento histórico

41. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 49.

42. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 49.

expostos por Panofsky. A circularidade determina que um fragmento, no caso mais especificamente uma obra de arte, seja parte do passado e simultaneamente documento.

A compreensão do conteúdo de uma mensagem depende, portanto, da relação que estabelece seu intérprete com a cultura a qual pertence o objeto. Entretanto, o contrário é igualmente válido, ou seja, o objeto, ou mensagem, traz ao intérprete informações relevantes sobre a cultura a qual se liga. Devido a essa capacidade de informar atribuída ao conteúdo, o autor estabelece esta instância do significado como um elemento aglutinador.

O conteúdo de uma mensagem expõe os eventos e, mais do que isso, expressa o lugar por ele ocupado na sociedade que o consolidou: “é possível defini-lo como um princípio unificador que sublinha e explica os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que determina até a forma sob a qual o acontecimento visível se manifesta”.⁴³ Os traços da cultura identificáveis nas mensagens artísticas são as manifestações que Panofsky definiu, em um primeiro momento, como inconscientes aos autores das obras e que, posteriormente, reformulou esta posição, relativizando o caráter definitivo dessa afirmação. Nos importa aqui a possibilidade do conteúdo, expressão direta da cultura e do tempo, marcar a composição da experiência inteligível e, ainda, “determinar até a forma”, a materialização dos fenômenos humanos.

Cada camada de significação identificada por Panofsky (natural, convencional e conteúdo) possui uma correspondência nas etapas de interpretação dos objetos artísticos, as quais o autor formalmente denomina de etapa pré-iconográfica, iconográfica e iconológica respectivamente. No primeiro contato com a mensagem artística cabe ao historiador traçar em relação a obra o *tema primário ou natural*, basicamente composto por elementos fatuais, como as ações, elementos expressivos, como os sentimentos. Em um segundo momento deve-se definir o *tema secundário ou convencional*, combinação dos elementos identificados na etapa anterior com assuntos e conceitos. O autor ressalta as manifestações literárias como um recurso fundamental para a composição do tema convencional por serem os assuntos e conceitos, em grande parte, transmitidos por essas fontes.

Finalmente, alcança-se o *significado intrínseco ou conteúdo* da obra de arte. Panofsky detém-se mais detalhadamente na iconologia, e procura tratá-la de modo privilegiado por caber a este estágio da interpretação a compreensão do passado e do objeto enquanto manifestação concreta do vivido:

[...] tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características com posicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse algo mais.⁴⁴

43. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 50.

44. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 53.

O conteúdo a partir da sua característica primordial de aglutinação reúne, na materialidade das artes, as expressões diretas da intencionalidade artística.

A iconologia denota uma postura interpretativa do historiador, que na sua busca pelo conteúdo unifica as múltiplas partes, os muitos Fragmentos da cultura, representados concretamente em seu objeto. Daí a afirmação fundamental da iconologia enquanto um “princípio unificador” em oposição à iconografia. Esta, por sua qualidade descritiva, classifica o fenômeno através principalmente da decomposição em diversos elementos, sem, contudo, produzir sua significação completa. Na definição de Panofsky a “iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise”.⁴⁵

A interpretação produzida pelo historiador para cada nível de significação da mensagem artística pressupõe o conhecimento abrangente das formas, dos temas e conceitos, assim como das essências. Esse conhecimento advém da prática e da experiência do historiador da arte. Contudo, como Panofsky procura enfaticamente ressaltar, a experiência e intuição do estudioso não são suficientes, “não garantem a exatidão”,⁴⁶ são inferências que possivelmente não correspondem a uma precisa compreensão do objeto artístico.

O método de trabalho do historiador da arte deve prever, então, ante esse problema que pode comprometer gravemente a construção de suas afirmações, mecanismos que permitam a correção dos desvios. Assim como, evidentemente,

aproximar ao máximo a interpretação da mensagem veiculada pela obra de arte. A correção das distorções e digressões analíticas e sintéticas na formulação interpretativa das obras torna necessário o minucioso estudo das manifestações artísticas em seu conjunto. Em cada nível de significação deve-se buscar a historicidade dos seus componentes. O primeiro nível de significação, atrelado aos elementos fatuais, a correção das distorções analíticas faz necessária a composição da trajetória da representação formal dos fatos e sentimentos, ou seja, dos motivos artísticos. Ou, ainda nos termos do autor, a *história dos estilos*. O segundo nível pautado na relação do objeto artístico com temas e conceitos requer a construção da história destes e suas manifestações nas obras. Processo que Panofsky denomina como a *história dos tipos*. E, por fim,

[...] nossa intuição sintética deve ser corrigida por uma compreensão da maneira pela qual sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos. Isso significa o que se pode chamar de *história dos sintomas culturais ou símbolos*, no sentido de Ernest Cassirer – e m geral.⁴⁷

Os sintomas culturais são a unidade cultural e temporal que liga a obra de arte a seu passado. O passado, no entanto, não é a unidade que interliga todos os sintomas culturais, ele próprio é uma parte desses sintomas. Por isso, o autor relaciona os sintomas que propõe serem buscados com a noção de símbolo de

45. Erwin PANOFSKY. *Significada nas artes visuais*, p. 54.

46. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 55, 59.

47. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 63. [Grifo meu].

Ernst Cassirer. Para este, as diversas atividades humanas se interligariam definindo “o círculo de humanidade”.

As atividades humanas se aglomeram. E mais que isso, manifestam princípios e uma organização em comum. Segundo Cassirer, as manifestações do homem: “a linguagem, o mito, a arte, e a religião são partes deste universo. São os vários fios que tecem a rede simbólica, a teia emaranhada da experiência humana”. Esse emaranhado é, na concepção do autor, o universo simbólico. Os símbolos fixam as estruturas que organizam a ‘humanidade’. E estendem-se a uma amplitude tal que mesmo

[...] a realidade física parece retroceder proporcionalmente, á medida que avança a atividade simbólica do homem. Em lugar de lidar com as próprias coisas, o homem, em certo sentido, está constantemente conversando consigo mesmo. Envolveu-se por tal maneira em formas linguísticas, em imagens artísticas, em símbolos míticos ou em ritos religiosos, que não pode ver nem conhecer coisa alguma senão pela interposição desse artificial.⁵⁰

Os símbolos na definição de Cassirer são a sustentação, nas palavras do autor, a estrutura das atividades humanas. Podemos, então, concebê-los como a cultura do homem. Daí a relação dírela estabelecida por Panofsky de sua noção de sintomas culturais com o conceito de símbolo de Cassirer. O universo simbólico ou a cultura são os elementos capazes de aglomerar, definir e criar as manifestações humanas. As atividades diversas realizadas pelo homem, sejam do meio prático e cotidiano ou do meio teórico e conceitual, estão completamntc

48.Ernst CASSIRER. *Antropologia filosófica*. Introdução a uma filosofia da cultura humana, p. 116.

49.Ernst CASSIRER. *Antropologia filosófica*. Introdução a uma filosofia da cultura humana, p. 50.

50.Ernst CASSIRER. *Antropologia filosófica*. Introdução a uma filosofia da cultura humana, p. 50.

permeadas por esse universo, ou melhor, pela cultura. As artes, a linguagem, a religião, qualquer outra atividade que se queira pensar dizem respeito à cultura, ou, se preferirmos a definição de Panofsky, são seus sintomas.

A divisão da mensagem artística em três níveis como nos propõe Panofsky é, na verdade, um recurso metodológico. A mensagem deve ser pensada enquanto unidade. A decomposição dos elementos do significado determinam instâncias de diferentes graus de complexidade. Esses graus de complexificação resultam imediatamente na observação da compleição das informações abarcadas numa imagem. Os níveis de significação ou as:

[...] categorias nitidamente diferenciadas, que [...] parecem indicar três esferas independentes de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo. Assim sendo, no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui parecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível.⁵¹

Somente o encadeamento das categorias metodológicas, ou seja, da pré-iconografia, da iconografia e da iconologia, aliadas aos seus respectivos mecanismos corretivos— a história dos estilos, a história dos tipos, e a história dos sintomas culturais — podem produzir a compreensão da obra de arte e de sua historicidade. A mensagem do objeto é sempre uma unidade e a sua decomposição deve ser encarada sempre enquanto um recurso do historiador.

A capacidade sintética atribuída por Panofsky à iconologia, última etapa metodológica, revela definitivamente a necessidade de inter-relação das etapas e

que marca o valor da obra enquanto objeto de dedicação do historiador. A unidade metodológica é também a unidade das informações colhidas: uma imagem, como já explanamos em outros momentos, é documento e componente do passado a que se relaciona, e principalmente nos diz daquilo que é unidade, a cultura e a época a qual está atrelada.

A partir dos apontamentos metodológicos de Panofsky o processo de interpretação de um objeto artístico pressupõe duas etapas: uma analítica — pré-íconografia e a íconografia — e uma sintética — a iconologia. Procuramos contemplar no capítulo seguinte a análise dos elementos fundamentais que compõem o contexto artístico da produção de retratos no Brasil colonial. Procuramos focar, também, os aspectos principais e os fundamentos do contexto político, social e cultural, destacando principalmente as relações de poder entre os indivíduos distintos e o papel representado pelas autoridades na sociedade da região das Minas setecentistas.

Capítulo IV

Retratos: a arte, o poder e as autoridades no Brasil colonial

a. Retratos coloniais e o retrato do prelado de Mariana.

A produção artística brasileira concentra sua parte significativa ao abrigo da Igreja com seu extenso patrimônio. No domínio da pintura, a produção colonial reúne um grande volume de pinturas religiosas utilizadas na decoração das igrejas, seminários e monastérios. 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 do temas e motivos religiosos. Os retratados na maioria das vezes eram pessoas que possuíam vínculos diretos com as irmandades ou ordens religiosas. Fim 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 cria 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. [...]”.⁵²Ao 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 a 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 carregarem demasiada imagem a fim de ressaltar o rosto dos retratados. Ao invés dessa solução muitas vezes, adotou-se um fundo liso e escuro.

52.Hannah LEVY. *Os retratos coloniais*, p. 167.

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 germinadas 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 há 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”.⁵³

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 [...]”⁵⁴

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 retratava 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.

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 retrato e os objetivos a eles agregados. Os retratos que seguem a esse gênero de composição, afirma Levy, ilustram:

53. Hannah LEVY. *Retratos coloniais*, p. 166.

54. Hannah LEVY. *Retratos coloniais*, p. 166.

55. Hannah LEVY. *Retratos coloniais*, p. 166.

“particularmente a afirmação de que não é o indivíduo, e sim a sua posição social que determina o tipo do retrato”.

A forma de composição na qual se baseia o retrato de Manoel da Cruz, alinha-se a um modo de composição dos retratos Reais ou dos *retratos representativos oficiais*. Como a descrição mais detalhada da obra a seguir pode ressaltar.

b. Dom Frei Manoel da Cruz e a diocese da Capitania das Minas.

As primeiras paróquias da região das minas estabelecidas nos primórdios da exploração do ouro encontravam-se sob o jugo da autoridade 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 anónimo do *Áureo Trono Episcopal*⁵⁶ a cerca da situação na capitania antes da criação do bispado. Segundo ele, a região “[...] não tinha ainda toda a

56. Afonso AVILA. *Resíduos seiscentistas em minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*.

cultura espiritual necessária para a salvação das almas [...]”.⁵⁷ 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”.⁵⁸ 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.⁵⁹

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.⁶⁰

57. 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].

58. Charles BOXER. *A idade de ouro do Brasil: as dores de crescimento de uma sociedade colonial*, p. 202.

59. 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].

60. A importância da região e a necessidade de uma autoridade na região 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 a categoria de cidade. Passando a ser nomeada Mariana, em homenagem à Rainha de Portugal Maria Ana D’Austria. 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

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. E que 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. Mas transforma as relações interpessoais.

animo Régio dos Príncipes, que dá iodo o mento aos que querem exaltar, porém sobre este pivilégio não faltava à dita Vila merecimento para conferir-se-lhe por justiça o que só se deu por graça.” Cf. Afonso AVILA. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco* e 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

A presença do bispo na região ao que parece, 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”.⁶¹ 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”.⁶²

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 dei Rei e Vila de São João dei Rei). E apesar da permanência de alguns problemas e instabilidades, as transformações empreendidas pela nova administração eclesiástica são muito significativas. Além de decisões que

bispo, o governo dera Toros de cidade à vila do Ribeirão do Carmo.” Cf: TRINDADH, Raimundo. *Arquidiocese de Mariana*. Subsídios para a sua História, p. 73.

61. Charles BOXER. *A idade de ouro do Brasil: as dores de crescimento de uma sociedade colonial*, p. 203.

62. Raimundo TRINDADH. *Arquidiocese de Mariana*. Subsídios para a sua história, p. 107.

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: “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”.⁶³ 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 fonia, que quando montou, sustentando-lhe a cauda o Doutor Ouvidor. Logo o Reverendíssimo Doutor Governador lhe administrou o aspersório, e depois a navicula, 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 (. .).⁶⁴

63. Afonso AVILA. *Resíduos setecentistas em Minas Gerais*, p. 384. [realizamos nesta passagem a atualização ortográfica].

64. 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].

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 serviriam, assim para periodizar o período áureo das Minas, constituindo unia e outra dois grandes monumentos ao luxo e a ostentação.⁶⁵

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.⁶⁶

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

65. Laura de Melo e SOUZA. *Os desclassificados do ouro*, p.23.

66. Laura de melo e SOUZA. *Os desclassificados do ouro*, p. 2 1 -22.

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”.⁶⁷ A tentativa de fixar a autoridade, e de exercer de forma plena o poder instituído ao cargo e uma construção repleta de conflitos e disputas tanto no ambiente interno da estrutura religiosa quanto no meio social de que faz parte.

A história da diocese de Mariana é marcada por essa grande instabilidade e contraposição de forças e interesses entre o clero e entre os civis. Essa instabilidade é maior sobretudo no início, nos primeiros mandatos. E que tende a aumentar excessivamente ao final do governo de Dom Frei Manoel da Cruz. Seus sucessores Dom Frei Joaquim Borges de Figueroa e Dom Frei Bartolomeu Manuel Mendes dos Reis que não tendo chegado a Mariana, coordenaram a

diocese por procuradores provocando um maior número de conflitos e uma instabilidade cada vez mais sensível.

67. Íris KANTOR. *O pacto festivo em minas colonial: A entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana*, p. 119.

Capítulo V

O mundo como um palco: re-presentação e teatralidade

Os elementos de construção do retrato de Dom Frei Manoel da Cruz o definem enquanto uma obra 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 do 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 sorte 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 aqueles 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.⁶⁸

As semelhanças que reúnem os retratos dos cinco bispos que sucederam Manoel da Cruz são as mesmas que singularizam o retrato deste último. A

68. 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 Coelho 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 leriam sido realizados pelo pintor português Viegas. 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 publicada na RAPM. Essa informação 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 da diocese de Mariana, não apontando, contudo, especificamente quais retratos teriam sido realizados pelo referido artista, nem as fontes que sustentam tal afirmação.

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 grandiloquente e pomposa para uma autoridade eclesiástica.

Hannah Levy aponta a possibilidade de encontrarmos retratos que obedecem 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 frequentes. 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 relação, é possível que

encontremos um número maior de representações de autoridades civis ou religiosas representadas segundo este modelo nos séculos XVII e XVIII. E nestes séculos que o barroco leve 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. Além disso, a falta de autoria do retrato do bispo não nos permite afirmar que a obra tenha sido produzida em Mariana. O retrato poder 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 Maranhão, há a possibilidade de seu retrato ter sido realizado por um artista em Portugal. O que sem dúvida reforçaria nossa hipótese. O exemplar da diocese de Mariana seria, dessa forma, uma cópia dessa suposta obra portuguesa.

A instabilidade administrativa na colônia, como muitos relatos da época e pesquisas historiográficas procuram demonstrar, aumentava significativamente a necessidade de autoridades que bem representassem a Coroa Portuguesa e seus interesses. As representações das autoridades correspondem à necessidade de estabilidade do poder e seguiam uma composição que permitisse a exaltação e a confirmação de uma imagem de imunidade. 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”.⁶⁹ 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 polémica 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 europeia 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 manutenção 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

69. Hannah LEVY. *Os retratos coloniais*, p. 166.

do Barroco associando-o ora aos aspectos da política ora à instabilidade da fé.⁷⁰ 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 as terras 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-re forma e expressando-o, concomitantemente, em estilo criativo que não esconde as suas raízes formais e ideológicas.⁷¹

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

70 Cf. Leo BALET. *Apud.* Affonso ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco.*

71. Affonso ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 110.

indistinta das características européias. 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.⁷²

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 e 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

72. Affonso ÁVILA. O lúdico e as projeções do mundo barroco, p. 110.

na medida em que representam o próprio rei e 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 sala em que a mesa estivesse posta para o seu jantar.⁷³

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”.⁷⁴

73.Peter BURKE. *A fabricação do rei* A construção da imagem pública de Luís XIV, p. 101-102.

74.Peter BURKE. *A fabricação do rei*. A construção da imagem pública de Luís XIV, p. 20.

A importância dos retratos como representação da autoridade real esclarece em parte seu uso nas cerimônias e eventos dos 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 reside 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 ideia 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. **Representar significa fazer com que algo esteja presente.**⁷⁵

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

75. Hans-Georg GADAMER. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, p. 229. nota 251. [Grifo meu].

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 inculcar no

espectador. A cultura barroca envolve-se de modo definitivo em uma postura discursiva eloquente.

A busca constante por formas de expressão mais eloquentes 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 enquanto o sentido privilegiado para a construção do conhecimento. Como nos revela o historiador José Antônio 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 a função óptica é atribuído em seu âmbito.⁷⁶

Maravall identifica a incessante procura do artista barroco pela associação de sua obra a um discurso eloquente. 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.

75. José Antônio MARAVALL. *A cultura do Barroca*. Análise de uma estrutura histórica, p. 389. [Grifo meu].

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”.⁷⁷ 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 ambiguidades 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,

se o mundo e a sociedade continuam tendo uma ordem racional última [...] para [recuperá-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.⁷⁸

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 encarna 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.⁷⁹

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

77. José Antônio MARAVALL. *A cultura do Barroca*. Análise de uma estrutura histórica p. 390.

78. José Antônio MARAVALL. *A cultura do Barroco*. Análise de uma estrutura histórica, p. 398.

79. José Antônio MARAVALL.. *A cultura do Barroco*. Análise de uma estrutura histórica, p. 393.

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, afeiam 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 lei os, outros bem proporcionados, outros aleijados, não por seu singular, mas peia necessária derivação de sua hierarquia na escala social, escala cuja noção se considera coisa natural.⁸⁰

A valorização da formação estamental evidenciada no retrato sobrepo-se à individualidade que ocupa um cargo político ou religioso. O retrato torna presente, como vimos, a autoridade e o poder encarnados nutria 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 graduação 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,

80. José Antônio MARAVALL. *A cultura do Barroco*. Análise de uma estrutura histórica, p. 398.

pois a virtude precisa corporificar-se, precisa poder ser representada publicamente.

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 independência do lugar social da personalidade individual, contraditoriamente, realizam uma valorização das personalidades destacadas no corpo social 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.⁸¹

81. Jürgen HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública*. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa, p. 20-21.

82. José Antônio MARAVALL. *A cultura do Barroco. Análise de uma estrutura histórica*, p. 398.

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 Luis 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”.⁸³

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**. [...].

A composição social não difere muito dos exageros de representação encontrados nas artes. A 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, materializam 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

83. Jürgen HABERMAS. *A Mudança estrutural da esfera pública*, investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa, p. 20. [Grifo do autor].

autoridades materializarem o espaço onde exercitara 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 o artista.⁸⁵ O objetivo de convencer os espectadores impõe uma superação expressiva por parte dos artistas. 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.

84.Jurgen HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública*, investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa, p. 20.

85.A margem de ação criativa do artista barroco e destacada por Affonso ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 35.

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 à 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.

Capítulo VI

Imagem exímia: 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 as suas impressões 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 bênção, 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 a 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 solidou, 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 do 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.

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

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 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 e, 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.

O bispo de Mariana ao possuir um retrato 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 eloquente. A arte barroca trabalha a todo 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 unte 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 frequente 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 sua 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 também 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 Melíflu, 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.⁸⁷

87. A tradução do latim foi realizada pelo professor Aldo Assir Sobral.

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 bênção.

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 eloquentemente 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 *silentiarium et salutaris*, mais, pour officier, il devra le mettre à l'annulaire".⁸⁸

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 bênçãos. A escolha da alva na representação de Dom Frei Manoel da Cruz afirma o ofício solene da bênção 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 lixados 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

88. "O anel pontifical deve ser utilizado na mão direita [...] o bispo deve, em tempo normal, utilizá-lo no indicador, porque este dedo é chamado *silentiarium* e *salutaris*, mas para oficiar ele deverá colocá-lo no

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*”. A representatividade que nos aponta Habermas, sendo uma manifestação do *status*, não ocorre em momentos específicos dentro da configuração da

dedo anular”. Cf: AIGRAIN, R. (dir). *Liturgia - Encyclopedie Pypulaire des Connaissances Liturgiques*. Paris: Librairie Bloud et Gay, 1930. p. 311.

⁸⁹. Jurgen HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública*. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa, p. 20.

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 eloquentemente da autoridade nele investido e do poder da igreja de que é portador. Para a eficácia de sua apresentação a cena e 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. Às 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 .

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 exhibe-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.

90. Jürgen HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública*. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa, p. 20-21.

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.

Considerações finais

A noção de representação enquanto forma de “presentificar” estreita a inter-relação entre a arte do retrato e a representatividade pública. A sociedade setecentista marca-se profundamente pela constante necessidade de apresentação pública de seus indivíduos. O espaço público converte-se na esfera dos indivíduos que, por possuírem *status* elevado, precisem e podem exhibir as suas virtudes. As virtudes de cada estamento social corporificam-se nas insígnias que o representam. O retrato é para essa esfera pública uma arte importante e destacada do conjunto da produção artística.

Os portadores de *status* social, autoridade e distinção, precisam fazer-se presentes a todo instante. Representam seu papel social e apresentam-se no grande teatro que é o mundo para essa sociedade. Os retratos permitem aos personagens da cena pública estarem presentes frente a seu público. Tornam os indivíduos presentes e, além disso, multiplicam a sua presença.

As autoridades e os personagens distintos desta esfera pública, mesmo quando retratados, continuam a representar. O retrato apresenta o personagem ao indivíduo comum, mas “presentifica-o” no exercício de sua função, no momento ex.ato de sua representação ou exibição. A apreensão do artista da forma pela qual seu retratado exhibe seu estatus e a reunião das insígnias associadas a seu cargo realizam com eficácia e eloquência os objetivos da (re)apresentação.

A valorização da (re)apresentação e da apresentação dos personagens pelo conjunto da sociedade direciona a eleição do artista de seus motivos pictóricos. A

história da arte ao decompor as muitas camadas de informação e significação agregadas a estes elementos vê-se mais próxima do objeto artístico e dos anseios e influências da sociedade e do tempo que a concebeu.

Uma obra de arte é uma composição de muitos elementos e principalmente de diversas camadas de significação. A compreensão que aguarda o historiador esconde-se sob as camadas formais adotadas pelo artista. O historiador parte de uma análise ou decomposição das camadas formais e de significação que o objeto artístico encerra.

Os motivos pictóricos elencados para a composição possuem significados internos à pintura. Sua organização interna no conjunto, o destaque ou discrição que alguns objetos são apresentados, as cores e a iluminação fazem parte de um sentido determinado pela própria obra de arte, aqui mais especificamente da pintura. Mas os significados das partes da composição muitas vezes aglomeram sentidos que ultrapassam os limites da obra de arte.

A significação composta de modo externo a obra não diminui ou contraria a direção, pelo menos não devem contradizer, dos princípios que regem a composição. Os elementos escolhidos pelo artista compõem uma significação dentro do discurso da pintura. Este significado é expandido e complementado, na maior parte das vezes, pelo significado individual, independente e externo que se pode agregar a esse elemento. No caso do retrato de uma autoridade eclesiástica, por exemplo, as vestimentas e adereços utilizados pelo representado possuem um

significado próprio dentro da liturgia católica. A essa instância de significação, evidentemente, o artista revela-se alento e que produz um nível a mais no discurso almejado pelo retrato.

As necessidades analítica requisitadas para a história da arte são fundamentais para a compreensão da significação dos objetos artísticos. Como ressaltou Erwin Panofsky o historiador deve partir da decomposição dos diversos níveis de significação condensados em uma obra de arte. A capacidade analítica conotada na atividade do historiador não é, entretanto, o fim último de seu trabalho. A história da arte deve se aproximar ao máximo de uma idéia de síntese.

A importância da síntese na história da arte não é delimitada por uma necessidade discursiva do historiador. O pensamento sintético coloca-se enquanto uma imposição do próprio objeto. A imagem ao veicular sua mensagem faz a partir de seu conjunto. Seu discurso realiza-se somente na integralidade da representação.

As três instâncias identificadas por Panofsky como etapas do método da história da arte, como ele mesmo procurou ressaltar, são mecanismos analíticos do historiador. Assim sendo, é importante ressaltar que as etapas referem-se a um mesmo e único objeto. As camadas destacadas a partir de um método analítico devem reunir-se em uma síntese. A obra de arte é uma composição sintética e os elementos ou partes desta composição são, na verdade, aspectos diversificados de

um mesmo fenômeno. A obra de arte, como nos lembra o autor, é um fenômeno “orgânico e indivisível”.

A sua organicidade e sua indivisibilidade revelam-se na inter-relação dos motivos pictóricos. Estes se cruzam, separam-se, reúnem-se, dividem-se incontáveis vezes e de modos diversos. Intentam a consolidação das múltiplas camadas de significação que envolvem a obra de arte e seus espectadores.

A imagem é, contudo, uma unidade, ou um corpo orgânico. Enquanto tal os seus elementos formadores associam a sua significação singular às diretrizes da mensagem veiculadas. A partir das direções escolhidas pelo artista, pela época, e pelas imposições das expectativas artísticas o historiador procura inventariar as múltiplas camadas da significação da arte e por fim sintetizar o discurso. A arte é além disso, um vestígio do passado e portanto não só sua significação pode ser desvelada por esse passado. O passado pode ser em parte decifrado através deste vestígio.

Assim, podemos ver que através do retrato é possível ter acesso a elementos definidores daquele mundo setecentista no Brasil. A retórica da arte, o convencimento e a ampliação da autoridade através do retrato são partes do todo que é a mensagem do retrato de Dom Frei Manoel da Cruz. O que o retrato do bispo sintetiza é valor e a importância da re-presentação e da teatralidade para a sociedade do Antigo Regime e, portanto, também para a sociedade setecentista colonial. As autoridade aqui apresentam-se e representam seu papel

Incessantemente. O retrato é a apresentação do poder e da autoridade e nele o representado mais uma vez representa o seu “personagem”.

Bibliografia

ALGRAIN, 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.

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Ou ofício de historiador. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 159p.

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.

BURCKHARDT, Jacob. *Reflexiones sobre Ia historia universal*. Trad. Wencslao Roces. México: Fondo de Cultura Econômica, 1993. (Colección popular). 331 p.

_____. *O renascimento italiano*. Trad. Antônio Borges Coelho. Lisboa: Editorial Presença, 1973. (biblioteca de textos universitários). 45 Ip.

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.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. Introducción a una filosofia de la cultura. Trad. Eugênio Imaz. México: Fondo de Cultura Econômica, 1992. (colección popular). 335 p.

ENCICLOPÉDIA 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.

GAY, Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Maeaulay, Burckhardt*. Trad. Denise Bottmarm. São Paulo: Cia das Letras, 1990. 239p.

GARDINER, Patrick. *Teorias da História*. 4. ed. Trad. Vítor Matos e Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1991. 239p.

_____. *Mitos, Emblemas e Sinais*. Morfologia e História. 2. ed. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 2002. 281 p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998. (coleção teoria). 320 p.

KANTOR, Íris. *Pacto festivo em Minas colonial: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana*, 1996. Dissertação (Mestrado em História) USP. São Paulo.

LEVY, 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.

LIMA FILHO, Henrique Espada Rodrigues. *Microstoria: escalas, indícios e singularidades*, 1999. Dissertação (Doutorado em História) Unicamp. Campinas.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kees & J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979. 443p.

RILKE, Rainer Maria. *Alguns poemas e cartas a um jovem poeta*. Trad. Geir Campos, Fernando Jorge e outros. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. (Clássicos de ouro). 93p.

_____. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. (coleção grandes romances). 146p.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2002.

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.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte; o problema da evolução na arte mais recente*. Trad. João Azanha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 348p.