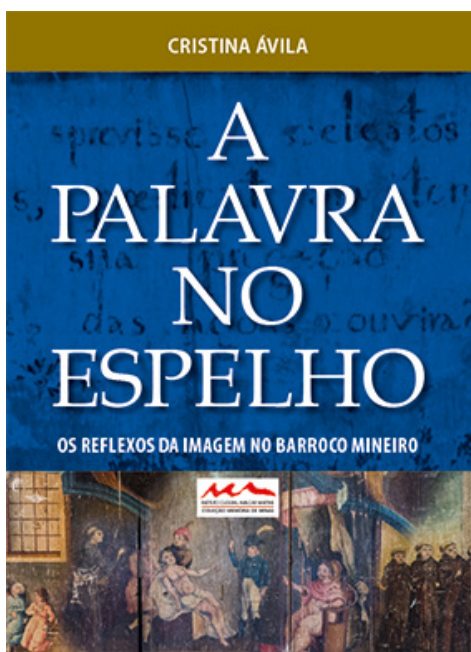


A PALAVRA NO ESPELHO:

os reflexos da imagem no barroco mineiro

Muitas leituras do período barroco debruçam-se quase que unicamente em estudos conformativos de elementos da arte em esferas rigidamente delimitadas, ocasionando um tradicionalismo que se acerca do estudo das artes como relegado à intransitividade do estanque e do unidimensional. Dessa forma, o período estudado quase que tradicionalmente como de uma linearidade centrada na forma e na visibilidade pura, ou da produção concernente a artistas-parâmetros como paradigmas isolados na época colonial, não dá conta da intensa relação histórica e de formação de mentalidade que o barroco mineiro produziu no século XVIII.



O livro de Cristina Ávila, *A palavra no espelho: os reflexos da imagem no barroco mineiro*, foge dessa lógica, pois propõe um entendimento do período barroco em Minas Gerais pautado sobretudo na pluralidade que a mundividência do período faz ressoar, principalmente na força interpretativa que a liberdade multifária, transitiva e dialógica entre diversas manifestações artísticas nos permite. Mesmo que a crítica que se tornou convencional não se predispusesse a perpassar os âmbitos delimitados unicamente por coerências internas de um discurso artístico, e se conformasse em pensar que cada manifestação se limita unicamente aos recursos formais nos quais ela se encontra, não deixa de ser sedutor para a inscrição das modernas teorias sobre o barroco pensar o estudo de algumas manifestações artísticas como algo que prevê a complementaridade entre formas aparentadas e dirigidas

como procedimento deflagrador da mentalidade de uma época. Mais que diálogo entre elas, essas formas pressupõem discursos inerentes ao entendimento de uma produção artística de extrema importância para a configuração de nosso povo, refletindo-se inclusive, pela proximidade dilemática entre os sujeitos em questão, em uma abundância imagética caracterizadora de nossa modernidade. Não seria, portanto, o simples decantar de uma obra em especificidades que reunissem, por exemplo, o literário e o visual como pedaços de uma mesma linguagem, mas, ao contrário, perceber que algumas realizações do período barroco estariam inalienavelmente ligadas a fazeres artísticos pertencentes a universos só ingenuamente vistos como dissonantes.

A palavra no espelho encara a dimensão especular da arte vendo o discurso parenético em franca relação com as imagens visuais características ao século XVIII, ou seja, ao período barroco, na capitania mineira: ambas as possibilidades de comunicação estão inseridas uma na outra, inter-relacionadas em seu aspecto persuasório, indissociáveis na apreensão dos sentidos

múltiplos que engendram, fruto das ideologias contrarreformistas reinantes e na colônia propagada. Temática e figurativamente a agenda daqueles que se valiam da imagem visual, escrita e ouvida, e de seu papel representativo em dizer de modo variado e complementar as coisas norteava-se por essas indicações.

Sendo a ilustração imagética uma forma de conluio com a qual o texto literário se traduz, complementa-se e expande-se aos olhos da plateia fidedigna, não é menos verdade que sob os auspícios da citação literária remontada em outros parâmetros formais, como a imagem visual, o espectador vislumbra e descobre na óptica proposta segmentos tanto cognitivos quanto de caráter mítico/sensorial, forjados na representação conjugada em cores, formas e letras. Dessa forma, não existiria uma hierarquia rígida entre as artes do chamado período barroco, mas a complementaridade expansiva e fixadora de um discurso comum.

O discurso parenético, em comparação às formas plásticas, adquire uma significação tanto reflexiva dos motivos visuais previamente dispostos nas capelas e lugares sacros – palco da atuação sermonística –, quanto complementar na construção e intensificação dos parâmetros comportamentais conformados nos ritos sagrados, reflexo da transplantação cultural realizada e contaminada por uma consciência historicamente desenvolvida, ou seja, adequação dos valores locais à moral da Metrópole e do mundo pós-tridentino. Para o povo, a ilustração imagética do discurso do orador disposta na visualização do sermão proferido materializava os valores morais pertinentes e incitava, pelo encadeamento narrativo das cenas retratadas e por uma coerção emotiva, a formalização do discurso e prática cognitiva, trazendo para o fiel leigo aspectos do mundo superior, tornando-o presente. Prática evangelizadora de forte propagação barroca, o discurso parenético fazia-se assim luz nas almas, colocando o espectador como participante de um falar que, em princípio, parecia inatingível. A habilidade do orador em conjugar – sincreticamente – temas, mitos e aspectos locais efetivava a necessidade de convencimento, objetivo proposto desde o Concílio de Trento. O visual imagético pressupunha e confirmava o apelo da palavra grafada.

À busca comparativa entre expressões em princípio relegadas a universos artísticos próprios mostra-se pertinente um estudo no qual a relação intersignificativa para o entendimento da mentalidade mineira é o aspecto mais relevante como categoria crítica. A história do barroco mineiro é, em maior ou menor grau, a história da mentalidade religioso-afetiva e sociocultural causadora dos dilemas existenciais que o homem traduzia em possibilidades artísticas, como a literatura sermonística, a poesia relacionada às festas religiosas, a força plástico-tectônica das cidades do ciclo do ouro. É imprescindível, pois, que admitamos, para um melhor entendimento, a relevância dos caracteres de ordem emotiva – tão bem explorados pelos artistas do período – como enformadores de uma dinâmica discursiva, refletindo valores da sociedade colonial, em consonância que estavam com a moral apregoada pelo programa de fixação ideológica setecentista.

Cristina Ávila, longe de procurar resgatar grandes figuras literárias, como se somente delas e de sua representatividade emanasse toda a força de um movimento – procedimento este, aliás, o mais utilizado como configurador dos períodos artísticos –, prefere mergulhar em outros produtores do barroco: artistas estes que, a exemplo dos sermonistas, não dissociavam o fazer artístico da prática social, legando produções que, embora de caráter mais pragmático para a plateia em questão, não se furtavam de uma beleza e força expressiva conciliadora de

discursos. Assim, prefere a autora pensar na relação sinestésica que religiosos propunham a partir da união e exploração de aspectos múltiplos em diferentes artes, como os padres que dialogavam, exploravam e amplificavam imagens realizadas com variados apelos visuais e gráficos, provocando no espectador sentimentos que reforçavam a fé pela dramaticidade, o discurso pela ênfase, a comunicação pela notoriedade: recursos barrocos desde sempre explorados e que, na colônia mineira, - curiosamente quase que esquecidos pela crítica - foram operações que conformaram todo um espírito do tempo, uma forma de ser. As irmandades leigas e ordens terceiras, responsáveis que eram pela proliferação e manutenção da fé na colônia, patrocinaram produções significativas, dentre pinturas e sermões, esculturas e fachadas que, aliadas à atmosfera teatral dos templos, lidavam com a tipicidade religiosa da colônia, formada por uma idiosincrasia de caracteres afetivos e populares, motivos não esquecidos pelos produtores e oradores daquele tempo. A linguagem plástica e a linguagem literária em consonância uma com a outra - as quais desenvolviam-se pelo impacto em forros pintados, pelas ilustrações em livros e missais, pela complementaridade das formas pictóricas presentes - ocasionava, pelo apelo, um processo "audiovisual e mítico". De fato, a exploração da visão e da audição como processos de intensificação sacro-religiosa mostra-se revelada pelos sentidos que ocasiona, fazendo com que os múltiplos valores culturais do povo em questão se revelasse na imaginação produtiva, provocando no fiel a convicção de que era um ente participativo, dando a ele a impressão - pelo que o espetáculo em todas suas nuances provocava - de um papel ativo na mensagem.

Os motivos pós-tridentinos impregnavam-se na cultura mineira pelo poder da imagem. Mesmo antes de serem suas mensagens intensificadas por ações performáticas dos religiosos, as imagens aliaram-se às realidades históricas e socioculturais. Por isso, a autora nos traz um amplo passeio pela história dessa imagem até sua consolidação como representação/reflexo e confirmação dos motivos religiosos e populares do barroco mineiro. Com isso, Cristina Ávila busca chegar à noção imagética acentuadora da mundividência do homem colonial. Mais do que separar o fenômeno plástico do escrito, a teorização sobre ambos aponta para sua interdependência relacionado ao homem do período.

Seguindo nesse dinamismo imagético de muitas significações especulares, começaremos a entender por que a visão ou o primado do visual exercem tamanha relevância em sua análise. De fato, se a impactação primeira se dá pelo sentido da visão, a metáfora do olhar tão exemplarmente explorada por todo o discurso parenético torna-se de suma importância para se perceber como se dava a penetração no mistério e no sagrado em uma cultura primordialmente relegada e entregue à imagem. Dessa forma, Cristina Ávila nos remete a concepções variadas sobre a importância da imagem e de como ela ora ganha aspectos valorizados pela capacidade impactante, ora se redistribui em possibilidades artísticas outras. A comunicação com o povo inculto fazia-se pela imagem visual ao mesmo tempo que a imagem literária a reforçava.

A palavra falada estava inscrita no âmbito de uma linguagem de cor própria cujos pinceis se faziam por meio de figuras, simbologia, metáfora, etc. Em analogia, a programática iconográfica de pintores e de artífices barrocos se fez a partir do texto [...] (ÁVILA, 2016, p. 43)

Se desde Horácio, com sua *Ut pictura poesis*, a relação da linguagem verbal com a pintura é valorizada, em seu estudo o resgate de teóricos que se debruçaram sobre a pertinência de um sistema em relação dialogal com outro fez-se extremamente importante. A base teórica é ampla, pois para se pensar o barroco como caleidoscópio que “vislumbra o desencadeamento de sentidos e as proliferações próprias a todos os discursos artísticos” (ÁVILA, 2016, p.39), nada melhor que buscar referências e citações que nos auxiliem a “escutar e a olhar, a descobrir e a esclarecer o barroco como um estilo que ultrapassa as concepções tradicionais” (Idem). Assim, é apresentada, via Auerbach, Lucrécio, Cícero e Quintiliano, a transferência das figuras da esfera visual e plástica para a esfera auditiva relegaram à retórica as figuras de linguagem e a importância que elas passaram a ter nas construções discursivas; ou a importância da teorização benjaminiana para se compreender a alegoria e sua noção de natureza permeada de historicismo. A autora busca, ademais, na Iconologia de Panofsky, a ideia de arte como documento de tempo, a compreensão da imagem como expressão cultural em transformação, ou seja, o dinamismo, a movência, a reapropriação e o sincretismo que podem estar no horizonte perceptivo dos que a contemplam; além disso, no âmbito da relação entre imagem e texto, Roland Barthes contribui com sua reflexão sobre a comunicação artística, como também das noções de fixação e de relais: movimentos que podem ser vistos na dinâmica parenética pela tradução de uma linguagem em outra e pela complementação que um discurso primeiro recebe de uma linguagem posterior a ela relacionada. Dessa forma, temos a inscrição em latim encontrada nos profetas de Congonhas complementando e expandido o efeito pictórico das estátuas do Aleijadinho, ou as pinturas de Santo Antônio na Matriz de Itaverava, com legendas versificadas que traduzem as citações latinas abaixo de cada uma delas, recriando-as em decassílabos de gosto popular.

A citação faz-se ressoar na aproximação da sacralidade com os motivos afetivos dos fiéis, sendo a mediação performática do sacerdote o caráter fundamental para que o fiel fosse seduzido e seu olhar conduzido nas trajetórias discursivas pelo sermão indicadas.

O fiel, frente à cena piedosa, transportava-se para uma pseudo-realidade, como se aquela cena estivesse realmente ocorrendo à sua frente. Disso advém o sentido de representação aproximado da teatralidade eficaz para a evangelização, desde São Francisco de Assis. (ÁVILA, 2016, p. 69)

A teatralidade, ademais, será vista como uma possibilidade em que a verdade do discurso religioso se faz sentir, pois os sermonistas, além de produzirem textos nos quais se verificam tropos, metáforas, alegorias e a linguagem figurada de todos os matizes retóricos carregada, realizavam no palco/púlpito ações em que a dramaticidade tornava o falar em algo visual e capturava o olhar e a atenção dos espectadores. Assim, seguindo Deleuze, podemos perceber o caráter cambiante da mensagem visual inserindo-se via citações, referências e incursões retóricas do sermonista, em que as dobras e as redobras das formas e de temas refletem os efeitos teatrais ilusionistas, espelhamento entre a escrita e a imagem. O discurso parenético mostrava-se como uma escritura do visível, procedimento pelo qual a imagem se inscreve, reforçando nessa visualidade da palavra a acepção sempre lúcida de que o “primado do visual” é um dos fatores mais importantes na compreensão do que foi o barroco como uma maneira

de ser do século XVIII. Esses sermonistas conseguiam dialogar com a polissemia entre sistemas autônomos e promover o entendimento do discurso, secundados que estavam pelas ilustrações das igrejas – ao mesmo tempo complemento da ideia e contraponto de seu falar austero – bem como reforçar os ideários de fé cristã, já previamente circulantes na colônia em formas de missais, saltérios e livros sobre santos e beatos, criações coadjuvantes e permitidas pela igreja como prática evangelizadora.

A escritora encontra a influência da sermonística paradigmática do padre Vieira em três dos oradores por ela eleitos: Andrade e Morais, Araújo Lima e o padre-poeta Xavier da Silva, padres que pontificaram valendo-se dos recursos acima mencionados, na cidade de Mariana. Se os sermões deles se fazem peças exemplares para que se verifique a inter-relação semiótica de seus temas com as pinturas nas capelas colocadas, também se verifica uma continuidade da técnica do padre Vieira em suas atuações dramático-literárias. Assim, percebe-se que não somente a arte plástico-tectônica verificada em Minas retratava a influência de outros artistas da colônia e da Metrópole, mas que com os sermões a sobrevivência do “estilo Vieira” também se fazia ressoar, fosse na escolha dos temas caros à manutenção da fé na capitania, fosse nas soluções verbais e retóricas encontradas nas construções discursivas. A prática persuasiva, afora a grandiloquência que se espera de um discurso que induza a uma moral concernente ao homem do período, fazia-se ora pela imitação e reprodução de estilemas vieirianos, ora por uma maior liberdade dos pregadores que optavam, ao gosto dos sermões barrocos, por uma maior ou menor aproximação com o padre português. Inegável, pois, sua participação e influência; inegável o uso do recurso da apropriação, repetição e imitação sempre colocados pelo crivo da adequação às realidades dos fiéis daquelas terras e daqueles tempos.

Ao longo do livro a autora procura testar sua hipótese, qual seja, que o discurso parenético aliado ao discurso visual faria, pela propaganda e persuasão do povo, reforçar os dogmas católicos; que as imagens e textos nutrem uma inter-relação dialógica. Para isso, há a comparação intersemiótica entre imagem e texto, mostrando (e são vinte e duas categorias que se relacionam) como determinadas configurações plásticas traduzem-se em discurso verbal: retorcimento plástico em hipérbole retórica, ornamentos adjacentes em adjetivação textual, motivos espiralados e simbólicos em expressões verbais e distorcidas, curvas e contra-curvas correlacionando-se a silogismos, tons de claro-escuro em antítese e paradoxo, etc; ou seja, temas retratados iconograficamente fazendo-se refletir na verbalização sermonística.

Essas categorias relacionais entre o visual e o parenético são aplicadas à tríade sermonística, chegando à comprovação de que um discurso, no barroco mineiro, era intrínseco ao outro; que a visualidade da palavra torna-se citação na pintura, que a pintura desdobra-se sob os efeitos dramáticos do orador, e que o nível global de percepção é despertado pelo diálogo entre sistemas que se afirmam, convergindo para a audiovisualidade do momento, prenúncio das modernas técnicas em que o sincronismo de linguagens múltiplas nos marca como época, ou seja, quando o signo visual suplanta as tradicionais formas de escrita fazendo-as todas entrar em movimento, significar, ressurgir em multiplicidade.

Assim, o sentido da visão que desperta e emancipa a imaginação para a conformidade de aspectos diferenciados, mas convergentes, confirma o primado do visual na recepção da criação artística,

relacionada ao estilo de vida refletido tanto no ritual quanto nos motivos plástico-ornamentais. Os olhos, janelas da alma, interagem com a audição emotivo-incidentadora de reflexos; o ser vê e ouve na imagem verbalizada um outro que se desdobra em ainda outro. Mesmo os pontos de fuga intencionados em um desvio óptico, para que não se perceba de pronto a completude imagética, instiga a um passeio detido por imagens visuais e palavras, para que se volte e olhe novamente os aspectos que seriam subtraídos de uma visualização ligeira, convidando nesse demoramento a uma performance do olhar espectador para a realização dos sentidos que se apresentam.

O olhar do anjo de Athaide, pintado no forro da Matriz de Santo Antônio de Itaverava, por exemplo, convida a plateia a ver os muitos aspectos pintados, num processo de interação com o público leigo, tornando-o não mais espectador passivo, mas testemunha da supremacia que a arte, o sagrado e o humano realizam. Espelha-se a convicção do povo numa presentificação das promessas sagradas. A igreja, representada pelos fiéis e sacerdotes e efetivada em seu pensamento pelas imagens concretizadas em figuras e palavras, torna-se passagem para um mundo que ainda não é, mas se anuncia na especularização dos tempos difíceis projetados em conduta humana e guiados pelo espelho da arte para uma esperançosa redenção. A arte, vê-se assim, é muito mais que meras apreensões de caráter formal, mas de papel decisivo para a compreensão do homem e de seu tempo.

O espelho em que nos miramos na busca de um eu/outro promove a sensação de ilusão de óptica, aumenta dimensões, confunde o olhar, faz-nos ver em nós mesmos um outro reflexo/contrário, oposto às disposições que acreditamos apresentar, figurando em uma plasticidade adversa de dimensionalidades que se podem tornar fictícias ou verdadeiras. Reflete lados diferenciados das coisas, confundindo (ou confirmando) uma percepção por nós idealizada. A imagem no espelho é uma ficção pessoal; dessa ficção o olhar do artista promove tanto a percepção ligeira quanto o desvio para o que se mostra imponente, desvio direcionado para formas menores complementares, mas desvio que, por fim, nos convida para que vejamos o principal do conjunto, reflexo enganoso ou misterioso, coisas dadas para que o olhar as penetre por camadas sobrepostas, extratos de sentidos múltiplos que vêm de mãos dadas com os outros sentidos, sinestesia ampla.

O livro de Cristina Ávila mostra, assim, como a imagem no barroco mineiro se reflete em possibilidades artísticas várias. Elegendo os sermonistas do período como exemplo de que a palavra pode vestir-se de cores e de que a pintura é por seus discursos dialogada, ela mostra que um dos caminhos em que a pesquisa sobre o barroco e o entendimento do povo que viveu esse período pode se debruçar é justamente na capacidade reflexiva de uma manifestação artística mostrar-se em outra, liberando o barroco dos compartimentos estanques em que ele é tradicionalmente estudado, mostrando na dinâmica interpretativa que une palavra, imagem visual e performance dramática o mesmo espírito de um tempo que a todos nos fascina.

JOSOEL KOVALSKI