

DEVOÇÃO A SANT'ANA – IMAGEM E IMAGINAÇÃO

Cristina Ávila¹

INTRODUÇÃO

Em civilizações antigas, em que a apropriação do universo tem um sentido mágico, a tradução dos fenômenos inexplicáveis do “sagrado” – espaço intransponível para o homem comum – se faz através da imagem que ganha caráter prioritário e eficaz.

A quantidade de informação contida em uma comunicação qualquer resultaria mais atraente quando complementada por esculturas, pinturas, figurações e ilustrações iconográficas. Assim, uma dada imagem devocional serviria para demonstrar a veracidade da história da vida (sagrada ou não), para exemplificar métodos teológicos, científicos e até mesmo para a decifração de códigos da experiência individual ou coletiva.

Em todo Brasil, no período colonial, quando havia grande trânsito social por meio de ordens religiosas regulares, irmandades e ordens terceiras, surge uma produção significativa de figuras da literatura litúrgica, em que os enfoques teológicos voltavam-se para temas de ordem devocional, exequial e gratulatória, as quais se coadunavam com o espírito barroco da vida da época.

Edifícios religiosos cobertos de informações iconográficas – pintura, talha e imaginária – e a partir de um púlpito integrado a um igual sentido ornamental contribuíam para a formação de uma dada mentalidade, na qual a representação artística era o referencial e o parâmetro da fé.

Tanto a imaginária litúrgica ligada as igrejas, santuários ou capelas, como a devocional, usada em locais de culto particular, devem, sem dúvida alguma, ser consideradas como parte relevante das manifestações criativas desenvolvidas dentro da gama de produções significativas para a compreensão da realidade vivencial do chamado Barroco Brasileiro desde a vinda dos primeiros colonizadores, perpassando pela evangelização dos jesuítas até as manifestações de fé de caráter mais popular.

Poderíamos dizer, portanto, que as artes visuais coloniais se multiplicaram em diversas expressões interligadas, relacionadas indiretamente às perspectivas portuguesas da colonização, à Igreja Tridentina e ao Estado Absolutista; podemos destacar, no entanto, mais diretamente à tipicidade da formação social da Capitania Mineira. O isolamento do litoral e a sede de enriquecimento fácil desenvolveram uma sociedade de características mais urbanas, em que vilas e lugarejos possuíam vida própria, distantes que estavam do Reino.

É preciso ressaltar que foram principalmente as ordens terceiras religiosas e irmandades de leigos os maiores aglutinadores (ou, como diríamos hoje, patrocinadores) de toda ou quase toda a atividade artística da Capitania. Assim, só será possível o estudo da imaginária do período, se tivermos em mente o papel fundamental das instituições leigas nas Minas Gerais. O Estado Absolutista português impõe à Capitania Mineira uma política religiosa que se iniciou e se caracterizou pela proibição da entrada e da fixação das ordens religiosas Regulares no nosso território.

A organização da população através de irmandades e ordens terceiras se faz como que resultante da segregação racial da sociedade. Existiam irmandades de negros, brancos e mestiços que competiam entre si religiosa e esteticamente. Por meio dessas instituições religiosas leigas, consolida-se o imaginário popular e toda uma variedade de temas sacros cultivados em Minas Gerais.

Por outro lado, a necessidade do providencialismo proporcionou o surgimento, em todos os lugarejos e vilas brasileiras, de uma série de figuras piedosas, santos e lendas de invocação católica, possibilitando uma forma original de religiosidade, mais afetivas, cujos reflexos são enunciados tanto em festas religiosas como no uso pessoal.

Essa proliferação de imagens pode ser vista em folhas de rosto não apenas de livros manuscritos, como também em livros impressos, servindo de modelo para artistas de diversas partes, traçando o que Michel Vovelle denominou de Geografia do Sagrado², confirmando a teoria da existência de uma circularidade cultural que resultaria em um barroco mais popular que se expandiu no Brasil através de caminhos e estradas – o barroco estradeiro.

Buscamos interpretar a produção artística relacionada à religiosidade colonial através do *olhar e do sentido do olhar, do ouvido e do sentido da audição*, traduzidos pelos signos mentais reveladores não apenas da tradição ou de uma dada transplantação cultural, mas calcados no apelo e apego a um processo audiovisual e mítico. Um período de forte apelo ao que Ávila chamou de primado do visual. Neste ponto de vista, o fiel compreendia as mensagens sacras ou piedosas através não apenas da visão, mas de um olhar sensível, um olhar da alma, que percebia não somente as formas, mas também o sentido da imagem: o fiel participava da imagem. Se comprazia através de um encontro místico com sua devoção de predileção.

Os discursos plásticos elaborados pela mão do homem colonial podem ser traduzidos como a mola propulsora da criação, liberada para resgates, transplantações e adaptações de múltiplos valores culturais. São linguagens apropriadas ao despertar da imaginação; mais do que representativas de um tempo, são esclarecedoras de um fato mental, que se lê não apenas nas linhas regulares, mas especialmente nas entrelinhas, no subjetivo, no cotidiano e no particular.

Absorvendo a mundividência, a sensibilidade e a temática do Barroco como a expressão de uma poética própria, podemos explicar, no estudo da imaginária devocional, a fuga às estruturas formais mais complexas e lineares, evidenciando outras artisticamente elaboradas a partir das condições do local, do devoto e do artista.

A arte que salta o Atlântico, instaura não uma continuidade de uma origem, mas o segmento da ilusão barroca, como em um teatro à moda de um Calderón de la Barca, no qual o conflito

do ser aparece no jogo de situações poliformes, entre o céu e o inferno, entre o sonho e o real, o pecado e a virtude, o profano e o sagrado, como se vê na pintura O enterro do Conde Orgaz de El Greco (Figura 1).



O enterro do Conde Orgaz- El Greco - Igreja de São Tomé, Toledo/Espanha

O CONCEITO DE ICONOGRAFIA RELIGIOSA E SUAS TRANSMUTAÇÕES BARROCAS

Caracteriza-se como *iconografia* toda a documentação visual elaborada pelo homem ao longo de sua trajetória no mundo. O termo advém do grego clássico – *eikonographia* – “imagem, desenho, descrição”. A palavra é formada pelo substantivo *eikonos* (imagem) e o verbo *grapho* (gravar, escrever, desenhar), de onde vem então *eikonographos*, o especialista em representar através da imagem.

A palavra iconografia, conforme definimos acima, é encontrada desde a Antiguidade, inclusive em *A Poética* de Aristóteles. O termo é recuperado no Renascimento, significando, por exemplo, um tratado de imagens que devia facilitar a determinação dos quadros por gêneros. Mais tarde, se empregaria o termo para denominar e identificar em geral os conteúdos das artes plásticas – mitológicos, historicistas, paisagísticos, retratos ou católicos em toda a sua diversidade estilística.

Livros litúrgicos com ilustração sagradas foram utilizados por diversos artífices e artistas para compreender os temas, tanto através dos textos, como dos emblemas gráficos que se tornaram usuais após a imprensa de Gutemberg. Neles vemos os decretos e determinações do Concílio Tridentino, os quais deveriam ser notificados e publicados em todas as paróquias.

O título *Decretos do sagrado Concílio Tridentino* vem no alto da primeira página do livro de instrução litúrgica. Em seguida, dentro de uma tarja, abaixo das armas do arcebispo, lê-se a autorização da publicação. Innocencio Francisco da Silva³, publica a mesma página de rosto, traduzida para o português, em seu *Diccionario Bibliographico Portuguez*, incluindo todas as bulas, índices e demais obras teológicas contidas na publicação. O emblema apresenta-se de forma tradicional, com cercadura em figuras grotescas humanas e animais, usadas como símbolo para o afastamento do mal. A fruteira embaixo, simetricamente às armas do arcebispo, representa os domínios portugueses, notadamente o Brasil. (Figura 2)

Dessa forma, as imagens brasileiras de Sant'Anas enfatizam o significado simbólico das diversas formas espaciais da literatura e da mitologia de várias épocas e sua influência nas representações plásticas e na análise de pinturas e esculturas. Observando os conjuntos de imagens desde o ponto de vista visual que acompanhou a colonização do litoral até o caminho estradeiro pelos quais chegaram ao imenso território de regiões fora das margens do Atlântico, demonstra-se como leituras diferentes modificam totalmente o dito original, a identidade primeira, fundadora de um tema religioso: as Sant'Anas.

Já a partir da noção de arte-comunicação, começa a se esboçar, no seio dos estudos contemporâneos de linguística e semiótica, o conceito de arte como linguagem e a se perguntar se é possível compreender a arte como uma forma de discurso plástico. As artes visuais teriam alguma coisa a dizer. Não seriam apenas uma fruição estética, mas uma outra maneira de se comunicar, diferente da usual, por palavras.

Roland Barthes, no livro *O óbvio e o obtuso*⁴, discute questões fundamentais para aqueles que querem compreender “a Retórica da Imagem”. De acordo com o autor, os linguistas não são os únicos a suspeitar da natureza linguística da imagem; a opinião geral também considera, muitas vezes equivocadamente, a imagem como um centro de resistência do sentido. A imagem é representação – isto é, ressurreição – e prescinde de que o inteligível seja tido como antipático ou vivenciado. Assim, de ambos os lados, a analogia entre a imagem e a língua é considerada em um sentido pobre: uns pensam que a imagem é um sistema muito rudimentar em relação à língua; outros, que a significação não pode esgotar a riqueza indizível da imagem.⁵



Figura 2 - Decretos e determinações do Concílio Tridentino, exemplar da Biblioteca Nacional de Lisboa (foto: Arquivo Revista Barroco)

Por outro lado, Walter Benjamin nos dá a dimensão filosófica do estudo do Barroco a partir de uma concepção histórica pautada nos anos seiscentos e setecentos: a ideia de uma história natural, na qual a imanência se faz condutora dos valores e estilo de vida da época. Ainda em Benjamin, encontramos uma preocupação com o sentido da imagem no aspecto que ele chama, pertinentemente, de alegoria barroca.

A profecia figural relaciona-se com uma interpretação da história – que na verdade é, por sua natureza, textual –, enquanto o símbolo é uma interpretação direta da vida e originalmente, na maior parte das vezes, também da natureza. Assim, a interpretação figural é o produto de culturas posteriores, bem mais indiretas, mais complexas e mais carregadas de história do que o símbolo ou o mito.”

Dentro dessa perspectiva, nos voltamos à proposta teórica de Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*, pois este autor elucida a relação do escritor ou do artista com a colagem e desenvolve conceitos que estão intrinsecamente contidos no ideário barroco nacional. A criação nada mais é do que uma correlação de figuras, citações, analogias, enxertos e repetições.

Reafirmamos com base teórica que, da mesma maneira, a citação se faz presente no conjunto de informações iconográficas. Essas se repetem, se amoldam, se completam e possibilitam leituras extratextuais cobertas de informações coincidentes com aquelas expressas nos textos sacros e na tradição oral, num entrelaçar de formas de comunicação que tinham como ponto comum atingir a emoção do receptor ou fiel dentro das perspectivas ideológicas da Contrarreforma.

Fundamentam-se, especialmente, essas hipóteses em fatos referentes à formação de uma mentalidade religiosa típica da Capitania Mineira, a qual foi bastante bem definida por Affonso Ávila em sua obra publicada sobre o barroco. Para o autor,

A linguagem barroca, quer a plástica ou a literária, na sua urgência comunicativa ou no estímulo puro à flexibilidade das estruturas, viria colocar-se sob o primado de três elementos fundamentais: o lúdico, a ênfase do visual e o persuasório (...) O barroco já não representará apenas um estilo artístico, mas uma sistematização do gosto que se reflete em todo um estilo de vida, um estilo portanto global de cultura e de época para cuja síntese o lúdico poderá, sem o risco de especiosidade, ser tomado como categoria crítica.⁶

O impacto do visual, a função básica do olho, do olhar, é a explicação para a ornamentação excessiva, as metáforas e as citações clássicas e míticas presentes na produção literária e plástica, especialmente no Barroco Mineiro. Não há produção intelectual ou artística do período na qual não se faça notar essa ênfase do visual, seja nas caligrafias, nas obras impressas, nos autógrafos, nos poemas de cunho visual, na imaginária, etc.

Além disso, a exteriorização das maneiras e dos hábitos são também frequentes. Basta recorrermos às memórias das manifestações da fé, em que interessa mais a participação nos atos e missas e procissões, assim como a exaltação de templos e imagens religiosas, do que a fixação em atitudes mais ligadas ao propósito da contrição individual.

A coletividade se reúne para ostentar a sua fé, para se mostrar em público, para transformar o ato religioso em ato social. A igreja funciona aí como um aglutinador das necessidades de socialização da coletividade, e é nesse contexto que se detecta o *primado do visual*, elemento essencial como explicador da produção artística da Capitania Mineira.

Se, como diz Compagnon (1996), “toda figura é um olho”⁷, toda citação só é possível através

do olhar, nada mais pertinente para o surgimento da programação iconográfica no Barroco, pois essa é essencialmente visual, essencialmente citação, essencialmente imagem e engano. O termo *trompe-l'oeil*, usado para explicar a maneira como a pintura barroca ilude o espectador é, portanto, a síntese e a essência da visualidade, da luminosidade cambiante do estilo, mesmo em produções mais populares ou toscas.

No conjunto de Sant'Anas que ora observamos, essas imagens de diversos lugares do país se fazem *lumem*, um caleidoscópio de referências e citações que nos auxilia a escutar e olhar, a descobrir e esclarecer o Barroco-Rococó como um estilo artístico que ultrapassa as concepções tradicionais do formalismo, que tem a cópia como paradigma interpretativo e que vislumbra o desencadeamento de sentidos e as proliferações próprias a todos os discursos artísticos. (Figuras 3, 4, 5, e 6)



Figura 3 - Santas Mães - Pernambuco, séc XVIII, madeira esculpida, policromada e dourada - Coleção ângela Gutierrez

Figura 4 - SnaťAna Mestre - Minas Gerais, séc XVIII/XIX, madeira esculpida, policromada e dourada - Coleção ângela Gutierrez

Figura 5 - SnaťAna Mestre - Minas Gerais, séc XVIII/XIX, madeira esculpida (fatura negra) - Coleção ângela Gutierrez

Figura 6 - Sant'Ana Mestre - Minas Gerais (Serro), séc. XVIII/XIX, madeira esculpida, policromada e dourada - Coleção Cristina Ávila

Mais que esclarecer de onde deriva tal figura, interessa-nos aqui entender as imagens como processos de formação de uma mentalidade colonial e pensar que de forma alguma a cadeia de citações e a derivação de modelos retiram o valor da arte produzida no período, que guarda na transposição e adequação de um dado valor cultural (o modelo erudito europeu) a outro (no caso o colonial) sua beleza e criatividade. Assim, trataremos aqui da revalorização do modelo transportado e contaminado, em sua cadeia de referências, como um dos aspectos estéticos mais importantes para a formação da imaginária brasileira.

A TRANSPOSIÇÃO CULTURAL DA DEVOÇÃO MARIANA, INCLUINDO A PARENTELA DE CRISTO

O programa iconográfico nas artes visuais sempre se apoiou no sentido da imagem, que encontra o seu valor em seu caráter de representatividade, dizendo ou desvelando alguma coisa ou muitas coisas, na maior parte das vezes de forma oculta ou misteriosa.

Durante o período Barroco, a ação da Contrarreforma indicou os caminhos que as artes visuais deveriam seguir para atingir o objetivo desejado pela expressão da fé. O Concílio de Trento (1545-63) indicaria quais os principais temas a serem representados, dando especial destaque à vida de Cristo e de sua parentela, à hagiografia, às ordens religiosas, ao evangelho e temas relevantes do *Velho* e do *Novo Testamento*.

Há dois aspectos interessantes a serem observados: o primeiro refere-se à tentativa de continuidade da tradição medieval; o segundo, à decisão de Trento que tinha como preceito que o padre fosse o único agente do povo a rezar a missa em latim. Outras formas rituais surgiriam para incrementar a ação da catequese em meio a um povo na sua maioria inculto e apegado a fontes mágicas ou imagéticas.

Nos antigos tribunais romanos, existiam os chamados *ambons*, locais situados nas laterais dos fóruns, um a leste e outro a oeste, onde ficavam respectivamente os acusadores e os defensores dos réus. Deste hábito da retórica judicial, surgiram, na Idade Média, no limiar do século IV, quando por decisão do imperador Constantino a Igreja Cristã deixou de ser uma seita clandestina e se tornou uma instituição oficial do império, os chamados púlpitos. Até que Constantino conseguisse erguer templos especiais para a devoção à qual se convertera, utilizou-se de toda espécie de adaptação, de prédios judiciais ou até residenciais, integrando depois o gosto medieval pelos mosaicos e a limpeza das ordens clássicas à arquitetura da catedral. A tradição do púlpito como local de poder e da retórica persuasiva permaneceu, e estes se espalharam por templos da mesma forma como a Igreja Romana ganhou adeptos. Muitos dos sermões mineiros foram pronunciados nos púlpitos da Sé Catedral de Mariana, sede de bispado, e até mesmo sonetos nos mostram a integração de alguns valores litúrgicos a valores imaginativos e ambivalentes. (Figura 7)



Figura 7 - Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, Mariana, séc. XVIII (nas laterias esquerda e direita - púlpitos)

Como exemplo, citamos o soneto da *Oração Acadêmica*, do reverendo Cônego Francisco Xavier da Silva (Figura 8), dito na festa do Aureo Trono Episcopal, que festejava a transferência do bispo de Maranhão para o novo bispado de Mariana:

Portanto, a expressão artística tem outras aplicações, podendo ser entendida também como forma de discurso que se desvia de seu uso normal e, conseqüentemente, mais óbvio. A palavra figura tem a mesma raiz de *ingere, figulus, fitor e effigies*, dando a ideia de fingimento (falsear em linguagem) e de efígie – forma plástica. Ambas as noções se aproximam da palavra representar – passar por ser algo que não se é em si. Tornar-se por meio do falso em algo que representa uma forma ou um conceito, mantendo o sentido de aparência, da semelhança, do simulacro.

Na origem da teologia cristã de fundamentação católica, a imagem passa a ter uma função quase espiritual, a de transformar as coisas históricas relacionadas à vida de santos, à *Bíblia* e aos ritos em uma locução transcendental. O desenvolvimento histórico da cristandade, através de alusões simbólicas, se define a partir das origens do cristianismo e das perseguições históricas que fizeram com que a linguagem cristã fosse velada, inserindo-se a cruz no nome do devoto ou a palavra da revelação codificada em desenhos. Depois de Constantino, com a regularização da fé católica, é que a Cruz foi integralmente absorvida pela arte, tomando posição de destaque entre as representações sígnicas cristãs.

S O N E T O.

Maranhão, e Mariana são dous mares,
 Que por mar cada hum delles principia:
 Mariana mar de gofio, de alegria;
 Maranhão mar de dores, de pezares.
 De huma, e outra paixão, como exemplares,
 Cada qual no feu nome traz a guia;
 Elle a Mara passando, ella a Maria,
 No amargor, na doçura singulares.
 A inteireza do I figura he clara
 Do infigne Bago do Pastor de Jetro,
 Quando affifte em Mariana, e deixa a Mara.
 E fem Bago, ou com elle foa o metro,
 No Maranhão de pena Lyra amara,
 Em Mariana de gloria doce plectro.

Do Rev.^{do} Conego Francisco Xavier da Silva.

SO-

Soneto da *Oração Academica*, do reverendo Cônego Francisco Xavier da Silva
 Foto: Arquivo Revista Barroco.

Nas artes plásticas figurativas, o conteúdo é indissociável da representação, servindo para narrar *histórias reais ou contadas*, que devem ser interpretadas espiritualmente. Por histórias reais, entendem-se desde as Escrituras até a vida de Cristo e dos santos. No discurso cristão, a figura é usada para o ocultamento do sentido, que se revelará posteriormente, denotando a concepção de mistério. Cristo como peixe corresponde à palavra grega *ichtys*, revelando figurativamente o mistério da Eucaristia. Duas facções cristãs primitivas remetem ao dilema histórico entre um cristianismo ligado puramente ao mistério (acontecimentos espirituais) e outro, ao sentido histórico das Escrituras – que seria, assim, mais realista ou *veritas*. Esse dilema constante na formação do cristianismo aparece em conflitos como os que detonaram a Reforma e a Contrarreforma. No entanto, as Escrituras reveladas historicamente nunca deixaram de ter

influência da visão espiritualista dos milagres e aparições. As conexões entre o mistério e a verdade mantêm os sentidos múltiplos e as interpretações da doutrina cristã.

Em Santo Agostinho, a figura surge ainda como imagem de sonho, visão, ídolo ou uma forma matemática, aproximando-se do sentido plástico em sua concretude. Mas pode aparecer também com o sentido de prefiguração, como no exemplo de Josué, quem seria uma “preanunção” (ou prefiguração) de Jesus. O uso do Velho Testamento como uma prefiguração do Novo Testamento se faz como uma constante na obra barroca, e podemos identificá-la imediatamente na confecção dos profetas de Aleijadinho em Congonhas do Campo. (Figuras 9)



Figura 9 - Profeta Jeremias. Adro dos Profetas.
Congonhas. (foto: Márcio Carvalho)

O mais importante é que a ideia de figura como “imagem”, ou em grego *schema*, do que se anuncia como verdade, prevalece sobre a noção de figura como aparência, ao mesmo tempo que detém algo dessa definição mais simplória. Assim, quando Adão é interpretado como uma prefiguração de Cristo, a ideia do homem (filho de Deus) está na aparência carnal. (Figura 10)

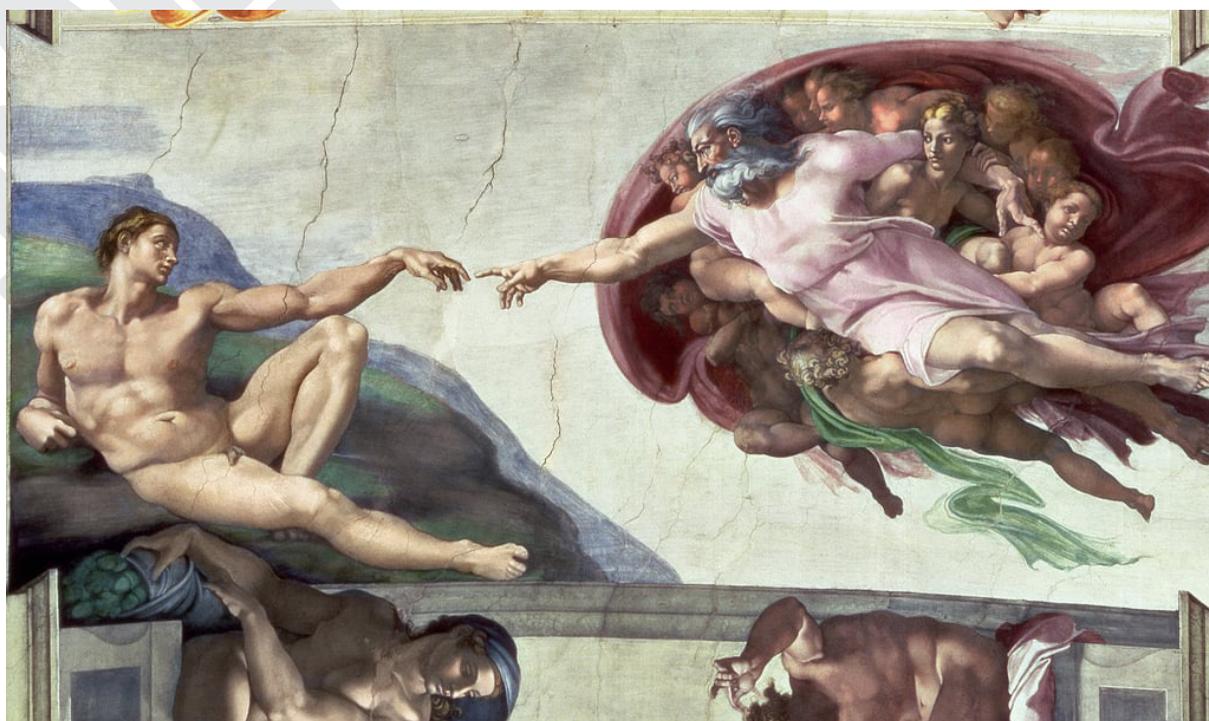


Figura 10 - A Criação de Adão - Michelangelo Buonarroti - 1508-12 - Capela Sistina, Vaticano/Itália.

A CRISTANDADE TRIUNFANTE NAS PARAGENS COLONIAIS

A interpretação figural, ao modo que a entende Auerbach, exerce uma profunda influência ao longo da Idade Média e teria forte tendência à permanência durante a Contrarreforma, já que este movimento busca “prolongar a cristandade triunfante da Idade Média para dentro do mundo moderno”, na expressão de Charles Moeller⁸.

Mesmo que existam diferenças fundamentais entre a transcendência medieval e a imanência barroca, a semelhança entre os tempos se dá através da noção da vida como inserida na perspectiva da salvação – na redenção medieval ou no destino humano, tudo já estaria dito, escrito e antecipado.

É o destino do homem que já está traçado através do pecado original. Será essa a tragédia maior da humanidade, uma mancha do destino, traçado pelo ancestral, na sua busca do conhecimento. Adão “prefigura” ou “pré-escreve” o destino do homem através de um pecado que o origina como cidadão terrestre. Essa cidadania terrestre ocorre através do conhecimento do bem e do mal, através da árvore da sabedoria que estava negada ao homem do paraíso. Ao conhecer as coisas da vida, o homem se faz pecador, pois só há duas formas para se manter a pureza: a ignorância ou o dom de Deus. A única possibilidade de salvação se faz pela fé, garantindo-se dessa forma a autoridade da Igreja.

Se a concepção histórica é tão diferenciada, em quais valores medievais a Igreja se apoia para criar condições de fazer frente à Reforma Protestante? É na imagem e na forma triunfante com que essa é cultivada no Barroco que veremos a concepção de fé nesse período.

Em oposição à Reforma que abole as imagens, a Contrarreforma vai buscar na mais tradicional das formas de manifestação da fé – a idolatria e o espetáculo – o reforço popular aos seus dogmas. O mistério não pode ser compreendido apenas por palavras (aqui entendidas literalmente), amplia-se o uso das figuras ou da presença do primado do visual, que aproximam o fiel da mensagem divina, guardando no rito o mistério de Deus.

SANT'ANA E AS CONEXÕES ENTRE A ESCRITURAS E OS TEXTOS APÓCRIFOS

Diante do pressuposto do mistério e do miraculoso, é curioso observar que a figura de Sant'Ana tem várias significâncias com o objetivo de transcender a ideia do pecado das gerações que antecipam a vinda de Cristo.

É no Barroco como um estilo de arte aberta, interpretativa e pouco racional, carregado de reflexos, espelhamentos, claros e escuros, enfim, é através da figuração da religião que o catolicismo se impõe. Trata-se da estética da dualidade, da impossibilidade de se estar frente a Deus e de sua proximidade mediadora pela via de imagens visuais.

O período Barroco se utilizou de diversas criações pseudo-históricas, principalmente em seu programa iconográfico, que descende de inúmeras e variadas mitologias, num sincretismo com diversas formas devocionais saídas do paganismo e sobreviventes do medievo, acrescidas de informações teológicas que descendem de todo o pensamento cristão. Isto ocorre, sobretudo, naquelas que visam a atingir a mentalidade popular.

Variadas histórias que justificam o fato de a Mãe de Deus garantir ascendência e descendência puras encontram na chamada Legenda Dourada inúmeras especulações, no texto que trata da imaculada concepção de Maria. Colocando em segundo plano a participação de São Joaquim na gravidez também, cuja participação se centrasse no episódio da anunciação angelical, surge uma gama de aspectos teologicamente discutíveis, como o abraço na Porta Dourada, em que Deus separaria a união carnal da



Figura 11 - Nossa Senhora do Rosário - Autoria desconhecida - Século XVIII - Minas Gerais Madeira / entalhe, policromia, douramento Coleção Geraldo Parreiras / Acervo Museu Mineiro - Foto: Daniel Mansur

existência da Alma. Dessa forma, Deus teria criado a alma de Maria separadamente do pecado original, de modo que carne e espírito só fossem juntados após o ato do abraço, garantindo, assim, pureza à Virgem Maria e justificando a divindade exclusiva de Jesus. (Figura 11)

No mesmo capítulo, tem-se a versão mais conhecida, baseada no casamento de Ana e Joaquim, que eram fiéis, justos e obedientes a Deus, porém sem filhos. O Senhor escuta as orações e se compadece da humilhação sofrida por São Joaquim – dito infértil por todos os lugares e todas as gentes das ruas, e em uma aparição angelical, lhe diz: “não tenhas medo pois sou o anjo do Senhor”. Assim, apesar de velha e, portanto, não sendo mais biologicamente apta à maternidade, Santana concebe de forma milagrosa a filha Maria e a dedica a um templo vestal, onde permaneceria intacta, longe das tentações humanas.

O MOTE ALEGÓRICO

Para maior compreensão do sentido da imagem, cabe ainda uma breve reflexão sobre a ideia de alegoria em complementação ao que aqui tratamos como imagem. Segundo elucida Sérgio Paulo Rouanet, etimologicamente

alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na *ágora*, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.⁹

Desse modo, faz-se o jogo barroco entre o destino inevitável e a redenção pela palavra, pela forma alegórica, pela imagem ou, se quisermos, figuralmente. A linguagem alegórica, assim como a arte visual no barroco, é a instância mediadora entre origem e estrutura conceitual para a criação autônoma, popular ou mesmo tosca, incluindo-se nessas categorias os artistas mais eruditos às obras afro-brasileiras.

Ao tratar da alegoria Benjamin (1984) não perde a perspectiva visual, no sentido da figuração, da aparência. Ao tratar da noção de bem e mal, ele chega a identificar a subjetividade figural da representatividade. Assim é que se estabelece a noção do “*mal*” como conhecimento na promessa da serpente em toda a sua subjetividade. O homem conhece o mal quando come a fruta proibida e a serpente passa, então, a representar alegoricamente o mal – o demônio – e, ao mesmo tempo, a sabedoria ou o conhecimento. Fixa-se, no entanto, o sentido negativo ligado a Lúcifer, o anjo decaído, que quis ser (e portanto saber) mais do que Deus.

É o que se pode observar nas imagens devocionais, constantes em oratórios de teor totalmente popular e procedentes do Maranhão ou do litoral mais cultista até Minas Gerais e Goiás, em datas variadas, mantendo porém o princípio da mescla de culturas. O que ocorre é exatamente uma transposição da estética erudita do excesso de ornamentos a uma estética alternativa. (Figura 12)



Figura 12 - Oratório Mineiro - séc. XIX - madeira talhada - Serro/MG - Coleção Cristina Ávila

Usa-se da mesma linguagem cifrada das imagens, de forma verossimilhante, quase um simulacro dos oratórios e retábulos eruditos, porém carregada de afetividade. O fiel guarda aí a memória de sua fé, seus objetos devocionais mais queridos. Assim, surgem miniaturas de Sant'Anas que além de comporem pequenos altares, tornaram-se usáveis em outros contextos, como na algibeira do minerador ou ao lado da mulher na urgência de doar ao mundo mais um cidadão terrestre. Mantendo-se em constante ligação a chamada sacra conversação que completa em família, o ato de fé e da piedade.

A sugestão de um ambiente familiar sem discórdias dão sentido à segurança de se estar frente a mediadores poderosos – avó, a filha e o neto, deslocando ou afastando aos poucos a inteireza da família apenas patriarcal. Na sacra conversação, não se torna essencial a figura de São Joaquim, os problemas cotidianos são bem resolvidos pelas mulheres, que têm o poder de guardar dentro de si um tesouro: a descendência através da concepção e, por isso, podem falar diretamente ao ouvido do filho de Deus.

As mulheres da *Bíblia* sempre se encontram entre o humano e a divindade, especialmente as relativas à maternidade, às quais pode-se recorrer a qualquer momento, fora dos templos, no próprio lar, mesmo que este seja uma senzala.

Esteticamente, como bem observa Myriam Ribeiro de Oliveira (2000), os espaldares das cadeiras de Sant'Anas Mestres indicam que as obras podem pertencer ao período do reinado de D. João V (1706-1759) ou D. José I (1750-1777). De mais difícil datação são as imagens em miniatura e aquelas chamadas de fatura popular ou afro-brasileiras.

Que é a leitura de uma obra de arte senão um fenômeno ligado à imaginação? Quando se trata de fazer conhecer o que é inconcebível, por seu caráter transcendental, nada mais apropriado que a linguagem das imagens, numa relação intrínseca entre o inteligível e sua transcrição através de formas. É aí que o exercício da imagem escultórica do Barroco se faz fundamental.



Figuras 12 e 13 - Sant'Ana Mestra - Minas Gerais, séc XVIII/XIX, madeira esculpida (miniatura)
Coleção Ângela Gutierrez - Museu das Sant'Anas - Tiradentes/MG

A CULTURA DA ILUSÃO

Ao traduzir em formas ou palavras coisas do mundo invisível – milagres, aparições, morte e ressurreição, etc. – o artista é levado a conceber imagens que traduzam um mundo de coisas não tácteis, tornando-as possíveis de serem imaginadas (quase palpáveis) para o homem comum.

Esse vocabulário exageradamente ilustrativo autoriza as oposições, os contrários e até mesmo o contraditório, tecendo o fio condutor de uma história fabulosa. Será esta uma distinção que se faz da Sant'ana, dando a ela o mistério da concepção tardia. Encontramos no *Antigo Testamento* muitas mulheres que concebem com a intervenção milagrosa divina, como nos casos de Sara e de Hanna, mas nenhuma delas é a mãe da Virgem Maria, embora sejam mães tardias. Para assegurar a humanidade e divindade de Cristo, concebe-se uma lenda – escrita apócrifa – tida como uma fantasia histórica que iria interagir com a historicidade da tradição judaica da Tribo de David, de onde descende Cristo e sua parentela.

Compreendem-se, assim, duas alusões à Virgem Imaculada, sem o pecado original que a distingue de todas as mulheres, pois sua mãe foi abençoada por um milagre, concebendo-a tardiamente por iniciativa da interferência divina. Assim, Sant'Ana torna-se a padroeira dos mineradores porque guarda em seu ventre um tesouro, a mãe do homem filho de Deus – tesouro que salvará a humanidade e justificativa para a aventura do ouro.

DE MÃO EM MÃO, A ARTE SACRA POPULARIZA-SE E SE CONSOLIDA COMO O BARROCO ESTRADEIRO

Nesse ponto de nossa análise, entramos no campo da significação sociocultural da imagem em festas comemorativas em honras a Sant'Ana como se vê ainda hoje em locais como Lavras Novas ou Chapada, distritos de Ouro Preto. Assim é que, em todos os tempos, tivemos uma série de modelos que foram usados pelos artistas e que chegaram até eles através de uma dada tradição, ou mesmo a partir de uma ruptura como transgressão dessa tradição.

Passada de mão em mão, do Maranhão a Minas Gerais, a imagem está entre o cotidiano devocional como a inscrição mais autoral em suas particularidades, das mais eruditas às populares.

Da mesma maneira, cabe concluir que a imagem como linguagem figurada não pode ser dissociada da figura de retórica, dando valor de semelhança (simulacro) à metáfora. Mas se considerarmos que a imagem na literatura depende da descrição, esta jamais poderia se sobrepor (valorativamente) à imagem visual. Para contornar o problema, caberiam duas soluções: a introdução da ilustração visual ao texto (como algumas edições da *Bíblia* ilustradas por Rafael) e a dimensão poética do texto, o que nos remete a Horácio, que compara pintores e poetas em *Ut Pictura Poesis*.

O sabor lúdico do verbo/figura leva à concentração final do verbo divino (lembrando-nos aqui da prefiguração agostiniana), ou seja, o homem enfrenta por meio das imagens o seu desejo, em analogia ao projeto divino. É uma possibilidade de diálogo e de encontro por meio de um código, cuja opressão didática, moral e acumulativa cristaliza o impulso em direção a Deus.

A transplantação imaginativa do Oriente, da Europa Ocidental, da Península Ibérica até a tropicalidade brasileira, faz-se através da transposição de igrejas inteiras vindas de Portugal e que se acomodam na *Terra Brasilis*, dando um salto inaugural em sua mudança de sítio a ser conquistado e catequizado, passando por modelos, livros ilustrados, pelas Escrituras, artistas portugueses e por diversas devoções.

A ênfase na fé visual concedida a toda espécie de gente conduz à percepção da grandeza de Deus, o criador (arquiteto do universo) absoluto e único. Mas, aos devotos, fica mais fácil e aceitável toda uma gama de pedidos e promessas através de intermediários – anjos, santos e santas mães –, cujo contato táctil através de imagens devocionais torna mais plausível o diálogo com a divindade na concretude formal.

De mão em mão, acompanhando as andanças e os deslocamentos de sertanistas, bandeirantes e toda espécie de gente e a abertura de caminhos velhos, da Estrada Real ou em picadas, chega-se até Minas. Fixa-se nas mãos imaginativas dos mineradores e fundadores de vilas a devoção das mães santas.

De maneira simples, como só o povo pode conceber, chegamos à difusão do barroco estradeiro, alargando ao fato comum das andanças coloniais sobre lombos de burros a circularidade da ilusão do ouro, da arte e da fé.

A aproximação do homem ao sagrado é resultado de diversas etapas e mediações (a arte, a escritura e a lenda) que estabelecem uma relação de empatia com a característica da criação que só é atribuível a Deus. Figura e sentido figurado anunciam a perspectiva humana da possibilidade estético-inventiva nos locais mais adversos, como os grotões da mineração. (Figura 14)



Figura 14 - Oratório Bala - chumbo, ferro, bala de cartucheira - Minas Gerais, séc. XIX/XX - imagem Nossa Senhora da Conceição - Coleção Angela Gutierrez - Museu do Oratório - Ouro Preto/MG

Referências

- AGUIAR, Melânia Silva de; CARDOSO, Wilton. *O jogo de oposições na poesia de Claudio Manuel da Costa*. 1973. 146 f., Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
- Arquivo Affonso Ávila. MORAIS, José de Andrade e. Oração Acadêmica, e Congratulatoria a felicíssima, e desejada entrada do Excellentíssimo, e Reverendíssimo Senhor D. Fr. Manoel da Cruz, primeiro Bispo do Bispado de Mariana... [1748]. In: Aureo Throno Episcopal. Lisboa, 1749. Ed. crítica e fac-similar: ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1963. v. 2, p. 463-487.
- ÁVILA, Affonso. *Circularidade da Ilusão: e outros textos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. 118p.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. 317p. (Debates; 35 : Arte).
- ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros/UFMG, 1967. 2 v.
- ÁVILA, Cristina. A arte das iluminuras. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 3, p. 108-154. jan./dez. 1993. Artigo de periódico.
- ÁVILA, Cristina. A Palavra no Espelho – os reflexos da imagem no barroco mineiro. Belo Horizonte: ICAM, 2016
- ÁVILA, Cristina. Museu de Sant'Ana – Coleção Angela Gutierrez. Pesquisa histórica e textos. 2014.
- Ávila, Cristina. Museu do Oratório. 2. ed. Belo Horizonte: Instituto Flávio Gutierrez, 2000. v. 5000.
- Ávila, Cristina. Opulence and Devotion Brazilian Baroque Art. Oxford: BrasilConnects/Ashmolean Museum, 2001. v. 1. 96p . 19.
- ÁVILA, Cristina. *Vinho de Rosas - iconografia e costumes*. Belo Horizonte: Vinho de Rosas Produções Artísticas, 2001. 341 p.
- Ávila, Cristina; CARVALHO, M. . Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, Artista síntese do Barroco Mineiro. 1. ed. Itaúna: Universo Cultural, 2014. v. 1. 222p .
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikotein. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIM, Walter. *Origem do drama Barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p. (Elogio da filosofia).
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1995. [2366] p.
- BÍBLIA MENSAGEM DE DEUS. São Paulo: Edições Loyola, 1994. [1318] p.
- BÍBLIA SAGRADA. Porto: Tip. A. de Oliveira, 1951-. 4v.
- BOSCHI, Caio Cesar. *Os leigos e o poder: (irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais)*. São Paulo: Ática, 1986. viii, 254 p. (Ensaio; 116).
- BOULENGER, LABBÉ, Abade. A. *Histoire générale de l'Eglise*. Lyon/Paris: Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1931. 10 v.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 114 p.
- DUBY, Georges. *O tempo das catedrais : arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Estampa, 1979. 314p. (Imprensa Universitaria; 8).
- ELIADE, Mircea; FERNANDES, Rogerio. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa [Portugal]: Livros do Brasil, [19--?]. 234, [1] p. (Coleção Vida e cultura ; 62).
- HOORNAERT, Eduardo. *Historia da igreja no Brasil : ensaio de interpretação a partir do povo, primeira epoca*. Petropolis: Vozes, 1977. t.2.
- HORÁCIO, A Arte Poética. In.: *A Poética Clássica. Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix/Edusp. 1981.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1985. 255p. (Lugar da história; 24).

LEVY, Hannah. A propósito de três teorias sobre o Barroco. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, n. 5, 1978. p. 11-33. (Pintura e escultura; textos escolhidos).

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, p. 99-144, 1978. (Pintura e escultura; textos escolhidos).

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*; origens das principais invocações. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1956. 291 p.

LUSTOZA, Vicente. *Anthologia de pregadores brasileiros*. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1902. v.2.

MÂLE, Émile. *L'art religieux après le Concile de Trente; étude sur l'iconographie de la fin de XVI siècle, du XVII 7 du XVIII*: Italie, France, Espagne, Flandres. Paris: Armand Colin, 1932.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Passos da Paixão: o Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1984. 128 p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Singularidades do Barroco e do Rococó na arquitetura religiosa de Minas Gerais*. ARTIS Revista de História da Arte e Ciências do Patrimônio, v. 1, p. 101-107, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986. 237p. (Imprensa Universitaria:52).

REZENDE, José Severiano de. *O meu flos sanctorum*. [Belo Horizonte]: Imprensa Oficial, 1970. 258 p.

ROIG, Juan Ferrando. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1950. 302 p.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez. Estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883. p.386-387

TIRAPELI, Percival (Org). *Arte sacra colonial: barroco memória viva*. São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial, 2001. 286 p.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. *Apócrifos : os proscritos da Biblia*. São Paulo: Mercuryo, 1995. 336p.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 414 p.

Notas

- 1 **Cristina Ávila** - Diretora da Revista Barroco. Escritora, Historiadora da Arte e da Cultura, Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG, Mestre em Artes pela ECA/USP.
- 2 Ver a propósito: VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- 3 SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez. Estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883. p.386-387.
- 4 BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- 5 BENJAMIN, Walter. O DRAMA DO BARROCO ALEMÃO. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.11/47.
- 6 ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo : Perspectiva, 1980.p.22.
- 7 Idem, p. 56
- 8 Conforme se lê em ÁVILA, Affonso. 1980. p. 33.
- 9 ROUANET In: BENJAMIN. 1984. p. 37.

