

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Identidades locais
na arte colonial
brasileira**

Portadas barrocas e o tratado de borromeo: alegorias e símbolos no Brasil colonial¹

Carla Mary S. Oliveira
UFPB

Resumo

Pretende-se abordar os sentidos simbólicos e alegóricos que a porta barroca adquire no Brasil colonial, ao demarcar a passagem entre os mundos profano e sagrado, delimitando os espaços de sociabilidade das coisas do espírito e da carne e os limites entre a civilização europeia cristianizada e a barbárie pagã tropical, carregada de hibridismos culturais. Interessa demarcar as diferenças existentes na estética barroca/ rococó no território brasileiro, e as influências do tratado de Carlo Borromeo.

Palavras Chave

Portadas Barrocas; Carlo Borromeo; Brasil Colonial.

Abstract

This paper intends to analyze the symbolic and alegorical meanings that baroque door acquires in colonial Brazil, when demarcating the passage between the profane and sacred worlds, delimiting the sociability spaces of spirit and flesh stuff and limits between cristianized European civilization and paganist tropical barbarity, full of cultural hibridizations. The discussion intends to demarcate the differences of baroque/ rococo aesthetic in Brazil and influences of Carlo Borromeo's treatise.

Keywords

Baroque Doors; Carlo Borromeo; Colonial Brazil.

¹ Devo agradecer aos alunos da disciplina “Tópicos Especiais em Cultura Histórica – A Cultura do Barroco”, que costumo ministrar no PPGH-UFPB, pois muitas das ideias que motivaram este texto surgiram numa das aulas que tivemos, numa tarde de março de 2009 que mais convidava ao banho de mar. Os alunos da disciplina que ministrei no PPGH-UFMG no segundo semestre de 2009 e os debates que travamos em nossas aulas também possibilitaram o aprofundamento das discussões aqui presentes, e lhes agradeço por isso. Ao amigo André Cabral Honor sou grata pela leitura atenta e comentários extremamente pertinentes a uma versão preliminar e muito mais breve deste texto.

“Degli effetti nascono i affetti.”²

Qualquer um que vá ao Vaticano facilmente se vê tomado por um turbilhão de emoções ao entrar na Praça de S. Pedro: a barroca e gigantesca colunata de Bernini o acolhe como se fosse uma extensão corpórea da Santa Igreja Romana; as portadas, salões, galerias, pátios e corredores dos Musei Vaticani vão-no maravilhando sucessivamente e, repentinamente, ele se vê frente ao portal da Scala Regia, também de Bernini. Uma porta para outro mundo, uma passagem apoteótica, teatral, que cria a impressão de ser d’uma dimensão muito maior do que aquela que de fato tem. Ali está, conciso, o ideal da *porta barroca*: espaço de transição, que guarda em si a transcendência entre o antes e o depois, entre dois estágios diferentes do estar no mundo. A *porta barroca* inicia a revelação, prepara o transeunte para o que está para além dela.

Aí está estabelecido o sentido primeiro da *porta barroca*: dividir mundos, possibilitar o trânsito dos mortais entre duas esferas distintas da existência. Em 1951, Roger Bastide³ já apontou direções várias para se perscrutar os sentidos desta passagem entre dois mundos.

O Barroco, no Brasil, não foi um estilo totalmente uniforme, pois sua estética sempre se amoldou às especificidades locais. Uma constante, no entanto, apresenta-se em todo seu conjunto: a porta como espaço que demarca uma transição não somente física, mas também do espírito, o que diferencia a *porta barroca* é seu caráter de transcendência, de marco físico de uma mudança que deve se operar também no íntimo daquele que a transpõe.

A porta barroca já pressupõe que aquele que a atravessa sabe bem o sentido de fronteira que lhe é intrínseco. Especialmente nos prédios religiosos essa função será constantemente aperfeiçoada, mas ela também existe nos prédios civis. Enquanto num espaço a ênfase se dá sobre o universo da fé, noutra se mostra na valorização do poder, da origem nobiliárquica e, como não poderia deixar de ser, de demonstração de ordenamento do caos dos trópicos, no caso do Brasil colonial.

Já em 1577, Carlo Borromeo – arcebispo de Milão depois santificado pela Igreja romana – publicava um tratado de clara inspiração tridentina, no qual explicitava em normas o modo de se construir e decorar os templos católicos. A questão da porta é tão fulcral para o cenário místico que se pretende para o templo pós-tridentino que Borromeo dedica ao tema o 4º capítulo de sua obra, sob o título “De Atrio, Porticu et Vestibulo”:

O átrio defronte ao prédio sagrado deve ser feito em proporção com a estrutura eclesiástica, numa arquitetura intencional, que contenha uma parte do todo, estando o pórtico decentemente ornado pela obra arquitetônica.

Se assim o desejar e em verdade ante uma área estreita esta construção não puder se edificar, ao menos o pórtico deve destacar-se à frente dela. Tal pórtico, de colunas de pedra lavrada, ou erigido de alvenaria, deve estar adequado à igreja. Largo o bastante e alto quando o deva ser, estará sua razão alinhada ao altar longitudinalmente, numa reta conveniente.

2 “Dos efeitos nascem os afetos”, máxima italiana do século XVII.

3 BASTIDE, Roger. Variações sobre a porta barroca [1951]. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 75, jul. 2006, p. 129-137.

*Esta forma em qualquer pórtico de igreja paroquial deve estar convenientemente erigida. Se houver escassez e não existir de fato meio para tanto assim a construir, se deve ao menos marcar a edificação, de modo que ao menos as colunas erguidas, distantes e altas o bastante, demarquem um espaço em esquadro, mesmo que pequeno, que sirva de porta à igreja, de forma evidente.*⁴

As igrejas brasileiras construídas a partir do XVII, desse modo, seguiam em maior ou menor grau o tratado de Borromeo, obra que tinha ampla circulação no universo influenciado pela Igreja Romana antes do Concílio Vaticano II⁵.

Assim, a *porta barroca*, nas igrejas coloniais do Brasil, terá acepções diferenciadas, formatos que se adequarão às especificidades locais, mas sempre estará imbuída deste espírito de transcendência. Mais que isso, ela desemboca no rebuscamento rococó que não é outra coisa senão a exarcebação de aspectos que já lhe pertenciam. Onde houve meios, a ornamentação dessa passagem entre dois mundos foi plenamente executada; onde faltaram, o mínimo de diferenciação estética também ficou gravado para a posteridade em pedra e cal.

O ritual católico romano barroco passou a valer-se do espaço físico da igreja de uma maneira muito mais teatral do que em períodos anteriores. Sendo assim, esse espaço também tinha que se adaptar à nova realidade. O tratado de Borromeo é a cristalização efetiva desse ideário pós-tridentino numa *ars aedificatio*. Não bastava apenas fazer do interior do templo um espaço de encenação: ela devia transbordar também para o exterior, de modo a preparar o indivíduo para o espetáculo a ser representado em seu interior.

Marcello Fagiolo relaciona esta característica das fachadas barrocas brasileiras à função de fundo cenográfico “para os faustos urbanos”⁶. Assim, a *scaenae frons*⁷ da Antiguidade Romana se transfigura numa fachada “concebida como uma porta e um arco do triunfo”⁸. E o que é um arco do triunfo senão um monumento que se converte em veículo simbólico do poder? A *porta barroca*, assim, absorve esse sentido do arco triunfal das entradas reais medievais e renas-

4 BORROMEIO, Carlo. *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* [1577]. Firenze: Fondazione Memofonte, 2008, p. 6. Disponível em: <<http://www.memofonte.it/>>. Acesso em 13 out. 2008. O texto original: “Atrium praeterea in fronte sacrae aedis pro areae ratione proque aedificii ecclesiastici structura fiet, de architecti consilio, intus ab omni parte porticibus cinctum alioque decenti architecturae opere ornatum. / Si vero prae situs angustia, aut prae tenui censu, id exaedificari non potest, porticus saltem a fronte itidem extruenda curetur. Quae porticus, columnis marmoreis, aut pilis lapideis latericiisve erecta, longitudine omnino ecclesiae latitudinem adaequet. Lata autem, atque alta ita esse debet, ut longitudinis suae rationi recte convenienterque respondeat. / Hac forma in unaquaque ecclesia parochiali porticum extare conveniens erit. Si per inopiam ne id quidem praestari potest, hoc saltem prorsus curetur, ut ante ianuam maiorem vestibulum eiusmodi extruatur, quod duabus tantum columnis vel pilis, aliquantulum ab ea distantibus, exaedificatum forma quadrata sit; tantumque spacii habeat, ut paulo latius, quam ecclesiae ianua, pateat”.

5 GALLEGOS, Mathew. Charles Borromeo and Catholic tradition. *Sacred Architecture Journal*, Notre Dame (Indiana – USA), The Institute for Sacred Architecture, v. 9, 2004. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://www.sacredarchitecture.org/>>. Acesso em: 24 fev. 2009.

6 FAGIOLO, Marcello. O grande teatro do barroco. In: SILVA, Liliane F. Mariano da; VIANA NETO, Joaquim & SILVA, Ariadne Moraes (orgs.). *Paisagens mediadas: olhares sobre a imagem urbana*. Salvador: UNIFACS, 2008, p. 218.

7 Cenário fixo e monumental dos teatros da Roma Antiga.

8 FAGIOLO, 2008, p. 218.

centistas⁹ e o ressignifica: por ela passa não só a procissão sacra, demonstração pública, simbólica e alegórica do poder religioso, mas também o simples mortal a ser recebido e devidamente entronizado nas coisas da fé.

Enquanto nas cidades coloniais de portos movimentados encontra-se facilmente portadas lavradas em pedra de lioz vinda do Reino como lastro nas embarcações, muitas vezes até em peças já prontas para instalação, onde não havia este afluxo a demanda foi suprida pelo uso de calcário, gnaiss e granito. No caso de Minas, a pedra sabão também se prestou a tal finalidade. A diferença de materiais, contudo, não impediu que as *portas barrocas* de áreas periféricas tivessem também uma profunda simbologia alegórica para a demarcação dos limites físicos entre o campo do sagrado e de salvação das almas em contraposição ao mundanismo selvagem dos trópicos, cheio de tentações que ameaçavam a todo instante a integridade espiritual dos viventes.

Desse modo, emoldurando a *porta barroca* podem surgir folhagens e cariátides que nada tem a sustentar – como na fachada da Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco em Salvador – pois sua função é outra: as faces petrificadas ali estão para saldar a quem for por aquelas portas adentrar no mundo do sagrado. Essa passagem será transposta tanto nos ritos litúrgicos processionais das datas festivas como também pelo cristão-novo, pelo *bom homem* irmanado, pelo religioso contrito, pela plebe rude ou, ainda, pelo gentio recém-convertido.

Na Paraíba, por exemplo, grossas volutas, pelicanos, folhagens, cajus e pitombas demarcam o acesso à nave franciscana do Convento de Sto Antônio, num portal de riquíssima cantaria em pedra calcária com algo de plateresco¹⁰, em que se destaca um orbe com a Cruz de Malta à direita, incrustado posteriormente à execução da peça.

Ora, aí está a junção do espetáculo religioso anunciado e do poder temporal estabelecido. Se cajus e uvas travestidas de pitombas deixam aquele ambiente sacro mais próximo dos moradores da Paraíba – sejam eles da nobreza da terra, brancos pobres, pardos, libertos, escravos ou gentio aldeado – , o símbolo do poder metropolitano lhes recorda também que no mundo luso o Estado está intimamente ligado às coisas da fé. Ou seja, o grande teatro barroco concilia os dois aspectos que deveriam nortear a conduta do fiel: respeitar tanto as coisas de Deus como as dos homens, encaixar-se na hierarquia colonial com resignação para adentrar o mundo maravilhoso da apoteose sacra.

Em Sergipe, a Igreja Matriz de Sto Amaro das Brotas, finalizada em 1728 pelos jesuítas, mostra a diversidade de abordagem no trato do calcário nas portadas coloniais do Nordeste. Flanqueando a porta de entrada da igreja, duas singelas e estreitas colunas semicirculares, decoradas com folhagens estilizadas e encimadas por cariátides de olhos escancarados, cabelos encaracolados e ombros nus, sustentam um fino arco pleno, também coberto de folhas, arrematado por

⁹ STRONG, Roy. *Arte y poder: fiestas del Renacimiento (1450-1650)*. Traducción de Maribel de Juan. Madrid: Alianza, 1988 [1973], p. 56.

¹⁰ Do espanhol *platero*, ourives especializado no trabalho com a prata. Estilo decorativo da arquitetura espanhola, de inspirações gótica tardia e renascentista conjugadas, sobrecarregado também de motivos de origem moura, com forte ornamentação em cantaria nas fachadas, característico de fins do século XV e começos do século XVI. KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. Tradução de Neide Luzia de Rezende. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1985], p. 146-147.

um querubim alado que carrega uma faixa onde, certamente, se pretendia haver algum texto. No entorno desta estrutura, uma outra, mais sóbria, a arremata, formando uma portada em que a decoração superior funde-se à moldura do nicho que devia abrigar a imagem do orago do templo. Volutas grossas sustentam ramalhetes sinuosos de folhas de acanto estilizadas, dando uma solução de continuidade às duas partes de funções tão distintas.

Mas a *porta barroca* no litoral nordestino pode também ser bem mais singela. Em Goiana, cidade da mata norte de Pernambuco que foi uma das sedes da Capitania de Itamaracá, as portadas da Igreja e do Convento carmelita de S. Alberto, não chegam nem perto da sofisticação estilística de suas congêneres paraibanas ou sergipana. No entanto elas seguem, em tudo, as normas de Borromeo: destacam da fachada de branca cal as entradas do templo e da casa conventual, demonstrando sua importância e diferenciando-as como passagem ao terreno do sagrado.

Acima da porta principal da nave, apenas um par de folhas de acanto estilizadas em volutas ladeiam um arremate central em forma de vieira. Em cada extremidade das colunas que sustentam o arco abatido, completam a decoração pináculos com chamas estilizadas. Ora, mesmo que discretos, aí estão três dos principais símbolos alegóricos de espiritualidade e transcendência no catolicismo romano: o acanto, planta mediterrânea associada à imortalidade graças à qualidade especial de suas folhas, que mantém o viço mesmo muito tempo depois de cortadas; a vieira, atributo de S. Tiago e símbolo medieval da peregrinação e da busca pela redenção e espiritualidade, por servir aos andarilhos para esmolar e beber água; e o fogo eterno, referência à sarça ardente e à salvação dos justos, paralisado na chama de calcário sobre os pináculos. Vê-se, assim, que mesmo uma decoração aparentemente despretensiosa remete às coisas da fé, àquilo que realmente importava para quem viesse a cruzar esta fronteira física entre carne e espírito.

A porta conventual, por sua vez, é ladeada por duas colunas de fuste decorado em gomos e coroadas por capitéis jônicos – estranhamente colocados perpendicularmente à fachada – que nada sustentam. Cenografia pura, o desenho segue à risca os conselhos de Borromeo: “ao menos as colunas erguidas, distantes e altas o bastante, demarquem um espaço em esquadro”¹¹. Sobre a porta, o brasão da ordem, encimado por uma coroa, solução profusamente utilizada nos prédios carmelitas. Todo indivíduo que transpusesse este batente deveria perceber que não entrava em um recinto qualquer. Para isso o brasão e a coroa, para isso as colunas: esses elementos demarcam uma fronteira não só conceitual, mas também extremamente palpável da existência, imprescindível para a definição dos lugares sociais e dos papéis encenados individualmente no *teatro barroco colonial*.

Mesmo em Olinda tal simplicidade também vai se mostrar na portada da Igreja de N. Sra. do Carmo, certamente de desenho anterior à conclusão da fachada e que, tal como a entrada do conjunto carmelita de Goiana, segue os preceitos de Borromeo quanto à demarcação do espaço físico de transposição

¹¹ BORROMEIO, 2008, p. 6.

entre o profano e o sagrado através da posição lateral de colunas meramente decorativas, que na portada desta igreja sustentam apenas pináculos de arremate.

Tal preocupação vai estar presente também na porta conventual do mesmo conjunto arquitetônico, com uma portada de frontão cimbrado interrompido, destacando o brasão da ordem, apresentando uma elaborada decoração de arabescos sinuosos na verga e nas colunas que a sustém, sendo a portada ladeada por outras duas colunas de fuste liso e capitel jônico.

No Recife, destaca-se a portada de inspiração serliana da Igreja de S. Pedro dos Clérigos, onde a decoração superior funde-se ao arremate da janela central do coro, com o brasão papal apostado num frontão interrompido delineado por duas volutas que se apóiam, cada uma, em pares de colunas decorativas com capitéis compósitos, fustes mistos e bases com mascarões, folhagens e detalhes em cantaria que só realçam a imponência do conjunto. De clara transição para o Rococó, com suas *rocaille* estilizadas sob as curvas sinuosas das volutas laterais, tal passagem em nada fica a dever a suas congêneres de Minas Gerais e Rio de Janeiro, por exemplo.

Por outro lado, apesar de Myriam Oliveira afirmar que o pleno desenvolvimento da *porta barroca* no Brasil só se deu em Minas Gerais¹², deixando de lado manifestações significativas do XVIII existentes no litoral nordestino, é impossível não considerar a peculiaridade da conjuntura social existente na Capitania das Minas no mesmo período, bem como a existência, nas alterosas, de um material tão versátil como a pedra sabão.

Ora, as Minas Gerais se fizeram um universo bem distinto daquele das Capitânicas do Norte, especialmente pela proibição acerca da instalação das ordens religiosas conventuais em toda a área de mineração, e se a *porta barroca* se complexifica em suas terras ao longo do XVIII, partindo de um desenho extremamente rústico e simplificado de um Barroco que se pode chamar de “rural” – baseado claramente numa reinterpretação local do estilo chão português – para a sofisticação Rococó, agregando as *rocaille* de inspiração francesa e, literalmente, trazendo elementos das hostes celestes à vista daqueles dispostos a cruzá-la, isso não faz tais portadas mais alegóricas, rebuscadas ou sofisticadas do que aquelas existentes no litoral que se estende do Recôncavo baiano à Paraíba.

Na verdade, as soluções do Aleijadinho, com o uso corriqueiro de rocalhas e frontões interrompidos, vergas arqueadas e delicadamente nervuradas com um arremate central apresentando uma ou mesmo três cabecinhas de anjos, tendo por cima brasões ou imagens da Virgem ladeadas por querubins esvoaçantes envoltos em faixas de tecido drapeado, tornam a alegoria barroca bem menos evidente. A simbologia de vieiras, frutos, cariátides, pináculos, chamas e folhas de acanto das portadas presentes no Nordeste brasileiro é substituída por uma profusão de elementos decorativos de inspiração rococó, que não têm, necessariamente, ligação com os dogmas e mistérios da Fé católica romana, ao menos em seu sentido especificamente místico e transcendental. Tal diferenciação até hoje merece um estudo mais acurado, que leve tais detalhes em consideração e que não cabe, infelizmente, no espaço deste paper.

¹² OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 227.



Igreja da Ordem 3ª de S. Francisco, 1702-1703,
risco do mestre Gabriel Ribeiro, Salvador, Bahia
Foto: acervo da autora



Porta principal da nave, pedra calcária, c. 1750. Galilé,
Convento de Santo Antônio, João Pessoa, Paraíba
Foto: Carla Mary S. Oliveira, mar. 1999



Porta conventual, pedra calcária, século XVIII
Convento Carmelita de São Alberto,
Goiana, Pernambuco
Foto: Carla Mary S. Oliveira, mar. 2009