

*Passagem entre dois mundos, acesso ao sagrado:
sentidos simbólicos da porta barroca
no Brasil colonial*



Carla Mary S. Oliveira

Doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Autora do livro *O barroco na Paraíba: arte, religião e conquista*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB/IESP/Instituto de Educação Superior da Paraíba, 2003. cms-oliveira@uol.com.br

Passagem entre dois mundos, acesso ao sagrado: sentidos simbólicos da porta barroca no Brasil colonial*

Carla Mary S. Oliveira

RESUMO

Este trabalho pretende abordar os sentidos e significados que a porta barroca adquire no Brasil colonial, ao demarcar a passagem entre o mundo profano e o mundo sagrado, delimitando os espaços de existência concernentes às coisas do espírito e às da carne, à civilização e à barbárie. Partindo de uma breve análise da *Scala Regia* de Giovanni Lorenzo Bernini e de algumas ideias de um ensaio de Roger Bastide, a autora pretende ampliar um pouco a discussão teórica e estética sobre o tema, tratando-o a partir de aspectos alegóricos e estilísticos, compreendendo esta passagem entre dois mundos como um elemento primordial do *grande teatro do mundo* inerente à estética barroca.

PALAVRAS-CHAVE: Porta Barroca; Sentidos Simbólicos; Brasil Colonial.

ABSTRACT

This paper intends to discuss the meanings that baroque door acquires in colonial Brazil, when demarcating the transition between the profane and the sacred world, delimiting the living spaces of existence related to spirit and flesh, to civilization and barbarity. Starting from a briefly analysis of Giovanni Lorenzo Bernini's Scala Regia at Vatican and some ideas of a Roger Bastide's essay, the author intends to extend a little more the theoretical and aesthetic discussing on this theme, treating its allegorical and stylistics aspects, understanding this journey between two worlds as a primordial element of world great theater inherent to the baroque aesthetics.

KEYWORDS: Baroque Door; Symbolic Meanings; Colonial Brazil.

* Devo agradecer aos alunos da disciplina "Tópicos Especiais em Cultura Histórica — a cultura do barroco", que ministro no PPGH-UFPB, pois muitas das ideias aqui presentes surgiram numa das aulas que tivemos, numa tarde de março de 2009 que mais convidava ao banho de mar. Agradeço a Cláudio José da Silva Jr. pela foto da Capela de São Gonçalo, e também a Ane Luíse S. Mecnas Santos, orientanda sergipana que cedeu a foto da Igreja Matriz de Santo Amaro das Brotas. Ao amigo André Cabral Honor, sou grata pela leitura atenta e comentários extremamente pertinentes a uma versão preliminar e muito mais breve deste texto encaminhada para o XXV Simpósio Nacional da ANPUH. Fico em dívida mais uma vez com a colega Regina Célia Gonçalves, pela disponibilidade da leitura carinhosa e generosidade das sugestões ao texto final.

¹ "Dos efeitos nascem os afetos": máxima anônima da Itália setecentista.



"Degli effetti nascono i affetti."¹

Este texto poderia começar justamente pela tentativa de entender sua epígrafe: "Dos efeitos nascem os afetos". Afetos surgidos de uma criação estética, de um planejamento cênico: efeitos de ruptura, de confronto, de uma emoção criada no espectador. Não é novidade dizer que o Barroco, enquanto criação artística, tinha justamente este objetivo: revolver o íntimo do observador e nele criar um certo efeito, uma certa emoção, um certo afeto. A máxima italiana setecentista era profusamente utilizada para explicar as sutis emoções suscitadas pela música barroca nas igrejas, salões e teatros, numa época em que não havia ainda se definido claramente a fusão entre música e dramaturgia que depois se consolidou na ópera. Ou seja, ela aplica-se ao espetáculo, e creio mesmo que também àquele que

seja surdo, apenas imagético. Por isso tal epígrafe se presta muito bem para abrir as digressões que aqui me proponho a fazer.

Qualquer viandante que vá ao Vaticano facilmente se vê tomado por um turbilhão de emoções ao adentrar a Piazza de S. Pietro: 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. Um portal barroco dentro de um conjunto de prédios de várias idades. 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.

No portal de Bernini dois anjos magníficos e gigantescos trombe-teiam aos quatro ventos a glória do papa Alexandre VII, cujo brasão ambos sustêm graciosamente ao centro do arco serliano², apresentando as armas do sumo pontífice aos mortais que porventura cruzem aquele espaço. O efeito dramático de perspectiva foi ali utilizado por Bernini ao extremo, acentuado soberbamente para encobrir o formato trapezoidal irregular da passagem que abriga a escadaria entre o pórtico de S. Pietro e o Portone di Bronzo, entrada cerimonial oficial do Palazzo dei Vaticani para a Piazza de S. Pietro. Local de passagem, local de transcendência: o passante é preparado para entrar em outro espaço, avisado minimamente de que penetra um outro mundo.



Fig. 1 – *Scala Regia*, Giovanni Lorenzo Bernini, 1663-1665, Vaticano, Roma.
Foto: Dmitri Kessel, 1900. Fonte: Time Life Images.

² Arco cujo desenho foi estabelecido por Sebastiano Serlio (1475-1554), inspirado na Antiguidade Clássica. Trata-se de um vão dividido em três partes, apoiado sobre dois dintéis e duas colunas, e cuja parte central é arqueada e mais larga do que as laterais.

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

⁴ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1959], p. 28 e 29.

Aí está estabelecido, penso eu, o sentido primeiro da porta barroca: dividir mundos, possibilitar o trânsito dos mortais entre duas esferas distintas da existência. Do lado de cá do Equador, ainda no início dos anos 50 do século passado, Roger Bastide, num ensaio breve mas seminal³, apontou direções várias para se perscrutar os sentidos desta passagem entre dois mundos. Minha pretensão, aqui, é tentar ampliar um pouco essa discussão, através das tramas simbólicas suscitadas por um marco espacial que delimita, a meu ver, a transição não só física, mas também espiritual entre as dualidades profano/ sagrado e selvagem/ civilizado no Brasil colonial.

A Porta Barroca no Brasil: diferentes modos de marcar diferentes espaços

O Barroco, no Brasil, não foi um estilo totalmente uniforme. Creio mesmo que em qualquer paragem onde tenha aportado, sua estética sempre se amoldou às especificidades locais: o olhar cuidadoso facilmente identifica as sutis diferenças entre suas manifestações de Minas Gerais ou do Nordeste brasileiro, por exemplo. 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.

Mas o leitor pode se perguntar: não é este o sentido mesmo de uma porta? Marcar essa passagem entre um espaço e outro não é sua essência primeira? Em certo sentido, esse leitor não deixa de ter razão. Qualquer porta se constitui numa passagem. Para mim, 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.

Mircea Eliade, ao analisar especificamente as relações entre o sagrado e o profano, tenta demonstrar que a porta, ao menos num templo, não é tão somente uma passagem física, posto que está totalmente imbuída de sentidos outros. Em suas palavras:

*A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos — e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado.*⁴

Um exemplo desse balizamento, no sentido proposto por Eliade, pode ser a porta medieval, especialmente a gótica, com seus característicos tímpanos ricamente lavrados em pedra, que tinham a função primeira de ilustrar os iletrados acerca dos mistérios da fé, com os usuais *Cristus Pantocrator* anunciando o fim dos tempos e instando os fiéis à remissão de seus pecados. Tal remissão era cotidianamente lembrada e reforçada aos fiéis, para que a contrição se desse antes de que adentrassem a igreja. Para mim, sua congênere 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.

Desse modo, a porta barroca, nos prédios religiosos, prepara o fiel para as coisas do espírito, indica ao mortal as maravilhas que se apresentarão a ele quando penetrar o espaço sagrado e consagrado do templo cristão. Tal transição pode até não ser tão ricamente demarcada, mas quem cruza esta passagem tem que se dar conta de que há algo de diferente naquele ambiente em que está prestes a adentrar.

Não foi por acaso que já em 1577, pouco mais de uma década após o fim do concílio de que participara de forma extremamente ativa e influente, Carlo Borromeo — arcebispo de Milão depois tornado santo pela Igreja Romana — publicava seu *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, tratado de clara e direta inspiração tridentina que bebe em fontes cristãs anteriores, resignificando-as, e onde é explicitado em normas bem específicas o modo como deveriam ser construídos e decorados os templos católicos pelo mundo afora⁵. 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.

*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.*⁶

As igrejas brasileiras construídas a partir do século XVII, desse modo, assim como suas congêneres de outras paragens católicas, seguiam em maior ou menor grau o tratado de Borromeo, obra republicada ao menos dezenove vezes entre 1577 e 1952 e que tinha ampla circulação no universo influenciado pela Igreja Romana antes do Concílio Vaticano II⁷.

A premissa de que parto é a seguinte: 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 a que me referi anteriormente. Mais que isso, ela desemboca no rebuscamento rococó que, para mim, não é outra coisa senão a exarcebação de aspectos que já lhe pertenciam. Onde houve meios materiais e humanos e técnicos, a ornamentação dessa passagem entre dois mundos foi plenamente executada; onde algum deles faltou, o mínimo de diferenciação estética também ficou gravado para a posteridade em pedra e cal.

⁵ Ver 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 BORROMEIO, Carlo. *Instructiones fabricae et supellectilis 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 dubus tantum columnis vel pilis, aliquantulum ab ea distantibus, exaedificatum forma quadrata sit; tantumque spacia habeat, ut paulo latius, quam ecclesiae ianua, pateat”.

⁷ Ver GALLEGOS, Mathew, *op. cit.*

⁸FAGIOLO, Marcello. O grande teatro do barroco. In: SILVA, Liliâne F. Mariano da; VIANA NETO, Joaquim & SILVA, Ariadne Moraes (orgs.). *Paisagens mediadas: olhares sobre a imagem urbana*. Salvador: UNIFACS, 2008, p. 218.

⁹ Cenário fixo e monumental dos teatros da Roma Antiga.

¹⁰ FAGIOLO, Marcello, *op. cit.*, p. 218.

¹¹ STRONG, Roy. *Arte y poder: fiestas del Renacimiento (1450-1650)*. Madrid: Alianza, 1988 [1973], p. 56.

¹² CARVALHO, Ayrton. Algumas notas sobre o uso da pedra na arquitetura religiosa do Nordeste. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, SPHAN, n. 6, 1942, p. 277-294. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 5 mar. 2009.

A Porta Barroca como boca de cena do grande teatro do mundo: alguns exemplos

Não é difícil associar qualquer ritual religioso a uma encenação teatral. A própria repetição ritmada de cânticos, rezas, bênçãos, prédicas, conjurações, oferendas, admoestações e sermões funciona como uma apresentação, que pode ser encenada inúmeras vezes e que, aqui e acolá, pode também abrir brechas por onde se insinuem mudanças, por onde se imponham novidades. Tais práticas, obviamente, já existiam nos rituais cristãos antes da ascensão do Barroco. O que fez, então, com que não só o ritual se modificasse, teatralizando-se ainda mais, mas também o espaço onde ele se realizava, a partir de uma nova conjuntura histórica?

O ritual católico romano barroco, de modo inegável, 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 um exemplo claro da cristalização efetiva desse ideário pós-tridentino numa *ars aedificatio*. Nesse sentido, 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.

O italiano Marcello Fagiolo, discípulo de Giulio Carlo Argan, relaciona esta característica das fachadas barrocas brasileiras à sua função de fundo cenográfico “para os faustos urbanos”⁸. Assim, a *scaenae frons*⁹ da Antiguidade Romana se transfigura numa fachada “concebida como uma porta e um arco do triunfo”¹⁰. 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 renascentistas¹¹ e o resignifica: 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.

O uso de cantaria adaptado à oferta local de material lítico na construção e decoração das igrejas coloniais no litoral nordestino já era destacado no início da década de 1940 por Ayrton Carvalho na *Revista do SPHAN*¹². Assim, enquanto nas cidades coloniais cujos atracadouros tinham maior movimento — como Rio de Janeiro, mais ao sul, Salvador e Recife, ou mesmo Belém, ao norte — encontra-se facilmente portadas e janelas lavradas em pedra de lioz vinda do Reino como lastro nas embarcações, muitas vezes até em peças já prontas para instalação, nas localidades onde não havia este afluxo a demanda foi suprida pelo uso de jazidas de calcário, gnaiss e granito. No caso de Minas, a versátil pedra sabão também se prestou exemplarmente 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 São 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.



Fig. 2 – Porta lateral, Igreja da Ordem 3ª de S. Francisco, Salvador, Bahia.

Foto: Pierre Verger, s.d. Fonte: BASTIDE, 2006.

Em outras paragens, para essa passagem ao sagrado elementos distintos têm papel semelhante. Na Paraíba, por exemplo, grossas volutas, pelicanos, folhagens, caju e pitombas (ou serão uvas a representar o sangue de Cristo transubstanciado na Eucaristia?) demarcam o acesso à nave franciscana do Convento de Santo Antônio, num portal de riquíssima cantaria em pedra calcária com algo de plateresco¹³, 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 caju 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.

¹³ 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*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1985], p. 146 e 147.

¹⁴ Coluna característica do Barroco, cujo fuste é helicoidal, podendo ser simples ou decorado, muitas vezes com ornamentações entrelaçadas. Conhecida também como coluna torcida.

¹⁵ Arco abatido ou achatado, almofadado, cuja composição, na verdade, é feita a partir de três curvas diferentes, ou seja, seu desenho geométrico se baseia em três pontos e não em apenas um, como no arco pleno. Nele a medida da flecha (distância do plano da base do arco à chave ou cunha de pedra que o sustenta) é menor do que a metade de seu raio. Surgido na Renascença, teve uso corrente na Espanha seiscentista e setecentista. Na verdade inspira-se na última fase do gótico inglês, conhecido como Estilo Tudor. VASCONCELOS, Joaquim António da Fonsêca e de. *Da architectura manuelina*: conferencia realizada na Exposição Districtal de Coimbra. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1885, p. 21. Disponível em: <<http://www.archive.org/>>. Acesso em: 25 mar. 2009.



Fig. 3 – Porta principal da nave, pedra calcária, c. 1750.
Galilé, Convento de Santo Antônio, João Pessoa, Paraíba.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, mar. 1999.

Ainda na Paraíba há outras duas portas que merecem ser destacadas. Na Igreja de Nossa Senhora da Guia, templo carmelita que servia ao hospício instalado pela ordem na margem setentrional da foz do rio que nomeou a Capitania, a mesma habilidade na cantaria em pedra calcária se mostra, mas num modelo bem mais contido, emoldurado por colunas salomônicas¹⁴ tão características do Barroco, arrematadas num duplo arco de sarapanel¹⁵, cuja moldura superior transborda sobre as portas laterais.

Não se pode deixar de reconhecer certo toque das cordas retorcidas do manuelino português nesta portada paraibana. Mas ali o cordoamento de inspiração marítima é resignificado, tornando-se simplesmente um elemento decorativo estilizado que destaca a passagem mística para o espaço sacro em sua singularidade. Aquele templo servia não só aos religiosos carmelitas, mas também aos indígenas da nação Tabajara aldeados ao sopé da colina sobre a qual se ergueu o prédio religioso, dominando a foz do Rio Paraíba. Assim, sua porta – como qualquer *porta barroca*, aliás – tinha que marcar nitidamente e com toda pompa e circunstância o caráter transcendente daquele lugar.



Fig. 4 - Porta principal da nave, pedra calcária, c. 1760-70. Galilé, Igreja de Nossa Senhora da Guia, Lucena, Paraíba.

Foto: Carla Mary S. Oliveira, mar. 2009.

A outra singular porta barroca paraibana está em local mais ermo, na Capela de São Gonçalo, nas terras do antigo Engenho Una, às margens do rio de mesmo nome, afluente do Paraíba, a cerca de 20 Km da antiga sede da capitania. O prédio em si já se trata de edificação única, em formato hexagonal, raríssimo no Brasil Colonial, erguido claramente em estilo chão¹⁶, tal como sua congênere mais conhecida, a capela da Casa da Torre de Garcia D'Ávila, na Praia do Forte, litoral norte da Bahia. A portada, por sua vez, destaca-se da sobriedade da fachada, marcando a transição tardia do Maneirismo para o Barroco, na passagem do século XVII para o XVIII¹⁷, com um pleno desenvolvimento do motivo palladiano¹⁸, apresentando um frontão interrompido em que se mostram duas volutas invertidas e pináculos que delimitam um arranjo de folhas de acanto e cachos de uvas, tudo sobre uma verga retangular, profusamente decorada com folhagens e motivos em losango, assim como as colunas que a sustentam.

¹⁶ Estilo arquitetônico português, característico dos séculos XVI e XVII, marcado pelas formas austeras e recorrência das proporções áureas, da métrica e da geometria clássica. Seus volumes são quase sempre retangulares, compactos e de características ortogonais, de decoração externa sem adereços, fachada limpa e que, por isso mesmo, que conferiam às edificações um caráter mais vernáculo que religioso, quase mesmo militar. SERRÃO, Vítor. *História da arte em Portugal* – Vol. 3: o Renascimento e o Maneirismo. Lisboa: Presença, 2002, p. 207-223.

¹⁷ CARVALHO, Juliano Loureiro de. *Pré-Inventário dos engenhos da várzea do Rio Paraíba*. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Centro de Tecnologia, Universidade Federal da Paraíba, 2005, vol. 2, p. 119.

¹⁸ Tipo de decoração arquitetônica iniciada pelo renascentista Andrea Palladio (1508-1580), italiano que se destacou pelos palácios e igrejas que projetou em Vicenza e Veneza. Característica do Renascimento tardio e do Barroco, inspira-se na Antiguidade Romana, reduzindo a decoração das fachadas e buscando as proporções nítidas e rigorosas, além de utilizar preferencialmente a ordem colossal e também o arco, o pórtico e a janela serlianos, tendo exercido forte influência na França e restante da Europa depois da década de 1650. KOCH, Wilfried, *op. cit.*, p. 188-189.



Fig. 5 – Portada, pedra calcária, c. 1700.
Capela de São Gonçalo, Engenho Una, Santa Rita, Paraíba.
Foto: Danniell Victor, 2009.



Fig. 6 – Portada e nicho, Igreja Matriz de Santo Amaro das Brotas, Sergipe.
Pedra calcária, 1728, autoria desconhecida.
Foto: Ane Luíse S. Mecenas Santos, 2009.

Mais ao sul do litoral nordestino, em Sergipe, a Igreja Matriz de Santo Amaro das Brotas, finalizada em 1728 pelos religiosos da Companhia de Jesus, é uma boa mostra da diversidade de abordagem no trato do calcário nas portadas coloniais do Nordeste brasileiro. 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 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.

O contraste entre a *porta barroca*, de moldura profusamente decorada, e a frugalidade da fachada jesuítica, que segue o mesmo traçado austero e simplificado de tantas outras edificações da ordem espalhadas pelo Brasil, com clara inspiração no estilo chão de fins do Maneirismo português, causa certa estranheza, mas sinaliza justamente a importância simbólica dada àquela passagem única para a salvação das almas. Transpô-la deveria ser um evento marcado de forma bem clara e evidente para os fiéis, portanto.

Mas a porta barroca no litoral nordestino pode também ser bem mais singela. Em Goiana, cidade da zona da mata ao norte do litoral pernambucano e que foi uma das sedes da Capitania de Itamaracá, as portadas da Igreja e do Convento de São Alberto, dos carmelitas, 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 São 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”¹⁹. 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

¹⁹ BORROMEIO, Carlo, *op. cit.*, p. 6.



Fig. 7 – Porta central da nave, pedra calcária, século XVIII. Igreja do Convento Carmelita de São Alberto, Goiana, Pernambuco.

Foto: Carla Mary S. Oliveira, mar. 2009.



Fig. 8 – Porta conventual, pedra calcária, século XVIII. Convento Carmelita de São Alberto, Goiana, Pernambuco.

Foto: Carla Mary S. Oliveira, mar. 2009.

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 – com toda sua proeminência política e prosperidade econômica de fins do século XVI e começos do XVII destruída pelo incêndio de 1631, e reconstrução da vila após a Restauração Pernambucana e consequente expulsão dos holandeses da *West Indische Compagnie* em meados do XVII – tal simplicidade também vai se mostrar na portada da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, certamente de desenho anterior à conclusão da fachada – datada somente de 1720, quando se dá por concluída a reconstrução do convento – e que, tal como a entrada do conjunto carmelita de Goiana, segue os preceitos de Borromeo quanto à demarcação do espaço físico de transposição entre o profano e o sagrado através da aposição lateral de colunas meramente decorativas, que na portada desta igreja sustentam apenas pináculos de arremate.

Tal preocupação com a demarcação deste espaço 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. É de se espantar que tal portada tenha resistido à demolição do prédio conventual em começos do século XX, mandada fazer por um prefeito olindense que, com um ímpeto de inspiração hausmaniana, pretendia modernizar a cidade.



Fig. 9 – Portada, pedra calcária, c. 1720.
Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Olinda, Pernambuco.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2009.



Fig. 10 – Portada, pedra calcária, segunda metade do século XVIII.
Convento Franciscano de Nossa Senhora das Neves, Olinda, Pernambuco.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2009.



Fig. 11 – Portada, arenito, Francisco Nunes Soares, 1761. Igreja
do Mosteiro de São Bento, Olinda, Pernambuco.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2009.

Este modelo de portada guarnecida por colunas se repete na entrada do Convento de Nossa Senhora das Neves, também em Olinda, prédio que destoa um pouco dos padrões arquitetônicos praticados pela ordem franciscana no litoral do Nordeste brasileiro. Na portada do prédio conventual estão as duas colunas do tratado de Borromeo, desta vez numa mescla de capitéis dóricos estilizados com colunas toscanas mas, novamente, como em Goiana, sem ter nada a sustentar. Encimando a verga, apenas um medalhão com as chagas de Cristo, ladeadas por rocalhas estilizadas e esguias folhas de acanto, tudo sob o dístico seráfico, que se destaca sobre a parede de branca cal.

Em contraste, a portada da Igreja de São Bento, ainda em Olinda, vai estar carregada da sobriedade característica da Ordem Beneditina em seus conventos nordestinos, retomando um motivo maneirista para a decoração da entrada do templo, onde se destaca a vieira no frontão cimbrado de linhas simples e austeras. Os detalhes decorativos das ombreiras são mínimos, com pequenas flores nas quinas e uma longa bandeirola estilizada, quase parecendo não querer chamar a atenção do transeunte que passe por ela, mas não se pode esquecer que, como já foi mostrado aqui, a vieira é o símbolo medieval de peregrinação, de busca da redenção espiritual, e ali ela é mostrada de forma evidente, um lembrete claro dos propósitos daquele espaço sagrado.



Fig. 12 – Portada, arenito, segunda metade do século XVIII.
Igreja de São Pedro dos Clérigos, Recife, Pernambuco.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2009.

No Recife, por sua vez, destaca-se a portada de inspiração serliana da Igreja de São 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 compostos, fustes mistos e bases com mascarões, folhagens e detalhes em cantaria que só realçam a imponência do conjunto. De clara transição para a profusão apoteótica do Rococó, com suas *rocaille*²⁰ estilizadas sob as curvas sinuosas das volutas laterais, tal passagem em nada fica a dever a suas congêneres das capitânicas mais ao sul, como Minas Gerais e Rio de Janeiro, por exemplo.

Por outro lado, apesar de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira afirmar, em seu já clássico estudo sobre o Rococó brasileiro, que o pleno desenvolvimento da *porta barroca* em plagas tupiniquins só se deu em Minas Gerais²¹, deixando de lado a análise de manifestações significativas do século XVIII existentes no litoral nordestino, creio ser 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 dos espaços que depois formariam o Nordeste brasileiro, 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 século 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.



Fig. 13 – Detalhe da portada, Aleijadinho, pedra sabão, 1766, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Ouro Preto, Minas Gerais.

Foto: Carla Mary S. Oliveira, nov. 2008.

²⁰ Literalmente, “rocha artificial”. Como termo arquitetônico indica a ornamentação com motivos de conchas de vieira e desenhos dela derivados através da livre estilização assimétrica, de uso corrente a partir da primeira metade do século XVIII. Este tipo de ornamentação dominou o repertório formal do estilo rococó também na periferia colonial, especialmente através da circulação de gravuras e tratados de origem francesa sobre a arquitetura setecentista, profusamente reeditados e que se tornaram elementos chave para a formação de artífices na América portuguesa. Cf. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

²¹ *Idem*, p. 227.



Fig. 14 – Detalhe da portada, Aleijadinho, pedra sabão, c. 1771-1780, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, nov. 2008.



Fig. 15 – Detalhe da portada, Manoel Gonçalves Bragança, pedra sabão, 1810, Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, Ouro Preto, Minas Gerais.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, nov. 2008.

Desse modo, as soluções estéticas e simbólicas da *porta barroca* em Minas serão, em certo sentido, singulares sim, mas principalmente pelo fato de que a partir de meados da década de 1760 estarão profundamente marcadas pela atuação de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. As inúmeras obras do artista mulato para as fachadas das igrejas mineiras são profusas em anjos ou cabeças angelicais a demarcar essa boca de cena para a transcendência, tendo se tornado sua marca pessoal característica e chegando mesmo a influenciar diretamente o risco de outros artistas mineiros contemporâneos seus, como Manoel Gonçalves Bragança, por exemplo, responsável pela portada da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia de Ouro Preto, já no final da primeira década do século XIX.

Na verdade, para mim 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.

Em síntese, é possível afirmar que a *porta barroca* torna-se *rococó* no Brasil do século XVIII – adentrando pelo século XIX – mas não perde sua função primeira: continua a demarcar a fronteira entre dois universos distintos, mas que se retro-alimentam, que se complementam enquanto *devir*. Sagrado e profano se tocam através daquele espaço de acesso à transcendência: um mundo depende do outro para continuar a existir,

para perpetuar-se no íntimo dos fiéis, afinal não há espírito sem carne a sustentá-lo, não há salvação sem pecado a ser redimido...

Benedetto Croce, ainda no entre-guerras do século passado, destacava:

*E, na verdade, não há nenhuma dificuldade em identificar a característica do barroco, a que o distingue do 'acadêmico', por exemplo, ou do 'sentimentalista' ou do 'afetado', e que consiste em substituir a verdade poética e o seu encanto pelo efeito do inesperado e espantoso, que excita, acende a curiosidade, maravilha e agrada por meio da forma particular de impacto que proporciona.*²²

Para o crítico italiano, portanto, não se pode pensar o Barroco sem se considerar que ele consistia num jogo que deveria causar certo estupor²³, isto é, que deveria tocar profundamente o espectador, remexer suas entranhas, deixando-o sem chão, sem apoio algum, tomado por um completo não-sei-quê. E não é este o sentido primeiro de qualquer arte? Se não há estranhamento, não se dá o jogo, não se lançam as cartas, não se percebe sua essência. Nessa acepção, o Barroco deve mesmo abusar de elementos teatrais, dramáticos, a fim de conseguir que o receptor atinja o estado d'alma desejado. Sem isso, seu objetivo não se completa.

Poucos anos depois de Croce, o espanhol Eugenio D'Ors definia a obra barroca como algo que se encontra "em estado de ruptura interna, com uma tendência para a multipolaridade"²⁴. Ou seja, além de apontar possibilidades várias para o seu entendimento, tal obra traz em si o germe de uma inquietação constante. Para mim, quando esta inquietação se materializa na *porta barroca*, como um momento de passagem de um mundo a outro, esta ruptura encontra seu veículo ideal. Ao transportar o indivíduo para o espaço do sagrado, ela faz com que ele abandone as coisas da carne e se ponha como espectador do *grande teatro do mundo*, onde o etéreo se mostra e a individualidade se vê agregada a outra realidade, feita de coisas metafísicas, já que, como dizia Calderón, "a vida é sonho, e os sonhos, sonhos são".

Em sua estética "convulsa e muitas vezes caótica"²⁵, o Barroco desvirtua e enfraquece as certezas provenientes do humanismo, deixando somente a dúvida como elemento que pode motivar o indivíduo a transpor as fronteiras entre as esferas do sacro e do profano. A *porta barroca*, assim, constitui-se no meio pelo qual se dá a fuga do mundo palpável, o veículo para um *dever* que, necessariamente, não precisa trazer respostas mas que, certamente, proporciona àquele que a cruza uma maior proximidade com a divindade.



Artigo recebido em outubro de 2010. Aprovado em março de 2011.

²² CROCE, Benedetto. *Storia della età barocca in Italia: pensiero, poesia e letteratura, vita morale*. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1929, p. 25. O texto original: "E veramente non c'è difficoltà alcuna ad additare la caratteristica del barocco, quella che lo distingue dall' 'accademico', per es., o dal 'sentimentalistico' o dallo 'svenevole', e che consiste nel sostituire la verità poetica, e l'incanto che da essa diffonde, con l'effetto dell'inaspettato e dello stupefacente, che eccita, incuriosisce, sbalordisce e diletta mercé la particolare forma di scotimento che procura".

²³ *Idem*, p. 28.

²⁴ D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Tradução de Agathe Roudart-Valéry. Paris: Gallimard, 1935, p. 148. O texto original: "L'œuvre (...) s'est montrée en état de rupture intérieure, avec tendance à la multipolarité".

²⁵ SNYDER, Jon R. *A estética do barroco*. Lisboa: Editorial Estampa, 2007 [2005], p. 19.

