

Reflexões sobre o conceito e algumas teorias clássicas do Barroco. Reflections on the concept and some classical Baroque theories.

Rosana de Figueiredo Angelo

Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais
Professora de História da Arte Universidade do Estado de Minas Gerais
rosanafangelo@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6099-659X>

Recebido em: 03/05/2021 – Aceito em 04/05/2021

Resumo: O presente artigo pretende apresentar e discutir algumas teorias sobre o conceito de Barroco a fim de contribuir para as reflexões sobre esse tema. Para isso estabelecemos diálogos entre as obras clássicas de Heinrich Wölfflin, Werner Weisbach, Emile Mâle, Victor-Lucien Tapié e Arnold Hauser, a partir das análises críticas de outros teóricos sobre o assunto. Reconhecemos os seus pensamentos como complementares na busca de se compreender as mentalidades do homem moderno e barroco que não se manifesta apenas nos aspectos artísticos e arquitetônicos, mas também é revelado nas formas de viver e sentir o mundo em seus aspectos religiosos, políticos, econômicos, sociais e culturais.

Palavras-chave: Barroco; Teoria; Cultura; Arte.

Abstract: The following article intends to present and discuss some theories about the concept of Baroque in order to contribute to the notions surrounding this theme. For such, we established dialogues between the classic works of Heinrich Wölfflin, Werner Weisbach, Emile Mâle, Victor-Lucien Tapié and Arnold Hauser, based on the critical analysis of other theorists on the subject. We recognize their thoughts as complementary in the quest to understand the mentalities of the modern and baroque man that is manifested not only in artistic and architectural aspects, but is also revealed in the ways of living and feeling the world in its religious, political, economic, social and cultural aspects.

Key words: Baroque; Theory; Culture; Art.

Introdução

O Barroco, mais que um estilo artístico, foi uma cultura que se desenvolveu em várias regiões da Europa, a partir de fins do século XVI, chegando até meados do século XIX, em alguns Estados e regiões. Foi transplantada para as colônias, assumindo pioneiramente uma universalidade extra europeia. Em alguns lugares da América, como na Capitania de Minas Gerais, essa cultura conviveu com o estilo artístico Rococó, conforme atestam as obras de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho, as de Manoel da Costa Ataíde, as de Francisco Vieira Servas, dentre outros, concretizadas, principalmente, nas capelas das Ordens Terceiras de São Francisco e de Nossa Senhora do Carmo, edificadas a partir do último quartel do século XVIII, nas principais vilas e arraiais: Vila Rica (Ouro Preto), Nossa Senhora do Carmo (Mariana), São João Del Rei, Vila Real (Sabará), Serro Frio, Tejuco, etc. Nessa

¹ Esse artigo trata-se de uma versão adaptada do capítulo teórico da minha dissertação de mestrado apresentada, em 1999, ao departamento de História da UFMG intitulada “A Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará: Pompa Barroca, Manifestações Artísticas e as Cerimônias da Semana Santa (Século XVIII a meados do século XIX).” Esse trabalho foi orientado pela profa Dra Adalgisa Arantes Campos a quem deixo expressos os meus agradecimentos.

² Sobre esse assunto cf.: CAMPOS, 1986, p.28.

época, no cenário internacional, o Neoclassicismo já era estilo consagrado e surgiam as primeiras incursões do movimento Romântico². O Barroco adquiriu características próprias e periodização bastante flexível, em diferentes lugares, impedindo uma leitura única e globalizante dessa visão de mundo.

A origem da palavra Barroco é bastante controversa. Para alguns estudiosos, esse termo é originalmente português, sendo um dos seus significados “*pérola de superfície irregular*” ou ainda, “*pedra pequena e irregular*”(CALDAS AULETE, 1985). Haveria, pois, uma correspondência entre o conceito de Barroco e as formas inconstantes, características desse estilo.

No século XVIII, o termo Barroco passou a ser empregado com sentido claramente depreciativo, como na **Encyclopédie de Diderot e D’Alembert** (1750), em verbete de Jean-Jacques Rousseau: “*Uma música barroca é aquela cuja harmonia é confusa, carregada de modulações e dissonâncias, de entonação difícil e de movimento forçado.*”(TAPIÉ, 1965, p.7) A partir dessa época, recebe o nome de Barroco tudo o que era tido como extravagante e bizarro.

No século XIX, o Barroco ainda era considerado uma arte decadente, irregular, caprichosa, criticada por historiadores e filósofos da arte, que usavam a estética classicista como parâmetro. Jacob Burckhardt chamou de barroca a última arte da Renascença. Em sua opinião, Miguel Ângelo e Andrea Palladio utilizavam a linguagem do Renascimento de maneira selvagem e/ou menos culta. Também Benedetto Croce encarava o Barroco não como arte, mas como algo que representava o mau gosto. Esses autores, que “*...são incapazes de se libertar do racionalismo tantas vezes estreito do século XVIII, apercebem, no Barroco, apenas os testemunhos da ilogicidade e falta de estrutura...*” (HAUSER, 1972, p.556)

O Barroco começou a ser encarado de outra forma e a ser revalorizado, somente na segunda metade do século XIX, quando a palavra adquiriu um caráter crítico-estético e passou a ter uso recorrente tal como a entendemos e aceitamos hoje.

O significado do termo Barroco tornou-se tema de um grande debate. Podemos distinguir algumas linhas principais, em torno das quais a discussão desenvolveu-se: a corrente formalista³, preocupada diretamente em analisar as obras de arte, reduzindo a esquemas e leis as mudanças de estilo artístico; outra linha, concentrada nas implicações histórico-geográficas; também aquelas que oferecem uma abordagem sociológica e, ainda, uma leitura psicológica para interpretar o Barroco, dentre outras.

Como obra exemplar da corrente formal, devemos destacar os **Conceitos Fundamentais da História da Arte**⁴, publicado em 1915, pelo suíço Heinrich Wölfflin. Essa obra tornou-se conhecida no Brasil através da sua edição espanhola, datada de 1936⁵, e foi principalmente divulgada pelo artigo de Hannah Levy: **A Propósito das Três Teorias do Barroco**⁶. Nesse estudo, a autora analisa as teorias de Wölfflin, Max Dvorak e Leo Balet.

Wölfflin procurou organizar e sintetizar conhecimentos que a tendência formalista vinha desenvolvendo, desde meados do século XIX. Esse autor estabeleceu alguns conceitos, com o objetivo de dar à história da arte o estatuto de ciência. Para isso, tentou explicar a arte renascentista (clássica) em contraponto à barroca, delineando os principais traços e características formais desses dois estilos, que para ele seriam recorrentes na história, isto é, as artes figurativas apresentariam uma manifestação clássica, seguida de outra barroca.

“Uma concepção de tal amplitude não pode adaptar-se à realidade his-

³O princípio estabelecido pela análise formal funda-se na distinção realizada por Kant entre uma percepção subjetiva, condizente ao sentimento e uma objetiva que é a representação das coisas. A abordagem formal interessou essa determinação objetiva, deixando à psicologia o entendimento de experiências que envolviam o sentimento, a fantasia, o devaneio criador, enfim, os estados de empatia. O sistema formal é essencialmente distinto do poético e do historicista.” (CAMPOS, 1986, p.31)
⁴WÖLFFLIN, 1984.
⁵WÖLFFLIN, 1936.
⁶LEVY, 1941.

tórica enunciada em termos de sucessão, nem, tampouco, ser tida (à semelhança de tantas esquematizações da evolução cultural) como de desenvolvimento, único e inexorável. Daí adquirirem os termos ‘Clássico’ e ‘Barroco’ uma acepção que transcende às manifestações concretas que rotulavam, agora definindo grandes constantes, ‘conceitos fundamentais da história da arte’.” (MACHADO, 1991, p.41)

Dessa maneira, o Barroco não é visto por Wölfflin como um simples estilo, mas como um dos dois estágios periódicos. O autor destaca o período Barroco da arte helênica, o helenístico, do estilo gótico etc.

A evolução do clássico para o Barroco se faz, segundo Wölfflin, de maneira independente de qualquer influência exterior, seja ela política, cultural, religiosa, econômica, etc. Assim, o processo histórico e sua relação com a trajetória artística não são levados em consideração. Proclama-se, “...a autonomia absoluta da história da arte em relação à história geral.” (LEVY, 1941, p.260) Além disso, essa evolução é uma via de mão única, na qual o clássico deve sempre preceder o Barroco, já que ela expressa a lei imanente do “...desenvolvimento da visão humana”. (LEVY, 1941, p.261) Dessa forma,

“...o Barroco, o estilo do século XVII, aparece, assim, como um estilo necessariamente tardio, um estilo que só se poderia formar depois da renascença, mas que, por outro lado, deveria necessariamente formar-se em seguida à renascença em razão da lógica imanente da evolução das formas e da visão humana.” (LEVY, 1941, p. 261)

Para Wölfflin, o Barroco, em oposição à arte clássica⁷, evolui do linear para o pictórico. O naturalismo, propiciado por linhas e contornos, é desprezado. A figura encontra-se em constante relação com o fundo, as partes com o todo e vice-versa, compondo uma unidade indivisível. A obra parece ilimitada, o mundo é apreendido como uma imagem oscilante. Deriva daí o caráter unitário da obra – percebe-se a importância da concepção do todo, no qual as figuras são dispostas irregularmente, de maneira assimétrica, movimentada, fluida e dinâmica, compondo uma forma aberta de representação.

No Barroco, a profundidade é valorizada, “...já que a desvalorização dos contornos traz consigo a desvalorização do plano”. (WÖLFFLIN, 1984, p.15) O observador articula as figuras através de diagonais. Outra característica fundamental da arte barroca é a clareza relativa da imagem representada, o que provoca o aparecimento de sombras contrastantes (claro-escuro), dando maior imprecisão à obra.

Vários autores criticam a teoria de Wölfflin, apontando contradições, embora até aceitem a validade das categorias. Sobre a ideia da evolução necessária (clássico-Barroco), o próprio autor foi obrigado a reconhecer, posteriormente, que na história dos estilos pode acontecer o contrário. É o caso, por exemplo, do Barroco dos séculos XVI e XVII sucedido pelo Neoclassicismo, dos séculos XVIII e XIX. Dessa forma, Wölfflin acabou por admitir as influências exteriores, para explicar o momento de mudança dos estilos. Para Hannah Levy e Lourival Gomes Machado, isso vem provar a fragilidade de sua tese sobre a imanência do desenvolvimento da história dos estilos⁸.

Entretanto, a evolução presente na concepção wölfliniana processa-se no interior de cada estilo artístico, necessariamente inserido em um processo histórico que o influencia, diretamente⁹. Por exemplo, o Barroco teria a sua fase clássica ou até mesmo barroca. Da mesma maneira, a arte clássica teria as suas fases clássica e barroca.

⁷A arte clássica é caracterizada, por Wölfflin, como linear, os objetos são isolados e limitados por uma linha que guia a visão; as partes são representadas em camadas planas, apresentando apenas uma profundidade típica da perspectiva científica; a obra é um todo fechado contida em si mesma; as partes, embora presas ao conjunto, devem manter determinada autonomia e consequente pluralidade; a representação possui uma clareza absoluta, a luz é difusa e distribuída de maneira gradativa e uniforme.

⁸LEVY, 1941, p.265 / MACHADO, 1991, p.87.

⁹MACHADO, 1991, p.51.

Outra crítica apontada à teoria de Wölfflin diz respeito à restrição de sua análise ao caráter simplesmente formal das obras de arte, sem levar em consideração o conteúdo das representações e as características de cada artista ou ateliê¹⁰, propondo uma história da arte anônima, que valoriza tão somente as leis de representação do estilo, em detrimento da criatividade individual, da temática e da técnica em questão.

Essa abordagem sofreu muitas outras objeções, mas, apesar delas, as suas categorias são amplamente adotadas pelos estudiosos, tendo-se em vista o caráter explicativo, quando necessitam caracterizar o estilo Barroco. Muitos empregam os cinco pares de conceitos, sem, contudo, abraçar o método formalista.

Outro teórico que procurou dar significado ao Barroco, tendo como referência fatores religiosos, foi o austríaco Werner Weisbach, com sua obra fundamental **El Barroco Arte de la Contrarreforma**¹¹, escrita durante o conturbado período situado entre as duas grandes guerras. Foi publicada em 1921, com a 1ª edição em espanhol, somente em 1942. Esse autor opta pelo método psico-histórico para analisar a arte de uma época. O Barroco é visto para além de seus particularismos formais. A obra de arte relaciona-se com a atitude espiritual do homem, contextualizado em seu mundo e em sua época, indo, dessa maneira, contra as ideias que restringem as alterações estéticas às mudanças internas do fenômeno visual, apesar de reconhecer a importância dessas na construção de uma teoria histórico-artística.

“Weisbach establece su posición con absoluta claridad. Así, desde las primeras páginas podemos verla perfectamente definida: ‘Toda obra de arte y todo arte – dice – pueden considerarse como representación intuitiva de categorías diversas: de una cultura en la que se dan juntamente motivaciones religiosas, éticas y sociológicas, y de un impulso estético inmanente’.” (LAFUENTE, 1948, p.14)

Weisbach define o Barroco como “*uma arte datada, no fundamental ao serviço da igreja romana pós-tridentina*” (BEBIANO, 1987, p.31), ou seja, o catolicismo, para reconquistar e readquirir os fiéis, precisava oferecer algo que coincidissem com os seus desejos. Para isso, fez uso do elemento retórico do luxo, da teatralidade e do drama, com o objetivo de persuadi-los.

“Para Weisbach houve uma perfeita adaptação da arte barroca aos fins que se propunha a contrarreforma. Portanto, várias representações e símbolos surgiram com objetivo de dirigir a sensibilidade espiritual e coletiva. Foi estabelecida uma relação necessária entre arte e espiritualidade contra reformista”. (CAMPOS, 1986, p.35)

Weisbach destaca a importância do Concílio de Trento¹² na revisão dos dogmas da Igreja, na reorganização e consolidação eclesiásticas e, principalmente, na revisão cultural promovida a partir de suas determinações.

Essa teoria sofreu algumas contestações, como a incompatibilidade da sensualidade barroca com o ascetismo de alguns papas da Contrarreforma¹³. Essa característica é destacada pelo autor como uma exceção no Barroco espanhol, sendo mais recorrente na Itália, que gozava de grande influência das formas heroicas e eróticas provenientes da Antiguidade e em Flandres, onde o espírito de Trento mostrou-se mais abrandado. Além disso, a representação do nu está ligada a uma arte

¹⁰LEVY, 1941, p.265 / HAUSER, 1973, p.135 e seguintes.

¹¹WEISBACH, 1948.

¹²A Europa, ainda no século XVI, é formada por uma Cristandade muito diferenciada interiormente, carregada de elementos pagãos, e que sofre os perigos do avanço protestante. A Igreja reage contra a Reforma, convocando o Concílio de Trento, efetivado através de várias reuniões que ocorreram durante os anos de 1545/63, na cidade de Trento (norte da Itália). Nele reafirmaram-se dogmas, sacramentos e construções doutrinárias da Igreja, como o culto à Eucaristia, intercessão aos santos e a veneração de suas imagens, com destaque ao culto à virgem Maria. Constituíram-se, paulatinamente, seminários, demonstrando a preocupação com a formação disciplinada de religiosos e reafirmou-se a existência do purgatório e do culto aos coros angélicos, a primazia da cátedra de São Pedro e a autoridade papal.

¹³BEBIANO, 1987, p.32.

mais idealista e apolínea, forma oposta ao realismo típico da arte espanhola.

Muitos autores afirmam que o auge do Barroco italiano foi bem posterior ao Concílio de Trento, criticando, dessa forma, a extensão do período que Weisbach aponta para a ligação necessária entre o Barroco e a Contrarreforma e, afirmando ainda, que muitas obras barrocas fundamentais foram criadas na Europa protestante.

Outro grande expoente que estabeleceu a ligação entre arte barroca e o espírito contrarreformista foi Emile Mâle, com sua obra **El Arte Religioso del Siglo XII al Siglo XVIII**¹⁴. Esse trabalho relaciona as determinações do Concílio de Trento a todo o desenvolvimento da arte europeia, durante o século XVI e até meados do XVIII.

Para Mâle, as resoluções tridentinas, que propunham mudanças internas da Igreja, já que objetivavam reaver os fiéis perdidos por vários países europeus e conquistar seguidores no novo mundo, com a ajuda das ordens religiosas, especialmente a dos jesuítas, agiram diretamente na espiritualidade dos artistas, provocando o surgimento de uma nova iconografia voltada à reafirmação dos dogmas da Igreja, atacados pela Reforma Protestante. Os artistas dedicaram-se a exaltar a Virgem, os santos, a cátedra de São Pedro, os sacramentos, as orações pelos defuntos e a caridade católica. *“Desarrolló algunas temas que el arte del pasado apenas apuntó débilmente; expresó sentimientos nuevos y nuevas formas de devoción.”*(MÂLE, s/d, p.191).

Assim, a arte é destacada por Mâle como um instrumento importante no contexto da Contrarreforma, já que para ele, o Concílio preocupou-se em submetê-la ao seu controle. O artista, como intérprete perfeito de seu tempo, participou sem saber de um pensamento infinitamente maior que o seu.

“Así pudo añadir el arte nacido de la contrarreforma algo nuevo a los médios de expresión del arte cristiano, logró dar algunos acordes profundos que no habían sido escuchados hasta entonces.”(MÂLE, s/d, p.192)

Como grande crítico dessa corrente de análise que relaciona o pensamento contrarreformista ao desenvolvimento das artes, devemos destacar o trabalho de Pierre Francastel¹⁵. Ele se opõe absolutamente à tese de Mâle, afirmando que o Concílio de Trento não objetivava conduzir a arte cristã a nenhum aspecto de decência ou ortodoxia, através do controle da iconografia. A grande questão colocada a respeito do culto das imagens é que esse seria uma resposta aos ataques dos protestantes que, segundo esse autor, acusavam os católicos de idólatras.

Outras críticas que Francastel dirige a Mâle referem-se ao seu apego à oficialidade do decreto, esquecendo-se da sua origem e alcance. Dessa maneira, estabelece um determinismo rigoroso entre as resoluções de Trento e o trabalho do artista. Francastel afirma que Mâle não conseguiu provar que o espírito do Concílio foi uma parte viva do pensamento artístico, tanto nos domínios interiores do artista, quanto na sua forma de exteriorização – a iconografia. Destaca a omissão dos nomes de artistas essenciais do período estudado, como Rembrandt e Rubens e, por fim, afirma que Mâle considera as obras em função do que elas significam (tema), e não pelo que elas são.

Analisando o Barroco em uma perspectiva político-religiosa, Victor-Lucien Tapié, em sua obra **El Barroco**¹⁶, aponta a relação entre esse estilo e o Absolutismo¹⁷. Acredita que as produções mais significativas do Barroco foram produto do mecenato régio, salientando o papel da instituição monárquica que promovia a suntuosidade da arte barroca, uma vez que o luxo era necessário para assegurar o

¹⁴MÂLE, s/d.

¹⁵FRANCASTEL, 1973.

¹⁶TAPIÉ, 1965

¹⁷Como “matriz” da ideia que faz a conexão entre o Barroco e o Absolutismo, tenho conhecimento da existência da Teoria de Leo Balet, publicada em 1936. Porém, não tive acesso a essa obra, mas apenas a referências e análises a respeito dela, como os estudos de Hannah Levy, Lourival Gomes Machado, dentre outros. Prefiro trabalhar sobre o aspecto teórico do Barroco recorrendo diretamente aos estudos de Victor Lucien-Tapié, como representante dessa corrente.

prestígio dos reis, tanto à frente de seus súditos, quanto em relação às questões externas. “*Existe entonces, el propósito de deslumbrar, la voluntad de parecer fastuoso, por razones de conveniencia política.*” (TAPIÉ, 1965, p.55)

Além disso, destaca as relações existentes entre Barroco e Contrarreforma, reconhecendo a importância das prescrições tridentinas¹⁸.

“La voluntad de recobrar a quienes habían sido alejados de la fe romana por la reforma, de esclarecer a los que vivían según la antigua y confusa rutina, suponía una propagación de la liturgia y nuevos lugares de culto. De este modo se reanimaba el arte religioso, e se le prometía renovado vuelo.” (TAPIÉ, 1965, p.43)

O autor afirma que, se unirmos a ideia da importância do fausto político à ideia propugnada por juristas e doutrinários, aceita tanto nos meios católicos como nos protestantes, de que o poder do rei deriva diretamente de Deus e que o monarca representa a autoridade divina, esse

“...es digno de homenajes que no si rinden a los demás hombres, sí pensamos finalmente en una especie de contaminación del culto de la monarquía por los ritos de la religión en los países católicos, reuniremos los elementos del carácter ‘mágico’ que va adquiriendo la institución.” (TAPIÉ, 1965, p.55)

Assim, segundo Tapié, para se compreender o regime monárquico, durante o século XVII, é imprescindível levar em consideração esse caráter sagrado. Não se pode deixar de observar nessa monarquia o esforço para fomentar, através de exteriorizações de pompa e luxo, tudo o que for capaz de aumentar o maravilhamento em torno de si.

“Con diferencias determinadas por los medios financieros de cada Estado y por el curso de los acontecimientos políticos, más o menos favorables según los países y las fechas, esta pompa monárquica ha estado asociada, tarde o temprano, en todos los países europeos, España, Francia, el Império y hasta Inglaterra, más o menos completamente, a manifestaciones barrocas.” (TAPIÉ, 1965, p.56)

Tapié também está atento ao fato de que, na Europa do século XVII, os países que apresentam uma preferência à pompa e ao ornamento são aqueles predominantemente rurais e aristocráticos, de economia mais senhorial, em contraposição àqueles que possuíam uma burguesia atuante e uma economia de caráter urbano, como a França, onde nota-se uma clara preferência por uma arte mais sóbria, de proporções harmoniosas e decoração simplificada e elegante.

Em síntese, na obra de Tapié, o Barroco é desvendado a partir de questões políticas e sociais, da reorganização da Igreja de acordo com as decisões do Concílio de Trento e do fortalecimento da monarquia.

À luz da Sociologia, Arnold Hauser apresenta os estilos artísticos em sua obra **História Social da Literatura e da Arte**¹⁹, dedicando uma parte de seu estudo ao Barroco. Procurando inserir o estilo em uma perspectiva mais ampla, esse autor promoveu a fusão das interpretações que consideram o movimento da Contrarreforma (Weisbach) e o Absolutismo (Tapié), como fulcrais para o entendimento deste estilo, ampliando-as.

Hauser percebe o Barroco como um estilo que assumiu uma grande variedade de formas, por toda a Europa, demonstrando a dificuldade em conceituá-lo e re-

¹⁸Cf. nota 10

¹⁹HAUSER, 1972.

duzi-lo a “...um denominador comum”. (HAUSER, 1972, p.555) Dessa maneira, propõe subdivisões nesse estilo: o desenvolvido pela Cúria romana, de caráter mais eclesiástico, diferindo fundamentalmente do típico da corte francesa, de cunho palaciano. Por sua vez, o que ambos têm em comum difere daquele Barroco praticado nos países protestantes, em que o estilo preferiu o retrato e a natureza morta, para atender as encomendas da burguesia e de segmentos médios da sociedade.

Esse autor também tenta definir o Barroco, contrapondo-o ao Maneirismo. Os dois estilos pós-clássicos surgem quase simultaneamente: o Maneirismo, como “*expressão do antagonismo entre as tendências espiritualistas e sensuais*” (HAUSER, 1972, p.478) e o outro, como solução temporária da crise intelectual do período (séculos XVI e XVII), tendo por base a espontaneidade dos sentimentos. “*O maneirismo frio, complicado e intelectualista cede lugar a um estilo sensual, emocional e universalmente compreensível – o Barroco.*” (HAUSER, 1972, p.569)

Nessa distinção, afirma ainda que “...o maneirismo é o estilo artístico de uma classe aristocrática, cuja cultura é essencialmente internacional; o primitivo Barroco é a expressão de uma tendência mais popular, mais emocional, e mais nacionalista.” (HAUSER, 1972, p.478)²⁰

Arnold Hauser aponta o Barroco como a expressão artística da Contrarreforma, apesar do Maneirismo estar cronologicamente mais próximo desse movimento e da austeridade propugnada pelo Concílio de Trento revelar-se melhor nesse estilo do que no voluptuoso Barroco. Porém, o repertório temático da Contrarreforma – culto à Virgem, aos Santos, aos coros angélicos, às almas do purgatório e o apreço incondicional aos sete sacramentos – que buscava difundir a religião católica entre a grande população, foi conseguido primeiramente através da arte barroca.

Apresenta o triunfo do Barroco apoiado nas determinações tridentinas, mas também no fortalecimento do poder absoluto e divino dos Reis. O Barroco promoveu o desenvolvimento de uma formulação estética basicamente sensorial, com o objetivo de impressionar os devotos e as multidões.

Além desses autores, muitos outros vêm contribuindo para ampliar a compreensão acerca dos significados do Barroco. Percebemos essas teorias não como excludentes, mas complementares, não podendo ser descartada nenhuma de suas contribuições, que são essenciais para o entendimento das manifestações artísticas, sociais, culturais, políticas e religiosas de determinados períodos e lugares. O que pretendemos, com esse rápido apanhado teórico, não é formular uma teoria eclética, mas lançar mão de diversos pontos aqui apresentados e que consideramos importantes para o desenvolvimento de análises reflexões sobre esse tema.

Assim, a partir dessas abordagens, percebemos no Barroco a grande profusão de formas, a quebra da linearidade típica da arte clássica e a movimentação dos volumes que acabam por provocar o aparecimento de sombras (claro e escuro), assim como a alternância dos focos de visão (o nosso olhar desliza sobre a obra). Nesse sentido, Umberto Eco²¹ identifica a obra barroca como uma *obra aberta*: o espectador interage o tempo todo com ela. Entretanto, o Barroco não deve restringir-se às artes visuais (arquitetura, escultura e pintura e ornamentação) mas também englobar a criação literária, a teatral e a musical, que seguem as mesmas tendências predominantes no período, ou seja, a imprecisão de contornos e a preferência pelas oposições.

A arte barroca vai além da informação estética, “...seus padrões se universalizam e modificam também em extensão os modos gerais de sentir, de ver, e de formar”. (ÁVILA, 1980, p.22) Nesse enfoque, torna-se um fenômeno bem mais amplo – ligado ao processo da Reforma e Contrarreforma – uma vez que age como resposta ao avanço protestante: através do caráter de suas formas, da pompa litúrgica e da teatralidade, que atuam como instrumentos do poder da Igreja e como choque persuasório sobre uma mentalidade social, em con-

²⁰Sobre esse assunto, também cf.: BEBIANO, 1987, p.36.
²¹Eco, 1968.

flito com os valores católicos medievais e com o insurgente Humanismo renascentista.

“Vemos as manifestações barrocas (escultura, pintura, teatro, diversas ações) como a resposta inábil, frequentemente confusa, quase sempre convulsiva, a uma ruptura que provoca fatos anômicos, quer dizer, fenômenos que emergem no momento em que dois sistemas do mundo e da vida se enfrentam ao mesmo tempo e no mesmo espaço, onde se encontram duas definições de homem, duas propostas de experiência.” (DUVIGNAUD, 1983, p.126).

Referências Bibliográficas

- ANGELO, Rosana de Figueiredo Angelo. *A Venerável Ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará: Pompa Barroca, Manifestações artísticas e as cerimônias da Semana Santa (Século XVIII a meados do século XIX)*. Belo Horizonte: Deptº de História/FAFICH/UFMG, 1999 (Dissertação de Mestrado-Mimeo)
- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- BEBIANO, Rui. *D. João V. Poder e Espetáculo*. Aveiro: Livraria Estante, 1987.
- BURKHARDT, Jacob. *A Civilização da Renascença Italiana*. Lisboa, Editorial Presença, s/d.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A Vivência da Morte na Capitania das Minas*. Belo Horizonte: Deptº de Filosofia/FAFICH/UFMG, 1986. (Dissertação de Mestrado-Mimeo)
- DICIONÁRIO Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1985. (5 volumes)
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza/Rio de Janeiro: Edições Universidade Federal do Ceará/Tempo Brasileiro, 1983.
- ECO, Umberto. *A Obra Aberta: Formação e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa: elementos estruturais da Sociologia da Arte*. São Paulo: Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. (2 volumes)
- HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- LAFUENTE. La Interpretación Del Barroco y sus Valores Españoles. Ensayo preliminar. In: WEISBACH, Werner. *El Barroco Arte de la Contrarreforma*. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- LEVY, Hannah. A Propósito de Três Teorias sobre o Barroco. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Ministério da Educação e Saúde, nº 5, p.259-84, 1941.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- MÂLE, Emile. *El Arte Religioso Del Siglo XII al XVIII*. México: Ed. Fondo del Cultura, s/d.
- TAPIÉ, Victor-Lucien. *El Barroco*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- WEISBACH, Werner. *El Barroco Arte de la Contrarreforma*. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- WÖLFFLIN, H. *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. Traducido del alemán por J. Moreno Villa. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1984.