

# MEMENTO MORI:<sup>1</sup> PRÁTICAS FUNERÁRIAS E ARTE SACRA NA CULTURA BARROCA<sup>2</sup>



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v7i2.1430>

**Cláudio Monteiro Duarte**

Doutorando em História Social da Cultura na UFMG



<https://orcid.org/0000-0003-0579-0737>

[claudiomonteiroduarte@gmail.com](mailto:claudiomonteiroduarte@gmail.com)

Recebido em: 09/02/2015 – Aceito em 31/03/2015

**Resumo:** Este artigo aborda algumas atitudes diante da morte na cultura ocidental entre os séculos XVI e XIX, período marcado pela dúvida e pela inquietação, e ao mesmo tempo pelo impulso lúdico e pela teatralização da vida. Procurou-se salientar como a concepção dominante da morte pode ser percebida de formas semelhantes em cerimônias fúnebres, autos-de-fé e realizações artístico-religiosas, mostrando como as técnicas de preparação para a morte eram importantes numa sociedade dividida entre a fé e a razão, entre a religião e a ciência nascente.

**Palavras-chave:** cultura funerária, arte barroca, representações da morte

**Abstract:** This article discusses the attitudes about death in the Western culture, between the 16th and 19th centuries, a period characterized by the so called baroque culture, whose main features were the doubt and the anxiety, and, at the same time, a ludic impulse and a theatrical vision of life. It emphasizes how the dominant conceptions about death may be found in the funerary habits, the public executions and punishments and the sacred artistic achievements alike, which demonstrates how the techniques of preparation to death were important in that society, divided between faith and reason, between religion and the beginnings of science.

**Keywords:** funerary culture, baroque art, representations of death

## Introdução

*Melhor ir a uma casa onde há luto  
do que ir a uma casa onde há festa  
eis que esse é o fim de toda gente  
e o vivente que o tenha presente no coração.*<sup>3</sup>

Eclesiastes, 7:2

Este artigo discorre sobre alguns elementos marcantes da assim chamada cultura barroca, no caso, as cerimônias fúnebres e as atitudes gerais sobre a morte, vinculando-as às realizações artísticas. Fundamentalmente, chamamos de cultura barroca o conjunto de hábitos, representações mentais, manifestações artísticas e fé religiosa no Ocidente do século XVI ao XIX, grosseiramente. Nas regiões interioranas da Europa, ainda podemos identificar resquícios dessa cultura. No interior da América Latina, vastas regiões são ainda nichos vivos desse secular modo de vida. Com o advento da industrialização e sua conseqüente modernidade, grande parte dessa cultura foi destruída. Podemos dizer, no entanto, que importantes elementos seus ainda subsistem em estratos profundos da cultura ocidental, principalmente nos países latinos. Seria muito complexo tratar da cultura barroca em sua totalidade num texto como este, mesmo que a título introdutório. Por isso, trataremos aqui tão somente dos aspectos do mundo barroco ligados à morte e à vivência e representação da mesma pelas coletividades, além de refletirmos sobre as conexões desse *habitus* com as realizações artísticas do período, mesmo que elas não se enquadrem plenamente na categoria de arte barroca.<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Expressão latina consagrada pela tradição, e que significa Lembra-te de que morrerás.

<sup>2</sup>Este artigo originou-se de dois trabalhos apresentados à profa. Adalgisa Arantes Campos para a disciplina Mito, imaginário e simbólico na História, que cursei em 1994.

<sup>3</sup>Traduzido diretamente do hebraico pelo poeta Haroldo de Campos.

<sup>4</sup>Deve ficar claro que a expressão cultura barroca não corresponde necessariamente à arte barroca, pois ao longo desse período, que pode ser, grosso modo, identificado com o Antigo Regime, diversos estilos artísticos surgiram e decaíram, mas todos eles expressam uma visão de mundo tradicional, muito distante dos valores que surgiram com o advento da Revolução Industrial.

Será útil situar preliminarmente esse *modus vivendi* no contexto histórico do período. Saindo da Idade Média, a Europa sofre o choque da Reforma Protestante, cindindo a Cristandade em duas e levando a Igreja Católica a articular o movimento da Contra-Reforma, no qual se destaca o Concílio de Trento, reafirmando os dogmas da Igreja de Roma e dando novo alento às suas empresas. É fundada a Companhia de Jesus, verdadeira legião de guerreiros de Cristo, mensageiros abnegados que lutavam para espalhar a fé cristã no Novo Mundo, predispostos, se necessário, ao martírio. Os jesuítas exerceram papel muito importante na cultura e na arte barrocas; apesar de não se poder afirmar que foram os responsáveis por seu surgimento, existindo muita discussão a respeito.

Ao mesmo tempo, a ciência natural dá os primeiros passos: um universo aparentemente infinito se revela aos olhos assombrados do homem; bem como uma nova ordem do mundo: a Terra já não é mais o centro do universo. Contexto histórico propício ao dilaceramento, ao assombro, à sensação de impotência diante do infinito, à fé extremada. Nesse terreno fértil, cresce essa cultura “barroca”, cuja marca principal é a sensação de teatralidade do mundo, de que a vida é vã e fugidia. Impressão favorecida pelas ainda precárias condições materiais de subsistência da época, principalmente entre as populações subordinadas, o que fazia com que fosse diário e comum o contato com a morte, tanto natural (no sentido moderno) quanto violenta – convivência que tornava necessário a criação de esquemas simbólicos de representação coletiva que afastassem o medo e a inserissem na ordem humana.

A concepção de morte do homem barroco torna-se compreensível à luz do contexto exposto acima. Se a morte é presença constante e o homem é poeira solta no oceano cósmico, à mercê dos poderes políticos e celestiais; se a vida é breve e vã e, no entanto, é essencial garantir a salvação, nada mais sábio do que viver fazendo uma contínua preparação para a morte; e nessa preparação se inserem todos os ritos, mitos, imagens e representações que serão discutidas.

Mas, antes disso, como algumas realizações artísticas também serão abordadas, é necessário discutir as características dessa arte. Em que consiste, do ponto de vista estético, o barroco? É importante discutir sobre esse conceito, surgido na esfera das considerações estéticas, e suas implicações históricas, para que se possa compreender a possibilidade de estendê-lo a toda uma época, considerando não só os fenômenos artísticos, mas também outros aspectos culturais, incluindo a esfera política.

Entre as abordagens históricas da experiência artística conhecida como barroco, a interpretação religiosa tem sido das mais fortes. Basicamente, trata-se da vinculação da realização artística dos séculos XVII e XVIII ao fenômeno religioso da Contra-Reforma. As linhas principais do estilo corresponderiam, no plano artístico, às determinações do Concílio de Trento (1545-1563). O principal defensor dessa tendência é Werner Weisbach, cujo livro já tem o sugestivo título de *Barroco, arte da Contra-Reforma*, no qual ele propõe a vinculação entre os dois fenômenos. Mesmo com todas as críticas que se podem fazer a essa corrente, é preciso reconhecer a grande contribuição de eruditos como Émile Mâle, pesquisador exaustivo da arte sacra, ao revelar a influência religiosa na obra do artista. Como nos diz Mâle: “el artista participa, sin saberlo, en un pensamiento infinitamente más vasto que el suyo” (MÂLE, s/d, p. 192). Realmente, o contexto social do artista é indispensável para um conhecimento profundo da arte. O que não se pode é apontar um elemento, do múltiplo universo cultural em que vivem os artistas, como causa única de sua arte, e supor que ela seja apenas um reflexo instantâneo do projeto social das elites ou dos intelectuais de sua época.

Nesse sentido, é pertinente a crítica do sociólogo francês Pierre Francastel, que concebe o forte conteúdo religioso da arte barroca somente como um dos elementos da mentalidade coletiva da população européia da época. Para ele, a produção artística até se afastava dos ditames do Concílio, ao exagerar nas manifestações de fantasia. “Foram os clérigos, principalmente os jesuítas, que se adaptaram às exigências da devoção popular afastando-se sensivelmente do espírito que havia animado os Padres do Concílio e não absolutamente os clérigos que orientaram a imaginação e a sensibilidade do povo” (FRANCASTEL, 1993, p. 374). Se pensarmos em toda a ostentação e teatralidade dos jogos de ilusões da arte barroca, tenderemos a concordar com Francastel. João José Reis não nos diz que a população desrespeitava as determinações da Igreja, tocando os sinos fúnebres muito mais do que o necessário? Em suma, o Concílio de Trento pode ter sido um movimento influente, mas não chegou a direcionar a arte devocional, nem muito menos a arte dos grandes mestres. Essa arte era fruto, segundo ele, da mentalidade coletiva daquela época dilacerada, da qual o próprio Concílio foi uma manifestação.

O cientista político e historiador da arte brasileiro Lourival Gomes Machado identifica, num texto antigo, de 1953, mas ainda atual e influente, três principais linhas de interpretação do fenômeno barroco: a posição *empírico-histórica*, localizada nos primórdios do moderno estudo do barroco, e que significou apenas a sua diferenciação temporal-cronológica, ou seja, o estabelecimento dos limites históricos que separam o barroco dos outros estilos. Segundo o autor, esse tipo de abordagem frequentemente degenera em simplificações por demais didáticas, como o esquema de ação e reação para explicar a história da arte. Esta posição teria apenas o mérito de ter sido o ponto de partida para as modernas teorias explicativas, tanto formais quanto culturais.

Outra linha de interpretação mostrada por Machado é a tendência *genético-formal*, que estuda o barroco em função da evolução interna das formas artísticas, cujo expoente principal é Heinrich Wölfflin, com suas famosas antinomias clássico/barroco, que seriam, principalmente: o linear em oposição ao pictórico; o plano em oposição à profundidade; a forma fechada em oposição à forma aberta; a unidade múltipla em oposição à unidade indivisível; e a clareza absoluta em oposição à clareza relativa. Segundo Machado, esta visão tende a tornar o barroco uma constante recorrente na história da arte, existindo em vários momentos do devir artístico; chegando até o limite da concepção de Eugênio D'Ors, que trata o barroco como uma noção espiritual, um “*eon*” latente na alma humana, criticada duramente por Machado como “impressionismo poético”, vago e sem fundamento.

O terceiro veio de interpretação seria a abordagem histórico-sociológica, tendente a explicar o barroco em termos dos elementos culturais constituintes do seu conteúdo, elementos esses gerados pela sociedade que o produziu. São duas as teorias principais dessa tendência. Uma é a explicação religiosa, de Werner Weisbach que vincula o barroco à Contra-Reforma, comentada anteriormente. A outra teoria é a explicação política, que vincula o barroco ao absolutismo monárquico, cujo principal representante é Leo Ballet. Basicamente, trata-se de atribuir às formas contínuas e abertas do barroco uma significação política, simbolizando o poder ilimitado do monarca:

[A]s formas barrocas compõem-se em movimento contínuo para significar a aspiração ao infinito, que se contém na noção de ilimitação do mando soberano, enquanto o esplendor formal do barroco traduziria, de forma explícita e direta, a expansão do poder na existência humana, onde se projeta com força incontrastada, criando uma beleza impositiva e superior (MACHADO, 1991, p. 46).

Após expor as principais linhas interpretativas, Machado defende a integração do que ele chama de tendências opostas de universalização e particularização numa análise cultural avançada, e critica os excessos, tanto da análise formal quanto da pesquisa histórica exclusivista:

Descoberta a constância e a especificidade da morfologia barroca, abstraiu-se a forma para cair-se no formalismo, com todos os desnecessários esquematismos que, logo depois, se buscou abrandar com achegas históricos e culturais. Verificadas as ligações entre as manifestações barrocas e certos elementos do complexo cultural que traduzia artisticamente, abstraiu-se essa causa próxima para elevá-la à posição de determinante ou condicionante exclusiva que, a seguir, precisava sofrer as restrições que inevitavelmente traziam outras interpretações igualmente exclusivistas, mas de diversa preferência. [...] [Mas o] barroco, afinal, recusava-se a conter-se nos limites de uma teoria (MACHADO, 1991, p. 75).

Diante esse quadro, a proposta de uma pesquisa histórica e cultural que, segundo o autor, não deixaria de lado o estudo da morfologia. Deve-se observar a dependência recíproca entre todos os elementos culturais e a prática artística. A arte participa da realidade social tanto quanto a política e a economia, influenciando e sendo influenciada. Não é apenas uma “deformação ideológica”, nem pode ser reduzida a consequência de um padrão explicativo único, um epifenômeno. Os fenômenos artísticos possuem uma vitalidade própria, com riqueza e complexidade suficientes para não serem enquadrados numa interpretação unilateral.

As interpretações limitadoras não conseguiram, de fato, lidar com a complexidade do fenômeno: “De um lado, verificamos a resistência do conteúdo cultural nas teorias que pretendiam ater-se a um formalismo auto-suficiente e rigidamente constante. De outra parte, vimos a rápida evolução que levou as interpretações particulares a uma concepção universal e dialética do fenômeno” (MACHADO, 1991, p. 62). Ele defendia, já nos anos

50, uma abordagem dinâmica e abrangente para dar conta da complexidade e abrangência da arte barroca, contraditória e conflitiva por natureza.

Machado dá alguns exemplos de autores que já seguiam por vias afins à que ele propunha, como Arnold Hauser, que aceitava as interpretações histórico-sociológicas, vinculando o barroco à Contra-Reforma e ao Absolutismo, fazendo, porém, distinções necessárias como, por exemplo, entre um barroco católico e um barroco protestante, e aponta para suas diferenças e para a diversidade das conexões entre a arte e o meio social. Hauser também faz uma conexão muito interessante entre o barroco e o desenvolvimento da ciência natural e da filosofia contemporânea a esta, demonstrando o laço de universalidade existente entre os dois fenômenos seiscentistas:

Os escopos artísticos da Cúria de Roma eram fundamentalmente diversos daqueles da corte real de Versalhes, e quanto possam ter em comum, por certo não haverá de conciliar-se com o propósito artístico da Holanda burguesa e calvinista. Não obstante, é possível estabelecer certas características comuns. Porque — mesmo deixando de parte que o processo que promove a diferenciação intelectual sempre ajuda, ao mesmo tempo a integrar, pois facilita a expansão dos produtos culturais e as trocas entre as diversas regiões — uma das mais importantes conquistas culturais da idade barroca, a nova ciência natural e a nova filosofia baseada na ciência natural, era internacional desde as origens, mas a visão universal, que então encontra expressão, também dominou toda a produção de arte dessa idade, em todas as suas ramificações [...]. O conjunto da arte do período barroco mostra-se cheio desse horror (do juiz do universo), cheio do eco dos espaços infinitos e da inter-relação de todos os seres. A obra de arte em sua totalidade torna-se em símbolo do universo, como um organismo uniforme e vivo em todas as suas partes. Cada uma dessas partes aponta, como os corpos celestes, para uma continuidade infinita, ininterrompida; cada parte contém a lei que governa o todo, em cada uma trabalha o mesmo poder, o mesmo espírito (HAUSER *apud* MACHADO, 1991, pp. 70-71).

Por sua vez, o filósofo brasileiro Benedito Nunes (1982) aponta, em conformidade com Hauser, uma significativa afinidade entre a visualidade dominante do barroco e os sistemas metafísicos da filosofia moderna, correlata e contemporânea ao nascimento da ciência natural. Tais afinidades se baseavam em uma mesma “experiência da infinitude”, que estaria relacionada à sensação do caráter ilusório do mundo sensível e da vida e, portanto, à preocupação com a morte. Assim, vemos, nessa época, Descartes praticando a dúvida hiperbólica, a desconfiança sistemática nos sentidos e baseando sua filosofia na certeza última do *eu* pensante — a própria metafísica da subjetividade típica da filosofia moderna. Vemos também Leibniz, criador do cálculo infinitesimal, publicando a sua doutrina das mônadas, ou *monadologia*, na qual cada mônada refletiria o universo inteiro, como um centro absoluto e simples para o qual convergem todos os processos, e que seria uma cópia em miniatura de todo o universo: “Cada porção de matéria pode ser concebida como um jardim cheio de plantas e como um tanque cheio de peixes. Mas cada ramo de planta, cada membro do animal, cada gota de seus humores, também é como esse jardim ou esse tanque” (LEIBNIZ *apud* NUNES, 1982, p. 26). Na famosa definição de Leibniz, as mônadas são “perpétuos espelhos vivos do universo”<sup>5</sup>, e para ele a alma humana também é uma mônada. Segundo Nunes, podem-se perceber, na arte barroca, os mesmos elementos

<sup>5</sup>Monadology. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Monadology>. Consulta em 06/02/2015.

convergentes formando uma unidade, tal como as mônadas de Leibniz. E pode-se ver também, no teatro barroco, aquela mesma metafísica moderna da subjetividade presente na filosofia de Descartes. Benedito Nunes realiza, assim, uma “conexão transversal” entre ciência, filosofia e arte (1982, p. 25).

É possível fazer um paralelo entre essas reflexões de Leibniz e a famosa pintura de Velázquez conhecida como *Las meninas*, considerando-a quase como uma forma de investigação filosófica em pintura. À frente, um grupo de cortesãos rodeia a infanta Margarita Teresa. À esquerda, o próprio Velázquez nos olha, enquanto pinta uma grande tela. Ao fundo, um espelho, refletindo a luz, se destaca, e nele podemos discernir um casal, facilmente identificável como o rei e a rainha, os pais da infanta à frente, que estariam, assim, contemplando o grupo, exatamente onde nós, espectadores, estaríamos. Nosso olhar se funde com o do rei, se tornando assim um olhar universal (Figura 1).

Sabe-se que Velázquez tinha grande interesse pelas pesquisas científicas de sua época, e que era um tanto quanto indiferente à religião; ao mesmo tempo, pertencia à elite de uma corte absolutista e católica, era extremamente fiel ao rei, a ponto de ser o camareiro do palácio, e, nessa posição um tanto contraditória, se torna uma espécie de artista-filósofo, ao especular sobre a profundidade da alma e sobre os paradoxos do espelho. A obra é um verdadeiro enigma, ao mostrar um pintor que pinta a si mesmo se pintando, e ao nos colocar no lugar do rei, de onde podemos ver tudo.



**Figura 1** – Diego Velázquez. *Las meninas*. 1656. Museu do Prado. Madri. Espanha. Disponível em:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Diego\\_Vel%C3%A1zquez#mediaviewer/File:](http://en.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#mediaviewer/File:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)

[Las\\_Meninas,\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez,\\_from\\_Prado\\_in\\_Google\\_Earth.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#mediaviewer/File:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg). Acesso em 06 de fevereiro de 2015.

Assim sendo, vejamos agora algumas formas de vivência da morte nessa mesma época e também no século XVIII. A historiadora portuguesa Ana Cristina Bartolomeu D'Araújo vê combinar-se o espírito religioso com a sensação da morte próxima nos *autos-de-fé*, ocasião em que, através do castigo exemplar de hereges, se exorcizava o medo cotidiano: “[nessa] grandiosa encenação do castigo e da imolação [...] se recapitulava a própria lição do cotidiano, isto é, o sentido de uma experiência de vida construída a pensar na morte. Por isso o pequeno teatro da morte individual constantemente se recriava nesta e em outras representações da morte coletiva” (D'ARAÚJO, 1989, p. 133). O medo da presença cotidiana da morte é exorcizado através do auto-de-fé, ritual próprio do catolicismo tridentino, ao mesmo tempo em que essa execução ritualizada ensinava a acostumar-se com a morte, essa que é a experiência suprema, mas sempre temida, para o cristão. É importante lembrar que, para os homens daquela época, a morte não era o fim, nem um mero fenômeno biológico, mas o próprio objetivo da vida, desde que bem vivida. Com efeito, a “morte é o meio que permite transcender a realidade efêmera deste mundo e alcançar a plenitude do espírito, ou seja, a vida eterna. Por esta razão, a boa morte e os ritos de ‘bem morrer’ foram assuntos de grande importância na cultura e no imaginário cristão de outrora” (SANT’ANNA, 2006, p. 2). Preparar-se para a morte, além de celebrá-la e chorá-la, principalmente na morte dos grandes, pois a rígida hierarquia e o simbolismo de uma sociedade de corte exigiam esses momentos de catarse:

[A] busca de uma exemplaridade visível no cortejo fúnebre do nobre e do prelado e, conseqüentemente, os reflexos que esse cerimonial acabou por ter nos obséquios da gente comum, realçam o próprio *ethos* de uma sociedade de corte, atraída e contaminada pelo poder disciplinar e simbólico da corte (D'ARAÚJO, 1989, p. 134).

Quando o nobre que morre é o próprio rei, um rei absolutista sobre cujos ombros cai um manto simbólico de monarca piedoso, de feição messiânica sebastianista, essas pompas fúnebres chegam ao extremo de uma ostentação para nós absurda, como se vê no caso de D. João V. Mas essa ostentação faz parte da lógica barroca, pois “corporiza um modelo de piedade que, inflacionando o gesto, valoriza o excesso retórico” (D'ARAÚJO, 1989, p. 173). E, no final das contas, entrava na órbita dos ritos que ensinavam a bem morrer:

[V]erificamos que, numa sociedade marcada por uma forte tensão escatológica, a morte dos grandes, da agonia ao cerimonial, era objecto de uma publicidade chocante. Como projecção das aspirações pastorais e pedagógicas da igreja, a sua eficácia era enorme porque, sendo o cerimonial um acto público, e exemplarmente vivido, produzia um efeito quase “hipnótico”. Efeito que se substanciava numa visão simultaneamente “longa e próxima”, num exercício repetido de simulação e idealização da morte (D'ARAÚJO, 1989, p. 173).

Manifestações semelhantes também são encontradas longe do Reino. Na Bahia, por exemplo, João José Reis (1991) identifica a mesma obsessão pelo fúnebre. Não muito diferentes foram as exéquias de D. João V nos dois lados do Atlântico. Aqui também houve mausoléus macabros, desfiles simbólicos, rituais de quebras de escudos, choro e festa. Mas, enquanto para D'Araújo todos esses ritos constituem uma preparação para a morte calcada na ostentação inflacionada, para Reis os ritos têm o objetivo de consolação da dor dos vivos sendo, portanto, um cerimonial de descompressão coletiva:

[A] produção fúnebre interessava sobretudo aos vivos, que por meio dela expressavam suas inquietações e procuravam dissipar suas angústias. Pois, embora variando em intensidade, toda morte tem algo de caótico para quem fica. Morte é desordem e, por mais esperada e até desejada que seja, representa ruptura com o cotidiano. Embora seja seu aparente contrário, a festa tem atributos semelhantes. Mas, se a ordem perdida com a festa retoma com o final da festa, a ordem perdida com a morte se reconstitui por meio do espetáculo fúnebre, que preenche a falta do morto ajudando os vivos a reconstruir a vida sem ele (REIS, 1991, p. 138).

Na visão de Reis, essa necessidade de consolação explica a identidade entre morte e festa. Mas não explica a razão pelo fascínio do “belo-horrível” da morte. Ele mesmo argumenta que os funerais mostram “o fascínio de nossos antepassados pelo tema fúnebre. Não satisfeito em fazer e participar de funerais de verdade, ainda in-

ventavam os falsos. De forma solene ou jocosa, ou ainda de outras formas, a morte passava o cotidiano de suas vidas” (REIS, 1991, p. 167). Esse fascínio cotidiano pela morte é expresso, por exemplo, por essas curiosas obras de didática piedosa que são as *capelas de ossos*.

Inseridas nesse contexto de “horror-fascínio” em relação à morte, e situadas em algum lugar entre a escultura e a arquitetura, essas obras de arte<sup>6</sup> estimulam a reflexão sobre a morte e ensinam a bem morrer, e podem, apesar de serem obras que transcendem a cultura escrita, ser incluídas no gênero literário que tinha esse mesmo fim, conhecido como *ars moriendi*<sup>7</sup>.

Nesse gênero, uma das obras mais conhecidas mundo afora não é propriamente uma capela, mas um cemitério: a *Cripta dos Capuchinhos*, sob a *Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini* ou *Santa Maria Immacolata*, em Roma, e mais conhecida em Roma simplesmente como Igreja do Convento dos Capuchinhos (Figura 2).

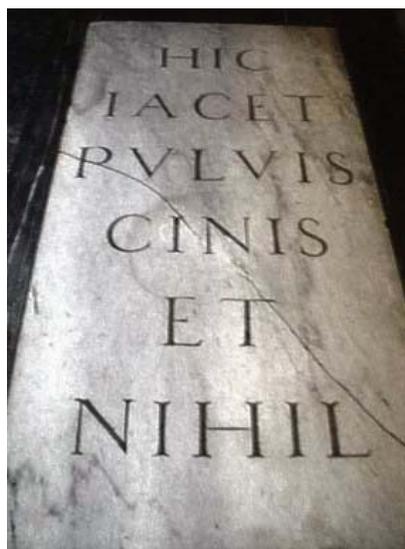


**Figura 2** – Detalhe da Cripta dos capuchinhos, Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, ou Santa Maria Immacolata. Século XVII. Roma. Itália. Disponível em: [http://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa\\_di\\_Santa\\_Maria\\_Immacolata\\_a\\_via\\_Veneto#mediaviewer/File:Cripta\\_Cappuccini.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Santa_Maria_Immacolata_a_via_Veneto#mediaviewer/File:Cripta_Cappuccini.jpg). Imagem pública. Acesso em 04 de fevereiro de 2015.

Centenas de frades foram exumados para a confecção dessa cripta, gerando um incrível efeito cenográfico, complexo e requintado. Por outro lado, sobre essa cripta, a igreja, além do fato de ser um belo monumento seiscentista, cheia de belas pinturas, não difere de outras tantas igrejas renascentistas e barrocas de Roma, sendo até modesta em suas dimensões, se comparada com outras. Mas um pequeno detalhe chama a atenção: a tumba do Cardeal Antonio Barberini, ele próprio frade capuchinho, irmão do papa Urbano VIII, e um dos fundadores da igreja, é marcada por uma mera campa de mármore no chão, próxima ao altar, com um curto epitáfio: HIC IACET PULVIS CINIS ET NIHIL, ou seja, “aqui jazem poeira, cinza e nada” (Figura 3), numa expressão paradigmática dessa mentalidade barroca, em que a morte das pessoas importantes torna-se ocasião para a reflexão moral e devocional.

<sup>6</sup>Pode-se afirmar com segurança que são obras de arte, pois se utilizam de elementos naturais, no caso, ossos, para fins estéticos, como qualquer outra obra de arte.

<sup>7</sup>Essa expressão latina que significa a arte de morrer designa um gênero literário típico do Antigo Regime, e dessa mentalidade que estamos chamando de cultura barroca. Eram manuais que ensinavam a preparar-se em vida para uma morte tranquila, sendo que o próprio padre Antônio Vieira escreveu um livro com esse título.



**Figura 3** – *Tumba do cardeal Antonio Barberini*, um dos fundadores da Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini. Século XVII. Roma. Itália. Disponível em:

[http://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa\\_di\\_Santa\\_Maria\\_Immacolata\\_a\\_via\\_Veneto#mediaviewer/File:Roma\\_-\\_Chiesa\\_di\\_S.M.Immacolata\\_a\\_via\\_Veneto,\\_tomba\\_di\\_Antonio\\_Barberini\\_-\\_Foto\\_di\\_Paolo\\_Steffan.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Santa_Maria_Immacolata_a_via_Veneto#mediaviewer/File:Roma_-_Chiesa_di_S.M.Immacolata_a_via_Veneto,_tomba_di_Antonio_Barberini_-_Foto_di_Paolo_Steffan.jpg). Imagem pública. Acesso em 04 de fevereiro de 2015.

Em Portugal existem nove dessas capelas, estudadas pelo historiador lusitano Carlos Veloso (1993). Dessas, uma das mais notáveis é a *Capela dos ossos* de Évora, situada na *Igreja de São Francisco*. Nas paredes da capela existem poemas sobre a brevidade da vida e, na entrada, a frase: “Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos” Note, na figura 4, como a “arquitetura de ossos” convive lado a lado com a pintura da abóbada. É importante lembrar, aqui, que a reação do homem moderno a esse tipo de monumento é muito diferente da do homem barroco. Hoje, a maioria dos visitantes sente apenas medo ou repulsa, quando muito apenas uma curiosidade turística, e muitos ficam até indignados. Mas o homem do Antigo Regime teria uma reação sem dúvida muito diferente, pois ao temor natural da morte se juntava a devoção, e prontamente se iniciava a orar pelos mortos.



**Figura 4** – Detalhe da *Capela de Ossos* da *Igreja de São Francisco*. Século XVII. Évora. Portugal. Foto de Marcos Ferreira de Andrade.

Ressalte-se que no século XVII o tema dos ossos já tinha uma longa trajetória cultural. Adalgisa Arantes Campos aponta como o historiador francês André Chastel

observa as presenças do esqueleto, crânio, tíbias cruzadas ou enfileiradas na manifestação artística do declínio da Idade Média até o século XVIII, atributos que já se encontravam arraigados na iconografia. Sob os auspícios das ordens mendicantes, o barroco renovou, então, o motivo macabro através da elaboração das capelas de ossos, arte sepulcral, pompas fúnebres e literatura das *ars moriendi*. [...] Portugal inclinou-se naturalmente a esse gosto de matriz gótica, construindo, do século XVI ao XIX, inúmeras capelas de ossos destinados ao culto às almas, expondo ossadas à veneração pública e destacando na iconografia religiosa o crânio – atributo do intelectual e do santo – que, na expectativa da época, suscitaria sabedoria e virtudes, e por isso ajudaria na boa morte (CAMPOS, 2013, p. 162-163).

Por outro lado, a caveira, como já não traz carne e não se decompõe facilmente, tem um caráter teatral e asséptico:

É a “morte secca”, teatralização barroca da morte, na seqüência da mais antiga iconografia macabra que se conhece, a “vanitas” e a “dança macabra”. [...] É assim, num quadro estético e religioso marcado, por um lado, pela teatralidade e o espetáculo, por outro lado, pelo novo culto dos mortos nascido do culto das Almas do Purgatório, que parece integrar-se a referida evolução dos carneiros e ossários num sentido crescentemente organizado e cenográfico. Leia-se: Barroco... (VELOSO, 1993, p. 7-11, grifo nosso).

Agora estamos em condições de compreender porque se pode falar de uma época barroca, numa definição transcenda o sentido artístico. E se deve lembrar que, ao longo dos séculos XVII e XVIII, àquelas reflexões filosóficas sobre a subjetividade e a profundidade da alma individual, conduzidas principalmente por uma elite intelectual, mas que poderiam ser difundidas por outras camadas sociais, se somava a cotidianidade da morte e a preocupação com a salvação. Talvez para aplacar o medo e conviver pacificamente com a certeza da morte, as pessoas daquela época transformavam-na em espetáculo, usando de elementos que hoje nos parecem macabros, mas que naqueles tempos eram vistos como expressão de devoção, de piedade para com os mortos, mas principalmente como um elemento didático: “O macabro, um dos traços fortes da sensibilidade barroca, aflora com alguma intensidade [nas] pompas fúnebres” (D’ARAÚJO, 1989, p. 136).

Agora, vejamos um testemunho documentado do efeito anestesiador e consolador que essa *ars moriendi* poderia ter sobre as pessoas, considerando o exemplo de uma pessoa executada no final do século XVIII. O texto de Adalgisa Arantes Campos (1992) comenta os detalhes da execução do próprio Tiradentes, através do que ficou registrado nos Autos da Devassa. Através do estudo dessa e de outras execuções, a autora analisa alguns elementos fundamentais da cultura barroca, a saber: o macabro, já referido; a misericórdia, elemento demonstrativo da alta religiosidade barroca; e a pompa, presente no já referido excesso de gestos nos funerais régios.

Vemos o macabro, por exemplo, na exposição das cabeças dos condenados à morte, expostas em praça pública. Revela-se o

gosto que essa cultura teve pelas cenas de martírio, crueldade, que encontramos em diversas manifestações: artes plásticas, teatro, sermonística, ritos, etc. O cadáver esquartejado se transformou no supremo adereço cênico [e] emblemático, foi o grande ícone do Barroco. Nele os santos penitentes, os martirizados, o Cristo no tempo da Via Sacra, os despojos dos sentenciados invadiram o mundo (CAMPOS, 1992, p. 146).

A misericórdia também esteve sempre presente no mundo barroco, nos enterros, nos funerais, nos serviços prestados aos irmãos pelas irmandades, no serviço prestado pela Misericórdia a Tiradentes; a pompa correspondia à ordenação hierárquica do mundo (que também percebemos no texto de D’Araújo), exemplificada no fato

de que na “morte de Tiradentes houve uma ordenação dos figurantes, tendo em vista acatar a visão hierárquica vigente naqueles tempos” (CAMPOS, 1992, p. 152).

Mas o mais interessante no texto de Campos é perceber a adequação do rebelde inconfidente à mentalidade barroca, que nos pode fornecer uma imagem de quão eficaz e anestesiante na hora da morte poderiam ser os ensinamentos de bem morrer, então correntes. Não se trata, aqui, de discutir o papel real ou suposto de Tiradentes na trama da conspiração política, nem, muito menos, de reforçar ou negar o mito do herói nacional. Trata-se, antes, de perceber como ele agiu, diante da morte, como uma pessoa típica de sua época, como muitos outros condenados à morte no Antigo Regime. Com efeito,

Tiradentes se confessou, comungou, vestiu uma túnica branca e ouvindo salmos beijava o crucifixo. Agindo assim, respondia a uma estreita codificação sedimentada na cultura barroca. O que atrai nossa atenção, entretanto, é a maneira profundamente contrita com a qual assumiu o próprio destino, [...] [pois] Joaquim José já não apresentava afetos com esse mundo, encontrava-se numa atitude de desligamento, de anulação de personalidade individual, era, podemos dizer, uma alma anulada em Deus. Antes que o executassem já havia renunciado ao mundo terreno (CAMPOS, 1992, p. 153-154).

Ora, o distanciamento do mundo material é o próprio objetivo da preparação para a boa morte e o fim desejado pela *ars moriendi*. Tiradentes, nesse caso, é um exemplo concreto da visão de mundo barroca, dessa visão trágica que vê a vida como vanitas, um mero jogo de enganos; mas que, ao mesmo tempo, reproduz essa ilusão ao infinito, como num espelho, e não é por acaso que o espelho cumpre um papel tão importante na pintura barroca, como na obra de Velázquez. Um jogo cênico que transforma em espetáculo teatral hipnótico uma vida que por si só já é ilusória. “É o próprio drama barroco, pois o herói se sujeita ao destino amargo, tem consciência de que a vida é breve e vã. A vida perdeu o sentido, é espetáculo, ilusão, aparência. Mais cedo ou mais tarde a morte ocorreria, por que não se apartar inteiramente de uma vez e alcançar a Salvação” (CAMPOS, 1992, p. 154)?

Em suma, nessa sociedade dividida entre a mundanidade e a transcendência, entre o desejo da salvação e os dilemas do cotidiano, o fervor devocional fazia com que fossem criadas obras de arte extraordinárias, e que, ao mesmo tempo, através de suas formas opulentas e retorcidas, expressavam as contradições da sua situação terrena. Um exemplo instrutivo é este: em meados do século XVIII, um imigrante português chamado Feliciano Mendes, morador das Minas Gerais, deu origem a um processo histórico de longa duração. Originário de Braga, esse minerador português, agradecido por ter obtido a cura de uma moléstia, passou a dedicar sua vida a obras pias. Ele subiu o Monte Maranhão carregando uma pesada cruz, organizou uma confraria, e em 1757 obteve autorização eclesiástica para fundar um santuário no alto do mesmo monte, cuja construção se deu entre 1775 e 1790. Aos poucos a confraria cresceu e o santuário se tornou um importante centro de peregrinação, e, até hoje, todos os anos, milhares de romeiros chegam a Congonhas do Campo no mês de setembro, para pedir graças ou agradecer por elas. Entre 1796 e 1805, teve lugar a intervenção da oficina de Antônio Francisco Lisboa, que por esses anos já era famosa em toda a região aurífera. Surgiu ali um conjunto artístico singular: a própria Igreja do Bom Jesus<sup>8</sup>, obra de alguns dos melhores artistas do século XVIII; o adro e seus profetas, com sua forte e torturada expressividade, testamento artístico da oficina de Antônio Francisco Lisboa, e

<sup>8</sup>O papa Pio XII transformou o santuário em basílica menor, em 1958 (FALCÃO, 1962, pp. 178-179).

os Passos da Paixão, trabalho esmerado de escultura, pintura e alvenaria. Todo o conjunto compõe um cenário grandioso, embora de dimensões modestas. Poderíamos concluir com as palavras de Benedito Nunes sobre o santuário (1982, pp. 28-29):

Caminho de peregrinação da alma, os Passos, que levam ao adro da Igreja de Bom Jesus do Matosinho, e a presença majestosa dos profetas, transformam a paisagem numa cena do teatro do mundo, e o mundo numa alegoria da transcendência, de que as montanhas são outros tantos passos infinitos. Metáforas do sonho da vida eterna, tropos do Aleijadinho.

Centro de atração tanto para romeiros quanto para estudiosos, o santuário resiste ao tempo como testemunho artístico e religioso da vigência desse mundo barroco.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Execuções na Colônia: a morte de Tiradentes e a cultura barroca. *Revista Tempo Brasileiro*, n.º 110, 1992. p. 141-68.

\_\_\_\_\_. *As irmandades de São Miguel e as almas do purgatório: culto e iconografia no Setecentos mineiro*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

D'ARAÚJO, Ana C. B. Morte, memória e piedade barroca. *Revista de Historia das Idéias*, n.º 11 (Coimbra), p. 129-74, 1989.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira de. *A basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1962.

FRANCASTEL, Pierre. A Contra-reforma e as artes na Itália no fim do século XVI. In: *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 371-421.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MACHADO, Lourival Gomes. Teorias do barroco (1953). In: *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MÂLE, Émile. El arte religioso después del Concílio de Trento. In: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura, s/d, p. 159-92.

NUNES, Benedito. O universo filosófico e ideológico do barroco. *Revista Barroco (Belo Horizonte)*, n.º 12, p. 23-9, 1982.

*Qohélet*: O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991. Signos, v. 13.

REIS, João José. A morte como espetáculo. In: *A morte é uma festa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 137-170.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras – 1721-1822*. Belo Horizonte, 2006. Tese (Doutoramento em História Social da Cultura) – Universidade Federal de Minas Gerais.

VELOSO, Carlos. *As capelas de ossos em Portugal: speculum mortis no espetáculo barroco*. Coimbra: Livraria Minerva, 1993.

WEISBACH, W. *El barroco: arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1978. nio Vieira escreveu um livro com esse título.