

O Barroco: fundamentos históricos, estéticos e ideológicos

O que significa Barroco?

Não existe consenso quanto ao significado original da palavra *barroco*, mas há duas principais correntes quanto a esse assunto.

Alguns teóricos acreditam que o lexema tem sua origem na península ibérica. Assim sendo, tanto o termo castelhano *barrueco* como o português *barroco* significariam uma “pérola de superfície irregular”, imagem que acabou sendo utilizada para caracterizar, de modo depreciativo, as inovações artísticas produzidas após o Renascimento. Nessa acepção, o termo revela como que uma denúncia dos exageros ou da não-linearidade da arte pós-renascentista: as obras ditas *barrocas* se caracterizariam, nessa perspectiva, como um desvio ou como uma deformação em relação à arte produzida por Leonardo da Vinci e outros artistas do Renascimento – esta sim, considerada um protótipo do bom gosto.

Por outro lado, o grande estudioso desse período, o suíço Heinrich Wölflin, acredita que, na verdade, a palavra *barroco* tem sua origem no silogismo hipotético medieval, de cunho escolástico, de sentido confuso e freqüentemente falso. Sua fórmula é a seguinte:

b A r O c O

A designa juízos universais afirmativos

O designa juízos particulares negativos

Moisés sugere o seguinte exemplo:

bAr: todo homem é vertebrado.

Oc: algum ser vivo não é vertebrado.

O: portanto, algum ser vivo não é homem. (MOISÉS, 2000, p. 66)

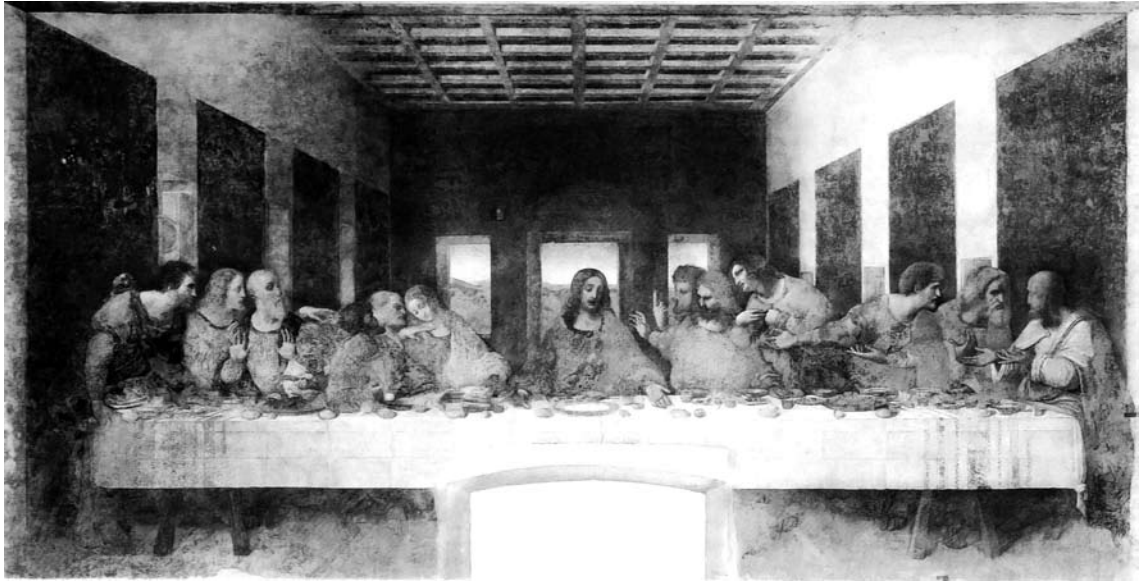
O aspecto mais importante quanto a essa questão, independentemente do significado realmente original desse termo, é o fato de que até o final do século XIX e início do século XX a palavra *barroco* foi utilizada com sentido depreciativo – tanto no caso da pérola de superfície irregular quanto no caso do silogismo falso. Assim, em sua origem, *barroco* significaria algo como “mau gosto”. Foi apenas a partir dos estudos de Jacob Burckhardt e, principalmente, Wölflin, que o Barroco começou a ser visto como um estilo estético coerente, com um fundo ideológico organizado, dotado de características próprias que perpassam todas as artes produzidas desde o final do século XVI até o início do século XVIII – como a música, a pintura, a literatura, a arquitetura, a escultura –, em diferentes países europeus e suas respectivas colônias.

Do Renascimento ao Maneirismo

No século XV, quando a antiga cidade de Bizâncio – batizada de Constantinopla pelo imperador romano Constantino, que a havia transformado na capital oriental do Império Romano – foi conquistada pelos otomanos, os europeus perderam o acesso que possuíam ao Oriente, o que acarretou a impossibilidade de comércio com aquela região. Tal acontecimento histórico marca, oficialmente, o final da Idade Média e o início da Idade Moderna. Esse período é caracterizado por um forte antropocentrismo, em oposição ao período medieval, caracterizado por uma visão teocêntrica do mundo. Nas artes, essas mudanças se refletiram principalmente a partir de um retorno a valores intelectuais e estéticos do período clássico, da antiga Grécia e da antiga Roma, sendo denominado de Renascença ou Renascimento.

Tomando a Antigüidade Clássica como modelo, os artistas da Renascença buscaram imitar a natureza da forma mais perfeita possível, evitando o verticalismo (predominância de traços verticais) da arquitetura gótica (medieval), bem como seus abundantes detalhes. A linha, tão importante na arte

medieval, perdeu espaço para a superfície (TATARKIEWICZ, 1987, p. 71). Por outro lado, também surgiu e se alastrou a convicção de que a obra visual seria mais admirável quanto mais fielmente copiasse os objetos do mundo. Juntamente com vários outros artistas daquele período, Leonardo da Vinci foi um dos principais propagadores dessa visão, chegando mesmo a afirmar que a arte é filha da natureza (cf. KIRCHOF, 2003, p. 113).



A *Última Ceia*, de Leonardo da Vinci.

A pintura acima, realizada por Leonardo da Vinci em 1498, no refeitório do mosteiro Santa Maria delle Gratie, em Milão, tornou-se uma das obras mais conhecidas desse período. Note como as principais características do estilo estético renascentista se fazem presentes (GOMBRICH, 2002):

- :: a *utilização da perspectiva*, que pode ser percebida, principalmente, na paisagem montanhosa retratada na janela por trás de Jesus;
- :: a *perfeição da imitação* (mimese), que pode ser percebida não apenas na exatidão dos traços utilizados para reproduzir os objetos, os alimentos, as formas humanas, mas também na riqueza de detalhes introduzidos nesses objetos, como as dobras da toalha da mesa, por exemplo;
- :: a *disposição simétrica das personagens*, que pode ser notada pelo fato de Jesus ocupar o centro da cena, ao passo que os discípulos estão divididos, primeiro, quanto ao lado direito e esquerdo em relação a Cristo e, segundo, de acordo com quatro grupos de três.

Em nenhuma pintura anterior dedicada a esse tema encontra-se uma divisão tão proporcional (cf. KIRCHOF, 2008, p. 267).

Como você pode perceber a partir dessa pintura, algumas das principais características estéticas da arte renascentista são a linearidade, a simetria das partes, a clareza, a sobriedade. No entanto, quando foi chamado para pintar o teto da Capela Sistina, em Roma, Michelangelo (que foi contemporâneo de da Vinci e na maior parte de suas obras também havia se guiado pelos princípios estéticos renascen-

tistas) desviou-se desses ideais de um modo surpreendentemente brusco, notadamente em uma de suas pinturas que se tornaria um marco de ruptura com a Renascença: *O Juízo Final*.



O Juízo Final, de Michelangelo.

Nessa pintura, não existe mais a tentativa de transmitir uma sensação de paz ou ordem, e sim uma evidente atmosfera de confusão e desespero, envolta em um sensualismo marcado pela eminência de uma desordem ou de um caos. Em vez da harmonia, da linearidade e da clareza buscadas pelos renascentistas, tem-se uma obra descontínua, cuja principal sensação é de uma obscuridade assustadora. Alguns autores acreditam que essa obra é o marco do início do Barroco. Outros, contudo, acreditam que se trata apenas de um período intermediário, que tem sido denominado de Maneirismo. Na opinião de autores como o próprio Wölfflin, a passagem da Renascença em direção ao Barroco se deu de forma gradual e não como um salto brusco. Nesse sentido, o Maneirismo seria um período de passagem, em que se mesclam ainda aspectos da estética renascentista com aspectos já marcadamente barrocos.

Deve-se notar que existe uma controvérsia quanto a esse assunto, que perdura até os dias de hoje e perpassa as demais artes, inclusive a literatura: enquanto alguns autores denominam de barrocas todas as obras que foram produzidas a partir do *Juízo Final* de Michelangelo, outros afirmam que existe uma certa gradação da estética renascentista em direção à estética barroca, realizada pelo Maneirismo. Na literatura, ao passo que Helmut Hatzfeld, renomado estudioso do barroco, acredita que a obra *Dom Quixote*, de Miguel Cervantes, deva ser caracterizada como barroca, Arnold Hauser, não menos reno-

mado estudioso da arte e da literatura, caracteriza Cervantes e também Shakespeare como autores maneiristas.

É importante salientar, nessa discussão, que todas essas nomenclaturas foram cunhadas principalmente a partir do final do século XIX e que, portanto, os artistas dos séculos XVI e XVII definitivamente não se viam nem como maneiristas e nem como barrocos. Em última análise, a discussão em torno desses conceitos revela que o trabalho da crítica – tanto das artes quanto da literatura – é marcado por controvérsias e decisões ideológicas.

Do Maneirismo ao Barroco

Os assim chamados *maneiristas* propunham um retorno a certos princípios medievais, que haviam sido combatidos pelos renascentistas. Ao passo que os artistas do Renascimento, com sua grande admiração pela natureza, tratavam a arte visual como a cópia mais perfeita possível da natureza, os maneiristas – como Parmesan, Pontormo, Rosso, Bronzino, entre outros – procuravam “espiritualizar a representação”, nos termos de Panofsky (1989, p. 122), fundamentando-se, para tanto, nos postulados metafísicos de Platão e de Aristóteles.

Segundo Hatzfeld (2002, p. 40), o Maneirismo deve ser caracterizado como um “prolongamento e distorção das formas do último Renascimento”. Retornando a certas concepções da Idade Média, o Maneirismo volta a interpretar o mundo visível como símbolo de significados invisíveis e espirituais – em suma, como a alegoria de verdades divinas e eternas. Em termos puramente estéticos, são muitos os novos recursos utilizados pelos maneiristas, tais como a construção mais complexa das imagens, a tensão das formas, o uso extensivo da horizontalidade e da linearidade para ornamentação e estilização (ao contrário da cópia direta da natureza), motivos não humanos, entre vários outros (TATARKIEWICZ, 1987, p. 173), sendo que a maior parte deles pode ser percebida já no *Juízo Final*, de Michelangelo.

No século XVII, a tendência de se afastar da estética radicalmente mimética e harmônica dos renascentistas levou uma série de artistas a produzirem obras hoje denominadas *barrocas*. Esse fenômeno é perceptível na música de Johann Sebastian Bach, nas telas de Peter Paul Rubens e Gian Lorenzo Bernini, na arquitetura de Della Porta e na literatura de Calderón de la Barca, Quevedo e Gôngora, Gregório de Matos e o Padre Vieira, entre tantos outros artistas e escritores que poderiam aqui ser citados.

Heinrich Wölfflin resumiu a três termos os principais traços do estilo barroco:

- :: tamanho;
- :: abundância; e
- :: vivacidade.

Tais características tornam-se especialmente evidentes quando se compara uma tela barroca com uma renascentista. Note como o pintor flamengo Peter Paul Rubens abdica da harmonia a partir da medida humana em favor do sobrenatural, marcado com abundância de cores e contrastes entre claro e escuro. Enquanto os renascentistas procuravam a transparência, os barrocos buscaram uma completude

extensiva: os primeiros se guiavam pela economia de cores e formas; os segundos, pelo seu esbanjamento; os primeiros buscavam formas estáticas; os segundos, formas dinâmicas (TATARKIEWICZ, 1987, p. 341).



A Descida da Cruz (1611 – 1614),
de Peter Paul Rubens.

Barroco e Literatura

Como já foi mencionado brevemente na seção anterior, a questão da periodização, a respeito do barroco, de forma geral, e do barroco literário, de forma específica, é até hoje controversa entre os críticos. Aliás, as controvérsias quanto à periodização, em arte e literatura, não são um fenômeno exclusivo do barroco. Em vista da dificuldade de se chegar a um consenso sobre a classificação dos autores e artistas em cada período específico, criou-se uma espécie de consenso um tanto quanto forçado, motivado principalmente por fins didáticos e não realmente acadêmicos, segundo o qual a literatura e as artes que foram produzidas após a Idade Média poderiam ser divididas do seguinte modo (COUTINHO, 2004a, p. 14):

- :: Renascimento – séculos XV e XVI;
- :: Barroco – séculos XVI e XVII;
- :: Neoclassicismo/Arcadismo (incluindo o Iluminismo e o Racionalismo) – séculos XVII e XVIII;
- :: Romantismo – séculos XVIII e XIX;
- :: Realismo e Naturalismo – séculos XIX e XX; e
- :: Simbolismo e Modernismo – também séculos XIX e XX.

No caso específico da literatura barroca, há uma questão importante a ser aclarada de imediato: entre os séculos XVI e XVII, surgiram na Europa movimentos literários diferenciados, muitos deles baseados no estilo de autores específicos (o gongorismo na Espanha ou o silesianismo na Alemanha,

por exemplo), que foram unidos sob o signo do barroco apenas posteriormente, quando se percebeu que possuíam características comuns.

- :: Na Itália, fala-se em Marinismo (devido à poesia de Giambattista Marino) e Seiscentismo.
- :: Na Inglaterra, surgiu um movimento denominado de Eufuismo (devido à novela *Euphues*, 1578, de John Lyly).
- :: Na França, fala-se em Preciosismo (pelo estilo *precioso* ou rebuscado).
- :: Na Alemanha, em Silesianismo (devido à influência da poesia de Silesius).
- :: Em Portugal e Espanha, surgiram os dois movimentos que mais influenciaram a literatura barroca no Brasil – o Conceitismo (representado principalmente pelo espanhol Quevedo) e o Cultismo (também chamado de Culteranismo e Gongorismo, representado pelo espanhol Gôngora e seus epígonos – isto é, seus continuadores ou imitadores).

A crítica contemporânea vê o barroco como um movimento estético e histórico dotado de uma coerência ideológica e estilística e por essa razão tende a considerar as diferenças entre os vários movimentos acima citados como acidentais e não essenciais. Entendido de forma ampla e na medida em que comporta uma série de traços estilísticos e um feixe de temas organizados e historicamente situados, o barroco perpassa todos esses movimentos, sendo que vários autores dos séculos XVI e XVII podem ser considerados barrocos – senão em todas as suas obras, pelo menos em parte delas ou em alguma de suas fases. Afrânio Coutinho (2004a, p. 28) nos fornece a seguinte seleção com alguns dos principais autores e artistas oriundos de países em que a estética barroca logrou se impor:

- :: Itália – Tasso, Marino, Della Porta, Guarini, Bruno;
- :: Espanha – Herrera, Góngora, Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso, Gracián, Paravicino, Alemán;
- :: Alemanha – Gryphius, Opitz, Silesius;
- :: Inglaterra – Lily, Donne, Herbert, Carew, Crahaw, Vaughan, Cowley, Marvell, Shakespeare, Ben Johnson, Webster, Ford, Tourneur, Middleton, Kyd, Marston, Bacon, Browne, Bunyan;
- :: França – Montaigne, Charron, Sponde, Saint-Evremond, Pascal, Boileau, Corneille, Racine, Desportes, Garnier, D'Aubigné, D'Urfe, Mlle. Scudéry;
- :: Portugal – os colaboradores da *Fenix Renascida*; Francisco Manuel de Melo, Rodrigues Lobo, Frei Antônio das Chagas, Jerônimo Bahia, Violante do Céu – Camões também é incluído por alguns críticos;
- :: Literaturas hispano-americanas – Balbuena, Hojeda, Caviedes, Sórora Juana de la Cruz.

Principais características do barroco literário

Quais são, afinal, as principais marcas estéticas e ideológicas do barroco literário? Também quanto a esse ponto existem muitos trabalhos realizados, sendo que diferentes críticos enfatizam características variadas. No entanto, existe um certo consenso de que as principais marcas estéticas das obras literárias barrocas se guiam pelo mesmo tipo de reação contra a concepção clássica que ocorre nas obras pictóricas.

Assim, ao passo que os poemas de Petrarca, por exemplo, buscam um certo efeito de sobriedade e harmonia, poemas barrocos, como os de Quevedo e Gôngora, buscam efeitos sensórios e visuais a partir de um uso extensivo de recursos estilísticos e retóricos – principalmente figuras de sintaxe, como o hipérbato, mas também figuras de lógica, como o paradoxo, a antítese e o oxímoro, além de metáforas, alegorias e hipérboles. Em poucos termos, a literatura barroca é afeita ao ornamento e a efeitos estilísticos que, muitas vezes, chegam mesmo a se tornar mais importantes na economia da obra do que o próprio conteúdo veiculado.

No que diz respeito aos principais temas da literatura barroca, um dos mais comuns é o *dualismo* (marcado esteticamente pelas figuras de oposição, principalmente antíteses), que parece apontar para uma vã tentativa de conciliar os ideais religiosos da Idade Média com os ideais profanos e antropocêntricos da Renascença. Um dos tópicos que representa de forma especialmente clara esse dualismo é o próprio campo da religião, pois muitos poemas religiosos do Barroco parecem querer mesclar o erotismo pagão com a pureza divina. Visto que se trata de uma tentativa que jamais obtém sucesso, surge, como uma espécie de conseqüência inevitável, o tema da melancolia ou desilusão com relação ao mundo terreno, de acordo com o qual a vida passa a ser definida como um delírio, um sonho, uma ilusão, um teatro.

Outro campo semântico constante na arte barroca está ligado ao *feio* ou *sórdido*, que também aponta para uma desilusão com relação à vida terrena, em prol de uma esperança no além. Nesse contexto, abundam, tanto nas pinturas como em poemas e em peças dramáticas, aspectos cruéis, dolorosos, espantosos, terríveis e, por vezes, macabros. Coutinho (2004a, p. 23) chamou a atenção para a existência de uma “estética do feio” na arte barroca, em que principalmente as figuras femininas são apresentadas de modo repugnante.



Pietà (1587 - 1597), de El Greco.

Outros temas também constantes na literatura barroca são o heroísmo, o ascetismo, o misticismo, o erotismo, sendo que é importante ressaltar que esse feixe de temas, na maior parte das vezes, aparece de forma dual, contraditória e, por vezes, paradoxal.

A influência jesuítica

O Barroco é considerado, por vários críticos de arte e de literatura – tais como Weisbach, Weibel, McComb e o próprio Hatzfeld – como um estilo jesuítico, o que se deve ao fato de que, embora tenha nascido como um movimento estético, acabou sendo incorporado pela intelectualidade da Companhia de Jesus como uma espécie de estratégia para combater o protestantismo. De modo resumido e simplificado, pode-se dizer que os jesuítas procuraram utilizar a estética barroca como uma estratégia para seduzir os fiéis a permanecerem na fé católica. Por meio dessa arte complexa e de alto apelo às sensações, embora atravessada por uma forte religiosidade, tornava-se aparentemente possível unir uma vida religiosa com os prazeres que o mundo terreno pode nos proporcionar.

Como se viu nas seções anteriores, ao passo que na Idade Média a arte e a literatura precinzavam a espiritualidade, a Renascença passou a propagar valores terrenos por meio de uma arte sensualista e voltada para a imitação da natureza, o que levou a uma espécie de oposição entre a *fé*, predominante na visão de mundo medieval, e a *razão*, predominante no Renascimento. O Barroco, por sua vez, procura conciliar esses dois universos, o que o torna um movimento complexo e contraditório:

O homem barroco é um saudoso da religiosidade medieval, que a Igreja logrou reinspirar nele pelos artifícios artísticos e pela revanche dinâmica da Contra-Reforma, redespertando os terrores do Inferno e as ânsias da eternidade. Mas é, ao mesmo tempo, um seduzido pelas solicitações terrenas e pelos valores do mundo – amor, dinheiro, luxo, posição, aventura, que a Renascença, o Humanismo e as descobertas marítimas e invenções modernas puseram em relevo. Desse conflito, desse dualismo, é impregnada a arte barroca. (COUTINHO, 2004a, p. 19)

Poetas como Marino, Góngora e Gregório de Matos misturam, de uma forma surpreendentemente paradoxal, um misticismo piedoso, de um lado, com um apego fervoroso a prazeres terrenos, de outro.

Essa tentativa de reconciliar aquilo que é irreconciliável, propagada pela ideologia jesuítica, pode ser vista como o motivo de vários temas pessimistas ou ilusionistas da literatura barroca, principalmente do teatro, e também de outras artes. De um lado, a promessa de prazeres ilimitados aqui na terra; de outro, a necessidade da renúncia em prol da salvação da alma. Assim, o homem barroco é dividido, o que o torna um desiludido e um melancólico.

Nas peças de Shakespeare e Calderón de la Barca, por exemplo, existe uma consciência muito forte da transitoriedade da existência, um grande senso da miséria da vida, enfim, um pessimismo com relação a qualquer possibilidade de felicidade neste mundo – considerado, o mais das vezes, um mundo de sonhos, mentiras e desilusões. A única salvação – quando, de alguma forma, ela é anunciada, está no além. Na pintura, um dos temas prediletos é o inferno, com todos os seus terrores e abominações, o que pode ser observado, por exemplo, na pintura a seguir.



Laocoonte (1604-1614), de El Greco.

Os principais preceitos da Companhia de Jesus foram discutidos no Concílio de Trento, realizado pela Igreja Católica em 1545. No entanto, já desde 1530 a 1540, o Papa Paulo III estava sob a influência de Inácio de Loyola e, por essa razão, as formas e as idéias do barroco jesuítico lograram se difundir, com a anuência do próprio papado, primeiro pela Europa e por fim também pelas colônias.

Assim sendo, é importante ressaltar o impacto cultural do pensamento e da estética barroca, de fundo jesuítico, entre nós, principalmente na arquitetura do século XVIII, como uma consequência inevitável do prestígio político que a ordem de Inácio de Loyola possuía no Brasil colonial. Alguns críticos consideram toda a literatura quinhentista no Brasil como barroca (especialmente José de Anchieta), por se tratar de uma literatura que está claramente sob a tutela inaciana (COUTINHO, 2004a, p. 30).

Barroco e Barroquismo na sociedade contemporânea



Márcia Rosa.

Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais, obra de Aleijadinho e Mestre Ataíde.

No que diz respeito especificamente ao Brasil, Afrânio Coutinho acredita que, na cultura brasileira, o barroco permanece de certa forma presente ao longo dos séculos: segundo o autor, em nosso país o barroco foi um instrumento utilizado para atingir uma autonomia cultural, pois apenas a partir do barroco elementos tipicamente brasileiros começaram a ser incorporados nas artes e na literatura. Assim sendo, “a civilização desenvolvida no Brasil colônia é uma civilização barroca, e [...] o barroco ficou sempre congenial ao espírito brasileiro” (COUTINHO, 2004a, p. 34).

É interessante notar que enquanto um sistema complexo que envolve uma certa sensibilidade estética e uma ideologia o Barroco não se limita necessariamente às manifestações artísticas e literárias dos séculos XVII e XVIII. O pensador Eugenio d’Ors afirmou que existem vários tipos de barroquismo, como o barroquismo encontrado na cultura budista (*barrochus buddihicus*), nas manifestações tardias do

século XVIII, denominadas *rococó*, em que as obras eram dotadas de um exagero de ornamentos, no romantismo, na cultura trivial (MAFFESOLI, 1999, 188).

Seguindo essa linha de raciocínio, o sociólogo francês Michel Maffesoli, em seu livro *No Fundo das Aparências*, chegou a sugerir que a nossa sociedade contemporânea, denominada por muitos de *sociedade pós-moderna*, pode ser lida a partir do espírito barroco, tanto no que diz respeito às suas ideologias dominantes quanto em relação à sua sensibilidade. Segundo Maffesoli, assim como o século XVII teria reagido ao culto à razão promovido no século XVI por meio de um retorno à espiritualidade da Idade Média, sem recusar os prazeres terrenos da Renascença, nossa sociedade contemporânea também estaria reagindo ao espírito da Modernidade (principalmente nos moldes em que foi pensada a partir do Iluminismo, no século XVIII) por meio de um retorno a valores que eram predominantes na cosmovisão barroca: a explosão dos valores sociais, o relativismo ideológico e a diversificação dos modos de vida.



Evan Austin.

A arquitetura pós-moderna no Parc La Villette, Paris.

Texto complementar

Iconologia religiosa barroca na Europa Central

(BAZIN, 1997, p. 89-90)

Os homens da época barroca eram visuais. Não existe nenhum dogma, nenhuma idéia, nenhum conceito, nenhum sentimento que eles não tenham revestido com uma imagem, aos quais eles não deram uma figura. Mas, em nenhuma outra região além da Europa Central, a alegoria, o emblema,

a divisa foram manipulados com tanta prodigalidade e virtuosismo. Nas paredes e abóbadas de suas igrejas, os monges da Áustria e da Alemanha projetaram verdadeiras enciclopédias pela imagem, religiosa ou profana, recorrendo às vezes a uma simbologia sofisticada, que torna um pouco confusa sua idéia quando – o que acontece na maioria das vezes – nós não temos o “libreto” dessa representação teatral fixa em estuque e pintura. Em nenhum outro lugar, a apologética, preconizada pelo concílio de Trento, se mostrou tão prolixa. Nas igrejas, poderíamos pensar que essa retórica era dirigida ao povo. Quando entrava, o fiel tinha consciência de penetrar em um espaço sagrado. Ia direto até as imagens familiares do Cristo, da Virgem, dos santos, aos quais prestava cultos e pedia graças, mas estava completamente envolvido por esse universo de imagens que, na maioria das vezes, não entendia. Entretanto, deve-se acreditar que na Idade Média, onde havia bem mais iletrados, todas as sutilezas teológicas dos portais das catedrais estavam mais ao alcance dos fiéis? Emocionado pela luz colorida resplandecente que vinha dos vitrais, quando entrou em Chartres, o próprio Napoleão não disse: “Um ateu deve se sentir pouco à vontade aqui”? Ofuscado pela magia de Otobeuren ou de Weingarten, o peregrino era tomado pelo sentimento de aceder a um mundo sobrenatural; não era necessário que ele compreendesse todas essas figuras nem todos esses símbolos; ele aderiu pela fé aos mistérios dos quais eram portadores.

Mas nos locais conventuais, nos salões da prelatura, nos apartamentos dos hóspedes, os *kaiserzimmer* e, mais ainda, nas bibliotecas, essa imaginária se dirigia a humanistas, a pensadores. Os símbolos e as imagens, eles apreciavam na medida mesmo de sua sutileza. Era então necessário à fé todo esse aparato apologético? De que eles tanto precisavam se persuadir, esses religiosos? Não haveria aí, não uma dúvida, mas o temor de uma dúvida, nessa necessidade de dar corpo a todas as verdades da fé, a todas as da ciência que, segundo a exegese da época, são próprias para consolidar a fé? Devemos dizer como Jean Starobinsky que: “A Contra-Reforma, por não poder contar com a simples evidência da presença divina, recorre sistematicamente aos princípios da representação”? As alegorias serenas da Idade Média e da Renascença não condizem mais com a situação da Igreja Católica. Essa arte da Europa Central é o produto de uma igreja que foi profundamente traumatizada pelas guerras de religiões, ainda presentes nos espíritos, pois cessaram somente em 1648; em nenhum instante a Igreja esquece que deve se defender da heresia. Por isso todos os santos têm gestos de orador, são realmente as testemunhas da fé.

Atividades

1. Relacione as colunas.
 - a) Renascença.
 - b) Maneirismo.
 - c) Barroco.

