

ARTE SACRA COLONIAL

BARROCO MEMÓRIA VIVA

EDIÇÃO COMEMORATIVA DOS 20 ANOS DO BARROCO MEMÓRIA VIVA

ORGANIZADOR
PERCIVAL TIRAPELI



Arquitetura e
Urbanismo



Ornamentação



Literatura



Música

Editora
UNESP

imprensaoficial



Governador
Secretário-chefe da Casa Civil

Geraldo Alckmin
Arnaldo Madeira

Imprensa Oficial

Diretor-presidente
Diretor Vice-presidente
Diretor Industrial
Diretora Financeira e Administrativa
Chefe de Gabinete
Núcleo de Projetos Institucionais

IMPRESA OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO

Hubert Alquéres
Luiz Carlos Frigerio
Teiji Tomioka
Nodette Mameri Peano
Emerson Bento Pereira
Vera Lucia Wey



Presidente do Conselho Curador
Diretor-presidente
Editor Executivo
Assessor Editorial

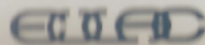
Conselho Editorial Acadêmico

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Marcos Macari
José Castilho Marques Neto
Jézio Hernani Bomfim Gutierrez
João Luís C. F. Ceccantini
Antonio Celso Ferreira
Cláudio Antonio Rabello Coelho
Elizabeth Berwerth Stucchi
Kester Carrara
Maria do Rosário Longo Mortatti
Maria Encarnação Beltrão Sposito
Maria Heloísa Martins Dias
Mario Fernando Bolognesi
Paulo José Brando Santilli
Roberto André Kraenkel

Editora Assistente Demise Katchuan Dognini

Editora afiliada:



Associação de Editoras Universitárias
de Americana e do Cordeiro



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Arte sacra: barroco memória viva - organizador Percival
Tirapeli. - 2.ed. - São Paulo : Imprensa Oficial do
Estado de São Paulo : editora UNESP, 2005
p. : il

Vários autores.
ISBN 85-7139-634-5 (Editora UNESP)
ISBN 85-7060-408-4 (Imprensa Oficial)

1. Arte sacra - Brasil 2. Arte barroca - Brasil
I. Tirapeli, Percival

CDD 704.948.098.1

Índice para catálogo sistemático:

1. Brasil : arte sacra colonial 704.948.098.1

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
(Lei n.º 1.825, de 20/12/1907)

© Editora UNESP

Direitos de publicação reservados à

Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 198

01001-900 - São Paulo - SP

Tel. (0xx11) 3242-7171 / Fax (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Rua da Mooca, 1921

03103-902 - São Paulo - SP

Tel. (0xx11) 6099-9800 - Fax. (0xx11) 6699-9674

www.imprensaoficial.com.br

livros@imprensaoficial.com.br

SAC 0800 123401

2.ª edição

São Paulo, novembro, 2005

Apoio:



João Adolfo Hansen
FFLCH/USP



Senhor Morto
em madeira,
século XVIII,
Sorocaba, SP
192 cm de altura.

Imagem longilínea,
goticizante, de
extraordinária
serenidade. É articu-
lada, podendo ser
pregada na cruz ou
no esquife para a
Procissão de
Sexta-Feira Santa.

Hoje, temos por hábito classificar os resíduos do século XVII, letras, artes e outras instituições, como “barrocos”. Em seu tempo, quando não eram resíduos, eles também não eram barrocos e existiam em outros regimes de produção, circulação e consumo. Pensei em falar, aqui, da necessidade de fazermos uma arqueologia, ou seja, uma reconstrução desses regimes, considerando, sobretudo, que eram regimes retóricos, sempre interpretados pela teologia política da “razão de Estado” católica em luta contra as heresias.

A hipótese que proponho é a de que pode ser historicamente útil o conhecimento de algumas estruturas que organizam as práticas de representação luso-brasileiras do século XVII para demonstrar, por exemplo, que as artes têm então uma fundamentação metafísica, substancialista, e que não conhecem a autonomia estética que passaram a ter depois do século XVIII, pois todas elas são então entendidas como dispositivos imediatamente práticos, úteis, que dramatizam espetacularmente os valores católicos da monarquia absolutista. Por isso, este texto pressupõe uma dupla articulação temporal: a do nosso presente, que é um tempo caracterizado pela contradição dos diversos valores de uso produzidos nas apropriações que classificam os resíduos como “barroco”; e a articulação do próprio passado, que não existe mais, mas do qual é possível fazer uma reconstrução verossímil quando se recorre a várias evidências. Penso que é básico, no caso, falar do modelo teológico-político da doutrina católica do Estado português do século XVII. Devo também dizer que, pela expressão “século XVII”, estou entendendo um século com quase duzentos anos. Operatoriamente, seus limites podem ser 1580 – quando Portugal passa para o domínio da Espanha, e modelos italianos, de Roma e Nápoles, ou de outras partes onde a Espanha dominava, começam a circular também no Brasil – e 1750, ano da morte do rei D. João V e início das reformas ilustradas do marquês de Pombal, quando os esquemas anteriores, associados quase sempre à Escolástica, ao aristotelismo e à Companhia de Jesus aparentemente desaparecem, sendo desqualificados como “mau gosto”, “afetação”, “excesso”, “velharia” etc., categorias que continuam circulando até hoje em alguns estudos.

Evidentemente, o recorte poderia ser outro, ou seja, o limite de 1580 poderia ser antecipado, lembrando-se, por exemplo, da divulgação das idéias de Michelangelo por Francisco de Holanda, em Portugal, ou algumas discussões e obras produzidas na metade do século XVI, na Itália, que já apresentavam elementos do que hoje

entendemos como “barroco” e que circulavam na Península Ibérica. É o caso da redefinição das artes como imitação da história sacra feita por vários autores contra-reformistas, que opõem o ideal de uma vida beata, fundamentada na religião, ao que entendiam ser uma vida libertina. Da mesma maneira, no caso do Brasil, sobretudo, o limite de 1750 poderia ser alargado, se considerarmos não a classificação de “barroco”, que pressupõe uma unidade estilística e ideológica fechada, mas se levarmos em conta que, num mesmo recorte temporal, existem diversas temporalidades ou durações que têm extensões muito variadas, ou seja, várias estruturas artísticas, poéticas, políticas, éticas, filosóficas ou teológicas que convergem nas representações como matérias transformadas pelos artesãos, poetas e escritores. Por exemplo, no início do século XIX, o Aleijadinho e o mestre Ataíde continuam a aplicar modelos artísticos extraídos do *Iconologia*, de Cesare Ripa, um livro de emblemas de 1593, na Igreja de São Francisco, de Vila Rica.



Espírito Santo
Imagem esculpida em madeira policromada, datada do século XVII,
instalada na Igreja de Araçariguama, SP,
medindo 74 cm de diâmetro.

Segundo a promulgação de Bento XIV, em 1745, foi reconhecida como a figuração da Terceira Pessoa da Santíssima Trindade, sob o símbolo de uma pomba. Neste original exemplar de talha, o artista anônimo seiscentista uniu a figuração simbólica da aparição do Divino na Anunciação de Cristo e no Dia de Pentecostes.

Supondo esse recorte provisório, 1580–1750, e a grande variedade de práticas de representação que nele aparecem, em Portugal e no Brasil as artes são então propostas segundo *theatrum sacrum*. Pela noção de “teatro”, que inclui todas as artes, da poesia à arquitetura, da música aos livros de emblemas, pensa-se uma atividade de encenação, no sentido de “pôr em cena”, de certos princípios e preceitos básicos da doutrina cristã em sua versão católica contra-reformista, antimaquiavélica e antiluterana. E, pelo termo “sacro”, propõem-se então duas coisas: a primeira, que a referência principal de toda representação é a história sacra, tal como é exposta na *Bíblia* ou nos comentários dos doutores da Igreja; a segunda é que os significados e o sentido dados em representação são sagrados, pois evidenciam a presença da luz divina, da luz natural da Graça, que ilumina e orienta o sentido dos efeitos como um sentido providencial defendido e divulgado pela política católica do rei português.

Em representações como nos vários relatos historiográficos

produzidos entre 1630-1650, especialmente os que tratam das guerras contra os invasores holandeses; e, entre 1650 e 1700, os sermões, as obras proféticas e a correspondência do padre Vieira; a poesia, como a sátira baiana que é atribuída a Gregório de Matos Guerra; e, ainda, as atividades das academias fundadas a partir de 1724, como a Academia dos Esquecidos, e também os textos não artísticos, como as atas e cartas de câmaras municipais, ordens régias, livros de alfândega, relatos de expedições ao sertão, de destruição dos quilombos, de entradas e saídas de bispos e governadores, notícias de festas da igreja, como, é o caso do Triunfo Eucarístico, em 1733, em Vila Rica, ou, ainda, bandos, pragmáticas de tratamento e de vestuário etc.; e, ainda, também a representação arquitetônica e plástica, como por exemplo, a ordenação corporativista do espaço urbano, a ornamentação das igrejas, a escultura de um Francisco Xavier de Brito, de um Aleijadinho e vários outros mestres etc., encontramos aí um padrão dominante, adaptado evidentemente aos materiais locais e às circunstâncias diversas. É o padrão de integração hierárquica, tecnicamente organizado, nas representações, como integração compositiva de elementos muito disparelhos, que aparecem sempre subordinados a um efeito geral de persuasão do destinatário, que é constituído como um tipo a ser persuadido de que é autêntico, autorizado ou fundamentado de direito aquilo que tais representações figuram.

Em todos os casos, o valor nuclear que é teatralizado nessas práticas é o da “política católica”, ou seja, a política contra-reformista da monarquia portuguesa aliada ao papa contra a heresia maquiavélica, luterana e calvinista. A política pressupõe, no caso, a íntima fusão do poder temporal do rei português com o poder espiritual do papa, fusão sempre definida, nas representações, como combate feroz contra Maquiavel e Lutero. A mesma integração caracteriza e orienta os processos militares de defesa do território, os processos econômicos de sua exploração pela monocultura canavieira ou pelas minas de ouro e diamantes, os processos políticos de redução e cateque-

se de índios bravos, de escravização de africanos, de controle dos colonos etc. Em todos eles, em meios materiais e registros estilísticos muito diversificados, a representação afirma a soberania do domínio católico do rei português como unidade necessária da hierarquia e seus corolários, propagação da verdadeira fé e ação civilizadora.

No caso, como se trata sempre da teatralização dos princípios e fins de uma racionalidade de Corte, ou seja, de uma política cujo modelo é a estrutura da Corte, pode ser oportuno definir o próprio termo “representação”. Aqui, proponho quatro articulações para tal palavra. Pela primeira delas, devemos pensar que representação significa simplesmente o uso de signos no lugar de outra coisa. Por exemplo, palavras na poesia, cores e volumes nas artes plásticas, mas também vestes, adornos e objetos suntuários na vida cotidiana. Pela segunda, devemos pensar na presença da coisa ausente que é produzida quando ocorre a substituição de algo por signos, ou seja, devemos pensar que o signo dado em espetáculo é a presença de uma ausência. Por exemplo, o uso de cabeleiras empoadas de polvilho, o hábito de dar piparotes no nariz, uma casaca cor de pimentão com fundos de flor de lis etc. indicam “fidalguia”, ou fidalgo. A terceira coisa que devemos pensar como “representação” é, por isso, a aparência ou a forma simbólica dessa presença. No caso das artes, a forma sempre é produzida segundo critérios retóricos ou técnicos de adequação das matérias à presença que deve ser efetuada. No caso dos comportamentos, a forma também é adequada ao valor social que se representa: como disse, uma peruca ou a fala esgançada, em falso, significam “nobreza”. A quarta coisa, enfim, é a posição que é teatralizada nessa forma e, evidentemente, os vários conflitos das representações, extremamente rotineiros.

Seria útil lembrar que a representação é, no caso, um sistema central, nuclear, na definição da racionalidade de Corte. Como diz Chartier, a Corte é ao mesmo tempo um lugar e um modelo social. Como lugar, nela a maior distância social

aparece na maior proximidade espacial, como um lugar que condensa toda a hierarquia. Neste sentido, também é fundamental pensar que, na Corte e na sociedade de Corte, que a tem como modelo, as condutas que na sociedade burguesa são da esfera pública, em oposição à esfera privada, aparecem totalmente confundidas. É o caso das cerimônias do despertar ou da reprodução reais. Além disso, ou por isso, é a forma da representação que cada um faz de si mesmo para os outros que indica a posição, como se todos fossem ao mesmo tempo atores e espectadores. Assim, a nobreza, por exemplo, deve evidenciar a sua posição superior por meio do consumo ostensivo de signos de luxo, gastando a rodo, com uma concepção totalmente alheia à da concepção burguesa, a nossa, do que é a finalidade do dinheiro. É, por isso, uma sociedade baseada fundamentalmente na idéia de representação – “gente de representação”, aliás, é o modo como no século XVII, em Portugal e no Brasil, se costumam classificar os aristocratas.

Feita segundo essas articulações – uso de signos valendo por outra coisa, produção da presença simbólica da coisa ausente, forma simbólica dessa presença e, ainda, posição hierárquica que é dramatizada na forma –, a representação seiscentista existia, em seu tempo, em sistemas de representação. No caso das artes, estes eram, genericamente falando, sistemas retóricos, que podemos reconstruir valendo-nos dos vários usos observáveis nos objetos que chegaram até nós. Observamos, inicialmente, que esses objetos sempre citam outros sedimentos ou referências históricas de durações muito diversas – por exemplo, referências gregas, aristotélicas e platônicas; referências poéticas, filosóficas e historiográficas latinas, como os textos de Cícero, Virgílio, Ovídio, Tácito, Plínio e Vitruvius; referências patrísticas e escolásticas, como os métodos de interpretação alegórica da Bíblia; as doutrinas medievais do poder monárquico, e, ainda, as referências quinhentistas, como os vários tratados italianos sobre as artes, as próprias artes do século XVI, poesia, pintura, escultura etc. Quando transformam essas referências, as repre-

sentações seiscentistas afirmam que as citam segundo uma doutrina artística de base aristotélica, que define as artes como mimese ou imitação de modelos.

Evidentemente, numa sociedade pré-iluminista em que não há concepção de subjetividade liberal, nem a noção de direitos autorais, nem de originalidade, nem a de público como opinião pública, nem mesmo um mercado, a imitação é sempre regrada pela noção aristotélica de que as artes reciclam padrões anônimos e coletivizados, ou seja, que elas repõem os modelos das autoridades que já demonstram a excelência de seu desempenho. Por isso mesmo, as artes seiscentistas são feitas segundo a noção de que existem gêneros para cada assunto e ocasião e de que, em cada gênero, existe um estilo próprio, que aplica uma verossimilhança específica, como uma adequação dos procedimentos técnicos aos assuntos representados.

No século XVII luso-brasileiro, Aristóteles é lido neo-escolasticamente; a apropriação católica da Retórica, da Ética, da Política, da Poética propõe, então, que, ao imitar os modelos, a consciência dos artesãos, poetas e escritores é aconselhada ou originada pela luz natural da Graça inata, conforme o dogma defendido em Trento contra Lutero, o de que, apesar do pecado original, Deus continua guiando ou iluminando as ações humanas com sua luz. Logo, a imitação seiscentista luso-brasileira é feita segundo a doutrina teológica neo-escolástica, que regula o uso retórico dos signos. Aqui, um lugar-comum muito corrente no século XVII é o do pensamento do Anjo. Pergunta-se, então, como faz Santo Tomás de Aquino na *Suma teológica*, se o anjo usa representações quando pensa e a conclusão é a de que o intelecto angélico vê diretamente a Deus, por isso não pode usar imagens para representar o que vê. A discussão do intelecto angélico permite, como se dizia, estabelecer a diferença do intelecto humano, que é qualitativamente diferente. O anjo não conhece a representação porque vê diretamente a Deus; por definição, como a mente humana é finita, ou seja, incapaz de conceber Deus sem imagens, todo

conhecimento humano é indireto, ou teórico ou analógico, feito sempre mediante representação ou imagens dos conceitos, ou seja, por meio de metáforas. Tais imagens ou metáforas evidenciam exteriormente, quando são representadas ou postas em cena várias substâncias e formas, discurso, música, artes plásticas; as imagens evidenciam a presença do que então é chamado “desenho interno”, ou seja, a presença da luz divina na consciência aconselhando a vontade, a inteligência e a memória dos artesãos, poetas e escritores no ato da invenção das formas artísticas.

A idéia seiscentista nuclear é, por isso, a de que a forma artística é eficaz, ou seja, forma que agrada, ensina e persuade o destinatário, quando evidencia a presença da luz divina que aconselhou o juízo do autor no ato que a inventou. Por isso, é também absolutamente principal a idéia de que o bom poeta ou o bom artesão, porque são iluminados pela luz da Graça inata no ato da invenção, são capazes de estabelecer relações entre conceitos muito distantes, demonstrando que em todos eles, por mais distantes que sejam, sempre se encontra a presença da luz que faz o mundo ser e desejar o ser, Deus. Tais relações são feitas como estabelecimento de semelhanças e de diferenças entre os conceitos e, ao fazê-lo, os artesãos e poetas devem se revelar engenhosos, prudentes, discretos ou entendidos e, sempre, agudos.

Na base das artes seiscentistas encontramos, por isso, as noções de engenho, como capacidade sintética e analítica de estabelecer relações inesperadas entre conceitos distantes; a noção de discricção, como capacidade própria de um tipo que é prudente e, por isso mesmo, capaz de encontrar a justa medida da forma artística ou comportamental em cada caso; e, ainda, dominando tudo, a noção de agudeza, ou seja, a capacidade de produzir o efeito de maravilhamento por meio da aproximação de conceitos distantes, um maravilhamento que dá prazer intelectual e que decorre do inesperado da aproximação. Por exemplo, o baiano Manuel Botelho de Oliveira, em um dos

sonetos de seu livro *Música do Parnaso*, de 1700, escreve que “A serpe é maio errante de torcidas flores”. Ao produzir a metáfora, Botelho de Oliveira aproxima o conceito de /réptil/, “serpe”, e o de /tempo/, “maio”, definindo um pelo outro: “A serpe é maio errante de torcidas flores”. A idéia dominante no século XVII é a de que esse efeito é agudo porque a relação que estabelece entre duas coisas conhecidas, réptil e mês de maio, é, como disse, uma relação inesperada e desconhecida que dá prazer ou que maravilha o ouvinte ou o leitor, que tem de traduzir a imagem para fruí-la. Evidentemente, será também muito agudo o leitor/ouvinte capaz de entender que Botelho de Oliveira compara “serpente” e “tempo” por meio da comparação de duas outras idéias, “movimento físico” e “movimento temporal”, ou seja, capaz de entender que ele aplica uma analogia de proporção do tipo a: b:: c: d, pela qual se a “serpente” tem movimento e desliza e se o mês de maio, porque é tempo, passa, pode-se dizer que a serpente é como o mês de maio e, portanto, que a serpente é maio. O leitor/ouvinte será um discreto, no caso, será um tipo superior na hierarquia dos valores, mesmo se institucionalmente for um plebeu. Caso não entenda a metáfora, será um vulgar, um néscio, um tipo que se espanta com os efeitos, mas que não é capaz de entender os modos como são obtidos.

Com isso, quero dizer que a concepção seiscentista das artes como teatro sacro – ou teatralização de valores da racionalidade de Corte da política católica ibérica, uma teatralização que põe em cena a integração de conceitos diferentes e distanciados por meio da sua aproximação e condensação aguda = sempre propõe que a forma das representações é um mecanismo que confere posição social. Ou seja: a prática das artes relaciona-se intimamente à noção corporativista do poder político do Estado português, definido como uma hierarquia ou um corpo político de ordens e estabelecimentos naturalmente subordinados a um centro ou única cabeça mandante. A doutrina é exposta, então, pelos

textos dos principais teólogos e juristas da Contra-Reforma católica, que foram ensinados nos cursos de Cânones da Universidade de Coimbra e divulgados como doutrina nos colégios jesuítas brasileiros ou na administração de governadores, tribunais de justiça, câmaras municipais, atos litúrgicos etc. A doutrina constitui, vamos dizê-lo assim, a *forma mentis* dos letrados, dos artesãos e do público, que então entendem as artes como meios de representá-la como reposição dos valores institucionais da monarquia em várias circunstâncias hierárquicas.

No caso, o fundamento da doutrina da monarquia portuguesa no século XVII é a noção de *pactum subjectionis* exposta pelo jesuíta Francisco Suárez, no final do século XVI, em seu livro *De legibus* e, ainda, em seu livro de 1614, *Defesa da fé*, escrito contra a doutrina protestante do direito divino dos reis que então era alegada pelo rei James I da Inglaterra na sua disputa pelo poder espiritual contra o papa. Fundamentalmente, Suárez recupera a exposição feita por Santo Tomás de Aquino no comentário do livro V da *Metafísica*, de Aristóteles, em que discute a noção de unidade e integração do corpo humano. No Comentário, a constituição do reino como “corpo político”, por Santo Tomás, relaciona-se ao terceiro modo da unidade dos corpos. Segundo a concepção, a perfeição do corpo humano resulta da integração harmônica dos diversos membros que são instrumentos para um princípio superior, a alma. A unidade do corpo pressupõe duas coisas básicas, a pluralidade dos membros e a diversidade das funções, numa integração das partes que é ordem. Por analogia, o *corpus hominis naturale* é proposto por Santo Tomás como termo de comparação para outros “corpos”, como a sociedade, entendida como um “corpo político”. Santo Tomás faz a comparação por meio do termo *caput*, que define como sede da razão, estabelecendo uma analogia de proporção: Deus: mundo :: cabeça: corpo. Transferindo o esquema para a sociedade, deduz que cabeça: corpo :: rei: reino.

Como princípio regente da sociedade – que analogicamente é “corpo” de “membros”, “partes”, “ordens”, “estamentos” – o rei é “cabeça” ou “razão suprema” do reino. Dirige-o racionalmente, como a cabeça dirige o corpo. Assim, se a ação da cabeça tem por fim a harmonia e a ordem do corpo, a ação do rei tem por fim a harmonia e a ordem do corpo político do reino. E se a função de cada parte do corpo é servir de instrumento ao todo, também cada súdito individual ou cada ordem do reino devem integrar-se hierarquicamente, como obediência (cf. Saavedra Fajardo, 1670, p.124).¹

No *De regno*, II, 2, Santo Tomás (1979) afirma que o bem de qualquer ação pressupõe sua adequação ao fim para qual é ela feita. Governar um ser é conduzi-lo como convém ao fim requerido pela sua natureza. Aqui, é comum aparecer nos discursos seiscentistas luso-brasileiros a antiga tópica retórica do piloto e do barco: costuma-se dizer que um navio está governado quando a habilidade do piloto o conduz sem danos para o porto, para o caminho reto. Mantendo-se a analogia, assim como uma coisa está ordenada para algum fim intrínseco, como o navio que deve atingir o porto, também o ofício de quem governa consistirá “não só em conservar intacta a coisa nela mesma, mas, além disso, em conduzi-la a seu fim” (ibidem).

A questão do fim implica que se especifique o fim “de toda a multidão e ... o do indivíduo”. Se o fim do homem fosse um bem comum que existisse nele mesmo e se, do mesmo modo, o fim do último da multidão a ser governada fosse o de adquirir tal bem e manter-se nele e, ainda, se esse fim último consistisse na vida e na saúde, isso seria encargo de um médico. Contudo, como diz Santo Tomás: “o fim da multidão agrupada em sociedade é o de viver segundo a virtude”. Os homens se reúnem para levar juntos uma vida boa, o que não podem conseguir vivendo isolados. Como apenas a vida segundo a virtude é boa, a vida virtuosa é, portanto, o fim da sociedade humana. No entanto, o homem que vive segundo a virtude está ordenado para um fim ulterior, que consiste no

gozo de Deus; logo, é preciso que a multidão humana tenha o mesmo fim que o indivíduo. O fim último da sociedade não é viver segundo a virtude, mas, pela vida virtuosa, atingir o gozo de Deus (ibidem). Essa concepção é o núcleo de outro texto fundamental de então, divulgado pelos jesuítas na Universidade de Coimbra contra a idéia atéia exposta por Maquiavel, em *O Príncipe*, de que o poder é sempre um ato de força e um artifício; ou contra a idéia de Lutero, de que o pecado original mancha irremediavelmente a natureza humana e, por isso, os homens, vivendo juntos em sociedade, tendem à mais absoluta anarquia se Deus não envia o rei para impor a ordem por meio do medo e das leis, ou seja, um rei que reina por direito divino. Em Portugal e também na Espanha, e, de modo geral, nos países católicos do século XVII, afirma-se que o poder não nasce de um ato de força, ainda que ele use a força para fins justos, e ainda que o poder não decorra diretamente da vontade de Deus, mesmo que indiretamente ele decorra, já que Deus é a causa primeira de tudo.

Em Portugal, os juristas católicos definem o poder como o resultado de um pacto, um pacto de sujeição. Segundo essa doutrina, a comunidade, ou seja, todos os membros da sociedade, como um corpo místico, um corpo invisível formado por todas as verdades unificadas, decidiu alienar-se do poder, delegando-o para um só, que passou a representar a comunidade como seu rei. Quando se aliena do poder, a comunidade abre mão de seus direitos, ou seja, ela se declara súdita, ou submetida, subordinada, segundo o modelo jurídico da escravidão. Ao mesmo tempo, a pessoa real, não a pessoa do rei-homem, mas a pessoa imortal da potência pública alienada na pessoa física do rei, ou seja, a soberania popular, torna-se livre ou acima das leis. Como cabeça do corpo político, o rei não tem nenhum superior: ele é *legibus solutus, legibus absolutus*, pois na sua pessoa imortal, pecadora e falível, encarna-se a pessoa pública do "povo", que se alienou do poder no plano de sujeição. O rei

soa é, como demonstrou Kantorowicz (1989), o da dupla pessoa de Cristo, ao mesmo tempo homem e Deus. Ou seja: a pessoa física de rei-homem é mortal, mas a pessoa pública encarnada nele é imortal e infalível. Por isso, é um equívoco entender que, com a frase atribuída a Luís XVI, "*L'état c'est moi*", o rei da França se referia à sua pessoa particular, como um déspota asiático, porque a fala refere-se justamente à instituição de sua pessoa pública, como um monarca absolutista investido do poder que antes estava na comunidade, que agora é subordinada ou súdita.

O rei-cabeça do corpo político do Estado mantém a justiça e a paz do "bem comum", que teoricamente é o fim último da "razão de Estado". No caso português, é a *Política* de Aristóteles que permite distinguir entre uma forma correta de governo, interessada no "bem comum", e formas viciosas e tirânicas, nas quais domina o interesse particular. Um dos principais argumentos nacionalistas da guerra de Restauração portuguesa do século XVII foi o de que era justa, pois os reis espanhóis eram tiranos que governavam Portugal sem que a população tivesse consentido em alienar-se do poder num pacto de sujeição.

Assim, segundo os juristas da Contra-Reforma que estão na base da doutrina da monarquia portuguesa, o poder político pertence *a priori* e por direito natural (*per ius naturale*) ao povo, constituído como "estado de natureza" anterior ao momento da transferência do poder para o príncipe. O estado de natureza é "um único corpo místico", como escreve Suárez, em que todos têm "uma única vontade unificada". Na passagem do estado de natureza para a sociedade política, constitui-se a lei positiva que impõe a lei natural de Deus, justificando-se, com isso, por exemplo, a catequese dos povos gentios e o combate aos infiéis. Contra a doutrina luterana do direito divino dos reis, a doutrina católica exposta pelos juristas contra-reformistas e retomada por Botero em *Da razão de Estado*, ou por Suárez em *Defesa da fé*, afirma que a autoridade política é instituída de fato pela natureza humana. Trata-se de uma quasi-

alienatio, como disse, pois a transferência do poder que estava no povo para o rei é interpretável, analogicamente, pelo modelo jurídico da escravidão. Pela transferência do poder, o príncipe não tem superior: não há ninguém que possa obrigá-lo a nada; é *legibus solutus*, mas deve seguir a lei natural codificada como ética católica para que seu governo seja legítimo. De outra forma, torna-se tirano, podendo ser destronado e mesmo morto.

A absoluta submissão de todo o povo ao príncipe define a soberania. Se o príncipe é legítimo, o povo abre mão da liberdade para receber os privilégios, concedidos conforme a posição natural dos membros do corpo político na hierarquia. A “razão de Estado” afirma, pois, que a primeira virtude de todas é a obediência dos súditos. A desigualdade é natural e, como se diz então, “não é nascido quem quer”, porque a desigualdade foi instituída e sacramentada no pacto de sujeição. Toda a iniciativa individual ou de grupos contra a desigualdade é, por definição, uma blasfêmia ou heresia que deve ser extirpada, ou seja, o grande vício político é a autonomia.

Aqui também aparece uma distinção fundamental. Como disse, o rei tem dois corpos: a *persona personalis* (mortal, falível) e a *persona idealis* (*persona ficta, persona mystica*), imortal, infalível, sagrada – acima das leis ou absoluta. Assim, há do mesmo modo dois poderes: o poder ordinário, organizado nos limites do *ius privatum*, como direito privado ou *common law*, que legisla os interesses particulares dos súditos, e o poder absoluto, doutrinado como “razão de Estado” ou esfera da ação real não discutível pelos súditos. O ofício da justiça e dos juízes é repetir ou recitar o direito – *ius dicere* – mas não o de fazer ou dar a justiça – *ius dare* –, que é atributo do rei.

A doutrina implica, desse modo, a centralização ou o monopólio da violência física e jurídica pelo rei, do que também decorre o dirigismo pedagógico do Estado e a propaganda de suas virtudes como civismo. Catolicamente, a função do Estado é organizar o estado da coisa pública de

modo ideal, como *ratio publicae utilitatis*. Aqui é central mas uma vez a máxima “O Príncipe está acima das leis” (“*Princeps legibus solutus est*”), considerando que suas ações, como pessoa pública infalível e imortal, mas nunca como pessoa particular, mortal e falível, visam o interesse comum. Ele está acima das leis, porque também oferece a força diretiva dessas quando as impõe a todos. Quero dizer: não pode dar ordens a si mesmo, mas ao mesmo tempo está subordinado a ela por sua força de direção.

Por essa razão, segundo a doutrina da “razão de Estado” católica, enquanto o rei controla o corpo político do seu reino nos assuntos do poder temporal, teoricamente a Igreja continuaria guiando as almas do seu reino nos assuntos espirituais. No caso português, desde o tempo de D. Dinis, no século XIII, os reis tinham sob seu poder o padroado, pois indicavam ao papa os bispos de cada diocese, e tinham direito de veto dos nomes dos padres das paróquias, o que torna o clero português o braço direito da Coroa, como fica evidente, por exemplo, na ação da Companhia de Jesus no Brasil nos séculos XVI, XVII, até sua expulsão por Pombal.

A representação artística seiscentista feita como “*theatrum sacrum*” consiste, justamente, na representação dos princípios dessa doutrina. No caso, podemos dizer que a representação luso-brasileira seiscentista reativa a noção medieval de “política”, por exemplo, como é definida no *Policraticus*, de John de Salisbury (1159), um dos textos iniciais da teoria do poder monárquico, que é uma noção retomada por Santo Tomás de Aquino no *De regno*, como uma arte do poder que se fundamenta na ética cristã. Ela foi, por sua vez, retomada pelos juristas e teólogos católicos do Concílio de Trento, como Bellarmino e De Soto, e, no fim do século XVI, por Botero e Suárez, que adaptaram Santo Tomás aos interesses da monarquia absolutista católica.

Em Portugal e no Brasil, o conceito de “política” é representado nas artes do século XVII como uma arte ou uma

técnica que garante a segurança do reino ou da República (*res publica*) contra inimigos externos e internos, lançando mão de vários expedientes. O fim último da política é cuidar da concórdia interna do reino, garantindo o “bem comum” e mantendo a paz apesar das divergências e dos conflitos de interesses – é, podemos dizê-lo hoje, sobretudo por meio dos conflitos de interesses, pois o rei centraliza o poder e neutraliza a aristocracia pela manipulação de suas rivalidades formalizadas nos privilégios.

O tema principal da discussão católica da “razão de Estado”, ou seja, a discussão dos meios utilizados pela Coroa para obter, manter e ampliar o poder, é o dos meios de realizar virtuosamente o “bem comum”. Catolicamente, propõe-se que é pela concórdia, a responsabilidade de cada membro do reino em relação aos demais, que se pode obter a coincidência dos interesses particulares quanto ao fim do todo social unificado. Como a concórdia pode ser imposta à força, ela não é suficiente. É preciso que os apetites individuais – os afetos, as paixões – sejam reduzidos a uma unidade comum, a unidade da “tranqüilidade da alma”, tal como é exposta, por exemplo, na obra de Sêneca, como autocontrole das paixões. Ao mesmo tempo, a “tranqüilidade da alma” também deve ser obtida por meios externos, que são meios propagandísticos, como a divulgação da mística real no ensino, nos aparatos festivos e na liturgia da Igreja; e meios disciplinares repressivos, como a milícia, os castigos exemplares, os açoites, a força, a degola, o garrote vil, a fogueira, a censura intelectual, o degredo e, sempre, as artes. A teologia católica que orienta esses dispositivos políticos afirma então que a alma de cada membro do corpo político é perfectível porque o homem é mortal. Por isso, ao mesmo tempo que fazem a crítica da vaidade, sempre propondo o espetáculo da vida observada do ponto de vista da morte, as artes desse tempo também afirmam como fundamental a necessidade das virtudes de integração hierárquica, como a submissão, a obediência e a manutenção dos privilégios.

A reciclagem teológico-política da filosofia estoica implica, no caso, a noção de paz. Na representação seiscentista, artes plásticas, belas letras, tratados de direito, denúncias feitas à Inquisição etc., a paz aparece definida como o modo perfeito pelo qual ocorre a união do corpo político do reino, como *conformitas* e *proportio*, ou conformidade e proporção dos apetites. A *virtus unitiva*, a virtude que dá coesão ao todo, é sempre o amor do “bem comum”, figurado por Botero, por exemplo, com a metáfora aristotélico-estóica da amizade. O diplomata espanhol Diego Saavedra Fajardo (1671, p.223) cita Botero, em seu *Empresas políticas*, de 1640: “É o império união de vontades na potência de um; se estas se mantêm concordes, vive e cresce; se se dividem, cai e morre, porque não é outra coisa a morte senão uma discórdia das partes”.

Em todos os casos, a noção de um mundo definido como relações pessoais virtuosas é oposta ao mundo maquiavélico e luterano de relações impessoais viciosas. Por isso, o que o poder central constitui como vício ou desordem moral é também imediatamente traduzido como vício e desordem política, pois domina a idéia de que a desordem na harmonia das partes individuais é imediatamente também desordem do todo do corpo do Estado. Assim, é igualmente rotineiro nas artes seiscentistas o lugar-comum que afirma que é por caridade ou amor do “bem comum” que a “razão de Estado” elimina a fruta podre do cesto de frutas sadias.

Devemos lembrar sempre de que se trata de uma formação histórica do Antigo Regime, ou seja, um tempo não iluminista: por isso mesmo, a crítica católica dos abusos ou dos excessos que produzem a desordem do corpo político não é “revolucionária”, no sentido que o termo “crítica” passa a ter na segunda metade do século XVIII, pois a crítica pressupõe justamente a necessidade de conservação do *status quo*, como aquela que repõe o bom uso ou a unidade virtuosa do todo, como podemos ler em poetas e oradores como Quevedo, na Espanha, Francisco Manuel de Melo, em

Portugal, Gregório de Matos e Vieira, no Brasil, ou Caviedes, no Peru.²

Sempre pressupondo a indissociabilidade de ética e política, a representação luso-brasileira de então também costuma figurar o “mau sentido” de “política”, quando refere como heresia a “arte de triunfar”, sobretudo a exposta por Maquiavel no cap.XVIII de *O Príncipe*, como técnica de simulação, oportuna nas competições da Cidade, que lança mão de expedientes que dispensam a luz eterna de Deus, a luz natural da Graça e o sistema das virtudes cristãs. Obviamente, a mesma representação também exclui como herética a tese luterana da fundamental corrupção da natureza humana pelo pecado, cuja decorrência política é, como já disse, a afirmação do “direito divino” dos governantes, mesmo os tirânicos, enviados diretamente por Deus para impor ordem à humanidade bestial, tal como exposta, por exemplo, no *Basilikon doron*, de James I, da Inglaterra. Em Portugal, a concepção corporativa do Estado como “corpo místico” ou invisível de vontades subordinadas ao rei no pacto de sujeição propõe sempre que as instituições existentes são não só legais, mas legítimas, porque são a expressão visível, na multiplicidade dos eventos da hierarquia e da jurisprudência, da lei natural.

A representação artística dos valores desse corpo místico é um saber-fazer especificado como uma arte retórica ordenada em preceitos técnicos. Os mesmos são aplicados com conhecimento das ações de uso, como uma arte prudencial que evidencia hábitos do entendimento prático, numa íntima fusão de teologia, política, ética e retórica. Por outras palavras, a técnica é orientada pela prudência, de modo que o decoro dos estilos evidencia o decoro ético-político da subordinação. O lema geral da representação é: dividir os conceitos para uni-los, multiplicando o uno, Deus, fazendo que o sensível prolifere e aparentemente escape a qualquer controle, para justamente evidenciar, em cada elemento fugidio, a mesma unidade que os atravessa. Tudo foge para se integrar, enfim, pois tudo é livre

para se subordinar: como um teatro do juízo prudente, a representação seiscentista que hoje classificamos como “barroco” resulta de processos de integração subordinante. Como representação guiada pela prudência, que se ilumina do “verbo interior” da alma quando pesquisa o desenho interno na proporção das artes, ela pode levar a equívocos de interpretação, como o de uma liberdade do artista ou de um excesso irracional e sem controle dos efeitos. Embora à primeira vista a representação efetivamente em semelhanças acumuladas, em que a relação da linguagem e das coisas muitas vezes parece ter enlouquecido, é equivocado supor que tal acumulação evidencia que a linguagem se autonomizou de Deus e das coisas, como acontece com a radical exterioridade da linguagem moderna. No século XVII, Deus é a Causa Primeira e a única Coisa, por isso toda a natureza e toda a história são interpretadas como seus efeitos e signos, como causa segunda e participação análoga. Logo, os estilos seiscentistas evidenciam, no seu artifício, a presença da luz natural da Graça inata que ilumina as operações do juízo que aplicou seus decoros. Lembrando aqui o tema da “luz infusa”, que foi posto em circulação a partir do século XVI, especialmente pelos jesuítas, também se poderia dizer que as artes do século XVII são artes da caça de Deus.

Como o fundamento primeiro da crítica é Deus, obviamente não há nelas nenhum sentido de superação do presente em nome de utopias progressistas. Todo abuso é denunciado para repropor-se o costume antigo dos bons usos codificados.

Notas

¹ “E se a cabeça he a mais nobre, e sensível parte do corpo humano, tambem o Principe he a parte mais superior, e sensível do corpo político”.

² Como aparece num poema atribuído a Gregório de Matos (1968, p.28): “Desejo que todos amem, / seja pobre ou seja rico, / e se contentem com a sorte / que têm ou que a estão possuindo”