

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DA EDUCAÇÃO**

**BARROCO E EDUCAÇÃO EM PORTUGAL NO SÉCULO XVII:
JOSEFA DE ÓBIDOS**

GIOVANA CARDOSO VERSOLATTO

MARINGÁ 2019

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DA EDUCAÇÃO**

**BARROCO E EDUCAÇÃO EM PORTUGAL NO SÉCULO XVII:
JOSEFA DE ÓBIDOS**

Dissertação apresentada por GIOVANA CARDOSO VERSOLATTO, ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação. Linha de Pesquisa: História e Historiografia da Educação.

Orientador:

Prof. Dr.: CÉLIO JUVENAL COSTA.

MARINGÁ 2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

V564b	<p>Versolatto, Giovana Cardoso Barroco e educação em Portugal no século XVII : Josefa de Óbidos / Giovana Cardoso Versolatto. -- Maringá, PR, 2019. 183 f.: il. color., figs.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Célio Juvenal Costa.</p> <p>Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Fundamentos da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2019.</p> <p>1. Barroco. 2. Óbidos, Josefa de - 1630-1684 - Pintora. 3. Educação - Século 17. I. Costa, Célio Juvenal, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Fundamentos da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.</p> <p>CDD 23.ed. 370</p>
-------	---

GIOVANA CARDOSO VERSOLATTO

**BARROCO E EDUCAÇÃO EM PORTUGAL NO SÉCULO XVII:
JOSEFA DE ÓBIDOS**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Célio Juvenal Costa – UEM

Prof. Dr Paulo Custódio de Oliveira – UFGD – MS

Prof. Dra. Gislaine Aparecida Valadares de Godoy – UEM

Data da Aprovação

Maringá-PR, 6 de maio de 2019.

AGRADECIMENTOS

“Eu agradeço a Deus quando tudo “tá” bem, quando tudo “tá” mal agradeço ele também. Mas quando eu “tô” no breu quem é que vem me ajudar? Eu agradeço os meus, eu agradeço os meus...” (SHAWLIN, 2007)

Portanto, agradeço a Deus por ter me fornecido condições favoráveis para a realização da minha pesquisa, especialmente por ter me sustentado em amor e graça.

Agradeço aos “meus”, que também me sustentaram em amor:

A minha mãe, Rosicler Cardoso da Silva, que tudo providenciou para que eu pudesse realizar este trabalho, dando-me os incentivos, os alertas, os conselhos, os cuidados e até mesmo, os mimos, para que eu me dedicasse à pesquisa.

O meu noivo, Samuel Banho, que durante todo o processo esteve ao meu lado, sendo compreensivo com as minhas prioridades, contribuindo com os argumentos do trabalho e pelo simples fato de estar disponível para ouvir as minhas ideias e auxiliar que as colocasse em ordem. Que também me consolou e deu ânimo para que eu continuasse.

O meu irmão e minha cunhada, Guilherme Cardoso Versolatto e Thais Andressa Arantes Couto Versolatto, que me auxiliaram a escolher o caminho pelo qual eu trilharia em âmbito acadêmico.

A minha tia, Cleide Cardoso Castells, que sempre orgulhosa das minhas conquistas, me encorajou a me superar como indivíduo.

O meu tio, Francisco Cardoso da Silva, que tanto me incentivou com conselhos experientes, quanto com recursos financeiros.

As minhas amigas, Joyce Morais e Patrícia Rodrigues da Silva, que possibilitaram que o aprendizado fosse mais agradável e me incentivaram a ousar nas minhas perspectivas.

Agradeço também, àqueles que não ousou chamar de “meus”, mas que foram imensamente importantes no processo. Dentre eles:

Célio Juvenal da Costa, orientador que, pacientemente, me ensinou, me corrigiu e me conduziu para o resultado final desta pesquisa; que muito contribuiu para as discussões aqui inseridas e também para algumas percepções sobre a vida.

Os professores Doutores, Paulo Custódio de Oliveira, Gislaine Aparecida Valadares de Godoy, Sandra Pelegrini, pelas considerações e sugestões no exame de qualificação.

Os professores do Departamento de Educação, que conheci nas disciplinas que cursei.

A professora Gisele Miranda, que me emprestou os livros para a escrita do projeto de pesquisa e me contaminou com a paixão pelo Barroco.

Os gestores profissionais que flexibilizaram a minha jornada de trabalho para a realização das atividades necessárias à pesquisa.

Todos os integrantes do LEIP – Laboratório de Estudos do Império Português -, pelas discussões que endossaram a minha compreensão acerca do Império Português e pelas pesquisas que serviram de referência.

Por fim, agradeço a todos e todas que me auxiliaram neste processo e afirmo que embora tenha começado com lágrimas, o finalizo com muita alegria.

“A arte leva o sujeito a limites extremos, conduzindo-o ao objectivo final: o da sua significação.” (Deleuze, 1976).

VERSOLATTO, Giovana Cardoso. **BARROCO E EDUCAÇÃO EM PORTUGAL NO SÉCULO XVII: JOSEFA DE ÓBIDOS**. 170 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientador: Prof. Dr. Célio Juvenal Costa. Maringá, 2019.

RESUMO

O objetivo dessa dissertação é identificar se e de que forma o Barroco contribuiu para educação de Portugal no século XVII, por meio das obras de Josefa de Óbidos. A hipótese motivadora da pesquisa é que o Barroco foi um dos elementos do processo educacional do período, por cumprir com o propósito formativo à época. O Barroco foi um movimento artístico, que intermediou dois importantes períodos históricos, o Renascimento e o Iluminismo, com fortes características de dramatismo e exagero, tendo repercutido tanto em manifestações artísticas, quanto em aspectos sociais da época. A artista Josefa de Óbidos, embora tenha sido sevilhana, viveu e fez carreira como pintora na vila portuguesa de Óbidos, em meados do século XVII. Algumas imagens produzidas por ela foram aqui analisadas com o propósito de investigarmos as premissas incutidas nas temáticas e elementos visuais abordados pela artista, para identificarmos os artifícios de persuasão ou condução, que corroboraram para o processo educacional do fiel/súdito lusitano, levando em consideração que a formação do homem estava alinhada com os objetivos institucionais dominantes, isto é, propagar e conservar a fé católica. Concluímos que os elementos estilísticos do Barroco viabilizaram às obras de Josefa um caráter diretivo, que contribuiu para a condução dos fiéis/súditos à experiência e aprendizado da fé católica e, portanto, à perpetuação e conservação deste credo. Este trabalho filia-se à produção acadêmica do Laboratório de Estudos do Império Português da Universidade Estadual de Maringá.

Palavras-chave: Barroco; Josefa de Óbidos; Educação no Século XVII.

VERSOLATTO, Giovana Cardoso. **BARROCO AND EDUCATION IN PORTUGAL ON CENTURY XVII: JOSEFA DE ÓBIDOS**. 170 f. Master's Dissertation in Education – State University of Maringá. Supervisor: Dr. Célio Juvenal Costa. Maringá, 2019.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to identify if and in what way the Baroque contributed to the education in Portugal in the 17th century, through the work of Josefa de Óbidos. The motivating hypothesis of this research is that the Baroque was one of the elements in the educational process of that period, for fulfilling the formative purpose of that time. The Baroque was an artistic movement, which intermediated two important historical periods, the Renaissance and the Enlightenment, with strong features of drama and exaggeration, reverberating in artistic manifestations, as well as in social aspects of that time. The artist Josefa de Óbidos, although she was from Seville, lived and made career as a painter in the portuguese village of Óbidos, in the middle of the 17th century. Some paintings created by her were analyzed here with the purpose of investigating the instilled premises in the thematic and visual elements approached by the artist, to identify the gimmicks of persuasion or leading, that endorsed the educational process of the lusitanic believer/vassal, taking in consideration that the formation of man was aligned with the prevailing institutional goals, that is, to propagate and preserve the catholic faith. We concluded that the Baroque's stylistic elements made feasible a directive character to Josefa's works, which contributed in leading believers/vassals to experience and learn the catholic faith and, therefore, the perpetuation and preservation of this belief. This work is affiliated to the academic production of the Portuguese Empire Studies Laboratory of the State University of Maringá.

Keywords: Baroque; Josefa de Óbidos; Education in the 17th Century.

ISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Santa Catarina, gravura a buril, 21,2 x 14,7 cm, Lisboa Coleção Xavier Costa, Josefa de Óbidos, 1646.....	19
Figura 2 – Agnus Dei, óleo sobre tela, 37,3 x 62 cm. Madri, Museu do Porto, Francisco Zurbarán 1635 – 1640.....	22
Figura 3 – Cordeiro Pascal, óleo sobre tela, 88 x 116 cm, Évora Museu Regional, Josefa de Óbidos, 1660-70.....	22
Figura 4 – Calvário, óleo sobre tela, 189,5 x 155,7 cm, Igreja do convento de Nossa Senhora do Carmo de Moura, Portugal, André Reinoso, aproximadamente 1630.....	24
Figura 5 – Calvário, óleo sobre madeira, 160 x 174 cm, Peniche Santa Casa da Misericórdia, Josefa de Óbidos, 1679.....	25
Figura 6 – Natureza-Morta com Laranjas, Cebolas, Peixe e Caranguejo, óleo sobre tela, sem dimensão, Paris Coleção Particular, Baltazar Gomes Figueira, 1645.....	28
Figura 7 – Casamento Místico de Santa Catarina, óleo sobre cobre, 275 x 375 cm, Lisboa Museu Nacional de Arte Antiga, Josefa de Óbidos, 1647.....	28
Figura 8 – Sabedoria Insígnia da Universidade de Coimbra, gravura, 29,2 x 19,5 cm, Lisboa Biblioteca Nacional da Ajuda, Josefa de Óbidos, 1653.....	29
Figura 9 – Retábulo do Casamento de Santa Catarina, óleo sobre tela, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Josefa de Óbidos, 1661.....	31
Figura 10 – O Menino Jesus Salvador do Mundo, óleo sobre tela, 108 x 89 cm, Lisboa Coleção Marquês de Monfalim, Josefa de Óbidos, 1684.....	33
Figura 11 – Visão de São João da Cruz, óleo sobre tela 161,5 x 131,5 cm, Figueiró dos Vinhos Santa Casa da Misericórdia, Josefa de Óbidos, 1673.....	34
Figura 12 – Natureza-Morta: Cesto com Bolos e Toalhas, óleo sobre tela, 61 x 50,5 cm, Lisboa Coleção Isabel Pinheiro de Mello Espírito Santo Silva, Josefa de Óbidos, 1660.....	35
Figura 13 – Caixas, Barros e Flores, óleo sobre tela, 53,9 x 89,2 cm, Lisboa Museu Nacional de Arte Antiga, Josefa de Óbidos, 1660-1670.....	36
Figura 14 – Natureza-Morta, óleo sobre tela, 65 x 101 cm, Lisboa Coleção Particular, Josefa de Óbidos, 1680.....	36
Figura 15 – Retrato do Beneficiário Faustino das Neves, óleo sobre tela, 83 x 106 cm, Museu Municipal de Óbidos, Josefa de Óbidos, 1670.....	37
Figura 16 – Dona Isabel Luiza Josefa, óleo sobre tela, sem tamanho, Museu Nacional dos Coches, 1670-1680, sem assinatura.....	42

- Figura 17 – O reencontro do corpo de São Marcos, óleo sobre tela, 405 x 405 cm. Pinacoteca di Brera, Milão, Tintoretto, 1562.....57
- Figura 18 – A abertura do Quinto Selo do Apocalipse, óleo sobre tela, 224,5 x 192,8 cm, Museu Metropolitano de Arte - Nova Iorque, 1608-1614.....59
- Figura 19 – A igreja da Companhia de Jesus, Roma, Giacomo della Porta, 1575.....61
- Figura 20 – Pietà, retábulo, óleo sobre tela, 156 x 149 cm, Museu di Capodimonte Nápoles, Annibale Carracci, 1559-1600.....63
- Figura 21 – Tomé, o Incrédulo, óleo sobre tela, 107 x 146 cm, Palácios e Jardins da Fundação Sanssouci – Potsdam, 1602-1603.....65
- Figura 22 – Alegoria sobre as bênçãos da paz, óleo sobre tela, 203,5 x 298 cm, Galeria Nacional – Londres, 1629-1630.....67
- Figura 23 – As meninas, óleo sobre tela, 318 x 276 cm, Prado – Madri, 1656.....68
- Figura 24 – A reconciliação de Davi e Absalão, óleo sobre madeira, 73 x 61,5 cm, Hermitage Petesburgo, 1642.....71
- Figura 25 – Palácio de Versalhes, Versalhes, França.....80
- Figura 26 – Morte de Santo Inácio de Loyola, óleo sobre tela, 420 x 370 cm, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Domingos da Cunha, o Cabrinha, cerca de 1630..... 113
- Figura 27 – Retrato de D. Maria Antónia de Melo, óleo sobre tela, Museu Nacional de Arte Antiga, Domingos Vieira, o Escuro, 1635..... 114
- Figura 28 – O menino entre os doutores, óleo sobre tela, Lisboa, Capela do Menino Perdido da Igreja de São Roque, José de Avelar Rebelo, cerca de 1635-40..... 115
- Figura 29 – Mês de Março, óleo sobre tela, 106,5 x 168 cm, coleção particular, Baltazar Gomes Figueira com provável colaboração de Josefa de Óbidos, 1668..... 118
- Figura 30 – O Senhor da Cana Verde, óleo sobre tela, 45x74 cm, Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa de Óbidos, 1679.....130
- Figura 31 – O menino Jesus Salvador do Mundo, óleo sobre tela, 95x116,5 cm, Igreja Matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1673.....131
- Figura 32 – Transverberação de Santa Teresa, óleo sobre tela, 166x143,5 cm, Igreja matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1672.....138
- Figura 33 – Ilustração da composição das obras de Josefa de Óbidos na igreja do Convento das Carmelitas Descalças de Cascais.....140

Figura 34 – Santa Teresa, doutora mística inspirada pelo Espírito Santo, óleo sobre tela, 110,5x146 cm, Igreja matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1672.....	142
Figura 35 – Santa Teresa, doutora mística inspirada pelo Espírito Santo, gravura a buril, Adriaen Collaert e Corneille Galle, 1613.....	142
Figura 36 – Santa Teresa esposa mística, óleo sobre tela, 158,5x113 cm, Igreja matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1672.....	144
Figura 37 – A Transverberação de Santa Teresa, gravura a buril.....	145
Figura 38 – Transverberação de Santa Teresa, gravura a buril, Adriaen Collaert e Corneille Galle, 1613.....	145
Figura 39 – Santa Teresa diante da Santíssima Trindade, óleo sobre tela, 111,5x148 cm, Igreja matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1672.....	147
Figura 40 – Transverberação de Santa Teresa, gravura a buril, Adriaen Collaert e Corneille Galle, 1613.....	147
Figura 41 – A virgem e São José dão um colar a Santa Teresa, óleo sobre tela, 111x145 cm, Igreja matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1672.....	149
Figura 42 – A virgem e São José dão um colar a Santa Teresa, gravura a buril, Adriaen Collaert e Corneille Galle, 1613.....	149
Figura 43 – Natureza-Morta com Doces e Barros, óleo sobre tela, 85 x 160,5 cm, Biblioteca Municipal Anselomo Braamcamp Freire Santarém, Josefa de Óbidos, 1676.....	153
Figura 44 – Ilustração indicativa dos elementos da Obra Natureza-Morta com Doces e Barros de Josefa de Óbidos.....	153
Figura 45 – Pormenor Caixa de Hóstias – Natureza-Morta com Doces e Barros, óleo sobre tela, 85 x 160,5 cm, Biblioteca Municipal Anselomo Braamcamp Freire Santarém, Josefa de Óbidos, 1676.....	155
Figura 46 – Marisco.....	155
Figura 47 – Natureza-Morta com Doces e Flores, óleo sobre tela, 85 x 160,5 cm, Biblioteca Municipal Anselomo Braamcamp Freire Santarém, Josefa de Óbidos, 1676.....	157
Figura 48 – Ilustração indicativa dos elementos da Obra Natureza-Morta com Doces e Flores de Josefa de Óbidos.....	157
Figura 49 – Calvário, óleo sobre tela, 160x174 cm, Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa de Óbidos, 1984.....	160
Figura 50 – Ilustração leitura de imagens 1.....	161
Figura 51 – Ilustração leitura de imagens 2.....	162

- Figura 52 – Pormenor de Maria - Calvário, óleo sobre tela, 160x174 cm, Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa de Óbidos, 1984.....162
- Figura 53 – Pormenor de João - Calvário, óleo sobre tela, 160x174 cm, Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa de Óbidos, 1984.....164
- Figura 54 – Pormenor de Madalena - Calvário, óleo sobre tela, 160x174 cm, Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa de Óbidos, 1984.....165

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Gráfico Divisão de Temas abordados por Josefa de Óbidos.....	135
Gráfico 2 – Gráfico 2: Gráfico Finalidade das Obras de Temas Religiosos, pintadas por Josefa de Óbidos.....	136
Gráfico 3 – Gráfico Finalidade das Obras de Temas Religiosos Bíblicos, pintadas por Josefa de Óbidos.....	136

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. JOSEFA DE AYALA E CABRERA, A JOSEFA DE ÓBIDOS	18
2.1 FILHA, SÚDITA E SERVA	Erro! Indicador não definido. 8
2.2 REPERTÓRIO ARTÍSTICO: INFLUÊNCIAS E PRODUÇÕES	21
2.3 CRÍTICA.....	38
3. O BARROCO NA EUROPA	44
3.1 CONTEXTO ECONÔMICO E POLÍTICO DA EUROPA.....	46
3.2 PRÁTICAS DO BARROCO.....	54
3.3 TEORIAS SOBRE O BARROCO	72
4. PANORAMA RELIGIOSO, ARTÍSTICO, POLÍTICO E SOCIAL DE PORTUGAL NO SÉCULO XVII	83
4.1 PORTUGAL E SUA ÍNTIMA RELAÇÃO COM A RELIGIÃO	83
4.2 ESTRUTURA POLÍTICA E SOCIAL DE PORTUGAL NO SÉCULO XVII	91
4.3 PORTUGAL PROTOBARROCO, LIBERALIDADE NA ARTE E NATURALISMO TENEBRISTA.....	105
5. BARROCO E EDUCAÇÃO NAS OBRAS DE JOSEFA DE ÓBIDOS ...	12219
5.1 O BARROCO COMO INSTRUMENTO EDUCACIONAL.....	119
5.2 ANÁLISE DAS OBRAS DE JOSEFA DE ÓBIDOS E SEUS ASPECTOS FORMADORES.....	133
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS	

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação se insere na linha de História e Historiografia da Educação, do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Estadual de Maringá e, também, à produção acadêmica do Laboratório de Estudos do Império Português, da Universidade Estadual de Maringá, e é dedicada ao estudo da História da Educação em Portugal no século XVII por meio da Arte, estabelecendo o Barroco como um dos elementos do processo educacional do período.

O estilo Barroco foi um movimento artístico que se desenvolveu no século XVII e abrangeu várias linguagens, como a música, a literatura, a arquitetura e a pintura. Nos concentramos no âmbito da pintura, que é nossa fonte de investigação, especificamente nas pinturas de Josefa de Ayala e Cabrera (1630 – 1684), mais conhecida por Josefa de Óbidos, pintora que se destacou na vila portuguesa de Óbidos.

Com o intuito de identificarmos de que forma, e se, o Barroco contribuiu para o processo educacional de Portugal no século XVII, objetivamos demonstrar o propósito formador desse período e apresentar o contexto que fomentou o desenvolvimento do Barroco e das produções de Josefa de Óbidos, assim como, analisar de que forma tal movimento estilístico e as referidas produções influenciaram na formação do indivíduo português do século XVII. Considerando que, segundo Saviani (2013, p. 43-44), a educação está voltada à promoção do homem, pretendemos nos aprofundar na compreensão da situação do indivíduo do século XVII, para identificarmos o que significou essa promoção e de que forma o Barroco contribuiu com esse propósito.

Escolhemos a Arte para fundamentar o objeto de nossa pesquisa, pois a compreendemos como um dos elementos formadores da sociedade. Nesse sentido, consideramos um prejuízo ao conhecimento desassociar a arte da História da Educação, pois, como afirma Barbosa (2012, p. 31), a imaginação é fundamental ao pensamento humano, seja em qualquer idade ou atividade, assim como a arte é indissociável da imaginação, estabelecendo, portanto, uma estrita relação entre a arte e a cognição do pensamento.

Argan (1998, p. 15) afirma que não é possível estabelecer a qualidade de uma obra, seja ela “arte pela arte”, ou submetida a um propósito, sem “reconhecer que ela se situa, através de um conjunto de relações, numa determinada situação histórica e, em última análise, no contexto da história da arte em geral. ”. Dessa maneira, percebemos a importância de contextualizar uma obra artística, no que se refere ao seu material, local de exposição, data e, especialmente, em relação à sociedade para e na qual foi produzida, afinal, como afirma Barbosa (2012, p. 106): “As artes que se configuram pela materialidade organizada espacialmente são o testemunho mais objetivo do tempo. ”.

Além de compreendermos a importância da arte para o processo educacional dos indivíduos, investimos nossa atenção às obras de Josefa de Óbidos, por ser uma manifestação artística que testemunhou a sua época e por não existir ampla pesquisa acerca de suas obras, especialmente quando relacionadas à educação. Identificamos, em âmbito nacional, apenas um projeto de iniciação científica a respeito da produção da artista e uma monografia sobre a pintura seiscentista de Portugal, em que Josefa é citada. Nesse sentido, interpretamos como relevante a pesquisa empreendida neste trabalho, tanto para que as produções de Josefa de Óbidos sejam difundidas, quanto para ressaltarmos a importância da arte como um dos elementos do processo educacional.

Para o cumprimento de nossa pesquisa apresentamos, na segunda seção (primeiro capítulo) desta dissertação a artista Josefa de Óbidos, sua vida, produção, formação e as críticas acerca de suas pinturas. Optamos por apresentar desde o início o objeto de nossa pesquisa, para que o leitor já tenha um primeiro contato com ela, deixando para a última seção a análise de suas obras.

Na terceira seção (segundo capítulo), intentamos contextualizar os acontecimentos centrais que possibilitaram que o Barroco emergisse como manifestação cultural na Europa, não só como resultado dessa conjuntura, mas como componente formador. O fortalecimento da classe mercantil, o surgimento da produção industrial, a reforma católica e protestante, e o poder centralizado, são alguns dos elementos que contribuíram para caracterização do estilo

Barroco, com sua estética rica em detalhes, contrastes, significados e significantes, que será apresentada em um dos tópicos dessa seção.

Na quarta seção (terceira capítulo), expomos como os acontecimentos que marcaram a Europa repercutiram na sociedade portuguesa, tendo em vista que o reino português estava sujeito à dominação espanhola por quase toda a primeira metade do século XVII e passou por um processo de dominação, de guerra e, por fim, restauração. Nesse mesmo contexto, a sociedade lusa também passava por adequações ordenadas pelo Concílio de Trento, em detrimento das ideologias religiosas que ameaçavam a hegemonia da Igreja Católica Apostólica Romana. Mostramos que o reino lusitano necessitou de manifestações culturais que fortalecessem o aspecto nacional, o poder régio recém restaurado e a manutenção da hegemonia da Igreja. Forjou-se, assim, um terreno fértil para o desenvolvimento do Barroco português, o que também será apresentado nessa seção.

Na quinta e última seção (quarto capítulo), expomos o nosso entendimento sobre educação e destacamos que, a cada período, os valores associados ao processo educacional são adequados, e reafirmados, de acordo com os objetivos dominantes, o intuito de promover no homem a conduta desejada. No século XVII, especificamente, desejou-se fieis/súditos – pois não havia a separação entre Estado e Igreja – que fossem devotos a Deus e buscassem a salvação divina, alcançada mediante obediência aos dogmas da Igreja, isto é, que continuassem a considerar o Rei e as autoridades eclesiásticas como representantes celestes que intermediavam a relação do povo com Deus, mantendo intacta a estrutura social e os privilégios atrelados a ela.

Além de traçarmos as definições acerca da educação e dos valores vinculados a ela no século XVII, em Portugal, também discorreremos, na quinta seção, acerca da função da Inquisição em território luso, que deliberou sobre aspectos artísticos por meio de ordenações e fiscalizações, que inibiram a liberdade dos artistas e direcionaram a produção pictórica ao cumprimento de seus objetivos.

Na quinta seção apresentamos, também, a análise de nossas fontes de pesquisa, as pinturas de Josefa de Óbidos, a fim de atestarmos nossa hipótese sobre a contribuição do Barroco para o processo educacional do período,

identificando, nas obras da artista, os princípios educativos assistemáticos, nelas inculcados.

Ao considerarmos que a sociedade de Portugal no século XVII, em sua grande maioria, era formada por indivíduos iletrados e que, portanto, a educação sistemática, institucionalizada, não tinha como pressuposto o alcance de todos os sujeitos, passamos a tratar as imagens com mais atenção para o propósito educacional da época. Considerando que, conforme Gombrich (2011, p. 135), para Gregório Magno, no século VI, as imagens eram utilizadas no intuito de ensinar os preceitos religiosos, tendo em vista que, “muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças. ”. Em específico as obras do Barroco, como afirma Argan (2004, p. 7), pois “tinham um fim prático, político e religioso – ou melhor como a religião desaguava na política, o fim era simplesmente político. ”.

O ensino formal em Portugal do *Seiscentos*, como afirma Ferreira (2004, p. 59), era controlado pela Companhia de Jesus. A ordem jesuítica foi fundada em 1534 e chegou em Portugal em 1540 e, ao final do século XVI, já possuía colégios em Évora, Coimbra, Angra, Bragança, Braga, Lisboa, Funchal e Porto. Como a educação formal promovida nesse período era preponderantemente direcionada pelos seus padres, devemos nos atentar ao propósito educacional pelo qual se orientavam. Ferreira (2004, p. 60), indica que “a ação dos jesuítas tinha em vista manter a preponderância da doutrina católica e os fundamentos culturais a ela associados e bastante abalados pelo livre-pensamento dos humanistas. ”.

Nesse sentido, o Barroco agiu de acordo com os propósitos da Companhia de Jesus, ou melhor, ambos foram guiados pelo mesmo espírito, pelos mesmos propósitos, pois atuaram imbuídos da missão de preservar a fé católica e, conjuntamente, os interesses do clero e da Coroa. A arte conseguiu, por meio da “artificialidade racional” e carga dramática, como afirma Argan (2004, p. 46), transpor significados aos fiéis e súditos, pois as pinturas barrocas eram diretivas, segundo Maravall (1997, p. 135), ou persuasivas, como trata Argan (2004, p. 8), compreendendo que, “persuadir significa solicitar e acreditar em algo que não está presente, mas que, apesar disso, se coloca no horizonte do possível. ” (ARGAN, 2004, p. 8).

Os fatores apresentados, nos autorizam a realizar uma análise na qual a educação, a arte e a história estão interdisciplinarmente em diálogo, a fim de valorizar os saberes e o conhecimento atrelado às atividades humanas. Além de possibilitar a compreensão acerca do Barroco, o movimento estilístico que, por vias dramáticas, enaltecidas, claro-escuristas, descomedidas, se manifestou como expressão de uma época e, concomitante a isso, como indutor de condutas.

2. JOSEFA DE AYALA E CABRERA, A JOSEFA DE ÓBIDOS

Nesta seção apresentaremos a biografia de Josefa de Óbidos e as principais influências à formação artística da pintora. Discorreremos sobre as críticas oscilantes acerca de sua produção e exporemos algumas de suas principais obras. Neste primeiro momento, não iremos analisar as telas de sua autoria, mas apresentá-las a fim de aproximar o leitor do receituário joséfico, isto é, do modo particular de Josefa de Óbidos pintar.

2.1. FILHA, SÚDITA E SERVA

Josefa de Ayala e Cabrera, ou como passou a ser conhecida, Josefa de Óbidos, nasceu em 1630, em Sevilha e faleceu em 1684, em Óbidos, onde morou a maior parte de sua vida. Segundo Serrão (1985, p. 3) foi estimável pintora de naturezas-mortas¹, cordeiros pascais, pinturas para culto doméstico, cobres e retábulos religiosos, além de gravurista. De acordo com Hatherly (2016, p. 101), a carreira de Josefa de Óbidos como pintora lhe concedeu notoriedade e durou 38 anos, de 1646 a 1684. Durante esse período a artista produziu mais de 100 obras, a maioria assinada e datada, conforme pode ser analisado na gravura “Santa Catarina” (figura 1), sua primeira produção, realizada quando a artista tinha 16 anos.

Para compreendermos a trajetória de Josefa de Óbidos, se faz necessário olhar o quadro pictural de seu tempo e mais do que isso, analisar o seu contexto e experiências, tendo em vista que as inspirações técnicas e iconográficas, estão enraizadas na artista como um todo, ou seja, na pintora, serva, filha e súdita. Portanto, não é possível analisar as obras da artista, sem considerar o seu contexto cultural e, como cita Serrão (1985, p. 5), o seu contexto cultural, isso porque, a cultura na qual a artista viveu, esteve imersa em aspectos religiosos.

¹ Gênero da pintura que utiliza elementos inanimados como modelo de representação.

Figura 1: Santa Catarina, gravura a buril, 21,2 x 14,7 cm, Lisboa Coleção Xavier Costa, Josefa de Óbidos, 1646.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 104.

De acordo com Serrão (1985, p. 10), Josefa de Ayala e Cabrera é filha de Baltazar Gomes Figueira, português, nascido em Óbidos e de Catarina de Ayala Camacho Cabrera Romero, nobre andaluza. Eles se conheceram em Sevilha, em detrimento da carreira militar de Baltazar, que tivera curta duração, devido sua liberação para exercer o ofício da pintura. Voltaram de Sevilha para Portugal quando Josefa tinha cinco ou seis anos de idade, moraram em Peniche, onde Baltazar produziu algumas obras para as igrejas locais e depois até a morte de ambos, em Óbidos.

Ao todo Josefa teve sete irmãos, três dos quais precocemente falecidos. Ela foi radicada na vila de Óbidos, com seus pais, e nessa corte de aldeia deu seus primeiros passos para consolidar sua carreira de pintora. Hatherly (2016, p. 101) esclarece que a artista residiu a maior parte de sua vida em Óbidos, por isso passou a assinar e ser reconhecida como Josefa d'Óbidos, Josefa em Óbidos ou Josefa de Óbidos.

Ela nasceu em fevereiro de 1630, e no dia vinte deste mês foi batizada na paróquia de São Vicente de Sevilha. Segundo Serrão (1991, p. 19 e 25) foi apadrinhada por um célebre pintor sevilhano, Francisco de Herrera el Viejo, com cujo estilo barroquista vaporoso e solto nem a sua arte nem a de seu pai têm pontos de contato. Entre as muralhas medievais da vila de Óbidos², de acordo com Serrão (1985, p.10), a artista vivia meditando, sob o sopro marinho da várzea obidense e à calma de sua quinta da Capeleira, local onde viveu. Pelos relatos acerca da artista, provavelmente foi uma pessoa solitária e de sincera alma mística, com hábitos de existência guiada por costumes de certa banalidade bucólica. A relação carinhosa que tinha com suas vacas, que nomeava por: a Galante e a Cereja, demonstram a forma graciosa que viveu.

[...] esta mulher pintora deleitou-se nos efeitos lumínicos e na plasticidade naturalista da observação direta, sem outra escola de base do que a ditada pelos seus talentos multiformes [...] ao aro de Peniche, do Bombarral e das Caldas, ou, mais excepcionalmente, á zona de Alcobaça, Coimbra e Buçaco, onde trabalhou, e é neste quadro provinciano que encontramos as raízes da sua arte, por vezes enternecedora e saborosa, com todos os seus defeitos e potencialidades. (SERRÃO, 1985, p. 10-11)

Josefa de Óbidos, segundo Hatherly (2016, p. 101), foi para o convento de Santa Ana em Coimbra, entre 1644 e 1647, onde recebeu educação eclesiástica,

² Considera-se que Óbidos foi edificada pelos Celtas em 308 a.C. e, mesmo sendo um território fortificado, foi tomada pelos romanos e depois pelos Árabes em 711 d.C.. D. Afonso I (1109 – 1185), o primeiro rei de Portugal, conquistou Óbidos dos Mouros em 1148. Há duas possibilidades para a nomenclatura “Óbidos” ter se tornado o nome da atual vila, pode ser uma derivação de “*Ob id os*” (“por causa desta boca”), que tem relação com a dominação romana, que só foi possível por via marítima, portanto, por causa dessa “boca”, ou, que o nome tenha se originado da denominação “*Oppidum*”, que significa Vila fortificada, por conta da fortaleza que cerca o seu território, que é preservada até hoje. Acesso em: <http://obidosvilaliteraria.com/historia-de-obidos/>. Disponível em: 21 de agosto de 2018

mas optou por não seguir carreira freirática. Na época, mulheres³ que não se casassem ou fossem freiras, viviam sob “a guarda” dos pais, mas não foi o caso de Josefa, que se emancipou legalmente e viveu economicamente independente da família, por meio de seu trabalho artístico.

Serrão (1991, p. 22) afirma que seu pai e professor, Baltazar Gomes Figueira, faleceu em 1674 e depois disso, Josefa passou a viver em sua casa na Rua Direita, com sua mãe e suas duas sobrinhas, Josefa Maria e Luísa, filhas de sua irmã Antónia d’Ayala. Em 13 de junho de 1684, estando enferma, escreveu seu testamento e faleceu no dia 22 de julho do mesmo ano, deixando seus bens à mãe e às duas sobrinhas.

2.2. REPERTÓRIO ARTÍSTICO: INFLUÊNCIAS E PRODUÇÕES

Josefa poderia ter seguido sua carreira de pintora pelo óbvio e se inspirado nos pintores obidenses do Maneirismo⁴ reformado, que Serrão (1985, p. 9) aponta como medíocres (João da Costa, Belchior de Matos), mas ela teve como referência a obra de seu pai, cujo desenvolvimento espanholizado endossou a busca pelo novo. Serrão (1991, p. 13) alega também, que as tendências do *Siglo d’Oro*⁵ espanhol, especialmente as obras do artista Francisco Zurbarán, influenciaram o trabalho de Josefa, como pode ser observado nas obras a seguir (figura 2 e 3). E além das obras de seu pai, e de pintores espanhóis, ela teve contato com a produção do pintor André Reinoso e de outros pintores proto-barrocos⁶, que também foram importantes para que ela elaborasse a sua própria maneira de pintar.

³ Serrão (1991, p. 45) afirma que era incomum no século XVII a prática profissional da pintura por mulheres. No entanto, haviam algumas mulheres, na Espanha há o exemplo de Luísa Roldán, Jesualda Sánchez e Josefa Sánchez. Em Flandres, são conhecidas Clara Peeters, Judith Leyster e Louise Miollon. Em Portugal, haviam casos menores que o de Josefa de Óbidos, das freiras Maria dos Anjos e Joana Baptista.

⁴ O Maneirismo é um estilo estético, que sucedeu o Renascimento e antecedeu o Barroco, um período transitório, que não ofereceu muitas novidades visuais, mas que desdobrou a forma renascentista de pintar em tantas composições, que recebeu este nome, como uma variável de “maneira”, uma mesma maneira de pintar.

⁵ Período espanhol de opulência cultural, de meados do século XVI até o final do século XVII.

⁶ Proto-barroco: período Barroco em Portugal.

Figura 2: Agnus Dei, óleo sobre tela, 37,3 x 62 cm. Madri, Museu do Porto, Francisco Zurbarán 1635 - 1640.



Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b>. Acesso em: 16 de março de 2019.

Figura 3: Cordeiro Pascal, óleo sobre tela, 88 x 116 cm, Évora Museu Regional, Josefa de Óbidos, 1660-70.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 27 e 28.

Francisco Zurbarán (1598 - 1664), um dos pintores exponenciais do *Siglo d'Oro*, é considerado um dos quatro pintores mais significantes do Barroco espanhol⁷, tanto é, que Serrão (1985, p.8) afirma que ele influenciou toda a geração peninsular de tenebristas. É possível notar semelhança nos cordeiros de Josefa de Óbidos e Francisco Zurbarán, além de possuírem o mesmo tema, têm os mesmos aspectos luminosos, cujo fundo escurecido ressalta o contraste inculcado na pureza do cordeiro prestes a ser sacrificado.

O colorido vibrante, a minuciosidade naturalista e a finura de detalhes de Francisco Zurbarán, são características que Josefa de Óbidos incorporou em suas obras, especialmente em sua série de Cordeiros Pascais. Além destes elementos, ela complementou suas composições com uma combinação de molduras, grinaldas floridas, frutas e adereços decorativos, que segundo Serrão (1985, p. 32), lhe rendeu bons resultados, pois obteve muitas encomendas de obras com este tema, para sermos exatos, nove telas de cordeiros registradas.

André Reinoso (1610 - 1649), outro pintor que exerceu influência na formação artística de Josefa de Óbidos, foi, segundo Serrão (2000, p. 383-384), autor de vasta obra proto-barroca e uma das fortes personalidades de sua geração. Ele viveu em Óbidos de 1628 a 1630, convidado pela Santa Casa da Misericórdia de Óbidos a fazer as duas tábuas do retábulo-mor da igreja e o arco-mestre, com três telas, sobre a Paixão de Cristo. Durante esses dois anos que esteve entre as muralhas medievais da vila de Óbidos, Josefa de Óbidos não o conheceu, pois não era nascida, mas certamente conheceu suas obras e fora por elas influenciada, pois ficavam tão perto de seu cotidiano, na Santa Casa da Misericórdia de Óbidos, onde devido sua devoção e vida religiosa, era possivelmente um local de visitação frequente.

Se analisarmos as pinturas a seguir (figuras 4 e 5) percebemos as semelhanças, novamente no tema e na maneira de pintar. Pode ser que em alguns aspectos as obras sejam tão semelhantes, que o trabalho de Josefa seja considerado uma cópia. No entanto, como ressalta Hatherly (2016, p. 101-102), notar esse tipo de semelhança não diminui o trabalho de Josefa de Óbidos, nem

⁷ Os outros três são: Velázquez (1599-1660), Alonso Cano (1601-1667) e Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Disponível em: <https://www.spanish-art.org/spanish-painting-zurbaran.html>. Acesso em: 17 de março de 2019.

quer dizer que sua obra não tenha originalidade, pois àquele tempo, a imitação aos mestres não era vista como uma atitude negativa, mas de admiração.

Figura 4: Calvário, óleo sobre tela, 189,5 x 155,7 cm, Igreja do convento de Nossa Senhora do Carmo de Moura, Portugal, André Reinoso, aproximadamente 1630.



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Calv%C3%A1rio,_oficina_de_Andr%C3%A9_Reinoso.jpg>. Acesso em 18 de março de 2018.

Figura 5: Calvário, óleo sobre madeira, 160 x 174 cm, Peniche Santa Casa da Misericórdia, Josefa de Óbidos, 1679.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 222.

No princípio de seiscentos, o estilo estético Maneirista, dominante na segunda metade do século anterior, esgotara-se, e os pintores portugueses souberam se adaptar à possibilidade do modernismo àquela época, indo por caminhos renovadores, com novas modalidades de cavalete; exemplo disso, são os gêneros de natureza-morta e os retábulos avulsos para o culto doméstico. As novidades interessavam principalmente à nova crescente camada de clientes - a burguesia -, que se inclinava à pintura como fator de relativa ostentação particular. Serrão (1985, p. 8) nota isso, ao verificar nos arquivos portugueses os

inventários pródigos de bens e partilhas, que passaram a contar com números maiores de telas.

No cenário artístico espanhol, por sua vez, o naturalismo tenebrista⁸ desenvolvia-se como estilo triunfante, além do impacto das obras de Caravaggio e das demais soluções italianas. Dentro disso, Serrão (1985, p. 9) afirma que o naturalismo tenebrista ganha decisivamente *status* de estilo dominante nas oficinas portuguesas. As encomendas passam a ser feitas com recomendações de que as pinturas tenham espírito moderno, ou seja, superassem o já saturado maneirismo e aderissem ao tenebrismo.

A citada tendência naturalista tenebrista, caracteriza-se, segundo Serrão (2000, p. 382), pelo uso do naturalismo “caravaggesco”⁹ italiano e variações do claro-escuro dos centros espanhóis, ou seja, é uma combinação de duas influências.

De facto, o claro-escuro peninsular é menos eivado de mistério e mais afeiçoado à expressão humanizada. Será por vezes mais duro – na medida em que o recorte dos seus valores se define em gradações penumbriadas, sem aquela massa totalizante de escuridão banhada de luz tremebunda a um terço [...] -, mas os contrastes de luz e sombra evitam, quase sempre, a violência das nuances de compacta obscuridade dos fundos. (SERRÃO, 2000, p. 128)

Os jovens pintores portugueses da geração de 1620 foram renovadores por seguirem se desenvolver na direção da pintura naturalista tenebrista, como os casos mais conhecidos de André Reinoso, Domingos da Cunha (o Cabrinha), Domingos Vieira (o Escuro) e Baltazar Gomes Figueira, o pai de Josefa de Óbidos. Seu pai e mestre, foi outra significativa influência na trajetória de Josefa de Óbidos, ele se formou como pintor em Sevilha, onde aprendeu os valores do tenebrismo dominante e com isso, pôde se destacar entre a mediania dos

⁸ Tendência Naturalista Tenebrista significa, segundo Serrão (2000, p. 382), um estilo de pintura que caracteriza-se pela utilização do claro-escuro marcante, pela imitação da natureza de forma a valorizar suas verdadeiras qualidades, sem gerar dupla interpretação das formas, ou seja, representando-as com certa sobriedade. É uma estética que deriva dos trabalhos de Caravaggio e, de forma geral, da estética espanhola e italiana.

⁹ Caravaggio (1593-1610) pintor do período Barroco, em suas representações, de acordo com Manguel (2001, p. 295), escolhia seus modelos entre os mendigos e até especula-se que certa vez utilizou o corpo de uma prostituta grávida que acabara de se suicidar, para compor sua obra. Ele pintava em seu ateliê, portanto, não pretendemos afirmar que se inspirava na ação do indivíduo na vida cotidiana, mas não escondia os traços reais, dos modelos que escolhia.

pintores regionais tardo maneirista. Ao se casar com uma nobre andaluza, conviveu com personalidades importantes do cenário artístico sevilhano, como Francisco de Herrera *el Viejo*, a quem confiou sua filha Josefa a apadrinhamento.

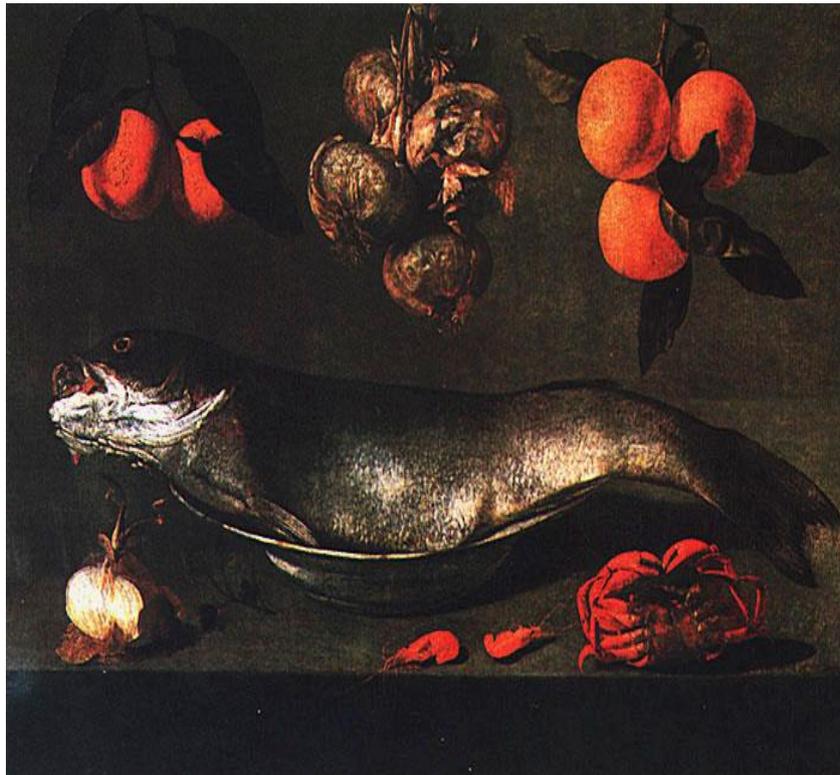
Em 1635 Baltazar Gomes Figueira retorna a Portugal com a sua família, devido a uma dívida com o seu fiador, de “<<783 heras>> equivalentes a 3132 reais de prata [...] O pintor deveria ter-se tornado pessoas non grata em Sevilha.” (SERRÃO, 1991, P. 31), ou seja, devido a uma dívida teve que voltar para Portugal, pois não era mais bem-vindo em terras sevilhanas. Em solo lusitano foi um pintor requisitado, realizou, logo após o seu retorno, vinte telas para o teto da igreja da Misericórdia de Peniche, que são obras definidoras de sua personalidade artística e seu trabalho de maior destaque, por causa da amplitude.

Realizou outras inúmeras obras, de natureza-morta, de temas religiosos, nas quais Serrão (1985, p. 23) evidencia a frequente influência sevilhana, nos casos do nu zurbanesco¹⁰, no tratamento envolvente da luz e sombra. Ele utilizava as mesmas composições de desenho pessoalizado, elementos figurativos convencionais e cromia densa, revelando uma personalidade bem definida e qualidades de desenho e composição, como podemos observar na obra a seguir (figura 6). Baltazar Gomes Figueira foi, sobretudo, um pintor de prestígio na corte de aldeia obidense e faleceu em 1674.

Josefa de Óbidos deu continuidade ao prestígio confiado ao pai. Em Coimbra, pintou em 1647 o “Casamento Místico de Santa Catarina” (figura 7), pintura em cobre realizada duas vezes no mesmo ano, provavelmente a fim de aprimorar o ofício. Como estava no início de sua carreira, ainda não tinha desenvolvido habilidade para criar as suas pinturas, por isso, copiava os temas das gravuras que tinha acesso, segundo Sobral (1991, p. 53), para esta obra utilizou como referência a gravura “Casamento Místico de Santa Catarina” de Cornelis Cort (1533-1578) de 1565.

¹⁰ Em Portugal não era permitido que fossem pintados nus, como veremos nas próximas seções. Quando Serrão trata desta influência, pensamos que seja no tratamento dos corpos, vestidos, ou em partes cobertos.

Figura 6: Natureza-Morta com Laranjas, Cebolas, Peixe e Caranguejo, óleo sobre tela, sem dimensão, Paris Coleção Particular, Baltazar Gomes Figueira, 1645.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 35.

Figura 7: Casamento Místico de Santa Catarina, óleo sobre cobre, 275 x 375 cm, Lisboa Museu Nacional de Arte Antiga, Josefa de Óbidos, 1647.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 107.

Em 1653, novamente em Coimbra, gravou a buril¹¹ a Insígnia da Universidade de Coimbra, com título “Sabedoria” (figura 8), que segundo Serrão (1991, p.115) antecede a tabuada do Estatuto da Universidade de Coimbra, que também teve participação de seu pai, que foi responsável pela capa. Na insígnia podemos observar que Josefa de Óbidos personificou a sabedoria como uma mulher e colocou em sua composição vários elementos relacionados, como a coruja a esfera armilar – que era bem importante à época, por auxiliar na navegação - e os livros.

Figura 8: Sabedoria Insígnia da Universidade de Coimbra, gravura, 29,2 x 19,5 cm, Lisboa Biblioteca Nacional da Ajuda, Josefa de Óbidos, 1653.



Fonte: Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/35463>. Acesso em 30 de março de 2018.

¹¹ “Instrumento de ponta de aço para trabalhos de gravura ou talha”. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/buril>>. Acesso em 30 de março de 2018.

Em 1661, pintou o retábulo da Capela de Santa Catarina (figura 9) na Igreja de Santa Maria de Óbidos, que é uma das raras obras da artista, que podemos encontrar no local e enquadramento original. O retábulo é composto pelas obras: “Santa Catarina discutindo com os doutores de Alexandria” quadro inferior à esquerda, “Martírio de Santa Catarina” quadro inferior à direita e “Casamento Místico de Santa Catarina” quadro superior central. Além destas, podemos observar a presença de outros dois quadros, um superior à esquerda, com a representação de Maria Madalena e outro, superior à direita, com a representação de Santa Teresa. Estas duas obras não se encaixam na temática e não fazem parte da narrativa de Santa Catarina, e por escolher essas personagens para a composição, o retábulo de Josefa de Óbidos é criticado:

São no entanto as duas pequenas telas laterais uma Madalena penitente, à esquerda e uma Santa Teresa, à direita, as obras que mais problemas levantam em todo o conjunto. A verdade é que não se compreende muito bem qual o papel destas duas personagens num ciclo iconográfico consagrado a Santa Catarina. (SOBRAL,1991, p. 54)

Todavia, podemos contemplar que o tema de Santa Catarina costumava se repetir no início de sua carreira e que a ela, embora fosse mulher e pintora sem grande repertório, foi confiada uma grande responsabilidade, a realização de um retábulo, que embora apresente alguns defeitos, ou pontos que desagradam os críticos, obteve de forma geral um resultado positivo.

Serrão (1985, p. 13) relata, que em 1669 Josefa de Óbidos pintou a “Adoração dos Pastores” para o Mosteiro de Alcobaça, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga. Em 1672 o Mosteiro das Carmelitas Descalças de Cascais, encomendou seis telas, que compuseram o retábulo-mor da igreja matriz dessa vila, obras que serão analisadas na quinta seção desta pesquisa. Além dessas obras, o mosteiro também encomendou em 1673 o quadro “O Menino Jesus Salvador do Mundo”, pintura que serviu como protótipo para várias outras obras; como podemos observar na imagem a seguir (figura10), em uma de suas variações.

Figura 9: Retábulo do Casamento de Santa Catarina, óleo sobre tela, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Josefa de Óbidos, 1661.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 53.

Com este tema, ela desenvolveu uma “receita” que foi bem aceita pelo público provinciano, com flores e adereços que não eram usuais às pinturas religiosas. Serrão afirma que “a modelação manchada e o sentido plástico dos tecidos, carnações, acessórios e coroa de flores envolvente, atinge um nível bastante peculiar” (1985, p. 34), cativaram os clientes, por isso as tantas encomendas - oito pinturas registradas - com o mesmo tema. Segundo Serrão (1985, p. 35), as obras realizadas repetidamente, comprometeram a representação do Menino Jesus, que ao longo das obras foram sendo realizadas com proporções desajustadas, com o torço indefinido, nem de criança, nem de adulto, a figura parecia mais com a de uma boneca, todavia, o preciosismo nos detalhes, faziam com que o público relevasse os erros.

Em 1673, também para o Convento das Carmelitas de Figueiró dos Vinhos, Josefa pintou a “Aparição de Cristo a São João da Cruz” (figura 11), conservada na Misericórdia local. Josefa retrata nesta obra, uma prática costumeira aos devotos da época, ter momentos devocionais diante das obras, pois a estética e o dramatismo presente nas pinturas, proporcionavam uma experiência mística, segundo os relatos dos santos. Também podemos observar nesta tela, especificamente na barra rendada da toalha que cobre a mesa, a forma com que Josefa insere a sua personalidade feminina nas obras.

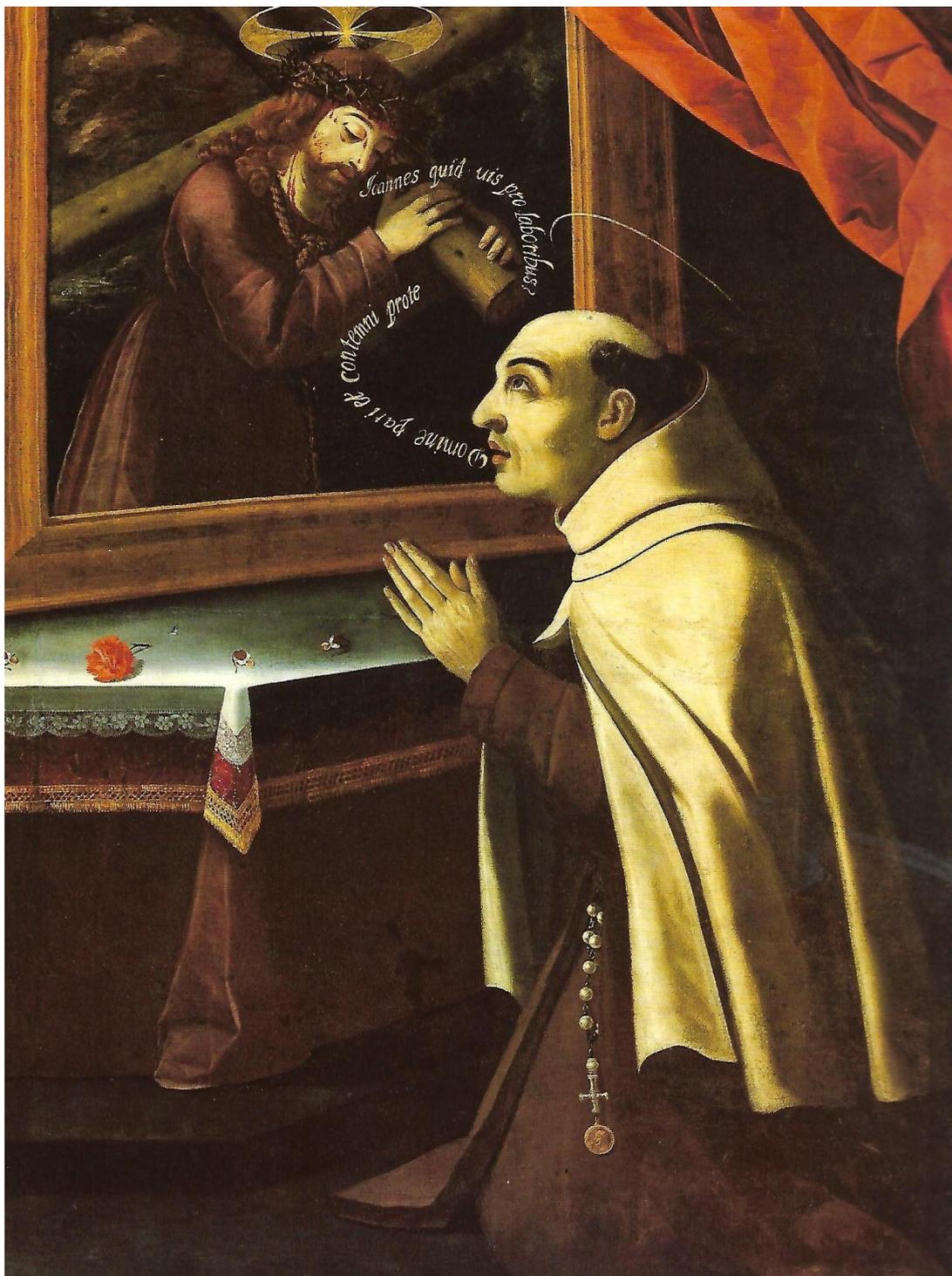
Em 1679 a pedido da Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa trabalhou em algumas obras, dentre elas, a tela “Calvário” (figura 5) que já apresentamos, à título de comparação com a obra de mesmo título do pintor André Reinoso. Desta encomenda da Santa Casa da Misericórdia de Peniche, foi a única obra que permaneceu, pois foi descoberta abandonada em 1984 e pôde ser restaurada pelo Instituto José de Figueiredo. Por esta obra e as demais encomendadas da Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa recebeu 20.180 réis, segundo consta nos livros de despesa desta instituição.

Figura 10: O Menino Jesus Salvador do Mundo, óleo sobre tela, 108 x 89 cm, Lisboa Coleção Marquês de Monfelim, Josefa de Óbidos, 1684.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 241.

Figura 11: Visão de São João da Cruz, óleo sobre tela 161,5 x 131,5 cm, Figueiró dos Vinhos Santa Casa da Misericórdia, Josefa de Óbidos, 1673.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 195.

As naturezas-mortas são obras que se destacam no portfólio de Josefa de Óbidos. Segundo Serrão (1985, p. 30), são estas que lhe conferem um papel cimeiro na história do Barroco português. As telas “Cesto com Bolos e Toalhas” (figura 12), “Caixa com vasos” (figura 13), “Natureza-Morta” (figura 14), são

alguns exemplos de naturezas-mortas feitas por Josefa de Óbidos, que revelam a força simbólica deste gênero. Ordenadas por um sentido vibrante de cor e por minuciosidades descritivas, são confeitos, flores, frutas e até mesmo verduras decorativas, naturalistas, que correspondiam ao espírito dos bodegóns - como eram chamadas as naturezas-mortas na Espanha - do *Siglo d'Oro*.

Serrão (1985, p. 30) apresenta que para compor uma natureza-morta, era necessária grande síntese elementar, poder descritivo, domínio nas combinações de espaço e significações emblemáticas na leitura dos objetos inanimados. As telas desse gênero eram muito apreciadas e atraíam ampla clientela da aristocracia e do colecionismo burguês, devido ao seu caráter decorativo. Os doces e confeitarias significavam bastante, pois eram reflexo da riqueza que provinha do comércio da cana de açúcar e, portanto, da fartura.

Figura 12: Natureza-Morta: Cesto com Bolos e Toalhas, óleo sobre tela, 61 x 50,5 cm, Lisboa Coleção Isabel Pinheiro de Mello Espírito Santo Silva, Josefa de Óbidos, 1660.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 131.

Figura 13: Caixas, Barros e Flores, óleo sobre tela, 53,9 x 89,2 cm, Lisboa Museu Nacional de Arte Antiga, Josefa de Óbidos, 1660-1670.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 169.

Figura 14: Natureza-Morta, óleo sobre tela, 65 x 101 cm, Lisboa Coleção Particular, Josefa de Óbidos, 1680.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 241.

Uma habilidade menos conhecida de Josefa de Óbidos é o seu desenvolvimento enquanto retratista. Foi citado no livro *Theatro Heroíno, Abecedário Histórico e Catálogo das Mulheres Illustres em Armas, Letras Acções Heróicas e Artes Liberais*, de Damião de Froes Perym, de 1736, que Josefa teria feito um retrato da princesa Isabel e que esse era o seu grande talento, mas não temos confirmação da autoria desse trabalho. Todavia, o retrato do Beneficiado Faustino das Neves (figura 15), que hoje pode ser contemplado no Museu Municipal de Óbidos, permite que testemunhemos uma obra assinada, deste gênero.

Figura 15: Retrato do Beneficiário Faustino das Neves, óleo sobre tela, 83 x 106 cm, Museu Municipal de Óbidos, Josefa de Óbidos, 1670.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 179.

Serrão engrandece o trabalho de Josefa de Óbidos como retratista, pela “finura de pincel e sentido de captação psicológica da efígie, na linhagem dos nossos grandes retratistas de seiscentos.” (1985, p. 45). O retrato se destaca por seu forte realismo e austeridade na definição social e psicológica do

eclesiástico retratado, utilizando-se com destreza da luminosidade, que o autor aponta ser superior à maioria dos quadros joséficis. Esta obra é a única sobrevivente comprovadamente de Josefa de Óbidos, mas concorda com o relato de Froes Perym, que será apresentado em seguida, sobre seu grande talento com retratos. Talento que lhe concedeu possível fama e que desviava trajetos, pois atraía para sua Quinta da Capeleira algumas personalidades que iam se banhar às Caldas da Rainha¹² e desviavam o trajeto para serem retratadas por Josefa de Óbidos.

2.3. CRÍTICA

Conforme afirma Serrão (1985, p. 4), Josefa de Óbidos não é considerada uma pintora de primeiro grau e tal depreciação se deve, em certo ponto, pela acientificidade da história da arte constituída por Raczyński¹³ que, em 1847, criticou algumas telas de Josefa, depreciando seu trabalho e classificando-o de ordem muito secundária, tanto é que, atualmente, são escassas as obras de Josefa expostas ao público, em museus nacionais e internacionais. A referida depreciação das produções de Josefa, se sucedeu após o século XVIII, no qual, ao contrário desta conotação negativa, as obras da pintora gozavam de fama e até de certa aura¹⁴ mitificadora.

¹² “No Verão de 1484, quando em Lisboa alastrava “a doença contagiosa”, a Rainha D. Leonor foi para Óbidos [...]. No dia 28 de agosto daquele ano, seguiu para a Batalha ao encontro de D. João II, onde ambos assistiram às exéquias por alma de D. Afonso. Pelo caminho a Rainha terá visto o triste espetáculo dos pobres andrajosos e outros doentes de frialdades a banharem-se nas Caldas, em condições tão desumanas que deveras a sensibilizaram. Logo ali terá formulado o voto de que se o Senhor Deus lhe desse vida, “os pobres de Jesus Cristo, seu filho, terão melhor comodidade em suas curas”. D. Leonor mandou logo levantar ali um grande padrão de alvenaria, provavelmente para lhe não esquecer o lugar. Logo no ano seguinte iniciou a construção de um Hospital para que todos ali se pudessem tratar com algum conforto”. Por isso a cidade passou a se chamar Caldas da Rainha e muitos iam até o hospital para se tratar no hospital termal. Disponível em: http://www.cm-caldas-rainha.pt/portal/page/portal/PORTAL_MCR/VISITANTE/EXPLORE_CALDAS&qt;. Acesso em: 18 de março de 2018.

¹³ De acordo com Simões (2011, p. 265), o conde Athanasius Raczyński era um polonês viajante, escritor, que descreveu e divulgou as principais características geográficas, humanas e culturais de Portugal, a fim de conhecer os exemplos mais representativos do patrimônio artístico do país.

¹⁴ A aura de uma obra pode ser compreendida pela ótica de Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em que nos esclarece sobre a singularidade das obras, que mesmo diante das reproduções mais fidedignas, pecam em um elemento, o “*hic et nunc*”, o aqui e agora da obra de arte, sua existência única. A autenticidade escapa à reprodutibilidade, pois o modo pelo qual a percepção humana se organiza está condicionado

Serrão (1985, p. 5) expõe como outro fator atrelado à desvalorização de Josefa, a perspectiva deformada com que as obras do século XVII foram consideradas pela história da arte, questão que aprofundaremos na próxima seção. Em geral, o período Barroco é marcado por conflitos e, sobre isso, Maravall (1997, p. 134) esclarece: a Europa do século XVII estava em crise, pois, de forma acentuada, a dúvida e a insegurança afetavam a relação com a verdade já estabelecida, fragilizando-a, com isso, a compreensão do que fora produzido estava comprometida com a referida fragilidade.

Especificamente no contexto da artista, o conturbado período da União Ibérica com a forte dominação dos Filipes, da Guerra da Restauração, entre os anos de 1641 a 1668, de uma calamitosa situação financeira¹⁵, do peso da censura e da repressão da Igreja Católica reformista, em especial do Tribunal do Santo Ofício, foram elementos que dificultaram a propagação da arte em Portugal. Enfim, no tempo de Josefa de Óbidos, o território luso vivia uma conjuntura complexa, por isso, fechava-se em si mesmo, no intuito de uma exaltação nacionalista e um misticismo resignado.

Algumas séries de pinturas, que hoje sabemos serem de outros pintores, de outras épocas, foram atribuídas a ela: quatro tábuas maneiristas na Misericórdia da Lourinhã, do pintor Lourenço de Salzedo (1570); a tela de “São Nicolau de Tolentino”, de Diogo Teixeira (1603), e mesmo obras mais primitivas que, segundo Serrão (1985, p. 17), depreciaram ainda mais os valores joséficos.

As obras só deixaram de ser atribuídas à pintora obidense tardiamente, em 1949, quando João Couto e Álvaro de Caires organizaram uma exposição retrospectiva das obras de Josefa no Museu Nacional de Arte Antiga, e a então, empolada fama foi, de uma exagerada depreciação crítica, para uma certa marginalização. Sobre essa depreciação, Serrão (1985, p. 17) traz alguns

naturalmente e historicamente ao meio em que ela se dá. A aura, resumidamente, é uma figura singular, intrínseca a elementos espaciais e temporais. “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” (BENJAMIN, 1975, p. 15).

¹⁵ Serrão (1985, p. 6) relata que até 1673 houve muitos levantamentos de fome que afligiam Portugal. Mas essa calamitosa situação não assolava apenas a referida região. Manguel cita uma situação que descreve bem esse cenário: “A comida foi tão parca durante o inverno de 1601 que uma notícia em Nápoles em abril daquele ano falava de um camponês e sua esposa que haviam abandonado os três filhos em casa para não os ver morrer de fome. Depois de três dias, os vizinhos decidiram arrombar as portas. Eles encontraram dois dos filhos já mortos e um terceiro morrendo com palha na boca, e no fogareiro havia uma panela com palha dentro, que tinha sido fervida para ficar suficientemente macia para comer” (2001, p. 294).

excertos dos críticos que condenaram as obras de Josefa de Óbidos. Raul Proença¹⁶ a chamou de “insignificante artista do século XVII em torno da qual se tece uma lenda que não corresponde à mediocridade dos seus méritos”; Gustavo de Matos Sequeira¹⁷ dirá que suas telas são meramente curiosas. Alguns autores contemporâneos, repetiram o mesmo juízo dos referidos autores e do conde prussiano Raczyński.

É evidente aos olhos do nosso tempo, na visão da História da Arte esclarecida dos nossos dias, que Josefa d’Ayala não é nem a pintora mitificada que os séculos XVIII e XIX nos transmitiram, nem tão-pouco a <<pintora insignificante>> com que a historiografia tradicionalista do século XX a batizou. A artista começa a ser estudada, entendida, e revalorizada, na exata medida das suas limitações provincianas e das suas verdadeiras potencialidades criadoras. De resto, é no aprofundamento do estudo dos <<valores médios>> do *Siglo d’Oro* espanhol [...] e no cotejo com a <<situação>> das oficinas portuguesas contemporâneas, que os valores plásticos de Josefa d’Óbidos re-adquirem os seus próprios valores originais, como epígonos de uma mentalidade barroco-burguesa gerada em <<corte de aldeia>> de um país emancipado após longa dominação político-administrativa filipina. (SERRÃO, 1985, p. 18-19)

Muito dessa percepção errônea sobre Josefa está atrelada ao fato do Barroco ter vivido momentos de depreciação. Hatherly nos esclarece que a forma pela qual vemos a realidade se materializa como uma escolha de nossa percepção, nós aprendemos a ver baseados em convenções e codificações acumuladas por toda a evolução da sociedade, “criando a cada momento novas perspectivas e novos códigos de significado e gosto” (2016, p. 97). Diante disso, podemos compreender a oscilação das qualidades atribuídas a Josefa, ou até mesmo, ao Barroco, seja ele português ou não.

O status de Josefa de Óbidos só voltou a emergir quando os valores visuais do período seiscentista voltaram a ser estudados e foram contemplados com novas percepções, sem julgamentos estéticos atrelados ao gosto. Antes

¹⁶ “Raúl Proença (1884-1941), bibliotecário, pensador, escritor, jornalista, membro do corpo diretivo da Seara”. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/HomensLivres.pdf>>. Acesso em 20 de março de 2018.

¹⁷ “Gustavo Adriano de Matos Sequeira (1880-1962). Nasceu em Lisboa. Foi jornalista, político e olisipógrafo (estudo das temáticas culturais, históricas, sociais e económicas que versam sobre a cidade de Lisboa).” Disponível em: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/Dicionariojornais/Textos/TerraPortuguesa.pdf>>. Acesso em 20 de março de 2018.

disso, podemos observar críticas, como a de Félix da Costa Meesen, um pintor memorialista, que, em 1696, escreveu seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura*:

Josepha de Ayala filha do sevilhano que nos paizes foi celebrado, principalmente os pertos delles. Imitou muito Josepha as couzas pello natural, com muita limpeza e propriedade; mas porem com pouco afastamento, por não entender bem a perspectiva, diminuição das cores. (MESSEN, 1696, apud, SERRÃO, 1985, p. 14-15)

Serrão (1985, p. 15) alega que poucos foram os artistas portugueses, da segunda metade do século XVII, que foram mencionados por Messen, pois a época era minguante de pintores. Além de Josefa, Felix citou mais quatro pintores deste período e, diante disso, podemos considerar essa referência à produção de Josefa com certa notoriedade, pois, embora a crítica tenha apresentado comentários negativos, o fato dela ter sido mencionada expressa certo reconhecimento.

Sua fama teve outra importante repercussão na obra *Theatro Heroíno, Abecedário Histórico e Catálogo das Mulheres Illustres em Armas, Letras Acções Heróicas e Artes Liberais*, de Damião de Froes Perym, publicado em Lisboa em 1736, na qual há elogios honrosos, como podemos analisar:

bem conhecida dentro, e fora do Reyno pelas suas pinturas, que que foy singular naquella idade, em que floreceo, como quem praticou as perfeiçoens da arte com applausos de insigne, elogios de honesta, vivendo por toda a vida em castissimo celibato. (PERYM, 1736, p. 493)

Neste catálogo há relato sobre as habilidades de retratista de Josefa, que atraíam muitas personalidades para Óbidos, inclusive a da princesa Isabel Luisa Josefa (1669-1690), a fim de serem retratadas:

Teve Dona Josefa especial mão de retratar como se julgou retrato, que fez da Senhora Princeza Dona Isabel filha dos Reys de Portugal Dom Pedro segundo do nome, e da Rainha Dona Maria Francisca Isabel de Saboya sua primeira mulher. Havia pasado a Rainha com a Princeza aos banhos das Caldas, e com a noticia, de que Dona Josefa era perita na arte, a mandou conduzir a tua presença em hum coche da casa para retratar a Princeza, e sahio com tantos primores da semelhança o retrato

entre outros muitos, que tinha feito, que foy o que se mandou ao Duque de Saboya Vitorio Amadeo, com que se desposou, ainda que não teve depois effeito o casamento. Não sabemos o premio, que teve da Magestade, mas regulado pela força, que lhe fez para se servir della na Corte, ou pelo gosto, ou pelo interesse de suas pinturas, seria a gratidão de igual valor a este recusado beneficio, ou por viver mais recolhida, e menos occupada, ou não querendo vulgarizar em officio, o que só era curiosidade, e divertimento. (PERYM, 1736, p. 494 e 495)

O retrato da Princesa Isabel Luisa a que Perym se refere (figura 16), ficou por muito tempo atribuído à Josefa de Óbidos, porém, a obra não está assinada e não há validações que de fato seja de sua autoria. Em todo caso, o comentário de Perym acerca de suas obras, prestigiam a produção da artista.

Figura 16: Dona Isabel Luiza Josefa, óleo sobre tela, sem tamanho, Museu Nacional dos Coches, 1670-1680, sem assinatura.



Fonte: Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Isabel_Luiza_Josefa._%C3%B3leo_do_Museu_Nacional_dos_Coches,_que_esteve_atribu%C3%ADdo_a_Josefa_de_%C3%93bidos.png. Acessado em 17 de março de 2019.

Serrão (1985, p. 16) afirma que a partir das análises de inventários, pode ser verificado que as obras de Josefa foram disputadas, a exemplo do inventário

do Frei Manuel do Cenáculo, arcebispo de Évora, em que constam várias obras da artista. Sobretudo, Josefa de Óbidos deixou um legado para a história da arte portuguesa e é referenciada quatro séculos depois, se destacando em um tempo que as mulheres não tinham o espaço que obtiveram mais tarde. Hatherly (2016, p. 101) nos esclarece que Josefa não foi a única pintora que atuava em Portugal naquela época, no entanto, afirma que seu caso artístico foi único.

Mesmo com seus poucos registros de viagens, sua vida pacata na casa da rua Direita, na vila de muros medievais, Josefa de Óbidos conseguiu, por meio de suas habilidades, que sua obra fosse perpetuada, servindo de registro histórico e iconográfico do período que viveu. Ela é abordada nesta pesquisa com elementar importância para a compreensão do movimento estilístico do qual pretendemos nos aprofundar: o Barroco. Nesta seção apresentamos parte de sua vida, as suas obras e as oscilantes críticas sobre suas produções; nas próximas seções contextualizaremos o período que a artista viveu, com seus conflitos e tendências.

3. O BARROCO NA EUROPA

Josefa de Óbidos carrega em seu próprio nome algo que devemos nos atentar: em substituição ao sobrenome de sua mãe, nobre andaluza, popularizou-se o nome do local em que viveu e fez carreira. Essa prática era corriqueira aos artistas, como podemos notar nos nomes de Leonardo da Vinci e El Greco, por exemplo, pois é uma forma de identificá-los. Cada artista tinha um motivo particular para tal apropriação, mas o que destacamos nessa nomenclatura em particular, é que Josefa pertencia a um lugar, seja por influência da família, por condições favoráveis, ou qualquer outro fator, escolheu aquele local para viver e praticar as suas atividades. É nessa relação com o lugar que residiu, naquele determinado momento histórico, paralelo aos contextos que permearam sua formação, que se constituiu a artista que aqui estudamos e fazemos referência.

Embora ela tenha contrariado a normativa de sua época, pois sendo mulher não poderia, sem casamento, ter se emancipado dos pais e o fez¹⁸, ou por ter praticado um ofício preponderantemente masculino, fazendo até certa fortuna por meio dele¹⁹. Ela foi agente de seu tempo, comungando dos padrões religiosos, acompanhando o pai em seu retorno a Óbidos e, até mesmo, como citado na primeira seção, vivendo de forma pacata e devota. Serrão, esclarece a influência de Óbidos para a artista:

¹⁸ Segundo Hartherly (1996, p. 271 – 272), a vida das mulheres na sociedade barroca, no século XVII e metade do século XVIII, era de enclausuramento. A vida em matrimônio parecia ser menos atraente do que a vida em convento, tendo em vista as muitas restrições impostas às mulheres pelas obrigações matrimoniais, especificamente pelos maridos, que alicerçados pelas leis e costumes da época, tratavam suas mulheres com prepotência e ciúmes desmedidos, impossibilitando que saíssem perante outros homens, mesmo que da família. As exceções eram concedidas para o ato de se confessarem e para participarem das procissões de quaresma, dois rituais intimamente ligados à devoção, que, portanto, não podiam ser interferidos pelos maridos. Diante disso, é possível enaltecer a condição que Josefa conquistou, mediante a autonomia proporcionada por sua atividade como pintora, pois embora tenha sido solteira, pôde se tornar uma mulher emancipada dos pais.

¹⁹ Como podemos verificar pelos registros de seu testamento “O valor total dos bens deixados por Josefa ascendia a 988.988 rs” (SERRÃO, 1991, p. 24). Não foi possível realizarmos a conversão desse valor em reais ou euros atuais. No entanto, para termos entendimento de quanto esse valor representava na época, Serrão (1991, p. 23) enumera os bens da artista: Cinco moradas na vila de Óbidos (não discrimina o valor), possuía 152,5 alqueires de trigo arrendados e recebia por cada um 2.000 rs (não discrimina a frequência), tinha seis vacas e três bezerras, que custavam 23.500 rs, cinco novinhos (15.000 rs), dois burros (2.000 rs), 52.350 rs em ovelhas e cordeiros, 44.660 rs em prata, 27.650 rs em ouro e 75.000 rs em dívidas.

[...] é lícito falar-se de uma escola de Óbidos, filtrada dualmente por influências sevilhanas (através de Baltazar Gomes Figueira) e lisboeta (através de André Reinoso e outros), arredada discretamente dos grandes centros, limitada às exigências fáceis de um público desajustado, sem grandes recursos, atreito a apreciar e consumir obras de um receituário piedoso, beato e decorativo. É este o mundo de Josefa de Ayala: ela não pode ser entendida deslocado da <<situação protobarroca nacional>> nem dos valores comezinhos e restritos da sociedade coeva. (1991, p. 38)

Não podemos, todavia, reduzir as obras de Josefa de Óbidos a mera representação de uma conjuntura histórica específica, devemos considerar sua imaginação e subjetividade, afinal sua percepção estética acerca dos elementos representados é que tornam as pinturas obras singulares. Nesse sentido, os elementos de formação e elaboração, que alimentam o potencial criativo da artista, que permeiam a sua consciência, estão em seu cotidiano, em seus referenciais tangíveis, enfim, em seu arcabouço histórico. Sobre isso Argan também comenta:

Na concepção realmente humanista da arte, todo ato exige uma justificação na história, isto é, na cultura do artista; pois aquele ato inicial de consciência e a própria renúncia a um fim transcendente implicam um interesse efetivo do artista pela história humana, por aquela tradição que, não mais dogmática nem normativa, é interior ao espírito e, com ele, permanentemente ativa, se desenvolve, cresce e se empenha na ação. Disso depende o caráter histórico, e só aparentemente preceptista, dos tratados. (2004, p. 12-13)

Por isso, se faz necessário estudarmos o Barroco como um todo, pois as produções joséficas estão enraizadas nesse movimento, que tem por característica, ser abrangente tanto visualmente como imaterialmente. Que influenciou a forma pela qual os acontecimentos decorreram, mas ao mesmo tempo, foi resultado dos referidos acontecimentos. Como apresenta Argan (2004, p. 47), grande era o domínio da arte, afinal, tudo era traduzido em imagem, em fenômeno, ampliando enormemente os horizontes do real, ao fenomenizar por meio da imaginação os comportamentos humanos.

A religião, a ciência, a política, a vida cotidiana, fornecem os objetos sobre os quais a arte opera; mas, como modo de comportamento e de operação, a arte é autônoma - e a sua tarefa é conferir valor ao momento fenomênico, considerado fundamental, da cultura da época. (ARGAN, 2004, p. 47)

Como pudemos observar o próprio nome artístico de Josefa de Óbidos demonstra que ela pertence a um lugar e, embora tenha contrariado a sua época, em alguns aspectos, como na função que desempenhou que era preponderantemente masculina. Diante disso, nos propomos a nos aprofundar nas condições políticas e econômicas do contexto de Josefa de Óbidos, primeiramente da Europa e, em seguida, de Portugal, para compreendermos sua produção, resultante dos desdobramentos do Barroco. Para isso, analisaremos a formação do referido movimento artístico e os acontecimentos que impulsionaram essa virada estilística no século XVII, especialmente nos anos 1630 a 1684, nos quais a artista viveu. Dessa forma, em nosso próximo tópico, trataremos do contexto do período histórico em destaque.

3.1. CONTEXTO ECONÔMICO E POLÍTICO DA EUROPA

O Barroco foi um período instável, devido as disputas por poder entre os reinos e as disputas ideológicas (protestantismo, humanismo, catolicismo), que pairavam sobre a sociedade no século XVII. Este período confuso, em via de mudança, é compreendido como um movimento intermediário entre o Iluminismo e o Renascimento, cujo o desenvolvimento artístico é dramático e exageradamente intenso, chegando até a ser interpretado como pitoresco.

Nesse período a Europa passou pela dominação dos Hapsburgos, pela hegemonia francesa, inglesa e holandesa e em meio a esse cenário de disputas, surge, o liberalismo econômico/intelectual e como consequência, o capitalismo. Constatou-se também, que a maneira protestante e católica impactava na economia, nos investimentos e no desenvolvimento dos reinos, assim como, que o embate religioso retraiu o desenvolvimento científico iniciado no Renascimento. No tópico a seguir, analisaremos, portanto, como todos esses

acontecimentos ocorreram e de que forma o Barroco influencia e é influenciado nesse processo.

O período Barroco, segundo Maravall (1997, p. 251), se manifesta como produto cultural de uma sociedade em via de mudança. Essas alterações sociais repercutem em um sentimento de instabilidade e em uma cambaleante desordem. Em geral, o período de 1500 a 1800 pode ser denominado como um período de progresso, no entanto, como relata Hugh (2007, p. 23), esse progresso se deu em um contexto conflituoso, de regressos e disputas, no qual o Barroco se exprime, dotando-se de especificidades resultantes de um período intermediário, entre o renascimento e o iluminismo. O período apresentado a seguir, como “da revolução”, é onde está o cerne de nosso interesse, o Barroco nasce nessa conjuntura, ou melhor, dessa conjuntura.

Se fôssemos resumir todo o período, poderíamos dizer que o primeiro longo período, os 120 anos de 1500 a 1620, foi a época do Renascimento europeu, época em que a liderança econômica e intelectual da Europa está, ou parece estar, no sul, na Itália e na Espanha; o período de 1620 a 1660 pode ser referido como período da revolução; e o seguinte período longo, o período entre 1660 e 1800, seria a época do Iluminismo, época em que as grandes realizações do Renascimento são retomadas. (HUGH, 2007, p. 24)

No início do século XVII, segundo Pirenne (1973, p. 234), os Hapsburgos da Espanha e Áustria foram a maior potência da Europa, uma vez que, unidos aos soberanos católicos a dinastia dos Filipe tinha significativa representatividade, tanto politicamente, quanto economicamente. O casamento na época era uma ferramenta de perpetuação da referida hegemonia, e os reis Filipe III (1578 - 1621) e Filipe IV (1621 – 1665) fizeram alianças com diversos reinos, por meio de suas filhas, o que acarretou nas guerras de Sucessão da Espanha e Áustria, conflito que dividiu os soberanos.

No intuito de afirmar o direito divino de governar, conseqüentemente o seu poder real, Filipe III cercou-se de glória, adornos e espetaculosos adereços, que lhe concediam caráter quase sacerdotal “que o colocava fora do plano comum da humanidade” (PIERENNE, 1973, p. 234). Maravall (1997, p. 249) atribui a essa visão de mundo a prática de servir-se de bufões, empregada

especialmente pela corte espanhola, ele credita à satisfação pelo uso dos bufões, ao fato de serem um cômico testemunho do disparate e desconcerto do mundo, além de manifestarem a maneira barroca na moda e na perpetuação do absolutismo.

Outro rei que pertenceu à casa dos Habsburgos foi Fernando II (1618 – 1637), que exerceu seu poderio na Europa central, na Boêmia. Segundo Pirenne (1973, p. 235), ele coagiu uma disputa entre os príncipes protestantes com apoio da Dinamarca e da Baviera católica. Com a vitória de Fernando II, o Império dos Habsburgos ganhou novas proporções. A França, por se sentir ameaçada, se envolveu na disputa em apoio à Suécia, que visava afastar seus territórios da dominação de Fernando II. Em 1635, a Boêmia sai vitoriosa novamente, no entanto, a coalizão dos Habsburgos, passou a perder domínio nos mares, em detrimento do avanço da Holanda, que se apoderou de parte do Brasil, Angola e da Ilha de São Tomé.

Vários fatores foram recenseando a hegemonia filipina, “a dominação do continente revelava-se impossível sem o domínio do mar” (PIRENNE, 1973, p. 235), a França novamente se envolve, financiando a luta de Portugal e Catalunha pela independência, impulsionando um esforço de guerra do qual a Espanha não tinha mais como arcar, devido à diminuição dos recursos que provinham de suas dominações coloniais. Além disso, em 1648 alguns tratados firmados pelo rei Filipe IV levaram à fragmentação política de seu império, propiciando uma paulatina vitória francesa e o fim da guerra. Esse período ficou conhecido por Guerra dos Trinta Anos (1618 – 1648) e devastou a população com fome, miséria e crise econômica.

A consciência social de crise no século XVII suscita, segundo Maravall (1997, p. 247), em uma forma desordenada de ver o mundo. Calamidade por décadas, quatro grandes pestes, perda de um quarto da população, fome e miséria. Ele cita, que em uma carta enviada pelos jesuítas, em trinta de julho de 1638, há um relato de que a fome era tão grande, que chegavam a comer uns aos outros, por conta do trágico efeito da guerra.

É desse mesmo modo que a economia em crise, as alterações do crédito, as inseguranças do crédito, as guerras econômicas e, ainda, o fortalecimento da propriedade agrária senhorial e o crescente empobrecimento das massas criam um sentido de ameaças e de instabilidade na vida social e pessoal, dominado por forças de imposição repressora que estão na base da gesticulação dramática do homem barroco e que nos permitem denominá-lo desse modo. (MARAVALL, 1997, p. 245)

Nesse período o rei francês Henrique IV (1553 – 1610) faleceu e seu filho, Luís XIII, com oito anos, assume o reinado, no entanto, com a regência de sua mãe Maria de Medicine (1575 – 1642) e, sete anos depois, sob os direcionamentos do conselheiro chefe, Richelieu (1624 – 1642), que “dotara a França de uma força militar e naval capaz de sustentar a hegemonia a que ela pretendia” (PIRENNE, 1973, p. 236). Richelieu não se opôs a iniciativa privada no plano econômico, diferente da política espanhola; e fomentou as forças intelectuais francesas, agrupando, ao redor do rei muitos pensadores, por meio da criação da Academia Francesa, em 1635.

O tratado de *Vestfália* firmado em 1648, conforme relata Pirenne (1973, p. 237), consagrou o fim da guerra e do absolutismo dinástico dos Habsburgos, mas não foi o único acontecimento que marcou uma mudança significativa ao espírito da época, também “a revolução parlamentar inglesa, que assinalava o advento do liberalismo político no Ocidente” (PIRENNE, 1973, p. 237). Na Inglaterra, o absolutismo dos Stuart, Jaime I (1603 - 1625) e Carlos I (1625 – 1649), também estava em conflito, pois o posicionamento real contrário ao parlamento redundou em um embate civil, político e religioso, que só teve fim em 1649, com a condenação à morte, do rei Carlos I.

Nas Províncias Unidas²⁰ praticavam uma política externa imperialista, que recorria às guerras para obtenção de seus objetivos, no entanto, internamente o liberalismo se desenvolvia largamente, incentivando as iniciativas privadas e enriquecimento (PIRENNE, 1973, p. 237). Na Espanha, de acordo com Pirenne (1973, p. 237), embora tenha sido detentora da supremacia por longo período, ao fim do seu período dominante, não havia consolidado uma burguesia ativa, tão somente, um proletariado agrícola miserável. Em contrapartida, o

²⁰ Existiu entre 1581 e 1795, a união de sete províncias do setentrional dos Países Baixos, Groninga, Gueldres, Holanda, Overissel, Utreque, Zelândia e Frísia.

desenvolvimento econômico na Inglaterra conseguiu agrupar a grandeza do reino e a prosperidade dos projetos privados, redundando em liberdade comercial também às colônias na América do Norte, que comungavam das mesmas oportunidades, proporcionando que se tornassem Estados autônomos.

Assim a monarquia espanhola, como a monarquia portuguesa, havia podido construir, num quarto de século, vastos impérios coloniais e explorá-los em proveito exclusivo da política real. Mas esses impérios não tinham contribuído nem para o desenvolvimento econômico dos países colonizados, nem para o das suas metrópoles. (PIRENNE, 1973, p. 237)

Pirenne (1973, p. 238) afirma que, Inglaterra e as Províncias Unidas ao fazer triunfar o parlamentarismo, substituíram a ideologia autoritária dos Habsburgos por uma tendência liberal e republicana. Já na França, para que o absolutismo não perdesse seu espaço, houve liberdade para o mercantilismo e ampla demonstração de tolerância, ao estabelecer, por exemplo, aliança com a Inglaterra (1658) e colaborar com a solidariedade internacional, em substituição a política dinástica dos Habsburgos.

A supremacia marítima da Holanda cerrou em 1654, quando a Inglaterra, aliada com a França, instaurou medidas protecionistas sob o comando de Oliver Cromwell (1599 – 1658), que levaram as Províncias Unidas a grandes prejuízos. Para Pirenne (1973, p. 239), a hegemonia continental francesa e a conquista da supremacia marítima, pela Inglaterra, consolidaram um penhor de paz entre ambas. E embora a Holanda tenha perdido uma de suas fontes de controle econômico, “a política mercantilista de Jan de Witt e o seu liberalismo intelectual permitiram à Holanda atingir o apogeu do poderio econômico e do esplendor intelectual na segunda metade do 17º século”²¹ (PIRENNE, 1973, P. 239).

A França organizou-se economicamente, por meio de um sistema mercantilista dirigido “mantendo salários baixos e decretando a obrigação do

²¹ Jan de Witt (1625 – 1672) o homem mais poderoso da Holanda por quase vinte anos, firmemente apoiado por seu irmão Cornelis (1623 – 1672), formado em direito e matemática escreveu o livro *Value of Life Annuities* - Valor de anuidades de vida - em 1671, foi líder do governo civil, enquanto o rei Guilherme III não podia reinar, por não ter alcançado a maioria. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/historische-personen/johan-en-cornelis-de-witt>. Acesso em 14 ago. 2018.

trabalho. Tendo como foco edificar a riqueza do Estado sobre os salários baixos, isto é, sobre a miséria do proletariado industrial” (PIRENNE, 1937, P. 240), segundo o autor, a partir dessa organização o país se enriqueceu fartamente e financiou a criação da melhor frota naval, o melhor exército do tempo e favoreceu o desenvolvimento intelectual. Com todos esses pilares, Luís XIV (1638 – 1715), que herdou o reino de seu pai, Luís XIII, concentrou ao redor de si, todas as forças possíveis para instituir uma corte voltada aos seus interesses pessoais e que perpetuasse uma tradição absolutista de hegemonia continental.

Em suma, como relata Hugh (2007, p. 24), a Espanha e Itália tornaram-se atrasadas, tanto intelectual, quanto economicamente, passando para o norte europeu o domínio dessas áreas. A Inglaterra, Holanda e França, que outrora consultavam o mediterrâneo, passaram a ser o centro de produção intelectual e, por consequente, dos novos preceitos econômicos. Esse desvio de percurso, das ideias “iluministas” renascentistas, inicialmente italianas, interrompidas e transferidas para outros países, se dá em razão de fatores distintos, que, no entanto, têm uma mesma raiz, a religião.

Para Hugh, a situação já pode ser sumariamente compreendida, pelo seguinte fato: “o Renascimento foi um fenômeno católico, e o Iluminismo, um fenômeno protestante” (2007, p. 24). A passagem do poderio italiano e espanhol, para o holandês e inglês, seja por qualquer das situações, perpassa principalmente o modo de vida religioso, senão “como podemos explicar essa extraordinária ascensão de certas sociedades protestantes e o declínio de sociedades católicas no século XVII? ” (HUGH, 2007, p. 26). No intuito de responder essa questão, é possível nos respaldarmos nas ideias de Weber (1864 – 1920)²², defensor de que o capitalismo se desenvolveu de forma crescente nos países protestantes, especificamente calvinistas, por meio de sua ética, que contava com o que ele chamou de: ascetismo mundano – desapego ao luxo e extravagâncias.

Para Rodrigues (1981, p. 15), a Reforma Protestante foi resultado de uma antiga insatisfação que, desde o Concílio de Constança (1414) e o quinto Concílio de Latrão (1512), vinha se arrastando. Pleiteava-se a limpeza moral do

²² Ideias expostas no livro “*A ética protestante e o espírito do capitalismo*” de 1919.

clero e uma renovação litúrgica e teológica, pois as novidades do pensamento humanista motivavam uma nova ótica para a religião. O “herege” frade alemão, Martinho Lutero (1483 – 1546), segundo Marshall (2018, p. 3), em 31 de outubro de 1517 divulgou as 95 teses, protestando acerca de várias atitudes da Igreja Católica Apostólica Romana. Dentre as mudanças propostas, a principal era que a Bíblia, a palavra de Deus, voltasse a ter lugar central na vida cristã.

Portanto, o século XVI que havia iniciado com forte instinto de curiosidade, fustigado pela experiência das descobertas e autoconfiança humanista, como alega Ferreira (2004, p. 58), por conta da disputa entre os reformistas e os católicos, teve uma reação reativa, na qual o ensino escolástico, com suas fortes convicções, retardou a inserção de novas ciências, como a análise sistemática e a filosofia cartesiana.

Hugh (2007, p. 66) afirma que a Reforma Protestante não saiu “vitoriosa”, mas promoveu mudanças fundamentais na cultura católica, promovendo “um grande renascimento espiritual: um novo movimento de misticismo, evangelismo, caridade” (HUGH, 2007, p. 66). E, especialmente, no fortalecimento da estrutura burocrática social, isto é, por intermédio da propaganda, de vastas construções magníficas, modernização da teologia²³ e do apoio monárquico (que tinha no catolicismo a garantia de seu mando soberano), a contrarreforma reverteu o quadro a seu favor.

Essas estratégias nos interessam imensamente, pois são a partir delas que o Barroco germina, Paes (2006, p. 47) afirma que independente da reforma protestante, as mudanças no final da Idade Média, que proporcionaram a dissolução das grandes sínteses racionalizadoras do cristianismo, já anunciavam a reforma católica, isto é, havia uma necessidade imediata de reconstrução da visão de mundo, que abarcasse a complexidade do cosmos a partir do século XV.

[...] não se trata de menosprezar o movimento de contenção do avanço do protestantismo empreendido, sobretudo nos países ibéricos – no qual os jesuítas tiveram importância decisiva – que

²³ “Os primeiros jesuítas planejaram insuflar-lhe um pouco do antigo espírito erasmiano. Cultivaram o laicato, modernizaram a filosofia da Igreja.” (HUGH, 2007, p. 70)

caracterizou a teologia tridentina e a “contra reforma” mas, ao mesmo tempo, é imprescindível levar em consideração que a divergência das tradições católicas e protestantes não foi propriamente um divórcio no sentido em que ambas construíram seu arcabouço em fontes teóricas muito próximas e não de todo contraditórias. (PAES, 2006, p. 47)

Para Hugh (2007, p. 54), influenciou também nessa conjunção, o que ele chama de espírito “erasmianista”, isto é, a influência humanista do Renascimento, advinda de Erasmo de Roterdã (1466 – 1536). Paes (2006, p. 46) afirma que ele pode ser apontado como personagem central do “evangelismo político”, isto é, praticava a recuperação de verdades da cultura clássica a fim de torná-las premissas do cristianismo. Já os adeptos aos preceitos de Roterdã, os “erasmianistas”, eram:

[...] cristãos e católicos, mas rejeitavam ou ignoravam grande parte do novo aparelho externo do catolicismo oficial: um aparelho que, na medida em que absorvia energia, consumia tempo e imobilizava a propriedade, sem ter nenhuma conexão necessária com a religião, era igualmente mal visto por homens instruídos, piedosos e ativos. Assim, em vez da “religião mecânica”, e do monasticismo que viera a representá-la, os erasmianos exaltavam o “cristianismo primitivo”. (HUGH, 2007, p. 54)

Sobretudo, é nesse cenário que identificamos as duas mentalidades que fazem os reinos do século XVII se desenvolverem de forma diversa. A mentalidade católica forjava um sujeito para que, diante do enriquecimento por vias capitalistas, “quando fosse investi-la para o futuro de sua família [...] usaria sua acumulação de capital para comprar funções na administração da Igreja ou do Estado” (HUGH, 2007, p. 72), e, em contrapartida a essa concepção, “o comerciante de Amsterdã investia sua fortuna e colocava seus filhos na continuidade dos negócios, em parte por ser honrado e em parte porque era lucrativo” (HUGH, 2007, p. 73).

Em suma, compreendemos que a visão religiosa que emergia do protestantismo, influenciou a economia; que o período mercantilista ganhava novas proporções com o surgimento do liberalismo econômico; e analisamos que os embates religiosos interromperam os avanços científicos, embora o pensamento humanista ainda fosse perpetuado, mesmo que com menos força. Sobretudo, Maravall (1997, 258) afirma que o mundo nesta época era uma luta

de opostos, e que o Barroco vive no centro dessas oposições, nas diferentes mentalidades religiosas e nas disputas pela soberania econômica e política, enfim, todas as polaridades que impulsionam o Barroco a ser, como o conhecemos, intermediário de duas racionalidades, resultado das contradições do século XVII, do riso e do pranto. No próximo tópico analisaremos como isso acontece de forma prática, de que forma o Barroco documentou estas circunstâncias.

3.2. PRÁTICAS DO BARROCO

Neste tópico analisaremos como o Barroco se desenvolveu plasticamente nos reinos europeus. Quais os artistas se destacam neste período e os pintores que incentivaram as práticas pictóricas que foram desenvolvidas de acordo com propósitos conflitantes do século XVII. Analisaremos também, como o Renascimento, período predecessor ao Barroco, foi efervescente artisticamente e proporcionou as condições necessárias para o desenvolvimento da cultura barroca, assim como, ressaltaremos de que forma a igreja e o absolutismo utilizaram a estética barroca para atender os seus propósitos. Em suma, iremos expor a prática barroca do contexto europeu e a forma pela qual se desenvolveu.

Alta renascença, *cinquecento* ou *quinhetismo*, o século XVI, principalmente para os artistas italianos, é um período efervescente. Há uma aglomeração de artistas considerados gênios, como relata Gombrich (2011, p. 287), tais como, Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo (Michelangelo), Botticelli, Rafael, Donatelo e muitos outros. As cidades disputavam entre si, para assegurar que seus edifícios fossem os mais belos e de fama mais consolidada, incentivando, por meio de remuneração e estímulo, que os artistas se superassem. Além disso, com as descobertas científicas na matemática, puderam estudar as noções de perspectiva e criar a proporção Áurea²⁴; e

²⁴ Razão Áurea e Proporção Divina se fundiram e conceberam o que hoje compreendemos por Proporção Áurea. Segundo Livio (2006, p. 14), a partir do cálculo da Razão Áurea, o número que nunca termina e não se repete (1,6180339887...), foi possível chegar ao resultado da Proporção Divina. O fato do número PHI (e não PI) – chamado dessa forma em homenagem a Phideas (480 a.C. – 430 a.C.) que utilizou a Razão Áurea na construção do Parthenon – ser um número

também na anatomia, sendo os primeiros a estudarem as especificidades do corpo humano, interessados em sua forma, a fim de desenhá-las com perfeição. Essas descobertas ampliaram o horizonte dos artistas, eles deixaram de ser artífices e passaram a ser respeitados como artistas.

Transição que não foi clara e simples como expomos, o esnobismo e o preconceito social não permitiam converter essa relação dos artesãos realizadores de encomendas, para artistas “dotados de dons preciosos e inigualáveis” (GOMBRICH, 2011, p. 288). Convidava-se um escritor erudito que falava latim à mesa, mas hesitava-se a estender o convite a um pintor ou escultor. No entanto, na região da atual Itália havia muitas pequenas cortes clamando por prestígio, e encontraram uma forma de conquistar a perpetuação do próprio nome por meio de: monumentos que dignificassem a passagem terrena, a construção de magníficos edifícios, esplêndidos túmulos, afrescos grandiosos em altares-mores. Por isso o mecenato era cada vez mais crescente e, em decorrência disso, as produções também, cada vez em maior quantidade. A busca recorrente dos artistas permitia-lhes escolher as encomendas que mais apreciassem, livrando-se das encomendas fantasiosas e cheias de caprichos dos clientes, ou seja, eram detentores de certa liberdade criativa.

A região itálica é o centro dos referidos acontecimentos, sobretudo Florença, que fora o berço das especialidades renascentistas. Os florentinos reformadores se interessavam pela composição da obra, por meio da perfeição do desenho e da perspectiva, todavia, a cor estava no âmbito secundário, não era uma das preocupações compositivas: “Preferiam fazer isso através da perspectiva e da composição, ainda antes de mergulharem seus pinceis na tinta” (GOMBRICH, 2011, p. 326). Os artistas de Veneza, por sua vez, se inclinaram às preocupações cromáticas, possivelmente por sua relação com o comércio do Oriente e por certa influência de coloração distinta, não sabemos ao certo, mas sabemos que os pintores venezianos não trataram a cor como ornamento adicional das obras. Gombrich (2011, p. 326-329) cita três pintores que se

irracional e, portanto, incomensurável, tem intrigado homens desde a antiguidade. De acordo com Livio (2006, p. 158) e Luca Pacioli (1445-1517), utilizou o número PHI antes de Leonardo da Vinci nos estudos sobre a Proporção Divina, e ele, por sua vez, a exemplo do Homem Vitruviano, relacionou os estudos de Pacioli à natureza, ou seja, ligou o orgânico à beleza geométrica, se aprofundando em estudos sobre a proporção do corpo humano, a Proporção Aurea.

destacaram nessa missão de ressignificar o caráter coadjuvante da cor nas composições: Giovanni Berllini (1413? – 1516), Giorgione (1478?-1510) e o mais famoso deles, Ticiano (1485?-1576).

Mesmo que o Renascimento seja um período racional por essência, há nele uma base religiosa inerente, na qual o interesse em representar as formas com perfeição, está ligada à compreensão suprema da racionalidade do Criador. Ao conhecer a natureza em sua profundidade e reproduzi-la como tal, há a manifestação do divino, “já que o homem é feito à imagem de Deus: do conhecimento da verdade eterna” (ARGAN, 2004, p. 48). Maravall (1997, p. 46) relata que o sociólogo e historiador Lewis Mumford (1895-1990) considera que o Renascimento, com toda a sua perspectiva e pureza, vem a ser a fase inicial de uma nova época que encontrou seu sentido pleno no Barroco.

Com os incentivos e disputas por superação, incansáveis estudos sobre perspectiva e coloração, esse período deixou um legado artístico magnífico! No entanto, acreditava-se a certa altura, que os gênios do período, Rafael, Leonardo, Miguel Ângelo e outros, haviam alcançado na pintura tudo que as gerações anteriores ansiavam e não tinham alcançado, ou seja, o ápice da perfeição. Eles haviam conseguido equilibrar beleza e harmonia de maneira única, por isso os novos pintores se questionavam sobre o fazer artístico, uma vez que não havia mais nada a ser superado.

Pintavam repetidamente corpos nus em diferentes movimentos, para elevar o grau de dificuldade da pintura e mesmo diante de muito empenho, Gombrich (2011, p. 365) afirma que, comparados à geração anterior, apresentavam resultados burlescos. Afirma também, que críticos recentes nomearam esse período de Maneirismo, por identificarem que os pintores copiavam a maneira de pintar de Miguel Ângelo e dos demais artistas que estavam em voga. Argan chega a afirmar que Miguel Ângelo foi um “pai incorrupto de corruptos filhos” (2004, p.13), filhos esses que degradaram o seu modo de fazer arte, até simplificá-la a adornos de narrações (2004, p. 15).

Nem todos os artistas acreditavam no fim das possibilidades criativas da pintura, no lugar disso, confiavam que podiam superar os limites atingidos anteriormente, em matéria de inventividade. Investiram em uma pintura cheia de

significado, por vezes exacerbada de mistérios com resultados obscuros, um quebra-cabeça pictórico, desvendado somente pelos doutos e eruditos. Gombrich (2011, p. 369) exemplifica essa vertente de produção, com a obra (figura 17) a seguir, em que Tintoretto busca intensamente a emoção e a dramaticidade.

Figura 17: O reencontro do corpo de São Marcos, óleo sobre tela, 405 x 405 cm. Pinacoteca di Brera, Milão, Tintoretto, 1562.



Fonte: GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Figura 236; Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 369.

Um verdadeiro enigma, o resultado do quebra-cabeça pictórico de Jacopo Robusti (1518 – 1594), mais conhecido como Tintoretto, é interpretada por Gombrich (2011, p. 368 e 369) como uma “caça” ao corpo de São Marcos, com direito a aparição de seu espírito, que pode ser identificado por carregar um livro

e pela iluminação que o cerca. A sua glória representada pelo halo, expulsa um demônio de um de seus devotos. Essa obra esclarece no imaginário dos fiéis, como os pertences de São Marcos – padroeiro de Veneza – foram resgatados da biblioteca de Alexandria e levados a Veneza, segundo o autor.

Havia, também, artistas que faziam o contrário da perfeição, formas menos óbvias, menos harmoniosas, justamente para contrariar o resultado ideal que, segundo eles, nem sempre era interessante e não gerava excitação estética. Essa ânsia em produzir obras surpreendentes, proporcionou resultados estranhos e até divertidos, exemplo disso, são algumas excentricidades, como as janelas do arquiteto e pintor Federico Zuccaro, em 1592, feitas em formato de rosto e inseridas à arquitetura de um palácio, ou figuras alongadas²⁵, “escultura voando”²⁶, saleiros excêntricos²⁷, desarmonia proposital, são resultados das produções incomuns que os artistas do período produziram, a fim de superar os renascentistas.

Outro destaque desse movimento foi Domenikos Theotolopoulos (1541?-1614), um pintor da ilha de Creta, mais conhecido por El Greco, que foi, segundo Gombrich (2011, p. 373), ainda mais audacioso que Tintoretto, em ignorar as formas e cores naturais em prol de estabelecer sua visão dramática e emocional nas cenas pintadas. Gombrich (2011, p. 371) relata que a arte na Grécia não havia passado por novidades, vivia-se as tendências da Idade Média e, por isso, quando El Greco passou por Veneza e teve contato com as obras de Tintoretto, não houve estranheza, na verdade o fascinou. Suas referências da arte grega eram rígidas e serenas, distantes de sua personalidade, “era um homem apaixonado e devoto que sentia imperiosa necessidade de contar histórias sagradas de um modo novo e mais emocionante” (GOMBRICH, 2011, p. 371-372).

²⁵ Como pode ser observado na obra “*Madona de colo longo*”, de Parmigianino, datada aproximada 1534-40, Florença.

²⁶ Gianbologna produziu, em 1580, uma escultura intitulada *Mercúrio*, hoje no “Museo Nazionale del Bargello” em Florença. Seu objetivo era criar a sensação de voo para uma estrutura material. Conseguiu essa proeza, pois apenas um dos pés da escultura lhe dá sustentação, sendo sua base a representação de um sopro.

²⁷ Refiro-me a um saleiro, feito em ouro para o rei da França, Francisco I, em 1543, pelo artista Benvenuto Cellini, que narra ludicamente a interpenetração do mar na terra, sendo o mar representado por um homem e a terra por uma mulher.

Uma obra que se destaca nessa perspectiva é “A abertura do Quinto Selo do Apocalipse” (figura 18), de aproximadamente 1608-1614, que retrata a passagem descrita no livro de Apocalipse, na qual João recebe a revelação dos fins dos tempos e da consequente recompensa divina aos seus fiéis. Senão pelo contato com o estilo de Tintoretto, a assimetria e o método não ortodoxo, El Greco não conseguiria reproduzir uma narrativa tão mística quanto a passagem citada, nem fazer transbordar o fervor e envolvimento necessário para torná-lo conhecido e requisitado. O artista fez carreira na Espanha, onde seu fervor religioso exacerbado encontrou adeptos.

Figura 18: A abertura do Quinto Selo do Apocalipse, óleo sobre tela, 224,5 x 192,8 cm, Museu Metropolitano de Arte - Nova Iorque, 1608-1614.



Fonte: GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Figura 236; Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 372.

A perspectiva de inovação de Tintoretto e El Greco, concomitante a ação de outros artistas, contribuiu para a inauguração de um novo período, o Barroco. É fácil delimitarmos os períodos a certos aspectos e nomenclaturas, tendo em vista que afastados dos acontecimentos, conseguimos analisar as características que podem unir ou separar determinados grupos, mas, no decorrer dos fatos, essa delimitação não é tão clara e as nomenclaturas são utilizadas como forma de injúria e escárnio às novas tendências. Gombrich (2011, p. 387) relata que no decorrer temporal, os estilos e gostos vão se alternando e é aconselhado utilizarmos rótulos, para distinguir cada período. Para o autor, o nome Barroco, por exemplo, era utilizado pejorativamente pelos que desdenhavam a nova estética, a fim de lhes atribuir caráter grotesco e absurdo.

Para Argan (2004, p. 47), a palavra “Barroco” foi designada à arte do século XVII por teóricos do século seguinte, a fim de atribuir ao movimento pós-renascentista uma identificação. Ele considera esse período um estilo irracional entre duas épocas racionais, uma fase de transição entre um racionalismo e outro – Renascimento e Iluminismo –, uma experiência extraordinariamente rica e ao mesmo tempo confusa, mas que de forma nenhuma representa um período de depressão ou interrupção. Com isso, como afirma Maravall (1997, p. 41), não queremos delimitar o Barroco como uma época perfeitamente enfeixada entre duas datas. Afinal, podemos presenciar o Barroco em outras épocas e lugares (como o caso do Barroco tardio no Brasil, do século XVIII). Isso porque, a cultura dispõe de empréstimos e legados, de períodos e locais distintos, que ao entrar em contato com outra pode e acaba sendo incorporada.

A compreensão depreciativa deriva principalmente da arquitetura, pois havia uma concepção bem marcada, de que a forma de erigir construções deveria seguir os padrões romanos e gregos. A igreja da Companhia de Jesus, construída em 1575 (figura 19) pelo arquiteto Giacomo della Porta (1541? - 1602) é exemplo de uma das primeiras construções que divergiu do comum renascentista. Foi, também, uma das primeiras do período a não ser bem recebida pelos fiéis e críticos, pois, como conceitua Maravall “o apelo ao gosto pessoal perturba a visão de um fenômeno cultural” (1997, p. 47). Gombrich (2011, p. 388) descreve que depositavam na ordem recém-criada a esperança

de combater a Reforma Protestante e, por isso, a nova igreja não poderia ser mais uma entre as tantas, mas com novas características que revolucionariam os conceitos formais da arquitetura, para proporcionar uma nova experiência entre os fiéis e a ritualística religiosa.

Figura 19 - A igreja da Companhia de Jesus, Roma, Giacomo della Porta, 1575.



Fonte: Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiesa_gesu_facade.jpg. Acesso em 20 de agosto de 2018.

A arquitetura nesse momento, também aparelhou significativamente os interesses da Igreja Católica, com a construção de inúmeras igrejas, de forma que suas especificidades fossem processos associativos ou combinatórios que levassem o fiel a uma interação, como uma alegoria à experiência divina. Uma sedução promovida por meio das fachadas, das estruturas e dos ornamentos. “E

isso se dá precisamente porque o convite, transmitido por meios visuais, é simplesmente um convite a entrar e a integrar-se” (ARGAN, 2004, p.41). Era necessário dizer coisas novas com as mesmas palavras, portanto, se fazer valer dos mesmos instrumentos, com uma nova linguagem, um ilusionismo espacial, e a monumentalidade dimensional, plástica e volumétrica foram métodos sabiamente utilizados. Marques (1974, p. 411) afirma que as igrejas construídas nessa época “não tinham alas laterais, reduzindo-se a maioria das capelas a nichos na parede. Desta maneira, obrigando os olhos e os espíritos dos fiéis a voltarem-se apenas para o púlpito e o altar-mor” .

No âmbito da pintura, em vista das obras de Tintoretto e El Greco, certos aspectos foram se aprofundando na arte do século XVII: “a ênfase sobre a luz e a cor; o desprezo pelo equilíbrio simples; e a preferência por composições mais complicadas” (GOMBRICH, 2011, p. 390). Argan (2004, p. 482) complementa que “Não mais preocupada com a máxima maneirista do ‘justo meio’, a arte barroca busca sem preconceitos aqueles ‘excessos’ que serão condenados pelos críticos neoclássicos. ”, o maneirismo se entregou a uma rotina perigosa, que o Barroco teve o potencial de reverter. Os dois pintores que se destacam no cumprimento desse objetivo foram Miguel Ângelo de Caravaggio (1573-1610) e Aninbale Carracci (1560-1609), dois grandes nomes do Barroco, ambos do norte da Itália, respectivamente de Milão e Bolonha.

Embora Carracci e Caravaggio fossem guiados pelo ímpeto de superar o maneirismo, foram diametralmente opostos. Carracci estudou a arte de Veneza e foi membro de uma família de pintores. Segundo Gombrich (2011, p. 390), o artista ficou conhecido pelos críticos como um pintor que extraiu as qualidades dos pintores anteriores e as reproduziu, especialmente as de Rafael, a quem admirava. Ao analisarmos sua obra *Pietà*, de 1599-1600 (figura 20), por exemplo, é possível compreendermos suas habilidades e até ficarmos confusos com seu período artístico, uma vez que se assemelha muito com as obras da renascença. No entanto, mesmo com a “simplicidade” e harmonia renascentistas, “o modo como faz a luz cair sobre o corpo do salvador, todo o apelo feito às nossas emoções, é bem diferente: é Barroco” (GOMBRICH, 2011, p. 391). Ele apresenta um salvador sem os horrores da morte, sem o sofrimento e agonia e, embora

sereno, também está mergulhado em profundidade cênica, isto é, apela aos sentimentos e enfatiza a beleza.

Figura 20: Pietà, retábulo, óleo sobre tela, 156 x 149 cm, Museu di Capodimonte Nápoles, Annibale Carracci, 1559-1600.



Fonte: GOMBRICH, E. H. A história da Arte; Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 391.

Segundo Argan (2004, p.15), Carracci e Caravaggio representam, além de concepções distintas de cultura ao rigor moral da arte, um evidente dissenso, no entanto, ambos inauguraram um modo de pintar, que fez do maneirismo uma

página virada da história. Ambos deram início a uma “escola”²⁸, na qual os artistas por se identificarem com o jeito de seu mestre pintar, davam sequência aos seus estudos e pintavam obras semelhantes, em vista de um permanente aperfeiçoamento. Carracci fez mais discípulos, pois Caravaggio era muito mais intenso, tanto em sua atividade como pintor como no convívio social; ele se expressava de forma escancarada, não muito agradável. Não veio de família de pintores e possuía uma vida mais desgarrada, talvez por isso não se ateu a modelos clássicos e “nem tinha o menor respeito pela “beleza ideal”. Queria desvencilhar-se de todas as convenções e repensar a arte desde o começo” (GOMBRICH, 2011, p. 392).

Muitos apontavam que o principal objetivo de Caravaggio era chocar o público, ultrajar os devotos, como podemos ver na imagem *Tomé, o Incrédulo* (figura 21) de 1602-1603. Os personagens retratados por Caravaggio, os apóstolos, não são os que convencionalmente são representados, eles possuem um ar de cansaço, características de trabalhadores comuns, envelhecidos pela ação do tempo, diferente dos apóstolos dignos e envoltos em mantos, que costumeiramente eram apresentados. Quanto a Tomé, seu gesto era indelicado e quase agressivo; segundo Gombrich (2011, p. 393), Caravaggio quis ser fiel à mensagem bíblica, reproduzindo-a semelhantemente ao que a sua imaginação previa. Diferente de Carracci, a luz não faz os corpos parecerem graciosos e macios, pelo contrário, o nada sutil contraste com a escuridão, torna a pintura áspera.

Caravaggio, de acordo com Gombrich (2011, p. 393) fazia vir à tona uma honestidade intransigente, movido pela “vontade de fazer um discurso cerrado, conciso, violentamente persuasivo, todo feito de exemplos, sem entinemas.” (ARGAN, 2004, p. 37). Seu modo e o de Carracci influenciaram muitos pintores contemporâneos, pois ambos trabalharam em Roma que, segundo Gombrich (2011, p. 393), era o centro da civilização. Onde os artistas dos diferentes reinos se encontravam para participar das discussões sobre o futuro da pintura, estudar

²⁸ Segundo Gombrich (2011, p. 394) foi a partir das obras e estudos de Carracci, Reni (1575-1642) e seus seguidores, formularam o programa da natureza idealizada - que viria a ser a arte neoclássica.

os mestres, tomar partido nas tendências e voltar aos seus países imbuídos de novas experiências.

Figura 21: Tomé, o Incrédulo, óleo sobre tela, 107 x 146 cm, Palácios e Jardins da Fundação Sanssouci – Potsdam, 1602-1603.



Fonte: GOMBRICH, E. H. A história da Arte; Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 392.

Roma era o melhor local para se contemplar o aclamado panorama pictural, especialmente para os países que permaneceram adeptos ao catolicismo romano. Independente disso, Argan (2004, p. 483) afirma que embora as culturas fossem autônomas, possuíam uma linhagem cultural comum, ou seja, o mesmo fundamento estilístico se desdobrava de maneira diferente em cada território, ao perpassar as diferenças sociais e subjetivas de cada artista e se reinventar de acordo com as diferentes condições culturais. Desenvolve-se, em cada cultura, uma maneira modificada de Barroco, especialmente nos países que não mais compartilhavam a doutrina católica apostólica romana, mas sim a doutrina protestante.

Outro importante artista Barroco, que fez de Roma um lugar de aprendizado, foi o pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640). Segundo Gombrich (2011, p. 397), o artista chegou a Roma com vinte e três anos e

conheceu as diversas formas de pintar e não se fechou a nenhuma delas, apreciava a Carracci e sua escola, especialmente por terem ressuscitado as pinturas de gênero histórico e da mitologia clássica. De Caravaggio, admirava a sinceridade intransigente que utilizava para reproduzir a natureza. Enfim, ao retornar a Flandres não encontrou pintores à sua altura, considerando que havia se afeiçoado a quadros de dimensões descomuns, que se ajustava ao gosto da igreja e da realeza.

Na visão de Gombrich (2011, p. 398), Rubens conduziu com maestria o seu ofício de pintor, recebendo tantas encomendas, que não dava conta de realizá-las, por isso teve muitos discípulos, que lhes auxiliavam na realização das obras. Ele finalizava a pintura que o auxiliar havia começado dando-lhe vivacidade, coesão, atmosfera de jubilosa solenidade. “Pois esse era o maior segredo da arte de Rubens: sua mágica habilidade para tornar viva, intensa e jubilosamente real qualquer figura” (GOMBRICH, 2011, p. 400).

Devido sua maleabilidade em estilos, não se desentendeu com nenhum dos possíveis mecenas. Mesmo perante o conflito religioso e social da Guerra dos Trinta Anos e a divisão da Holanda, ele permaneceu atendendo encomendas de todos. Gombrich (2011, p. 401) relata que além de manter contato com os humanistas contemporâneos, aceitou encomendas dos jesuítas da Antuérpia, dos governantes de Flandres, dos reis: Luís XIII da França, Filipe III da Espanha e Carlos I da Inglaterra, o qual, por sua vez, lhe conferiu grau de cavaleiro. Devido essa relação com Carlos I, Rubens tentou em vão, intermediar uma conciliação entre Inglaterra e Espanha, ao presentear o rei inglês com o quadro “Alegoria sobre as bênçãos da paz”, (figura 22).

Figura 22: Alegoria sobre as bênçãos da paz, óleo sobre tela, 203,5 x 298 cm, Galeria Nacional – Londres, 1629-1630.



Fonte: GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*; Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 402.

Rubens fez um fiel discípulo, Anthony van Dyck (1599 – 1641) que, segundo Gombrich (2011, p. 405), tornou-se um importante pintor da aristocracia inglesa, registrando, com refinada habilidade, o rei Carlos I e cenas da vida cortesã. Na Espanha, Diego Velázquez (1599 – 1660) cumpriu essa mesma tarefa, pintar o rei e a família real, como um membro de sua corte. Gombrich (2011, p. 405- 406) afirma que Velázquez admirava o estilo caravaggesco²⁹ de pintar, sendo inicialmente seu imitador, embora tenha tido contato com seus traços apenas por meio de imitadores, pois só depois que alcançou notoriedade como pintor, teve a oportunidade de viajar a Roma.

Em todo caso, quando pôde viajar a Roma e ter contato com a obra de Caravaggio e com os demais pintores em voga, Velázquez já havia desenvolvido um estilo próprio com maestria, mesmo estando limitado a uma temática “tão entediante quanto a corte”, como relata Gombrich (2011, p. 406), demonstrou ao pintar retratos, que soube fazer algo especial do gênero. Uma de suas obras

²⁹ Gombrich (2011, p. 406) relata que Velázquez esmerou-se na intensidade e penetração de Caravaggio, ao retratar os traços reais e não fantasiados de um ancião cansado, na obra *O aguadeiro de Sevilha*, de 1619-20.

mais conhecidas, “As meninas” (figura 23), de 1656, é, para o autor, uma obra de auto grau de efeito e harmonia, que deixa ao observador vasta possibilidade imaginativa. Nessa obra ele retrata: a filha do rei, alguns criados e cortesãos, o próprio Velázquez e o reflexo do rei e da rainha, no espelho ao fundo do quadro.

Figura 23: As meninas, óleo sobre tela, 318 x 276 cm, Prado, Madri, 1656.



Fonte: GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*; Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 409.

De todos os “Barrocos”, o que se desenvolveu nos Países Baixos do Norte foi o mais complexo em termos de dissidência. Isso em razão do credo protestante, que havia modificado a cosmovisão da sociedade e, portanto, dos

pintores. Essa nova visão religiosa os levou a uma problemática profunda para o exercício da pintura, como comenta Rookmaaker (2015, p. 26-27):

O que o artista deve mostrar: o que ele sabe ou o que alguém que passava por ali poderia ter visto? Em qualquer caso, ele está em desacordo com a verdade bíblica. Este problema está sempre presente de uma forma ou de outra no retrato da narrativa bíblica. A pintura pode ser fiel no sentido histórico (como no século XIX), procurando reconstruir o que uma câmera teria registrado. Mas isso reduziria o evento a algo que não teria outro interesse senão o histórico. Ou pode dar-lhe a verdadeira mensagem atemporal, mas, muitas vezes, à custa da perda da verdade histórica do fato. E o verdadeiro cristianismo está firmemente baseado em fatos históricos [...]. Esse dilema levou muitos pintores do século XVII nos países da Reforma (na Holanda, por exemplo) a abandonarem completamente a pintura de cenas bíblicas. Somente Rembrandt, de fato, tentou superar o problema.

Na visão de Bloch (2002, p.57), o cristianismo realmente está firmado na tradição histórica, os dogmas fundamentais estão conectados aos primórdios da fé, tanto para os católicos, quanto para os protestantes. Em todo caso, a diferença como tratam esse fundamento pode ser observada na forma que o Barroco assumiu em ambos os lados da fronteira; com a mesma intensidade plástica, com a mesma profundidade de espírito, no entanto, movidos por “temáticas” diferentes. Sobre isso, Gombrich e Argan comentam respectivamente:

Ver e observar a natureza com olhos sempre novos, descobrir e deleitar-se nas harmonias renovadas de cores e luzes passara a ser a tarefa essencial do pintor. Nesse novo e fervoroso empenho, os grandes mestres da Europa católica encontraram-se de pleno acordo com os pintores do outro lado da barreira política, os grandes artistas dos Países Baixos protestantes. (GOMBRICH, 2011, p. 411)

Não menos do que a revolução filosófica de Descartes e a revolução científica de Copérnico e Galileu, a crise religiosa do século XVI é a causa da transformação radical da relação entre o homem e o universo ocorrido no século XVII. Mesmo sem entrar na análise das razões doutrinárias das duas correntes religiosas, é claro que a unidade religiosa se desarticulou e que o homem, tendo diante de si uma alternativa, deve escolher: a escolha, é claro, não é apenas entre duas teses, mas entre dois modos de comportamento na vida. (ARGAN, 2004, p. 49)

Desse modo, os pintores dos Países Baixos protestantes conseguiram se equiparar aos católicos, em matéria de produção, mesmo tendo escolhido um modo diferente de viver. Eles superaram a problemática ressaltada, ao optarem e se especializarem em outros gêneros de pintura que não envolvessem a temática religiosa, como o retrato³⁰, a paisagem³¹ e a natureza-morta³², todavia, não viveram os dias de glória dos companheiros da Europa católica, pois além de terem que se ater às objeções de fundo religioso, tinham que lidar com a pouca procura das pinturas. Gombrich (2011, p. 416) relata que tiveram que renunciar à ideia de viver de encomendas, pois era preciso pintar os quadros e depois sair a procura de compradores.

Um dos pintores de destaque dessa conjuntura é exemplo de que a genialidade artística não garantia fortuna no norte holandês: Rembrandt (1606-1609), que terminou sua vida possuindo apenas objetos de pintura e roupas usadas e só não foi à ruína pois teve o apoio de seu filho e de sua companheira para sobreviver (GOMBRICH, 2011, p. 420). O declínio de sua carreira foi registrado ao longo de sua vida em vários autorretratos. Gombrich (2011, p. 420) cita que, por ser um habilidoso retratista, conseguiu, por meio de honestos traços, “transcrever” sua história: de jovem vitorioso a um velho a bancarrota. No entanto, Gombrich (2011, p. 423) ainda pontua: Rembrandt como Shakespeare, soube penetrar a pele humana, capturando-lhe a atividade da alma.

Rookmaaker (2015, p. 26-27) cita que Rembrandt foi o único dos pintores dos Países Baixos a se aventurar em temáticas religiosas, a partir da compreensão reformada. Gombrich (2011, p. 423) complementa, afirmando que Rembrandt era um convicto protestante, que deve ter lido a Bíblia algumas vezes e utilizou sua habilidade de penetrar os espíritos, para reproduzir determinadas passagens, reproduzindo-as com a fidelidade possível. Ele não “precisa de

³⁰ A exemplo disso, podemos destacar o artista Frans Hals (1580?-1666) que, segundo Gombrich (2011, p. 412) executou retratos com brilho e originalidade, como o *Banquete dos oficiais da milícia de St. George Company*, de 1616.

³¹ Simon de Vileger (1601- 1653) foi, segundo Gombrich (2011, p. 418), o primeiro a descobrir a beleza do céu, fazendo uma pintura interessante, sem ter que necessariamente ilustrar uma gesta histórica.

³² Willem Kalf (1619-1693) encontrou no gênero da natureza-morta uma maneira de conquistar os compradores, pois suas obras ornamentavam perfeitamente. O caráter decorativo não diminuía a qualidade de seu estilo, pois “assim como existe grande música absolutamente sem palavras, também há grande pintura sem temas importantes” (GOMBRICH, 2011, p. 430).

gestos ou movimentos para expressar o significado íntimo de uma cena. Ele nunca é teatral” (GOMBRICH, 2011, p. 424). Podemos confirmar isso na obra “A reconciliação de Davi e Absalão” (figura 24), de uma passagem raramente ilustrada, a de Davi perdoadando o seu filho Absalão; a temática não nos surpreende, mas, sobretudo, como, de forma concisa, com moderado brilho e forte contraste, interpretou a mensagem e os ornamentos. “Quando Rembrandt lia o Antigo Testamento, e tentava ver os reis [...] com os olhos do espírito, pensava nos orientais [...] foi por isso que vestiu Davi como um indiano ou turco” (GOMBRICH, 2011, p. 424).

Figura 24: A reconciliação de Davi e Absalão, óleo sobre madeira, 73 x 61,5 cm, Hermitage Petesburgo, 1642.



Fonte: GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*; Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 425.

Maravall (1997, p. 45) afirma que a pintura barroca não mantém necessariamente semelhanças entre si, embora similitudes sejam recorrentes. Isso porque se desenvolvem em uma mesma situação, sob a ação de diferentes

condições, respondendo às mesmas necessidades vitais. Portanto, os desdobramentos de um mesmo estilo artístico ocorre de forma diversa, pois as influências modificadoras são as mesmas, como podemos observar nas diferentes pinturas que citamos, mesmo que em territórios distintos, imbuídos de preceitos diferentes, seja na Holanda, Flandres, Inglaterra, Espanha ou Roma.

Vimos, portanto que enquanto a arte renascentista é subvencional, a arte barroca é encomendada e que embora o estilo tenha se manifestado com características diferentes em cada reino, há uma coerência nas produções do período que as unificam como barrocas. Analisamos também, que os principais artistas do período, Carracci, Caravaggio, Rubens e Velázquez, com exceção de Rembrandt, produziram muitas obras para a Igreja e para a Coroa, ou seja, suas produções estiveram à disposição dos propósitos incutidos no domínio religioso e absolutista. No próximo tópico veremos como operou a estética barroca, a fim de conduzir a consciência do observador, de acordo com os propósitos dominantes do período.

3.3. TEORIAS SOBRE O BARROCO

Neste tópico versaremos sobre as especificidades do Barroco artístico, de que maneira o estilo se concentrou em fazer sentir e em agir pelo emocional, incentivando o aspecto imaginativo da arte. Analisaremos como as gravuras contribuíram para aproximar a arte do cotidiano dos espectadores e também para conferir unidade ao estilo estético; como o Barroco foi utilizado enquanto estrutura comunicacional, com conteúdo e finalidade, para o propósito moral católico. Neste, aprofundaremos as questões formais que se manifestam nos elementos iconográficos e iniciaremos nossa análise sobre a educação como uma das possibilidades do Barroco.

Uma das grandes invenções do renascimento foi a imprensa; Gutemberg, na década de cinquenta do século XV, revolucionou por completo a cultura literária por meio de seu invento. Argan (2004, p. 18) afirma que ocorre algo semelhante com a arte figurativa, pois, a partir das “gravuras de tradução”, há uma nova possibilidade para a relação “obra e espectador”. Para ele, a profunda

reforma social fundada sobre a cultura da imagem está literalmente impressa na difusão das reproduções por gravuras e, mais do que um novo meio de divulgação do repertório religioso, foi descoberta uma técnica de comunicação cultural:

[...] a Igreja Católica revalorizou as imagens que a Reforma depreciara e proibira; encorajou a formação e a difusão de uma nova iconografia sacra, que fornecesse a todos os fiéis os mesmos objetos e os mesmos símbolos para uma devoção de massa; e serviu-se das gravuras figuradas como um meio poderoso de propaganda religiosa. (ARGAN, 2004, p. 17)

A técnica comunicacional servia ao propósito educacional da Igreja, que segundo Argan, desejava antes de tudo educar os sentimentos dos fiéis, contudo “não se visa à expressão de um sentimento religioso popular, mas à difusão, entre o povo, de uma religião culta que tenha [...] um fundamento na história” (2004, p. 18), ou seja, um sentimento mais fundamentado, que ultrapasse a estética rasa de narração (o maneirismo) e a recém-criada religião reformada (o protestantismo). A gravura cumpria essa finalidade, com eficácia, pois além de ser mais acessível, comunicava por meio da imagem e da escrita, o valor estético análogo à obra.

Três questões são pertinentes se comparamos a “gravura de tradução” às obras originais: o tamanho, a cor e a apreciação. Argan (2004, p. 18) afirma que a monumentalidade do Barroco se dá, muitas vezes, por conta do tamanho das obras, e sua magnificência está nas dimensões imponentes e nas cores vibrantes e contrastantes. Quando há a transposição para a gravura, certas limitações diminuem o apelo visual da pintura pois, ao ser reduzida de tamanho e espectro cromático, é necessária uma compensação, na precisão e proporção das formas e na habilidade das hachuras, que possibilitam uma vibração luminosa.

Além disso, segundo Argan (2004, p. 19), a apreciação da obra torna-se leitura e não mais contemplação. O acesso contínuo à representação permite uma aproximação maior entre observador e obra, dessa forma, é possível ler e reler várias vezes a imagem, singularizando seu significado e gerando valores individuais. Nesse sentido, a literatura e a pintura tornam-se aliadas, pois são

inspiradas pelo mesmo espírito, afinal *Ut pictura poësis*: a poesia é tal qual a pintura³³.

O princípio da “leitura” da obra figurativa é tipicamente seiscentista. As pinturas “de gênero” são muito mais objetos de leitura do que elementos decorativos. Nas coleções de príncipes e cardeais, os quadros são alinhados na parede como os livros na estante, prontos para a consulta [...] e nesse sentido ela se associa ao fundamental tema do Barroco da equivalência, em termos de valor, entre a obra figurativa e a obra literária. (ARGAN, 2004, p. 18-19)

Percebemos, portanto, que “as artes no período Barroco, não mais ligadas à natureza como objeto de conhecimento, formam um sistema único de comunicação” (ARGAN, 2004, p. 23), isto é, o Barroco não representa apenas um estilo imagético, mas uma estrutura comunicacional com conteúdo e finalidade, por meio do fluir da poesia, da pintura, da aliança de ambas e das demais linguagens. Argan (2004, p. 23) afirma que a pauta agora é na persuasão e influência ao comportamento moral, mais do que os fins predecessores: a felicidade, a salvação e a representação das verdades universais. Essa transposição é consequência da mudança da atividade artística, da esfera do intelecto para esfera da imaginação – a ideia de forma para a ideia de imagem.

Para Argan (2004), ainda, a esfera do intelecto não é a do possível, mas a da imaginação, que influi nos comportamentos. Diante disso, segundo ele, enxergou-se uma importante ferramenta para o propósito antirreformista: “os tratadistas da Contra-Reforma são obcecados pela problemática daquele fato novo que é a imagem: discute-se sobre sua natureza, sua história [...], sobre sua eficácia positiva ou negativa. ” (ARGAN, 2004, p. 24). Sobretudo, em como utilizá-la para além do deleite da contemplação desinteressada, para que suscite

³³ Sobre isso Argan afirma: “os teóricos do Barroco sancionam a tese de que a arte é o produto da imaginação, de que a mesma liberdade de imaginar é concedida ao poeta e ao pintor” (2004, p.22). Ele lembra o termo “*Ut pictura poësis*”, que faz referência a antiga e comentada afirmação de Plutarco: “a pintura é poema tacitum e a poesia é *pictura lonquens*” (a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala). De acordo com Ventura (2010, p. 53), a expressão diz respeito à necessidade do homem de imitar a natureza, algo congênito aos indivíduos, seja pela poesia ou pela pintura, que são equivalentes em cumprir esse propósito, cada qual com sua peculiaridade.

uma relação afetiva, estabelecendo uma passagem do sensorial/ deleitoso, ao moral/ útil, como define o autor.

As imagens valem não mais por si mesmas, mas como condutoras de um fluxo emotivo, que do poeta é transmitido ao leitor, forçando-o não apenas a contemplar, mas também a imaginar; com liberdade, mas com as limitações e as regras de uma finalidade. A imagem não é, por si mesma, nem precisa nem desbotada; ao contrário, as próprias superficialidade e instabilidade a tornam mais brilhante [...]. Com o inelutável momento de *deleite* ganha-se consciência da presença sedutora da imagem; mas, para além do deleite, o processo segue em direção ao *útil*. (ARGAN, 2004, p. 26-27, com grifos no original)

Tendo a utilidade como primazia, o belo passa a ser uma característica fundamental à arte. Argan (2004, p. 27) afirma que o belo não está mais na configuração final da obra, mas em sua causa fundante. Todavia, afirma também: “nada é belo em si, mas tudo pode vir a sê-lo no juízo da alma ‘bela’” (ARGAN, 2004, p. 27). Portanto, embora o belo seja fundamental, não está delimitado a uma forma, a um intelecto que determine proporções e sistemas fechados de equilíbrio, mas se funde ao ideal moral do decoro. A beleza é compreendida como uma virtude para o discurso, capaz de sublimar e tocar o espírito do observador. “De fato, já que a beleza constringe a amar, dizendo que uma coisa é bela é como dizer que ela é amável” (ARGAN, 2004, p. 28), e, enfim, suscitar uma resposta afetiva, que não faria a imagem enrijecer-se e perder sua utilidade insinuada.

Deste modo, as características do Barroco superam os postulados do clássico – a contemplação da beleza cânone, como qualidade suprema da natureza e a perspectiva que determinava o ponto de vista obrigatório do espectador. Esse processo foi possível pelo potencial persuasivo que o Barroco conseguiu desenvolver, reconhecendo a comunicação e a elocução como protagonistas, inserindo-as no espectro artístico, como afirma Argan (2004, p. 33). O binômio arte-poesia (*ut pictura poësis*) é somado a outra combinação, arte-elocução, uma vez que a partir dessa perspectiva, a pintura figurativa passa a ser compreendida como discurso: “o substantivo é a forma, o verbo é a composição e o adjetivo é a cor” (ARGAN, 2004, p. 34).

A pintura-poesia multiplica os significados da reprodução do verdadeiro (da natureza) à uma verossimilhança análoga ao que se retrata; com o uso da imaginação, abre-se muitas possibilidades interpretativas, haja vista que não há mais uma leitura específica direcionada. Segundo Argan (2004, p. 35), o artista não se preocupa mais em sentir, mas em fazer sentir, “pretende exaltar certas possibilidades de reação sentimental que já estão no espectador e que, aliás, por serem comuns a todos os espectadores, constituem o caráter de determinada sociedade”.

Maravall (1997, p. 119) afirma que esse comportamento é chamado pela sociologia como condutismo: um estudo da experiência do indivíduo, do ponto de vista de sua conduta. “Essa preocupação com o conhecimento, o domínio e a manipulação dos comportamentos humanos conduzia a uma identificação entre eles e os costumes, entre a conduta e a moral” (MARAVALL, 1997, p. 124). Ou seja, se trata de um procedimento que tem como finalidade, dirigir uma determinada conduta, persuadi-la. Para Argan “significa solicitar e acreditar em algo que não está presente, mas que, apesar disso, se coloca no horizonte do possível” (2004, p. 8).

A cultura do Barroco é um instrumento operativo [...], cujo objeto é atuar sobre certos homens dos quais se possui uma visão determinada (à qual aquela deve acomodar-se), a fim de fazê-los comportar-se, entre si e em relação à sociedade que compõem e ao poder que a rege, de maneira que se mantenha e potencialize a capacidade de auto conservação de tais sociedades. (MARAVALL, 1997, p. 120)

Argan (2004, p. 35) afirma, também, que a essência do Barroco não está em indagar a natureza das formas, nem em estabelecer mais conceitos sobre ela, mas em questionar a alma humana e fazer nela despertar variadas reações. Portanto, o Barroco não se esforça em fazer de uma paisagem uma experiência mais viva, nem em construir uma igreja com base em meditações sobre o problema do espaço, ou na produção de uma natureza-morta focada na qualidade do objeto, mas em tocar e comover o mundo afetivo de seu público e é isso que significa dizer, que o eixo da arte mudou, do intelectual para o irracional (imaginação/emoção).

As muitas técnicas da retórica, segundo Argan (2004, p. 36), de amplificação, evidência, invenção, execução, argumentação, são utilizadas no discurso das imagens barrocas, elas são demonstrativas e ao mesmo tempo entimemáticas, que fornecem a prova e também o argumento. Ele nos esclarece que, por meio da “investigação do provável”, é possível identificar elementos explicitados e ao mesmo tempo enigmáticos nas pinturas do estilo barroca, como na obra *Martírio de São Vital*, de Baroccio (1535 – 1612), em que a personagem da pintura alimenta uma pega (ave) com uma cereja, para denotar a data em que o martírio desse Santo é celebrado, pois a cereja é uma fruta primaveril, assim como a data de celebração do Santo, vinte e oito de abril.

Se aquilo que Aristóteles chama de “investigação do provável” afasta o horizonte, para além de todo limite proporcional, também aproxima o primeiro plano, encontra um ponto de contato direto com o espectador, permite-lhe “penetrar” no quadro ou viver empaticamente na arquitetura. Somos afastados pelo falso formal, mas só para dar margem à imaginação do espectador; e a soltura, a vivacidade pictórica que se alcançam não têm nenhuma base na “visão”, mas somente no discurso. (ARGAN, 2004, p. 36)

Indubitavelmente a Igreja Católica utilizou a arte barroca para promover discursos religiosos, no entanto, é equivocado, na visão de Argan (2004, p. 36), reduzir esse movimento estilístico a, tão somente, a função propagandística da reforma católica. A predominância dos temas religiosos nos leva a crer que os artistas eram devotos e tementes aos preceitos que a Igreja Católica pregava, mesmo porque tal cosmovisão era intrínseca à sociedade. Contudo, como mencionamos já nesta seção, o que interessava aos artistas era a necessidade de fazer sentir e, como o ambiente religioso é fértil em sensibilidade, comoção e afeto, estava ali uma atmosfera propícia. Argan (2004, p. 37) afirma: “na maior parte das figurações religiosas barrocas, não encontramos a expressão da religiosidade do artista, mas sim o reflexo da religiosidade dos devotos”.

Em geral a cosmovisão católica era hegemônica, portanto, não podemos afirmar nem que os artistas eram passivos às encomendas da Igreja, nem que eram desconectados espiritualmente dos temas que reproduziam. Argan (2004, p. 38) credita ao movimento Barroco dependência à ideologia religiosa e também

à nova vida social em progressiva afirmação, com a consolidação das burguesias. O Barroco se coloca como complemento cênico desse momento de transformação social, tanto para as classes mais humildes, como para as mais eruditas, pois sabe despertar os mais diferentes afetos e

[...] tende, por fim, a criar o cenário da vida da época, especialmente da vida social; e, se exalta ideais religiosos ou morais, é porque sabe que elas formam o fundo, e não o escopo nem o objetivo, da vida social, atravessada pela complexa relatividade da prática. (ARGAN, 2004, p. 38)

Nesse sentido, Maravall (1997, p. 45) complementa, alegando que o Barroco além de depender das condições sociais das quais se manifesta, também as fortalece e legitima, em um processo conjunto e recíproco. “Nossa tese é a de que todos esses campos de cultura coincidem como fatores de uma situação histórica e repercutem nele e entre si” (MARAVALL, 1997, p. 45). Nesse processo, há vários elos: a cultura, a política, a sociedade, a economia, a geografia, as técnicas, a religião e outros. Salientamos, em concordância com Maravall (1997, p 58), que o elo religioso, conseqüentemente a contrarreforma representa apenas um dos elos, dos vários outros, que mantiveram e fomentaram a grandiosidade do Barroco.

A Companhia de Jesus foi um instrumento pelo qual o “elo religioso” exerceu forte influência sobre a cultura como um todo, especialmente ao Barroco, de acordo com Maravall (1997, p. 58). A mentalidade Inaciana influencia o referido movimento artístico e quase todas as esferas da sociedade, a ponto de Weisbach (1806 - 1871), segundo Machado (2003, p. 45-46), dividir o Barroco em jesuítico - a serviço da contrarreforma - e o Barroco propriamente dito. Tendo em vista que, na concepção de Weisbach, o Concílio de Trento foi a conclave da revisão cultural dos séculos XVI e XVII, marcada por um espírito ávido em arrebatado as consciências desgarradas por um ímpeto de fé.

Os Jesuítas se tornaram uma ordem em 1534, criada por Inácio de Loyola (1491 – 1556) mais seis companheiros, a ordem foi reconhecida pelo papa Paulo III em 1540, ficou diretamente sobre sua autoridade. Conforme Costa e Menezes (2009, p. 33), a companhia não tinha um intento passivo como as outras ordens religiosas, pois estava disposta a sair dos espaços reclusos, como os mosteiros,

e ir em busca da missão peregrina, mais ativa do que contemplativa. Desse intento, se disponibilizaram às missões em prol da educação, no entanto a ordem não tinha objetivos educacionais desde o princípio, ela foi prevista a partir da Reforma Católica, fruto do Concílio de Trento. Ferreira (2004, p. 57) aponta que o Concílio ocorreu de 1545 a 1563, no qual foi pensado normas de policiamento, para evitar pensamentos contrários aos mandos da Igreja Católica, considerados heresias. Em concordância com as necessidades da época, a ordem Jesuítica aderiu à causa da educação, compreendendo-a como uma forma de disciplinar as consciências.

Segundo Maravall (1997, p. 58), embora a religião tenha exercido forte influência sob o Barroco, ela não foi a única. Machado (2003, p. 79) apresenta mais uma relação, na qual o Barroco foi instrumento: o absolutismo. Ele foi fortalecido por meio das possibilidades estilísticas do Barroco, as formas de elevado padrão estético e a beleza superior impositiva, as formas de movimento contínuo, os elementos insinuados, estão associadas a sensação de infinito soberano, a cada detalhe da expressão formal, há um reforço para as noções do poder concentrado. Um exemplo arquitetônico dessa concepção, são os jardins dos palácios, que além de esplêndidos, possuíam uma enorme extensão, para gerar no imaginário dos súditos um afastamento entre os ambientes da coroa e o cotidiano “normal”. Como pode ser visualizado na imagem a seguir (figura 25), do jardim do Palácio de Versalhes.

Figura 25: Palácio de Versalhes, Versalhes, França. ³⁴

Fonte: Disponível em: <https://bubinos.mx/producto/entradas-al-palacio-de-versalles/>. Acesso em: 29 de agosto de 2018.

A cultura barroca é uma forma de pragmatismo, de base indutiva, ordenada pela prudência, como afirma Maravall (1997, p. 126). A prudência é um tema central na obra de escritores espanhóis e franceses: “Os vícios entram na composição das virtudes, como os venenos na composição dos medicamentos. A prudência os reúne e os tempera e se serve utilmente deles contra os males da vida.” (ROCHEFOUCAUL *apud* MARAVALL, 1997, p. 126). O papel da prudência corresponde ao ponto comum da cultura do Barroco, é isso que lhe confere um sentido de governado e regulado, disciplinado e organizado, mesmo em meio ao exagero de suas desmedidas alucinantes. A prudência não se equipara a uma razão matemática, como no renascimento, mas é um estudo tático, de adequação dos conhecimentos humanos, com seus meios e fins.

Manipulação, tecnicamente lograda dos comportamentos dos homens, que permita prever, em certa medida, determinados resultados a ser alcançados através deles. Uma ciência do

³⁴ Tanto a data de construção, quanto o arquiteto responsável, não são atribuídas a uma única data ou profissional, tendo em vista que, desde 1038 a 1768 o palácio passou por inúmeras reformas sob a responsabilidade de vários arquitetos.

homem, nesses termos, sempre terá um caráter inexato, porque é um saber de realidades contingentes. (MARAVALL, 1997, p. 130)

A cultura diretiva do Barroco, conforme relata Maravall (1997, p. 135), embora seja eficiente, não é uma garantia da aceitação de certas noções, é impossível assegurar que a recepção dos discursos incutidos nas imagens seja interpretada e internalizada da mesma maneira em cada indivíduo. No entanto,

[...] em todas as sociedades, buscou-se dirigir ou governar os homens, não apenas politicamente, mas nas múltiplas manifestações da vida. Em definitivo, toda preocupação pedagógica corresponde a isso: a pretensão de dirigir o homem, fazendo-o ver as coisas de determinada maneira para que marche na direção desejada. (MARAVALL, 1997, p. 134)

Maravall (1997, p. 136), apresenta-nos a compreensão de Saavedra (1584 - 1648) sobre o caráter educativo da arte. Para ele, Saavedra, a formação do indivíduo se dá por meio de uma doutrina moral e educativa, que tem como ferramenta a arte e a razão. Ele afirma que a educação possui a eficácia de reformar e configurar uma sociedade, colocando acima de tudo, a obra da cultura. Para Maravall (1997, p. 138), no mesmo sentido, no século XVII os grupos dominantes compreenderam isso e utilizaram a seu favor, operando sobre a opinião dos súditos e fiéis, a fim de controlar qualquer circunstância que viesse demonstrar disparidade dos padrões já estabelecidos. Maravall compreende que “a Educação, ganha uma importância decisiva como via de propagar – ou, dito de outra maneira, socializar - a cultura segregada pela sociedade barroca” (1997, p. 137).

Tanto Maravall (1997) quanto Argan (2004) concordam que há uma eleição ideológica em determinadas posturas, que acarretam um tipo de disputa de forças, em que cada parte trata de atrair para si o maior número de adesões. Tendo em vista que, “pode determinar deslocamento de massas e comprometer o equilíbrio das forças políticas, a persuasão ideológica [...] se converte em um modo essencial do exercício da autoridade” (MARAVALL, 1997, p. 138). De qualquer forma, a repercussão da persuasão dependerá do público, que deixará

ou não que se reverbere determinada ideologia, no entanto, por ser uma época de muitos conflitos, a persuasão encontra terreno fértil no espectador.

Analisamos neste tópico, que a contrarreforma foi um dos elos do Barroco e não a sua única propulsora, embora o Barroco tenha auxiliado significativamente ao propósito de conduzir o homem na direção desejada, ou seja, educar de forma indireta a consciência do súdito/fiel, para a manutenção dos interesses dominantes da igreja e do absolutismo. Aprendemos que as imagens não têm significados fechados e que o belo nesse período, também não estava fechado em um formato, era relativo ao observador, afinal as representações não precisavam copiar a natureza, o artista fazia germinar de sua imaginação algo que gerasse sentido no observador. Verificamos, portanto, como afirma Maravall (1997, p. 148-149), que o objetivo era alcançar por meio do Barroco, a comoção, esse é o aspecto decisivo do Barroco, dirigir os homens, atuando sobre sua vontade. No tópico seguinte, analisaremos de que forma isso ocorreu especificamente em Portugal e qual o contexto do reino luso, que contribuiu para a formação de Josefa de Óbidos.

4. PANORAMA RELIGIOSO, ARTÍSTICO, POLÍTICO E SOCIAL DE PORTUGAL NO SÉCULO XVII

Conforme vimos na seção anterior, a Europa passou por diversas transformações, tendo em vista os novos desafios comerciais, a possibilidade industrial e os embates relacionados às concepções religiosas. Estas transformações repercutiram culturalmente em cada região a seu modo e nessa seção, pretendemos expor como Portugal se posicionou no século XVII, tanto economicamente, socialmente e especialmente para o interesse de nossa pesquisa, artisticamente.

Para isso, nos aprofundaremos a seguir nos preceitos da Igreja nessa conjuntura, por identificarmos de essencial importância para o desenvolvimento dos demais fatores da sociedade. Também iremos apresentar os expoentes que se sobressaíram no contexto econômico, político e social de Portugal e finalizar com a exposição do cenário artístico, o surgimento do Barroco em território português, os principais pintores e as obras em destaque, que presumimos ter exercido influência para a formação de Josefa de Óbidos.

4.1. PORTUGAL E SUA ÍNTIMA RELAÇÃO COM A RELIGIÃO

Analisaremos neste tópico como a religiosidade estava amplamente enraizada no indivíduo português do século XVII. Verificaremos também, a ordem que repercutiu durante este período e viabilizou uma consciência inteiramente atrelada ao divino e ao corpo social, que esclareceremos a seguir. Conforme as modificações sociais e filosóficas, o eixo plenamente religioso começou a ser dividido com a estrutura jurídica, sem que o papel principal da vontade divina diminuísse. O corpo social/ corpo místico, foi de elementar importância para a manutenção do absolutismo e conjuntamente, da estrutura social intrínseca a ele.

A primeira percepção que temos é sobre o lugar central destinado a Deus, assim como, o domínio dos assuntos religiosos que exerciam influência sobre todas as classes e funções. Segundo Paiva (2012, p. 22-23), as ações eram justificadas perante a referência do divino, o entendimento religioso no qual Portugal estava alicerçado tinham bases teológicas, jurídicas, políticas e

retóricas e, para compreendermos, portanto, todo esse contexto, precisamos interpretar essa expressão portuguesa e nela encontrar as plausibilidades.

Paiva (2012, p. 24) nos esclarece que a plausibilidade da interpretação poderá se dar mediante a atenção que for despendida e por meio das articulações dos diversos aspectos que o texto permitir. Devemos levar em consideração que a conjuntura da vida dos portugueses havia sido construída ao longo de treze séculos, na qual a presença teológica cristã era categórica, influenciando toda a ordem social, poder político, discursos, valores, comportamentos, hábitos e a visão do mundo de forma geral.

Embora distinguindo suas possíveis interpretações práticas, tem-se que afirmar a mesma qualidade de origem: a realidade era compreendida religiosamente; os homens viviam no círculo de Deus, Deus participando da vida dos homens. (PAIVA, 2012, p. 25)

O denominador comum entre as classes era a crença na onipresença divina, uma unidade na adversidade. Na ordem universal, a crença de que o criador orientava todas as coisas a um objetivo único, que ao mesmo tempo era o elemento que explicava e fundamentava as ações. Não havia divergência em relação à crença, mas a interpretação da fé, por vias tradicionais ou populares, divergia, gerando alguns embates entre os grupos sociais. Independentemente disso, Paiva (2012, p.26) explicita que de forma prática ou letrada, a visão religiosa era partilhada por todos. Paes (2006, p. 38) acrescenta que tal cosmovisão cristã, percebia o universo de forma organizada e orgânica.

Teologicamente o termo “ordem social”, diferente do que compreendemos hoje, subentendia a totalidade das coisas e, dentro disso, havia a compreensão de hierarquia de forma natural, sem imposição do mais forte ao mais fraco, era uma própria concepção da natureza. As especificidades se complementam na unidade do universo. “Inversamente: a ordem, o universo, se compõe de seres qualitativamente diferentes, cada qual realizando uma competência e todas juntas realizando a plenitude, em harmonia” (PAIVA, 2012, p. 27).

A hierarquia pressupõe subordinação, pois nessa relação hierárquica a posição de um indivíduo perante outro definirá a condição de ambos. Por isso,

essa relação compreende uma *subordine*, ou seja, colocar a ordem, abaixo de determinada posição, praticando hierarquização articulada complementarmente. O indivíduo contemporâneo compreende subordinação por submissão, sujeição, dominação, enquanto o entendimento que embasava essa relação, no século XVII, era de participação de forma ordenada, o criador e a criatura se relacionando ativamente, cada um com sua designação, reconhecendo sua posição dentro da ordem estabelecida por Deus: “A criação supõe o ato criador permanente, que sustenta o ser da criatura” (PAIVA, 2012, p. 28).

Nessa concepção, como afirma Paes (2006, p. 39), compreende-se que a partir do pecado original, o homem foi designado a um corpo físico, uma prisão da alma. Os corpos físicos por sua vez, pertencem a um corpo social abstrato, onde cada indivíduo possui uma função, que corrobora para o cumprimento da vontade divina. O cumprimento das obrigações no corpo social e a participação da verdade divina, torna cada corpo abrigo da graça divina, consumando a liberdade por meio da redenção e da vitória em relação ao desejo da carne e conseqüentemente da busca por plenitude. “Só a verdade divina era capaz de preencher a infinitude do desejo humano. Então, o homem possuía o livre arbítrio apenas como caráter trágico, ou seja, ele só era efetivo para a recusa do pecado.” (PAES, 2006, p. 40).

Esse relacionamento de interdependência, submetido à ordem social – totalidade das coisas, nos faz compreender algumas premissas, como a questão da autoria, que não era uma preocupação a ser divulgada; os castigos tão duros, para que a ordem não fosse prejudicada; a exemplaridade como categoria de perpetuação da realidade vigente; enfim, todo o planejamento social e sua relação de governo. A trindade divina representa o maior exemplo da ordem perfeita, pois “Há diversidade de pessoas, diversidade que não impede a unidade da trindade. Pai, filho e Espírito Santo são igualmente Deus, embora diferentes como pessoas” (PAIVA, 2012, p. 29), cada qual com sua função, sendo um só corpo.

A criatura se vê como imagem e semelhança de Deus, tendo nele o modelo de relação que deve ter com o outro, isto é, unidade e não soma ou justaposição. Para Paes a manutenção da harmonia e da paz, deveriam estar alicerçadas no cumprimento do corpo orgânico, das funções naturais de cada

indivíduo, “ou seja, tudo deveria ser hierarquizado para o fim último do homem: a salvação espiritual” (2006, p. 41). Esse relacionamento social foi chamado de Corpo Místico, no qual a sociedade é marcada pela comunhão com o divino, como afirma Paiva (2012, p. 30), e está embasado biblicamente através da passagem de 1º Coríntios 12:12-13:

Com efeito, o corpo é um e, não obstante, tem muitos membros, mas todos os membros do corpo, apesar de serem muitos, formam um só corpo. Assim também acontece com Cristo. Pois fomos todos batizados num só Espírito para ser um só corpo, judeus e gregos, escravos e livres, e todos bebemos de um só Espírito. (A BÍBLIA, 2002, p. 2008)

Uma unidade que compreende a todos, por exemplo, se o príncipe desmorona, a sociedade igualmente desaba. O rei é responsável pelas almas, sendo o sacerdote mediador entre Deus e os homens. Paes (2006, p. 40) esclarece que devido ao pecado, o homem perdeu o contato imediato com o divino e por isso, o rei assume posição de autoridade na sociedade, pois ele é o representante terreno de Deus. Segundo Paiva (2012, p. 31), o Rei é um outro Cristo ungido. Da mesma forma, ocorre com a lei divina, cujo pecado afastou e, por isso, “os homens foram obrigados a criar a lei temporal, forma imperfeita de justiça” (PAES, 2006, p. 40).

A teologia e o direito se complementavam na explicação dessa realidade: à teologia cabia oferecer a forma de expressão das verdades reveladas, ao direito cabia a codificação das normas de agir, a partir da compreensão teológica. Muito lentamente as leis jurídicas passaram a superar a razão teológica no entendimento do corpo social. Por volta do século XII as relações sociais feudais, que possuíam caráter comunitário, passaram por um processo de transição e as relações sociais tornaram-se mercantis, individualizadas, como afirma Paiva (2012, p. 32) o *affectus* (afeto, ligação) fora substituído pelo *effectus* (efeito, resultado), o público que era compreendido como bem comum, agora desponta como ilustração abstrata das relações pessoais.

Esse processo de lenta transferência do campo religioso para o campo jurídico – o discurso e o modelo sempre fundando no religioso - tem suas raízes sociais no desenvolvimento do grande comércio, que provocou processo de transformação dos

caracteres das relações sociais, de religiosas para jurídicas, via individualismo e racionalidade. (PAIVA, 2012, p. 32)

Essa noção em Portugal, no século XVI, já estava consolidada, o religioso se estendeu ao Estado. Nessa nova percepção a hierarquia de subordinação permanece, mas cada parte se autocontrola na execução das competências, mantendo a ordem. Ao rei cabe a manutenção do equilíbrio das partes de “realizar a ordem e, assim, garantir o bem comum (que resulta em vida), o que se dizia então justiça” (PAIVA, 2012, p. 33). Essa responsabilidade real de manutenção do equilíbrio fez com que os atos fossem firmados juridicamente, ou seja, o direito se estabeleceu como fundamental para a organização social, “Neo-escolasticamente, a conceituação corrente em Portugal, nos séculos XVI e XVII, postulava que, antes de ser uma vontade (*voluntas*), o direito era uma razão” (HANSEN, 2001, p.30, *apud*, PAIVA, 2012, p.34).

A razão do direito vai modelando a compreensão social nos parâmetros dos novos termos, do modo religioso, da moral e, em geral, dos olhares sobre a vida, tanto para a nobreza e clero, quanto para o povo, Paes (2006, p.41), ressalta que a autonomia foi sendo concedida à ação humana, sem negar a precedência da vontade de Deus. Nesse processo de transição, Paiva (2012, p 35) afirma que o homem passa a confiar na razão para chegar à justiça e aprende a confiar na sua própria capacidade de se determinar.

A declaração da justiça, destarte, ocupa um espaço maior, com o homem experimentando um distanciamento metódico do religioso, no que toca à justificação de seus atos. Esta experiência, nascida e radicada na representação religiosa do mundo, ao mesmo tempo que funda uma nova direção para o entendimento da realidade, traduz que esse novo entendimento em termos religiosos, gerando uma como que espiritualidade jurídica, animadora da vida social. (PAIVA, 2012, p. 35)

A separação das esferas religiosas e civil acontece por via jurídica e não por oposição à religião, a partir da reorganização política do Estado que ocorre pouco a pouco (em Portugal inicia no século XIV). São Tomás de Aquino embasa a nova visão religiosa, uma mudança do religioso para o jurídico, da teologia para o direito, sobretudo, preservando o divino, o sacerdócio e a liturgia na sociedade.

O termo autoridade³⁵, segundo Paiva (2012), direcionado ao poder real, significa ser aquele que tem por ofício/dever, mediante a disposição divina, aumentar à semelhança da vida, em que o sujeito, ficando o mesmo, se faz outro, tal qual Deus, a suprema autoridade, que faz acrescentar vida. O rei em relação ao corpo social, precisa fazer aumentá-lo, de forma que suas decisões se tornem autoridade, sujeitas à obediência, portanto, a uma hierarquia. Hierarquia “em seu sentido etimológico, diz que o fundamento de toda ordem é sagrado” (PAIVA, 2012, p. 37). O primeiro princípio que organiza a cultura portuguesa é que Deus governa o corpo inteiro, Deus sustenta esse corpo social, não apenas por estar participando de seu funcionamento, mas sendo o próprio corpo social.

A leitura teológica busca o sentido alegórico, que Deus pertence ao todo e não é algo acrescentado. “Deus se põe presente, atuante, conduzindo as ações humanas e todo o universo para o seu fim, ou seja, em realização e cumprimento da ordem. A isso se deu nome de providência divina” (PAIVA, 2012, p. 37). Em sua providência, Deus estabelece uma configuração para cada uma de suas criaturas, atribuindo-lhes um fim, uma proporção a ser vivida e realizada. Sobre isso, Paes (2006, p. 42) acrescenta, no ato da criação do mundo, Deus comunicou cada criatura com parte de sua perfeição e o fato dos seres serem diferentes justifica que cada um foi designado para um propósito. Além dessa designação ele intervém a todo instante na criação, participando dela, a presença dá o significado, movendo os atores a realizarem, por seu gestos e falas, a figuração do Eterno.

O novo sentido do tempo, a partir do novo sentido de natureza, que o comércio e urbanização haviam trazido, já havia sido assimilado pelos portugueses quinhentistas, mas sem abrir mão do alicerce da fé, que continua sendo a expressão e compreensão que marcam essa época. Segundo Paiva (2012, p. 41), o humanismo esbarrou em Portugal, no entanto, não ganhou força como nos demais territórios europeus, em razão do enraizamento da conservação dos princípios religiosos.

Os novos objetivos, passam a estar centrados no lucro, na nova ordenação jurídica, no poder centralizado, racionalizado e secularizado. Dessas

³⁵ Autoridade – deriva de actum, crescer/ aumentar. (PAIVA, 2012, p. 36)

renovações, urge a necessidade da reforma educacional, que intenta se adequar aos novos parâmetros da sociedade, reafirmando a nova ordem. A Companhia de Jesus direcionou sua missão nessa direção: “O universo teológico jesuítico, no que toca à espiritualidade, se definirá pelo rigor, que recende a intransigência própria de reformadores, combinando com os interesses da coroa em termos de Ordem Social” (PAIVA, 2012, p. 42). Os ensinamentos partiam do método escolástico, no qual a tradição da autoridade e a erudição eram ensinadas, a fim de que a espiritualidade decorrente fosse reforçada, afastando as pretensões heréticas luteranas.

Toda uma conjuntura representou o processo de perpetuação das ideias religiosas, mesmo que por outras vias, a religião permaneceu aliada à compreensão de mundo dos portugueses. O acrescentamento da fé católica ocorreu por meio da educação e, principalmente por ordenações jurídicas, tendo em vista que era uma preocupação contundente ao espírito da época. Esse objetivo contribuiu ao expansionismo dos territórios e, conseqüentemente, dos fiéis, que proporcionou ao Rei o cumprimento de seu dever e ao reino, o enriquecimento, por vias mercantis. Além disso, com o compromisso da propagação do evangelho, inibiam o crescimento dos reformadores protestantes, unindo vários propósitos em uma grande missão.

O sucesso em afastar as ideologias divergentes da consciência religiosa se deve à uma concepção muito bem fundamentada de verdade absoluta, como afirma Boxer (2007, p. 54), ao citar Gay, mesmo entre os mais afáveis fiéis, havia a concepção de que sua religião era inquestionavelmente verdadeira e por isso, as demais eram pagãs, inimigas, de almas miseráveis e necessitadas da verdadeira luz. Essa visão estava ainda mais enraizada nos missionários, que viviam em prol de levar a salvação para o além-mar, além de apresentar uma nova religião, na certa, apresentavam uma nova cultura, superior e atrelada a cosmovisão religiosa.

Absolutamente convencidos da superioridade moral – e material – da cristandade ocidental, só alguns missionários excepcionais se deram ao trabalho de estudar a fundo os livros sagrados (onde estes existiam) e as crenças básicas dos povos que tentavam converter. (BOXER, 2007, p. 55)

As culturas não cristãs eram consideradas como bizarras e inferiores e a maioria dos missionários, para não dizer todos, eram fechados a conhecê-las, Boxer (2007, p. 55) relata, que uma das autoridades eclesíásticas, António da Silva Rego, reconheceu que as relações inter-raciais concebiam uma troca cultural, mesmo que inconscientemente. Ou seja, em terras distantes os missionários não estavam interessados em conhecer outras possibilidades de compreender a vida, embora estivessem lá, justamente para impor a sua compreensão acerca da vida, mas inconscientemente acabavam sendo influenciados, por questões até mesmo de adaptação aos novos territórios.

Além de enviar os missionários, a igreja da união ibérica agia por meio de outras estratégias, como a imprensa, publicavam em várias línguas livros de catequização, obras de linguística (dicionários e gramáticas), manuais e guias para uso de confesores e párocos e obras edificantes, conforme afirma Boxer (2007, p. 56). O trabalho dos jesuítas em elaborar os referidos materiais são referência para o estudo linguístico até os dias atuais, Boxer (2007, p. 59) afirma que para a reconstrução da língua tupi no Brasil, foi utilizado como ponto de partida a primeira gramática organizada pelo missionário José de Anchieta e o mesmo ocorreu no Japão, os historiadores interessados na história do japonês, utilizam o estudo do português João Rodrigues sobre a gramática japonesa, de 1604-1608.

Para que o poder de influência fosse cada vez maior, a Igreja precisou de uma organização bem instituída, ou como Boxer colocou “ela é uma instituição tão divina quanto humana” (2007, p. 84), ou seja, com hierarquias e mecanismos de organização. Contudo, como em qualquer outra instituição, haviam problemas em suas relações, sendo um dos mais expressivos deles, o apego ao poder. Boxer (2007, p, 87) afirma que essa vaidade alimentou vários conflitos entre o clero secular e o regular, ou seja, entre as ordens e o clero paroquial. Em todo caso, mesmo diante dos conflitos, a Igreja Apostólica Romana, na União Ibérica, especialmente em Portugal, com a ousadia e organização da Companhia de Jesus, alcançou o desejado acrescentamento da fé católica e todas as vantagens que estavam atreladas à essa conquista.

Compreendemos, portanto, que a evangelização era necessária, mais do que importante, fazia parte da obrigação do rei. Ele deveria garantir a salvação

dos seus súditos e aumentar a fé católica, dessa forma, toda a hierarquia abaixo do rei, deveria auxiliá-lo com o cumprimento deste propósito. A compreensão do corpo social atrelada a experiência com o divino, foi uma estratégia filosófica/religiosa que sustentou a estratificação social neste período e influenciou a maneira pela qual o Barroco operou, contribuindo para conduzir as consciências a fim de que permanecesse inabalada essa compreensão de mundo. No próximo tópico vamos expor, como isso se manifestou na estrutura social e política de Portugal.

4.2. ESTRUTURA POLÍTICA E SOCIAL DE PORTUGAL NO SÉCULO XVII

Nesta parte da seção, decorreremos acerca das condições econômicas, políticas e sociais de Portugal no século XVII, ou seja, de que forma que o reino português esteve dividido socialmente, como ocorreu o planejamento econômico deste período, como a íntima relação religiosa dos indivíduos se manifestou na prática. De que maneira Portugal viveu o período da união ibérica, assim como, que maneira se libertou da possessão filipina. Sumariamente, analisaremos os desdobramentos sociais das funções clericais, da dependência da nobreza em detrimento do poder real e a constituição do absolutismo português no final do século. Enfim, analisaremos quais as condições do contexto português, que fizeram parte da formação e experiência de Josefa de Óbidos.

Embora o reino português seja pequeno em tamanho, é grande em importância, principalmente ao que diz respeito à expansão europeia a partir do século XV, que ocorreu mediante as venturosas e aventureiras viagens marítimas. Hanson (1986, p. 17) aponta marinheiros e missionários portugueses, vanguardistas nessa expansão, contribuindo para a construção de um empreendimento colonial enormemente extenso e longínquo. O autor ressalta, dentre eles, os grandes navegadores Vasco da Gama e Fernão de Magalhães, ou até mesmo o padre Manuel Nóbrega, que levou juntamente com o espanhol Francisco Xavier, a doutrina e cultura europeia aos lugares mais distantes do Império Português.

Durante o século XVI, Portugal veio a se tornar um dos maiores centros comerciais do mundo, compartilhando com Sevilha o posto de principal mercado de produtos do Extremo Oriente e da América. No entanto, Hanson (1986, p. 17) relata que essa posição durou menos de um século, passando por diversas crises e desafios, devido ao limitado quadro de recursos humanos e materiais do país. A metrópole portuguesa, ou seja, o território continental, somado às onze ilhas dos Açores e da Madeira, possuía 35.408 milhas quadradas, que equivalem a 56.983 quilômetros quadrados. Todo esse território, durante o período moderno (1500 a 1800), não dispunha de meios humanos e materiais para atender as necessidades internas, que dirá, suportar adequadamente todo um império. Segundo Marques (1974, p. 375), a partir da segunda metade do século XVII, Portugal já não exprimia grande proeminência no meio mercantil:

Do Ultramar vinham as principais fontes de rendimento do País. As especiarias da Índia, ilhas Molucas e Ceilão, que atingiram um máximo nas importações portuguesas na década de 1550, foram pouco a pouco baixando no conjunto, ao longo da segunda metade do século e no seguinte. (MARQUES, 1974, p. 375)

Hanson (1986, p. 18) afirma que no período médio da era moderna, em 1650 exatamente, a população de Portugal era estimada em pouco mais de 1,5 milhão de habitantes, todavia, com as viagens aos oceanos Atlântico e Índico e, em geral com a expansão portuguesa, milhares de homens, camponeses, pescadores, e de outros ofícios, foram afastados de suas atividades para comporem o quadro de marinheiros, deixando algumas áreas desfalcadas. Muitos não voltavam a sua terra natal, pois padeciam em batalhas ou naufrágios, o que acabou por enfraquecer a força de trabalho, que já era débil. Tornando-se um dos motivos pelo qual a mão de obra escrava foi tão explorada no período. Esse fator é muito importante, tendo em vista que representavam um grande braço da economia agrícola.

Além da questão humana para a produção agrícola, outro motivo que fomentou a crise, foi propriamente a qualidade do solo, que só suportava a agricultura de subsistência e devido as muitas montanhas e serras, não havia espaço para as lavouras. Parte dos terrenos férteis e abastecidos por água

estava sob posse dos nobres e elites clericais, que exploravam a terra para exportação, ou as deixavam improdutivas. Esse padrão de posses de terras, segundo o autor (1986, p. 18), foi um dos pontos preponderantes para a decisão do êxodo contínuo de portugueses para as colônias.

Por outro lado, Marques (1972, p. 372) afirma, que a agricultura passou a estar voltada prioritariamente a produção do milho, em substituição ao trigo e centeio, com isso, para que as terras fossem destinadas ao plantio do milho, houve uma diminuição da criação de gado, e, portanto, do laticínio e dos demais cereais. Em detrimento disso, foi necessário solicitar, a abertura da fronteira, para a livre comercialização dos cereais entre o reino de Castela e Portugal, sendo concedida, no início do século XVII pelo rei Filipe III, que percebeu a estratégia do cultivo de um único cereal como prejudicial ao controle da fome. Diante disso, nas ordenações Filipinas de 1603, foi proibida a monopolização dos cereais, no intuito de prevenir que acontecesse a mesma situação. De qualquer maneira, Marques (1972, p. 373) relata que, mesmo com essa providência, houveram outros períodos de relevante fome, em: 1621, 1627, 1632, 1655, 1659 e entre outros.

O rei Filipe III, da casa dos Habsburgos, nesse momento governava Portugal, pois a morte sem herdeiros de D. Sebastião, em 1578, como afirma Hanson (1986, p. 18), deu passagem para que seu pai, Filipe II, tomasse o trono português, dando início ao período chamado cativo babilônico de Portugal, ou União Ibérica, que durou de 1580 a 1640. Embora o período fosse de dominação espanhola, não pode ser denominado opressivo, comparado a outras dominações de monarcas estrangeiros, que ocorriam na Europa. O período de 1580 a 1630 é marcado por estabilidade econômica e por pouca interferência do reino de Castela, afinal grandes lucros eram obtidos por meio do monopólio da comercialização do açúcar, explorados da colônia brasileira.

A partir de 1630 há um grande descontentamento dos portugueses em relação à soberania dos espanhóis, de acordo com Hanson (1986, p. 18-19), pois os Habsburgos demonstraram ineficácia na proteção do território português, os Holandeses se apropriaram de Recife e venceram diversas batalhas no Extremo Oriente, sendo que esses territórios eram bem significativos economicamente, principalmente a rica capitania pernambucana. Além dessa

insatisfação, havia um contínuo aumento de impostos, no intuito de avultar as forças imperiais Ibéricas e as possibilidades de defesa, deixando os portugueses saturados, haja vista a escassez de alimentos e baixas de preços de produtos comercializados, o que potencializava o espírito revoltoso.

Todas essas rebeliões levaram à Restauração do reino português, no dia 1 de dezembro de 1640 houve a expulsão dos oficiais pró Espanha do território e o Duque de Bragança assume o poder como D. João IV - a linhagem dos Bragança estava relacionada com a extinta família de Avis de D. Sebastião. No entanto, como relata Hanson (1986, p. 19), a retomada do reino de Portugal se arrastou por vinte e oito anos de disputa, período que ficou conhecido por Guerra da Restauração. Esse longo impasse depauperou os recursos humanos e financeiros de Portugal, sendo que também se esforçavam para recuperar Recife e as demais possessões coloniais que haviam sido tomadas pela Holanda, além disso, enfrentavam ameaças inglesas com o protetorado de Cromwell.

Embora sitiados em muitas frentes, os Portugueses conseguiram derrotar os Espanhóis numa série de importantes batalhas, durante o início da década de 1660, tornando o sonho de uma Península Ibérica unida, muito menos atraente para uma Madrid, cansada da guerra. (HANSON, 1986, p. 19)

Em 1656 o rei D. João IV morreu, deixando vacilante a esperança do final da guerra e o êxito na causa, os anos seguintes foram conturbados para a dinastia Bragança. A rainha D. Luísa de Gusmão assumiu o reino de Portugal, como regente até 1662, quando foi deposta por seu filho que, segundo Hanson (1986, p. 19), era disforme fisicamente e irresponsável. Ele assumiu como D. Afonso VI e, em 1666, casou-se com Maria Francisca de Sabóia, firmando um acordo com a França por meio do casamento, que acarretaria na criação de uma frente franco-portuguesa contra Castela. O acordo parecia inteligente, senão fosse a capacidade da nova rainha de manipular D. Afonso VI em prol das causas francesas. A corte enxergou as fraquezas do rei perante a rainha, forçando a abdicar do reinado em prol do seu irmão, o príncipe D. Pedro.

De acordo com Hanson (1986, p. 20), D. Afonso VI se convenceu de sua própria impotência e cedeu o trono para seu irmão em novembro de 1667. Em

1668 foi assinado o acordo de paz entre Portugal e Espanha, colocando fim aos 28 anos de guerra e à preocupação referente a viabilidade da dinastia dos Bragança. A partir de então, Portugal parecia retornar a uma era de estabilidade e prosperidade, pois alguns dos territórios que estavam sob posse da Holanda foram reconquistados, os mais importantes deles, devido ao fornecimento da mão de obra escrava e a produção açucareira, foram a Angola e parte do Brasil, retomados respectivamente em 1648 e 1654.

D. Pedro II assumiu o reinado em uma cerimônia com toda a demonstração de poder que um monarca tem direito: os protocolos, farturas, trombetas, vestimentas em seda, veludo carmesim, enfim, com os mais finos trajes e ornamentos. No entanto, uma questão permeava o roteiro dessa cerimônia. Hanson (1986, p. 29) afirma que os representantes do povo insistiam que D. Pedro assumisse o poder já como rei, para facilitar um possível acordo em prol do fim da guerra contra Castela. Do outro lado, a nobreza e o clero defendiam que D. Pedro assumisse o poder e só fosse nomeado rei quando D. Afonso VI morresse, para legitimar a tomada do poder. Assim foi feito, D. Pedro II se intitulou príncipe regente durante esse período, até seu irmão falecer em 1683, quando se tornou definitivamente rei de Portugal.

Além do reino, D. Pedro tomou a mulher de seu irmão, a rainha D. Maria Francisca de Sabóia, que havia anulado o casamento com D. Afonso VI, alegando a não consumação do matrimônio, devido deficiências físicas do até então monarca. D. Pedro, portanto, se uniu a D. Maria de Sabóia sem restrições do clero ou impedimentos jurídicos, uma vez que a anulação do casamento foi concedida sem muitos conflitos. E, diferente da maioria dos casamentos dinásticos, Hanson (1986, p. 30) alega que, D. Pedro e D. Maria se apreciavam e possuíam uma ligação romântica.

Portugal no século XVII, como o restante da Europa Ocidental, estava dividido em três ordens: a nobreza, o clero e o povo. A liderança dessa sociedade estava a cargo do monarca e, embora a nobreza e o clero manifestassem suas pretensões, nesse período a autoridade e supremacia estavam sob o rei, acarretando, ao final do século, no regime absolutista, que era pautado em uma forte aliança entre monarquia e as classes privilegiadas. Hanson (1986, p. 27) comenta a derrocada gradativa da nobreza, que embora fosse detentora da

maior parte das terras, não soube, segundo o autor, fazer proveito das oportunidades educacionais, gastando seus recursos de forma extravagante e demonstrando uma má gestão dos benefícios que possuía. Além do desdém que detinham em relação a atividade comercial.

Esse declínio financeiro aproximou a nobreza da coroa, estabelecendo uma dependência por meio de doações, nomeações e pensões, culminando em cooperação e fortalecimento ao monarca. Marques (1974, p. 385) afirma, que para o fortalecimento do poder real e conquista de adeptos à causa restauracionista, algumas propriedades eram cedidas à nobreza, que passavam a possuir cada vez mais propriedades, uma vez que, todos os lucros obtidos eram revertidos para aquisição de novas terras, nas quais a agricultura não era explorada devidamente.

Marques (1974, p. 385) afirma que, em 1580 a maior parte da nobreza se recusou a ir para Madri, e optou por recolher-se em suas terras, como consequência surgiram os localismos provinciais – as cortes de aldeias -, que findaram em 1640, com o objetivo de fortalecer a autoridade central do rei de Portugal, empenharam-se em reconstruir a corte na capital. Os nobres que continuaram apoiando a causa espanhola perderam seus títulos, foram 34 títulos ao todo. Mas como não era um momento de diminuir a corte e sim fortalecê-la, o duque de Bragança concedeu igualmente outros 34 títulos, de nobreza de toga e de fidalguia.

Hanson (1986, p. 28) afirma que, embora muito ligada à nobreza, a coroa fazia acordos periódicos com as classes mercantis, por reconhecer a importância financeira que possuíam, além disso, para demonstrar ao clero e à nobreza que haviam outras possibilidades de apoio. Os acordos ocorriam, mas ao mesmo tempo, se esforçavam para inibir o crescimento das classes mercantis, pois a interpretavam como uma ameaça à ordem já estabelecida. Marques (1972, p. 396) complementa dizendo, que a expansão do comércio marítimo contribuiu para o crescimento da classe mercantil, mas não foi uma ascensão econômica pacífica, pois além de competir entre si, os burgueses brigavam com o rei, com a nobreza e com os comerciantes externos, pela ampliação de seus direitos.

Os portugueses investiam timidamente e em ritmo nada acelerado, por isso não alcançavam níveis de competição consideráveis; e diferente do que Hanson afirma, Marques (1972, p. 397) alega, que os comerciantes não recebiam do Estado nenhuma ajuda, nenhum acordo favorável, ao contrário disso, recebiam aumentos constantes dos impostos. Acarretando em 1640, em um declínio da burguesia, pois comerciantes estrangeiros se instalaram em Lisboa e se desenvolveram rapidamente, tendo em vista que, possuíam vantagens advindas de tratados reais.

O poder eclesiástico indiscutivelmente era reforçado pelo rei, tendo em vista que, de acordo com Hanson (1986, p. 28), o direito divino por meio do qual os monarcas governavam era concedido por Deus, sendo o clero responsável por intermediar essa relação entre governante e divindade. Por isso os privilégios dessa classe, assim como a importância dela, eram mantidos e reforçados. Além, como vimos anteriormente, do real significado que a religião possuía para a população como um todo, independentemente de classe, a religião e as demais esferas da sociedade eram indissociáveis.

Embora Hanson (1986, p. 28) afirme que a crescente classe mercantil, olhava o clero com suspeitas de corrupção do judaísmo ou protestantismo, esse olhar desconfiado não impactava em nada a ascensão e permanência do poder que o clero detinha. A coroa, nobreza e clero estabeleceram uma forte relação, a fim de perpetuar o poder e status que possuíam e foi sob o reinado de D. Pedro II “que o regime absolutista enraizado no privilégio e na posse de terras floresceu” (HANSON, 1986, p. 28).

Durante o reinado de D. Pedro II, na sociedade portuguesa, mesmo diante de uma segura estrutura social, na qual os privilégios estavam estritamente relacionados a posse das terras, distribuídas à nobreza e ao clero, havia uma movimentação que ameaçava em certa escala a estabilidade dos privilegiados. A crescente classe mercantil, a chegada de comerciantes estrangeiros, os administradores coloniais, perturbavam a ordem social já estabelecida. Hanson (1986, p. 33) expõe que a chegada dos judeus expulsos da Espanha em 1492 exerceu uma considerável mudança no mecanismo econômico, tal qual perdurou até o século XVII, tendo em vista que exerciam o ofício da comercialização e fomentaram o crescimento da classe mercantil.

Hanson (1986, p. 33) informa que a ameaça mencionada não chegou a abalar as vantagens que as classes privilegiadas possuíam e que a nobreza e clero correspondiam respectivamente a 14% e 4% da população portuguesa. Sendo que uma quantidade enorme de benefícios tornava essa porcentagem da sociedade cada vez mais privilegiada, com a isenção do pagamento da maioria das taxas, pensões e rendimentos do tesouro real destinados a nobreza e o clero, além de julgamentos jurídicos diferenciados no caso de transgressões.

Embora houvesse muitas vantagens, como as que citamos, a maior fonte de renda e manutenção da concentração do poder provinha da posse de terra. O clero e a nobreza, que representavam juntos 18% da população, detinham dois terços das terras do território português, segundo Hanson (1986, p. 34), essas terras correspondiam muito mais que as terras usadas para pecuária e agricultura, deixando, inclusive, terras férteis preservadas de qualquer atividade econômica, para o deleite da nobreza, que as utilizava para a caça.

As classes (nobreza, clero e povo) muitas vezes são consideradas homogêneas, todavia, eram subdivididas em muitas categorias, acarretando em disputas por posição e privilégios não com outras classes, mas entre si. A nobreza no final do século XVI havia se dividido em quatro categorias: nobreza de toga, nobreza provincial, nobreza da corte e administrativa e nobreza da espada. Hanson (1986, p. 36) afirma que não havia uma divisão rígida e fechada, a nobreza de toga atuava, por exemplo, juntamente com a nobreza burocrata.

Além de todas essas subdivisões Hanson (1986, p. 37) relata que haviam graus diferente de nobreza. Primeiramente os titulares do reino, que possuíam as mais altas posições, eram os duques, marqueses e condes e em muitos casos, tinham parentesco direto com a família real. A segunda posição, pertencia aos fidalgos, ou fidalgos de solar, que dispunham de seus próprios castelos e grandes porções de terras. Em seguida haviam os fidalgos do Livro do Rei, cujos brasões estavam marcados com a Coroa Real. Abaixo estavam os fidalgos simples, que eram aqueles cuja família não estava atrelada com trabalhos manuais - há pelo menos quatro gerações. O penúltimo escalão era dos fidalgos de espada, que por sua vez, possuíam as mais altas posições na hierarquia militar e, por último, os fidalgos togados, os principais ministros civis do reino. Muitos dos títulos não eram hereditários, mas por volta de 1700 passaram a ser.

Receber um título de nobreza significava além de todo o prestígio, se isentar de determinados impostos, de pena de morte (a não ser por traição à coroa) e receber porções de terras e pensões, que para os escalões inferiores significava bastante, pois eram sua única fonte de renda. Os mais altos escalões da nobreza juntamente com a nobreza de toga exerceram um papel primordial para a restauração do reino, uma vez que a nobreza togada, familiarizada com “as confusões da moderna teoria legal, aprendida na Universidade de Coimbra [...], manteve o princípio de governação, por parte de um rei português” (HANSON, 1986, p. 38), permitindo que houvesse a recuperação da independência.

Quando o Duque de Bragança assumiu o reino como rei D. João IV, ele passou a elevar os títulos das famílias nobres de maior importância, com a clara intenção de reforçar a lealdade das famílias para com a sua nova posição. Embora na corte tenham ocorrido algumas modificações, em relação às titulações, em detrimento das contribuições em prol da Restauração, “Provavelmente, será seguro afirmar que a grande agitação política causada pela restauração, pouco ou nada tenha feito para mudar a natureza do regime agrário em Portugal” (HANSON, 1986, p. 39)

A riqueza permanecia atrelada à nobreza, pois além de serem detentores das terras recebiam os proventos vindos das colônias, especialmente do Brasil, enriquecendo-os ainda mais. Marques (1974, p. 387) afirma, que mesmo diante dessas riquezas, os mais afortunados portugueses estavam aquém dos sevilhanos, o 1º duque em Portugal (o de Bragança) estava em 5º lugar se comparado aos duques castelhanos e o primeiro marquês português, com 34 ducados, era o 10º, na mesma comparação.

No século XVII, de acordo com Hanson (1986, p. 34), a transferência de herança aos primogênitos foi de primordial importância à permanência das terras em posse das classes privilegiadas, tendo em vista que aos irmãos mais velhos cabia o direito de herança, e o simples fato das terras não serem divididas com os outros irmãos assegurava a impenitência dos proprietários. Aos irmãos mais novos cabia partir para as colônias ou seguir vida eclesiástica, que conseqüentemente fez a emigração e as ordens religiosas crescerem.

A segunda possibilidade era mais aceita, pois tanto a emigração para as colônias, quanto a comercialização - especialmente com os cristãos novos (judeus convertidos ao cristianismo) -, era mal vista pela nobreza, mesmo que acarretasse em enriquecimento e fortalecimento para as famílias.

Devido ao desdém geral, como as actividades mercantis eram olhadas pela nobreza ibérica, as introduções de riqueza [...] raramente encontravam o seu caminho na continuação das actividades comerciais. Em vez disso, essas fortunas eram, usualmente, investidas em terras, a fonte tradicional da riqueza e do prestígio. (HANSON, 1986, p. 41)

As famílias nobres disputavam entre si demonstração de riqueza e ostentação de bens, até esgotar as fortunas e provocar a falência de muitas delas, haja vista a má administração dos recursos. Essa falência gerava, como já citado, uma dependência em relação à Coroa, que firmava aliança com as famílias validando ainda mais o poder real e possibilitando, ao final do século, a implementação do regime absolutista.

Sobre o Clero, Hanson (1986, p. 42) afirma, equivalia a um estado dentro do Estado, pois deviam primeiramente obediência e lealdade à Roma e depois à coroa portuguesa. Tal qual a nobreza, o Clero desfrutava de grandes favorecimentos: possuíam até mais privilégios que a nobreza, como isenções de obrigações legais, tendo em vista, que respondiam perante a lei canônica, que atuava em tribunal separado. A Igreja era um território que nem a autoridade civil, nem o poder militar, podiam adentrar (a não ser para procurar algum escravo fugitivo).

O Clero contava não só com a isenção de impostos, mas com a impossibilidade de ter quaisquer taxas direcionadas à igreja, pois só poderiam ser cobrados mediante autorização promulgada via bula papal. Segundo Hanson (1986, p. 42), a igreja era possuidora de um quarto a um terço das terras em Portugal, com isso já tinham rendimentos suficientes para somarem grandes fortunas, no entanto, as terras não eram a única fonte de renda, as ofertas são exemplos disso. Dos rendimentos reais, dez por cento era destinado à igreja e, em alguns casos, as doações se tornavam lei, induzindo o fiel a contribuir

obrigatoriamente. A constante exigência de pagamentos em função de serviços religiosos, como batismos e funerais, também contribuiu para aumentar a riqueza do clero. Além de tudo, as igrejas recebiam uma boa quantidade de heranças, por meio de devotos sem familiares.

Em 1650 havia, segundo Hanson (1986, p. 43), cinquenta e cinco mil padres, monges e freiras e, em 1750, esse número cresceu, significativamente, para duzentos mil. Durante o reinado de D. Pedro II a hierarquia do clero estava compreendida em três arcebispados (Lisboa, Évora e Braga), mais onze bispados. Os cargos mais altos dentro dessa hierarquia eram concedidos aos filhos mais novos da alta nobreza ou, em alguns casos, aos filhos ilegítimos.

Para Marques (1974, p. 388) as novidades do século XVII, fizeram emergir gradualmente, “uma nova ordem eclesiástica, mais independente e cônica de si mesma do que alguma vez no passado, menos participante dos elementos econômicos e sociais das outras classes” (MARQUES, 1974, p. 388). Depois do Concílio de Trento (1545 – 1563), mudanças ocorreram, até mesmo nas escolhas dos bispos e abades, entre 1430 e 1550, 3 % dos bispos escolhidos provinham de classes baixas, sendo que de 1550 a 1670 foram ordenados 135 bispos, entre eles 115 eram aristocratas, ou seja 14% descendiam de classes mais baixas, um número pequeno, mas maior do que o índice anterior.

A inquisição havia sido instalada em Portugal por Dom Manuel e Dom João III, mas sem justificativas plausíveis para a sua instauração. Marques (1974, p. 391) afirma que o intuito de Portugal, era copiar o exemplo espanhol, uma vez que haviam conseguido através da inquisição, conceber uma representação centralizadora de poder. No entanto, em geral a inquisição na Espanha estava voltada a evitar a presença protestante e judia, que representavam um perigo à unidade religiosa.

Contudo, os judeus em Portugal já haviam sido expulsos ou forçados a se converterem a cristãos novos, portanto além de vigiá-los (cerca de 30 mil), precisavam de um objetivo mais consistente para justificar a permanência da instituição inquisitória. Tendo em vista que, o ambiente religioso em Portugal se diferenciava dos demais reinos, pois segundo Marques (1974, p. 286), não houve casos de luteranismos ou calvinismo em Portugal, nem queixas profundas sobre

a situação moral do clero, mantendo-os distantes de ter a sua hegemonia abalada. Marques (1974, p. 287) afirma, que os poucos reformistas que apareceram, só poderiam ser, por meditação individual, do que contato com estrangeiros imbuídos de tal ideologia.

Mantinhm a fé católica na sua maior pureza actuando, não só contra apostasias declaradas, heresias e cismas, mas também contra quaisquer presunções de desvio da verdadeira fé. Consequentemente, interessavam-lhe todas as formas de teologia, filosofia ou literatura que fossem tidos por suspeitas. (MARQUES, 1974, p. 392)

A censura foi um outro instrumento que atraiu os olhares da coroa portuguesa, conforme Marques (1974, p. 408) a supervisão régia sobre a imprensa existia desde 1520, mas de forma imprecisa e vaga, mas em 1540 a partir dos ideais da inquisição, foi definido regras específicas, pelas quais todos os navios eram submetidos. Os eclesiásticos do Santo Ofício inspecionavam os livros, navios, imprensa, atendendo a pedidos dos bispos e reis, que não abriam mão de controlar toda e qualquer produção. Marques (1974, p. 408 - 409) cita que houve uma crescente ação da censura, em 1551 a lista de livros proibidos possuía 495 títulos e em 1624 houve um aumento de 339%.

A terceira classe social era constituída por um largo espectro, desde os escravos aos indivíduos que não haviam conseguido ser nomeados nobres, ou assumir algum cargo clerical. Hanson (1986, p 57) afirma que representavam 86%, pelo menos, da população e estavam divididos entre “povo da cidade” e “povo do campo”. Os mais numerosos dentre os 86% eram os camponeses, a agricultura era o eixo que sustentava a economia e os camponeses que sustentavam a agricultura. Desproporcionalmente à sua importância, os camponeses recebiam muito pouco por suas contribuições e estavam atrelados à inúmeras obrigações legais, sociais, religiosas e econômicas, que asseguravam que o resultado de seus trabalhos continuasse a ser destinado às classes privilegiadas.

Uma forma de ascender à uma condição mais favorável, como relata Hanson (1986, p. 57), era partir para os centros urbanos, no intuito de se tornar artesão ou comerciante. Nas cidades haviam advogados, oficiais do governo,

comerciantes, professores, ourives e outros, portanto, caso aqueles que emigrassem e não encontrassem ocupação, poderiam trabalhar como criados, trocando a servidão de tarefas agrícolas pelas domésticas. Essa classe média, empregadora, era mais conhecida por burguesia e estava dividida em: comerciantes menores, artesãos prósperos, burocratas, advogados e servidores públicos e assim por diante; haviam muitas subdivisões, mas em suma, essas eram as principais profissões.

Hanson (1986, p. 59) alega que a coroa concedia, esporadicamente, títulos de baixa nobreza à classe mercantil, a fim de reforçar sua posição e diminuir o estigma da atividade. A classe comerciante, na expectativa de receber títulos de nobreza, investia seus proventos em propriedade de terras, pois desejavam ser aceitos pela corte, que considerava a posse de terras representação de riqueza. Hanson (1986, p. 58) informa que os pais com tal objetivo procuravam que os filhos fossem admitidos nas universidades de Direito e Medicina, pois dessa forma estariam bem posicionados para continuarem o progresso social da família.

Dentre os profissionais, os que haviam passado pela universidade tinham mais chance de obter prestígio, de acordo com Hanson (1986, p. 59), eventualmente os letrados auxiliavam a coroa, defendendo os interesses reais. Hanson (1986, p. 61) afirma que, os profissionais como ourives, escultores, livreiros, cirurgiões, ervanários e prósperos comerciantes, pertenciam a uma classe distinta da população comum, chamadas intermediárias. Além de conhecimentos especializados, os profissionais intermediários precisavam ter lealdade e interesses em comum com a Coroa, para que fossem reconhecidos.

A classe especificamente mercantil, de acordo com Hanson (1986, p. 62), estava dividida em três categorias básicas: o comerciante médio, o grande comerciante e o comerciante banqueiro. Não é uma classificação exata, mas traduz a diferença entre os mercadores que vendiam seus próprios produtos, os que partiam para negociações marítimas e internacionais, ou àqueles mais raros, que dedicavam seus recursos à expansão do crédito, tendo o Estado como seu principal cliente. Além de todas as referidas profissões e da classe mercantil, a terceira classe era também constituída por homens envolvidos nas profissões mecânicas, que atuavam nas corporações urbanas.

Para a terceira classe havia uma preocupação, garantir que os filhos herdassem a posição e os direitos que haviam alcançado. Hanson (1986, p. 69) comenta que por isso os artesãos ensinavam apenas os filhos a fazerem o seu ofício, a fim de perpetuar a tradição e fonte de renda familiar, além de ansiarem que seus filhos um dia pudessem ser reconhecidos com títulos de nobreza. “Alguns dados informativos, mostram, por exemplo, que cerca de 37% dos membros da classe mercantil de Lisboa eram avós artesãos e mais de 17% dos seus sogros eram também artesãos” (HANSON, 1986, p. 70).

As classes populares mais baixas eram consideradas inferiores, representavam a marginalidade da sociedade portuguesa, denominados pejorativamente como gente baixa. Os contrabandistas, mendigos, ciganos, ociosos, prostitutas e afins. Não podemos afirmar que eram todos elementos fora da lei, mas de um modo geral tinham má reputação. Hanson (1986, p. 77) incluí nessa classe as pessoas extremamente pobres, um grande número de prejudicados pela guerra, peste e pela fome, pois houve um aumento significativo da mendicância após a guerra restauracionista. Em 1671, por exemplo, ficou estabelecido que os mendigos seriam presos ou enviados para as colônias, no caso de serem pegos sem uma determinada licença.

Hanson (1986, p. 76) cita que os filantropos auxiliavam na situação. A Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, por exemplo, divulgou em um documento de 1673, que albergava de 300 a 400 órfãos por ano. Mas mesmo assim a situação era grave, em 1670 não haviam moedas de pequeno valor que pudessem ser destinadas aos pobres.

Esta falta de pequenas moedas de cobre e de prata tornavam as coisas ainda mais difíceis para os pedintes, uma vez que as pessoas caritativas, que passavam, tinham menos possibilidades em darem moedas de maior valor. Três anos após [...] nada tinha sido feito [...]. Finalmente, em 1676, a Casa da Moeda de Lisboa começou a cunhar novas moedas de cobre de pequenos valores. (HANSON, 1986, p. 78)

Apesar da exploração dos privilegiados em relação às classes sociais “inferiores”, ou mediante as poucas oportunidades de ascensão, o povo não sentia necessidade de enfrentamento, não havia a compreensão de um sistema

opressivo, como declara Hanson (1986, p. 81). A ordem social era mantida por meio dos laços feudais e os direitos naturais, cedidos aos superiores para que governassem, era aceito pela população sem objeção.

Não devemos apenas pensar que os súbditos se sentiam de alguma forma oprimidos ou reprimidos. A consciência de ser reprimido pressupõe um considerável conhecimento crítico. Além, disso, os indivíduos e os seus agregados, o povo, tinham todas as oportunidades de expressarem as suas pretensões, petições e desejos; e em alturas difíceis ou de tensão o rei era devidamente aconselhado a escutar o povo. (ULLMANN, 1966, p. 22-23 *apud* HANSON, 1986, p. 81)

Versamos, portanto, sobre toda a estrutura social estabelecida em Portugal neste período, desde as divisões até as subdivisões da nobreza, do clero e do povo. Analisamos que a crescente atividade mercantil, embora tivesse expertise econômica, diferente da nobreza, era desejosa de reconhecimento e de recebimento de títulos e se atinha aos costumes da nobreza, para assim serem reconhecidos. Verificamos que o clero possuía grande prestígio, pois era composto em sua grande maioria, pelos filhos mais novos dos nobres, ou seja, era uma posição de prestígio, porque carregavam tinham como obrigação, o dever divino, de estabelecer a gloriosa vontade de Deus na terra.

Traçamos, portanto, as características estruturais da sociedade portuguesa no século XVII, a fim de compreendermos as relações que cercearam o convívio de Josefa de Óbidos. A consciência religiosa atrelada aos novos interesses comerciais e às questões políticas. Vimos também, que por certo período (1580 a 1640) a corte deixou de se instalar nas capitais e foi viver afastada em suas terras, podemos supor que Óbidos esteve nesse circuito, de cortes provinciais e mesmo que Josefa de Óbidos não tivesse carreira artística nesse período, pode ter sido influenciada, tendo em vista que, o costume artístico pode ter permanecido instaurado nessa corte de Vila.

4.3. PORTUGAL PROTOBARROCO, LIBERALIDADE NA ARTE E NATURALISMO TENEBRISTA

Discorreremos neste tópico, sobre a pintura protobarroca no século XVII e sobre o empenho dos pintores em serem reconhecidos. Apresentaremos também os artistas que se destacam na atividade pictural deste período, assim como, a estética desenvolvida, que também seguiu as mesmas tendências barrocas dos reinos vizinhos. Por fim, vamos expor algumas obras dos referidos artistas, a fim de aprofundar o nosso conhecimento acerca da produção artística portuguesa seiscentista e analisar qual o contexto visual que Josefa de Óbidos esteve inserida.

Segundo Serrão (2000, p.17), a pintura portuguesa do século XVII era quase totalmente desconhecida, por isso ele compreendeu a importância de empreender um trabalho investigativo a respeito. Isso se dá, pelo caráter periférico que o cenário cultural português, no referido século, possuía, principalmente em relação a potência espanhola. No entanto, os principais pintores protobarrocos provaram contrariar esse perifirerismo atribuído a Portugal, e, grande exemplo disso, são os trabalhos de José de Avelar Rebelo (pintor privativo do rei D. João IV), André Reinoso, Domingos da Cunha (o Cabrinha), Domingos Vieira (o Escuro) e Baltazar Gomes Figueira (pai de Josefa de Óbidos).

O movimento artístico nesse período foi acusado de copiar as tendências do Siglo d'Oro do naturalismo espanhol, haja vista que não gerou nenhuma personalidade excepcional, tal qual Velázquez ou Rembrandt. Mas, para Serrão (2000, p. 19), essa posição é generalizada e desinteressada para com os talentos desse período. D'Ors afirmou, em uma análise recente: "Vemos que Domingos não devia nada a Diego Velázquez quanto ao realismo, à sobriedade, ao moderno" (D'ORS, 2000, p. 127 *apud* SERRÃO, 2000, p. 19), ou seja, os pintores protobarrocos não foram devidamente enaltecidos por suas produções e podemos observar que o contexto português possa ser o responsável.

No início do século XVII Portugal estava sob dominação filipina, vivendo sob a égide da guerra da restauração, como vimos no tópico anterior, esses fatos colocaram Portugal em isolamento internacional. Mas, após estudos sobre o período, Serrão (2000, p.21) afirma que é possível identificar tendências de modernidade artística, nas peças remanescentes da pintura portuguesa seiscentista. Segundo ele, havia:

[...] qualidade plástica, correção dos escorços, sentido de largueza das composições, exploração hábil de um lirismo luminoso e táctil, e por vezes mesmo uma surpreendente e saborosa dimensão inventiva! (SERRÃO, 2000, p. 21).

E, mesmo diante das controvérsias contextuais, a primeira metade do século se mostrou mais próspera no aspecto inventivo, indo em direção aos novos valores do Barroco internacional. “São sintomas marcados por linhas de ruptura, mas também de continuidade e superação face à pintura maneirista anterior” (SERRÃO, 2000, p. 23). O estilo protobarroco vai se definindo à luz de uma modernidade possível, haja vista a ruptura com o maneirismo. Algumas técnicas/novidade abordadas, tal quais a absorção das fórmulas tenebristas naturalistas, na abrangência do mercado e dos gêneros, no ato de evidenciar os valores nacionalistas e no próprio orgulho afirmativo dos pintores do seu ofício criativo. Passaram por um processo de amadurecimento e renovação estética, que objetivamente ou não, integrou-se a dinâmica geral da pintura hispânica.

A arquitetura, dentro desse processo, se distingue da pintura, pois preserva-se conservadora, distante das modernidades plásticas das novas tendências que adentraram a pintura. A “arquitetura da restauração” como ficou conhecida, só passa a emergir com mais expressão a partir de João Antunes, ao final do século. Embora a arquitetura da restauração tenha traços da arquitetura do tempo de D. Sebastião (1554 – 1578), ela também apresenta outros aspectos, como valores humanísticos e pictóricos, com uma tendência ao claro e escuro, por meio de contrastes de materiais (cal, pedra, mármore alternados), assim como predomínio de superfícies lisas, vazias, sobre espaços cheios, decorados, como afirma Serrão (2000, p. 44).

Apesar de uma inclinação paulatina às novidades, a arquitetura permaneceu com traços estruturais austeros, lineares, resistentes às inovações do Barroco internacional. No campo das artes decorativas – talha, escultura, ourivesaria, faiança³⁶ e tecidos – preservou-se, também, um gosto tardio pelo maneirismo. Contudo, na pintura foi diferente, pois optou-se por uma virada plástica incisiva, notada “no tipo solto de desenho, no sentimento cromático, na

³⁶ Louça de barro coberta por um esmalte opaco.

agitação dos espaços, na maior largueza da composição, na mais elaborada complexidade simbólica da iconografia” (SERRÃO, 2000, p. 57).

O maneirismo, que Serrão traduz por *maniera* romana, se expressava em Portugal por vias decorosas, condenando toda e qualquer excesso sensualista e profano. Os pintores maneiristas, a exemplo Diogo Teixeira (1540 – 1612) e Fernão Gomes (1518 – 1612), repetiam exaustivamente receitas de um mesmo figurino, esgotando a capacidade inventiva do estilo e falindo no início do século XVII essa *maniera* oficial de se pintar. Após a citada ruptura, as características que embasam o novo estilo são:

[...] agitação composicional seguindo uma lógica de largo aparato, com grandes glórias angelicais rasgando o espaço pictórico, fortes gradações de luz e de sombra, tratamento “ao natural” dos tecidos, carnes, acessórios, arquitecturas, etc – tudo entendido segundo bases discursivas menos ambíguas e “artificiosas” que as dos maneiristas. (SERRÃO, 2000, p. 59)

As alterações estilísticas eram incentivadas também pelo mecenato e clientela, que recomendavam uma renovação em direção às experiências de Roma nos anos próximos de 1600. Os resultados da modernidade chegavam a Portugal por inúmeras vias: viagens esporádicas de jovens pintores italianos ou espanhóis; por obras adquiridas no intuito do discurso renovador; pelas gravuras que estavam disponíveis em qualquer ateliê; o próprio cenário da União Ibérica, fez com que Portugal bebesse nas mesmas inspirações que a Espanha; ou até mesmo os pintores que lá foram estudar e depois retornaram a Portugal, como o caso de Baltazar Gomes Figueira, que viveu em Sevilha. Todas essas vias, auxiliam a entendermos como os discípulos romperam com as maneiras de seu mestre, se aventurando em uma outra fonte estilística.

Após esse processo de ruptura, Serrão (2000, p. 110) esclarece sobre a luta por reconhecimento aos pintores, que marca os primeiros decênios do século XVII. Os pintores portugueses vinham há longo tempo, desde a metade do século anterior, requerendo reconhecimento perante as autoridades municipais e judiciais, perante o Estado, para que fossem autenticados como superiores aos artesãos de ofícios mecânicos, como eram reconhecidos.

Ademais, as primeiras décadas do século XVII são favoráveis à prática da pintura, pois há uma valoração do ponto de vista tridentino-catequético, considerando o potencial de influência ao propósito expansionista aos territórios ibero-americanos e ibero-indianos em relação aos princípios cristãos (SERRÃO, 2000, p. 113). Essa valoração das obras proporciona aos pintores *status* de artista liberalizado, que deixa de ter identidade de artesão, de pertencer a categoria dos ofícios mecânicos e ascende a cargos importantes, possibilitando discutir os preços de seus trabalhos, elaborar sua marca individual e reelaborar as tendências estéticas.

A questão do anonimato do artista na Idade Média, como mencionamos no início desta seção, estava relacionado à mentalidade de unidade do corpo, em relação a ordem social – totalidade das coisas. Se todos eram um só corpo, cada qual com sua função, não era imprescindível que houvesse reconhecimento do trabalho de determinado indivíduo e, com isso, a questão da autoria e a noção de artista não eram uma preocupação. Com essa mentalidade modificada pela influência de novos tempos, da consciência mercantil e individualizada, o reconhecimento se torna uma preocupação, que não impactava os pintores apenas no âmbito do *status* social, mas implicava em uma nova resolução que envolvia os tributos. Como oficiais mecânicos, eles eram obrigados a pagar impostos por suas produções, enquanto artistas, possuíam regalias, devido a nobreza da pintura.

Serrão (2000, p. 114) relata que, em 1612, um grupo de dezesseis pintores, contando inclusive com o pintor privativo de Filipe III, se reuniu para cobrar das autoridades da câmara municipal de Lisboa, reconhecimento e um estatuto de liberalidade para os pintores, que incluía desvinculação das obrigações aplicadas aos oficiais mecânicos, ou seja, liberação dos pagamentos de impostos. Após a reivindicação os pintores de cavaletes foram contemplados com o que exigiam. Podemos notar, portanto, que as reivindicações, por vias jurídicas, de fato eram possíveis e por meio delas, a categoria de pintores à óleo obtiveram reconhecimento.

Uma consciência de classe, ou pelo menos de grupo, estava sendo instituída. A valorização artística fomentou um novo conceito de pintor, “um estatuto idêntico ao da nobreza, um estatuto de quase nobreza expresso nos

seus hábitos de vivência e de trabalho, na imagem exterior que apresentam [...], na ostentação de signos de riqueza” (SERRÃO, 2000, p. 198). O jurista Manuel Barbosa promulgou uma legislação³⁷, na qual assegurava aos pintores total liberdade em relação aos deveres das corporações mecânicas e permitia-lhes algumas regalias, como andar a cavalo, ter criadagem, isenção de impostos e até gozar de privilégios de “quase nobreza”.

Como orienta Paiva (2012, p. 21), devemos nos atentar a não deslocar as leituras contemporâneas dos termos do século XVII, pois quando tratamos dos termos “liberalizado” e “moderno”, não devemos compreender os significados atrelados aos movimentos artísticos modernos do século XX, nem tão pouco, que os pintores estavam liberados a produzir o que bem entendessem, especialmente porque o Santo Ofício deliberava sobre o que deveriam ou não pintar. Serrão (2000, p. 130) afirma que as diretrizes ideológicas da Igreja portuguesa contrarreformada, fiel às orientações romanas, se atentou com inusitado interesse à atividade artística, criando mecanismos para corrigir anomalias iconográficas, extirpar desvios e formas obscenas, a fim de difundir as doutrinas reformadas da Igreja Católica Apostólica Romana.

Devotou-lhe textos e directrizes determinantes, montou uma máquina de censores de visitantes absolutamente capacitada para intervir em todos os cantos do Império, montou em paralelo uma máquina de estimulação da própria “representação de imagens sagradas” (SERRÃO, 2000, p. 130).

Os censores designados pela inquisição, ainda segundo Serrão (2000, p. 131), excederam em rigorosidade, no entanto, fomentaram também uma renovação estética, a serviço da catequese e em combate a pressupostos ideológicos diferentes. A expressão “claro escurista”, por exemplo, é uma tendência que demonstra modernidade e um dos mais dinâmicos componentes do processo tridentino renovador. Em suma, havia um comprometimento em propagar a imagem sacra, para que não houvesse adesão de ideias heterodoxas, nem voluptuosidades atreladas ao sagrado.

³⁷ Serrão (2000, p. 198), não nos relata a data que a legislação foi promulgada.

Três direcionamentos importantes conduzem a ação da Igreja frente às diretrizes artísticas: o decoro, rigor ideológico e clareza propagandística. Diante disso, os artistas foram impulsionados ao naturalismo, uma vez que essa tendência diminui a possibilidade de desvios licenciosos, como afirma Serrão (2000, p. 132). Uma adequada exploração do tenebrismo, somada à tendência naturalista, se postulava como fórmula adequada para cenas que representassem a realidade tangível e dessem margem a uma virtualidade espiritualista relacionada à interpretação dos mistérios.

Não podemos citar a influência católica na arte apenas com peso dogmático e pedagógico, pois este mecanismo “actua com uma mesma lógica própria de qualquer “ortodoxia de contrôle”, é certo, mas carrega também uma dosada margem de “liberalidade”” (SERRÃO, 2000, p. 132). A igreja participou da criação de um novo conceito de beleza, atenta aos efeitos misteriosos da luz e da sombra, ao correto enquadramento natural das cenas, buscou-se um equilíbrio em modernidade estética e funcionalidade ideológica. É certo que a Igreja reformada de 1600 apostou na arte e revigorou seus caminhos, já que os traços do maneirismo não cumpriam com esse objetivo, ou o faziam com menores resultados que o naturalismo.

Dos principais pintores do século XVII em Portugal, já citamos na primeira seção Baltazar Gomes Figueira, pai de Josefa de Óbidos, e André Reinoso, um dos mais influentes pintores da carreira da pintora. Iremos comentar, portanto, sobre os demais pintores de destaque nesse século: José de Avelar Rebelo (pintor privativo do rei D. João IV), Domingos da Cunha (o Cabrinha) e Domingos Vieira (o Escuro). Foi em Lisboa que os citados pintores atuaram com mais frequência, pois a capital era seguramente o centro artístico de Portugal, onde residia – depois da restauração de Portugal - a mais alta corte, por conseguinte, a melhor clientela e, com certeza, onde circulavam as novidades. O fato de terem atuado em Lisboa alavancou o talento e prestígio dos referidos pintores.

Domingos da Cunha, ficou conhecido por “o Cabrinha”, era um irmão da ordem Jesuíta, que teve como mestre o tenebrista espanhol Eugénio Caxès (1577 – 1642). Serrão (2000, p. 384) analisa a obra de Domingos da Cunha e percebe tons “Caravaggescos”, ou seja, dramáticos de iluminação artificial e com

um sabor pelos detalhes e pela elegância nas modelações de tecidos e carnes, além disso, é evidente as semelhanças ao estilo de seu mestre.

Sobre Domingos Vieira, o Escuro, podemos constatar que era um exímio retratista. Serrão (2000, p. 384) relata que suas obras possuíam qualidade humanística, pois suas interpretações tinham uma análise psicológica lírica e pessoalizada dos seus modelos vivos. Foi um exemplar tenebrista e um grande representante do gênero do retrato em Portugal. Também desconhecemos a data de nascimento do pintor, mas faleceu em 1678. José de Avelar Rebelo (? – 1657) é, segundo o autor, superior aos demais, foi o melhor pintor de seu tempo, por isso foi pintor privativo de D. João IV, recebendo, em 1654, do monarca restaurador, o hábito de cavaleiro da Ordem de Avis, como prêmio por suas habilidades artísticas. Se encarregou de uma pintura panfletária, ou seja, propagandista efetivamente, pois era apoiador dos valores nacionalistas da Restauração.

A seguir demonstraremos as obras dos referidos pintores, a fim de exemplificar as habilidades designadas a eles. A primeira obra (figura 26) de Domingos da Cunha, trata-se de uma pintura tipicamente barroca, devido ao exagerado número de elementos e os contrastes proporcionado pelo ambiente escuro, esfumado, que traz a carga dramática necessária ao acontecimento representado, a morte de Inácio de Loyola, a principal figura para a Companhia de Jesus, ordem que o pintor fez parte. A segunda obra (figura 27), é um retrato de Domingos Vieira, uma obra em excesso tenebrista, como podemos constatar devido a escuridão do segundo plano da imagem, que se funde com a roupa escura da personagem retratada. E por último, a obra (figura 28) de José de Avelar Rebelo, em que reproduz um episódio bíblico conhecido, Jesus entre os doutores da lei. Esta representação também exagera na quantidade de personagens cênicos, mas é diferente das demais pois tem um trabalho mais gracioso na representação da luz.

Figura 26: Morte de Santo Inácio de Loyola, óleo sobre tela, 420 x 370 cm, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Domingos da Cunha, o Cabrinha, cerca de 1630.



Fonte: Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/death-of-saint-ignatius-of-loyola/cwHuWuGA0iuRSA>. Acessado em 24 de março de 2019.

Figura 27: Retrato de D. Maria Antónia de Melo, óleo sobre tela, Museu Nacional de Arte Antiga, Domingos Vieira, o Escuro, 1635.



Fonte: SERRÃO, V. A pintura Protobarroca em Portugal 1612-1657: O triunfo do naturalismo e do tenebrismo. Lisboa: Colibri, 2000, p. VII.

Figura 28: O menino entre os doutores, óleo sobre tela, Lisboa, Capela do Menino Perdido da Igreja de São Roque, José de Avelar Rebelo, cerca de 1635-40.



Fonte: SERRÃO, V. A pintura Protobarroca em Portugal 1612-1657: O triunfo do naturalismo e do tenebrismo. Lisboa: Colibri, 2000, p. VII.

Explanamos questões importantes acerca da arte protobarroca do século XVII, mas sobre o tão mencionado tenebrismo não nos aprofundamos até então. Sobre isso, o padre António Vieira³⁸ soube resumir claramente:

Se de huma parte está branco, de outra há-de estar negro; se de huma parte está dia, da outra há-de estar noite; se de huma parte dizem luz, da outra hão-de dizer sombra. (VIEIRA, 1665, Sermão da Sexagésima *apud* SERRÃO, 2000, p. 269)

O termo tenebrismo é usado para designar uma técnica pictural desenvolvida ao final do século XVI no norte da Itália, que se espalhou por toda a arte do Ocidente. Trata-se de um tratamento compacto do claro-escuro, como artifício de acentuar os efeitos e contrastes da iluminação, o calor dos elementos e a solidez das formas. “O artista explora no seu trabalho a interpretação plausível da passagem da sombra à luz, através de uma [...] “receita” pictural. ” (SERRÃO, 2000, p. 269).

o processo claro-escurista atingiu, de facto, os extremos de maturação da “ideia” e da sapiência da *touche*: é a lição da luz natural que revela os mistérios e que modula os valores tácteis: é a lição da luz controlada, que se faz difusa ou ténue filtro brilhante na vaga definição de formas acessórias; é a lição da luz artificial de velas e archotes incidindo em figuras e objectos, na força crua de um contraste feito de radicalismos; é, enfim, a lição da luz sobrenatural que exala de nimbos santificados, de “glórias” rasgadas e de coros angelicais – apreensíveis apenas na palpitante dimensão da espiritualidade, em pintores de alma sincera ou na sua clientela de devotos incondicionais. (SERRÃO, 2000, P. 271)

Serrão (2000, p. 272) aponta que todos os pintores que no início do século XVII incorporaram uma atitude de modernidade poderiam, pelo menos formalmente, serem chamados tenebristas, por se oporem a arte maneirista tradicional. Caravaggio é o maior expoente da corrente tenebrista, um dos primeiros a experimentá-la a graus de essência substancial. Mas Portugal deriva

³⁸ Padre António Vieira (1608 – 1697) foi uma personalidade ímpar do século XVII, como relata Menezes (2015, p. 13). Foi um grande e precoce escritor, sermonista inflamado de retórica, como acrescenta Serrão (2000, p. 270). Pertenceu à ordem jesuíta e foi designado à catequização dos índios na América Portuguesa, além de ter sido, por determinado tempo, homem de confiança do rei D. João IV.

da experiência sevilhana, cuja maior referência foi o pintor Francisco de Zurbarán (1598 – 1664).

O naturalismo, por sua vez, é outro componente essencial do cenário protobarroco, e o citamos nas designações da Igreja frente a arte. Foi um elemento reafirmado pelos censores, a fim de cercear as possibilidades de interpretação às possíveis ambiguidades a que se prestava a arte maneirista, preserva-se, portanto, no naturalismo a sobriedade das formas e até certa rigidez formal. Segundo Sobral (1991, p. 52) o tenebrismo pode ser compreendido por “pintura [...] com meias figuras, cenas nocturnas, ausência completa de fundos, formas esculturais e fisionomias realistas. ”. No entanto, de acordo com Serrão (2000, p. 285), o naturalismo originariamente, aos moldes Caravaggescos, eram abertos ao fascínio da paisagem, da vida cotidiana e até mesmo das cenas mitológicas clássicas, mas, dada a predominância da pintura sacra, do naturalismo tridentino, essas possibilidades de fascínio eram mais raras em território luso.

O realismo, tendência a que se enveredou a arte protobarroca em meados do século XVII, especificamente o realismo é o resultado de uma obra corrompida pelo dinamismo, agitação e teatralidade, ordenação e composição diagonal e em um contexto geral, aberta à temáticas mitológicas e profanas, mas, evidentemente, estas últimas características não ganham forma em territórios portugueses. Em mãos obidenses, o estilo realista, aos moldes portugueses, ganha representação nas obras de Baltazar Gomes Figueira, como podemos observar na pintura a seguir (figura 29), que foi realizada junto com sua filha, Josefa de Óbidos.

Figura 29: Mês de Março, óleo sobre tela, 106,5 x 168 cm, coleção particular, Baltazar Gomes Figueira com provável colaboração de Josefa de Óbidos, 1668.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 158.

Os pintores do Barroco português não são tão explorados pelos historiadores da arte, por isso não são divulgados, visto que, em matéria prática apresentam qualidades semelhantes às dos pintores vizinhos, de outros países europeus no mesmo período. Compreendemos que o contexto artístico português não foi tão efervescente e diante disso, o estilo não foi tão aclamado internacionalmente, contudo, os poucos pintores aqui apresentados, demonstram que a arte portuguesa fora bem representada, seja por Baltazar Gomes Figueira, André Reinoso, José Avelar Rebelo, Domingos da Cunha, Domingos Vieira e Josefa de Óbidos. Verificamos também, que o naturalismo tenebrista foi a tendência mais aderida, para que houvesse a modernização estilística e enfim superassem o maneirismo tardio. A seguir daremos continuidade na análise das obras artísticas portuguesas, especificamente nas obras de Josefa de Óbidos, que é o cerne de nossa pesquisa.

5. BARROCO E EDUCAÇÃO NAS OBRAS DE JOSEFA DE ÓBIDOS

Nesta seção pretendemos estabelecer a relação entre educação e Barroco, para isso, elucidaremos a nossa compreensão sobre educação, assim como, o objetivo intrínseco a ela. A partir desta percepção, aprofundaremos a análise das obras de Josefa de Óbidos, a fim de identificarmos os possíveis sentidos gerados nos espectadores, por consequência dos princípios educativos inculcados nas referidas obras.

Demonstraremos como a arte esteve em concordância com os objetivos da coroa e do clero, e como as diretrizes do Concílio de Trento foram aderidas nas pinturas, mediante as orientações da Inquisição. Verificaremos também, como as gravuras impactaram a unidade estética com que o Barroco se difundiu e influenciaram a propagação de algumas narrativas religiosas, e de que forma isso pode ser contemplado nas obras de Josefa de Óbidos. Por fim, explicitaremos como as obras artísticas, testemunham os expoentes de cada época e ao mesmo tempo, fomentam tendências.

5.1. O BARROCO COMO INSTRUMENTO EDUCACIONAL

No intuito de avançarmos na análise das obras de Josefa de Óbidos e nelas verificarmos os princípios educativos que contribuíram à formação dos súditos de Portugal no século XVII, especificamente nos anos 1630 a 1684, nos quais a artista viveu, faz-se necessário elucidarmos o que compreendemos por educação. Segundo Saviani (2013, p. 43-44), a educação se destina à promoção do homem e tem sido assim em todas as épocas e, mesmo que os objetivos de formação sejam diferentes, a atenção ao homem é uma constante. Por isso, conhecê-lo profundamente deve ser uma preocupação central do educador.

[...] que sentido terá a educação se ela não estiver voltada para a promoção do homem? Uma visão histórica da educação mostra como esta esteve sempre preocupada em formar determinado tipo de homem. Os tipos variam de acordo com as diferentes exigências das diferentes épocas. (SAVIANI, 2013, p. 43)

Quando tratamos dessa questão, somos expostos imediatamente a uma atividade exclusivamente humana, os valores – morais, espirituais, relacionais etc. –, que só podem ser entendidos justamente por meio da realidade humana. E, por realidade humana compreendemos: todo o contexto no qual o homem está situado, ou seja, como relata Saviani (2013, p. 44), seu espaço e seu tempo. Sua dependência em relação à natureza, ou seja, tudo o que existe independente da ação humana, como a fauna, vegetação, clima, espaço físico, enfim o meio natural, e, também, sua relação com o meio cultural, isto é, sua herança histórica, sua língua, costumes, tradições, condições econômicas, institucionais e governamentais. Essa inscrição do indivíduo no mundo, em um determinado período e território, é sintetizada por Saviani (2013, p. 44) como “situação do homem”.

Toda essa conjuntura, concebe relações de convivências com coisas, pessoas, entidades... com o todo de forma geral, e nessas relações o homem encontra o aparato necessário para ter suas necessidades supridas. Saviani (2013, p. 45) afirma que as concepções de valorização são germinadas a partir disso, dessa compreensão das necessidades, da não indiferença do homem frente aos elementos com os quais se depara. Mas, para além dessa esfera das necessidades, o homem também gera sentidos e significados em sua realidade, e dessa forma, produz valorizações estéticas, sensoriais, pela satisfação se relaciona, sem que obrigatoriamente esteja incutido qualquer tipo de provimento.

A educação, portanto, tem o papel de promover o homem e torná-lo conhecedor e transformador dos elementos de sua situação, nesse sentido, é atribuído ao homem uma tarefa, que novamente envolve os valores e também a valoração:

Os valores indicam as expectativas, as aspirações que caracterizam o homem em seu esforço de transcender-se a si mesmo e à situação histórica; como tal, marcam aquilo que deve ser em contraposição àquilo que é. A valoração é o próprio esforço em transformar o que é naquilo que deve ser” (SAVIANI, 2013, p. 46)

Esse espaço entre o que é e o que deve ser, entre o valor e a valoração, é vital à humanidade, tendo em vista que, sem os valores a valoração e,

consequentemente, a razão da existência, seriam destituídos de sentido. Os objetivos da educação serão equivalentes aos objetivos da necessidade humana, ou seja, em tornar real aquilo *que é* no que *deve ser*. Para Saviani “a definição de objetivos educacionais depende das prioridades ditadas pela situação em que se desenvolve o processo educativo” (2013, p.48). Quando uma situação tem estabelecida uma hegemonia, com princípios a serem perpetuados, os objetivos educacionais consequentemente serão os mesmos, no intuito de se legitimar a formação do homem segundo tais princípios.

Se voltarmos nossa atenção à situação de Portugal no século XVII, identificamos claramente as características prioritárias à formação do homem, assim como, as estruturas institucionais que alicerçavam esses objetivos. De acordo com Paiva (2004, p. 79-80), nesse período o Rei era o maior representante de Deus na terra e possuía a missão de auxiliar os seus súditos a ascenderem à salvação. Portanto, mais do que uma incumbência, a vivência religiosa de todos era a sua obrigação. Uma ordenação pelo próprio Deus, legitimada pela sociedade, declarada pela Igreja – que o ajudava no cumprimento de seu compromisso – e compreendida por todos como um tratado. Por conseguinte, os principais objetivos educacionais também estavam voltados ao cumprimento dessa missão.

Nesse sentido, Ferreira (2004, p. 58) afirma que o Estado e a Igreja não permitiam o desenvolvimento de conhecimentos que não fossem aprimoramentos de modelos consagrados, com a finalidade de reforçar a ortodoxia católica e de perpetuar as decisões de Trento³⁹. A Igreja, a Inquisição e a Coroa, se tornaram um tripé de sustentação ao objetivo do acrescentamento da fé católica e agiram de tal modo, que repercutiu significativamente no âmbito da educação e da cultura. O Barroco sintetizou as consequências no âmbito cultural, como afirma Ferreira:

[...] buscou-se impressionar pela exuberância dos elementos ou dos argumentos ou pelo dramatismo dos enredos ou das

³⁹ Relembrando, o Concílio de Trento, ocorrido entre os anos de 1545 e 1563. Foi uma reunião da alta hierarquia da Igreja Romana com o objetivo de reformar a atuação eclesial, combater os erros apontados por integrantes da própria Igreja e dos seus adversários e reafirmar a autoridade do papa. Portugal, como estado vassalo de Roma, foi um dos signatários das decisões daquele concílio. (COSTA, 2004)

representações. O Barroco é a consequência estética dessa impossibilidade de se apresentar evidências ditadas pelo equilíbrio da razão porque traduz uma mundividência artística que se caracteriza sobretudo por querer cativar pela forma e pelo movimento, converter pelo aparato decorativo ou argumentativo, suggestionar pelo dramatismo das imagens ou a força das metáforas. (2004, p. 58)

Os Jesuítas foram responsáveis pelas consequências desse propósito no âmbito educacional, reverberaram a doutrina católica por meio da educação, com o objetivo de formar tanto religiosa como intelectualmente a cristandade. Paiva (2004, p. 81) afirma que as escolas foram pensadas para atuar em nome da Igreja, a fim de ensinar a verdade e o caminho para a verdade – o valor e a valoração – e conforme as alterações da realidade social, em que se cultivava a fé: “Era natural, pois, que o rei buscasse junto ao clero os meios de realização do ensino das letras, nos termos das novas exigências sociais. “ (PAIVA, 2004, p.81).

Ferreira (2004, p. 60) afirma que o empenho em expandir as escolas jesuítas foi acompanhado por uma concepção pedagógica que, a partir de uma organização unitária, enquadrasse todas as escolas que possuíam pelo mundo. “Não há dúvida que os jesuítas conseguiram rapidamente organizar um sistema bem articulado e muito apropriado aos princípios ideológicos que os orientavam.” (FERREIRA, 2004, p. 61). A Companhia de Jesus agia com o objetivo de instituir escolas e, por meio delas, promover os princípios do Catolicismo.

A educação promovida pela Companhia de Jesus era sistematizada, conforme Saviani (2008, p. 83): “quando educar passa a ser objeto explícito da atenção, desenvolvendo-se uma ação educativa intencional, então tem-se a educação sistematizada. ” Em contrapartida, a atividade pictural, que ocorria no período Barroco em Portugal, seja por meio das obras de Josefa de Óbidos, ou por qualquer outro pintor do mesmo período, possuía princípios educativos assistemáticos, cujo objetivo final não era o de, no sentido estrito, educar, no entanto, educavam. Saviani também nos esclarece sobre esse formato de educação:

[...] em todos os setores da sociedade: as pessoas se comunicam tendo em vista objetivos que não o de educar e, no

entanto, educam e se educam. Trata-se aí da educação assistemática; ocorre uma atividade educacional, mas ao nível da consciência irrefletida, ou seja, concomitantemente, mas outra atividade, esta sim, desenvolvida de modo intencional. (2008, p. 83)

A Companhia de Jesus, de forma sistematizada, promovia, por meio de seu método de ensino, a doutrinação católica; a arte, por meio do Barroco, *idem*. Como consequência cultural da situação em que estava inserida, a arte educava, sem que esse fosse seu objetivo principal. As obras de arte eram encomendadas, especialmente, para sublimar as igrejas, mosteiros, conventos e, também, para elevar a corte e evidenciar as distinções sociais entre as classes que não tinham acesso às ornamentações. No entanto, com a ascensão mercantilista, a possibilidade de aquisição das obras tornou-se viável e deixou de ser uma exclusividade da nobreza e do clero. Como consequência, alguns gêneros de pintura começaram a despontar, como as obras de culto doméstico e as naturezas-mortas.

A abrangência do público resultou no aumento das produções e, proporcionalmente, no cuidado para que as obras perpetuassem os princípios educativos, que interessavam ao objetivo real e clerical. A composição do século XVII, como esclarece Paiva (2004, 80), determinava que o corpo social obedecesse uma dinâmica hierárquica, na qual como o rei era católico, todo o seu reino também deveria ser. Nesse sentido, compreendemos a relevância pedagógica da arte, que, por meio das imagens, contribuiu para os princípios educativos pretendidos, quer seja, formar bons súditos cristãos, afinal “A única possibilidade, à época, era uma sociedade cristã.” (PAIVA, 2004, p. 80).

O Santo Ofício (como também era conhecido o Tribunal da Inquisição) cuidou para que as obras mantivessem temáticas sagradas, distantes da ameaça pagã e para que as ordenanças de Trento fossem cumpridas. Gonçalves (1990, p. 111), alega que a contrarreforma provocou alterações importantes na arte sacra, que conduziram a produção artística por um caminho diferente da arte renascentista, e responsabiliza o Concílio de Trento por essa reforma iconográfica.

Na XXV sessão do Concílio de Trento – precisamente a última! - realizada nos dias 3 e 4 de Dezembro de 1563, depois de reafirmarem o culto dos santos, os cardeais e bispos aprovam a manutenção das imagens religiosas, embora esclarecendo que elas não passam de símbolos das figuras celestes. Aproveitando a oportunidade, marcam ainda as linhas principais de um programa estético capaz de favorecer a propaganda da fé. << De todas as sagradas Imagens>> - diz o texto da XXV sessão - <<se recebe grande fruto, não só porque se manifestam ao povo os benefícios e mercês que Cristo lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos Fiéis os milagres que Deus obra pelos Santos, e seus saudáveis exemplos: para que, por estes, dêem graças a Deus, ordenem a sua vida e costumes à imitação dos Santos, e se excitem a adorar e a amar a Deus e exercitar a piedade>>. Eis as razões por que a arte da Contra-Reforma tanto vai insistir no heróico e no maravilhoso. (GONÇALVES, 1990, p. 111)

O Concílio de Trento compreendeu o valor pedagógico das representações plásticas e, segundo Gonçalves (1990, p. 112), estabeleceu algumas diretrizes, como: evitar a lascívia, a formosura dissoluta, a desonestidade e elementos que causassem confusão, desordem ou transtorno, e, ainda, que nada fosse visto de profano na casa de Deus, além disso, todas as imagens elaboradas para o interior dos templos deveriam ser aprovadas por bispos. Com isso, a liberdade característica do Renascimento foi vetada e as temáticas tornaram-se cada vez mais repetidas, “começa a dar um relevo especial às cenas de milagres, da exaltação mística e do martirológico – cenas que se prestavam a uma função de catequese.”⁴⁰ (GONÇALVES, 1990, p. 112).

Essas legislações eclesiásticas eram válidas para todos os países católicos e em Portugal não seria diferente. Segundo Gonçalves (1990, p. 112), no dia doze de setembro de 1564 o cardeal D. Henrique exige que os tribunais portugueses colaborassem com as execuções dos decretos tridentinos e que harmonizassem o direito canônico com o direito civil. De acordo com Gonçalves (1990, p. 113), para que as ordenações de Trento fossem incorporadas às práticas eclesiásticas dos bispados portugueses, tiveram que ser realizadas

⁴⁰ “O sangue dos mártires é semente de novos cristãos”, afirmou o teólogo da Igreja Primitiva, Tertuliano, nascido aproximadamente em 150 d.C.. Com base na passagem do Livro de João 12:24 “Em verdade, em verdade, vos digo: Se o grão de trigo que cai na terra não morrer, permanecerá só; mas se morrer, produzirá muito fruto.” (BÍBLIA SAGRADA, 2002).

trinta e seis reuniões com os bispos de Évora, Lisboa, Braga, Porto, Goa, Funchal, Coimbra, Guarda e outros.

Gonçalves (1990, p. 113) também afirma que, em Portugal, aparece em 1565 pela primeira vez, menção às regras do Concílio de Trento relacionadas à arte sacra, na Constituição do Acerbispado de D. João de Melo, de Évora, em seguida, em 1568, nas Constituições Extravagantes Segundas, do arcebispo de Lisboa e, em 1585, nas Constituições sinodais do Bispado do Porto. Em todas elas, as orientações são parecidas às prescritas em Trento, com uma diretriz a mais: “retirar dos seus lugares as imagens [...] envelhecidas” (GONÇALVES, 1990, p. 113), ou seja, deveriam ser retirados os quadros envelhecidos, cuja estética provavelmente correspondia a da Renascença; com isso, não temos como mensurar quantas obras deixamos de conhecer por conta dessa ordenação.

Na Constituição do Porto é apresentada a função do “visitador de igrejas”, a ele era encarregada a função de fiscalizar as obras, a fim de identificar as possíveis irregularidades. Gonçalves (1990, p. 113) afirma que, em todas as Constituições diocesanas do final do século XVI, estava previsto penas aos párocos, abades, pintores e a todos que desrespeitassem as orientações acerca da iconografia religiosa. Orientavam consultar os Bispos, Vigários ou Provisores, para que, em caso de dúvidas sobre a ortodoxia de determinado tema, fosse esclarecido por um eclesiástico, a fim de evitar a excomunhão e a cobrança de multa de dois mil réis. Ainda, segundo Gonçalves (1990, p. 114), “A legislação da Contra-Reforma impôs uma forte limitação ao poder criador e imaginativo dos artistas. Levou também à destruição ou mutilação de muitas obras de arte medievais e renascentistas, que exibiam pormenores agora condenados. ”

Alguns temas abordados antes do período tridentino passaram a ser proibidos e, com o tempo, foram desaparecendo da arte cristã. A ênfase à beleza do corpo humano e o nu como expressão do belo já não poderiam ser reproduzidos, pois contrariavam as ordens do Concílio de Trento e possibilitavam uma liberdade desmedida aos artistas. Era estritamente proibido a representação de figuras femininas nuas, pois podiam causar desconforto e escândalos, ficando autorizada apenas, a imagem de corpos em parte desnudos, para ilustrar o martírio dos santos. Gonçalves (1990, p. 117) exemplifica a

proibição, com uma obra cuja autoria não é conhecida, datada de aproximadamente 1530 a 1540, na qual, o demônio que São Miguel enfrentava na pintura não tinha características monstruosas, como de costume, mas belas curvas femininas. A metáfora que o artista quis sugerir foi vetada pelo Santo Ofício e coberta com tinta, e só foi descoberta em 1940, por Fernando Mardel, que restaurou a obra e encontrou em baixo de várias camadas de tinta, a imagem da mulher de cabelos longos e olhos lânguidos.

As imagens indesejadas não eram apenas ocultadas, ou disfarçadas, sendo que os “visitadores das Igrejas” exigiam a destruição de algumas obras. Na capela românica de Santo Abdão, na freguesia de Correlhã, havia uma escultura considerada indecente na parte superior da porta principal, que foi destruída. Gonçalves (1990, p. 117) cita que no Livro das Visitações de Correlhã, o visitador responsável registrou, em oito de agosto de 1750, o seu descontentamento acerca da estátua, que representava o padroeiro da capela, alegando que a nudez absoluta da escultura era obscena para qualquer ambiente, principalmente para um lugar sagrado.

As imagens com a presença de Maria, mãe de Jesus, também foram bastante discutidas, esteve em pauta seu sofrimento na imagem do calvário, que não poderia ser desmedido – por ser uma mulher sábia –, mas também não poderia ser indiferente – pois amava o seu filho. Outro aspecto das imagens relacionadas a Maria, que promoveu certa inquietação, foram as obras que representavam a amamentação de Jesus, como afirmou Gonçalves “uma visão tão humana da Mãe de Jesus desagradou à Igreja pós-tridentina, sempre receosa da deturpação do divino” (1990, p. 117). Em todo caso, permaneceram conservadas várias obras com essa temática.

Segundo Gonçalves (1990, p. 125) foi publicado em Lisboa, o *Index Librorum Prohibitorum*, de 1518, preconizava que o Santo Ofício permanecesse atento às importações, para que não adentrasse no reino nenhuma obra literária ou artística que fosse herege ou desrespeitasse a Santa Igreja Católica. Gonçalves (1990, p. 126) afirma que, em 1640, é criado um cargo específico para esse tipo de inspeção nas cidades portuárias: o “visitador das naus de estrangeiros”, e, dessa forma, poderia ser realizada uma fiscalização criteriosa

dos livros, imagens e pertences em geral dos passageiros, antes que desembarcassem.

Fr. Bartolomeu Ferreira, o censor d'Os Lusíadas, dedicou ao assunto um parágrafo especial, ordenando <<que se examinem com muito rigor, como é costume neste Reino, os debuxos [desenhos], imagens, retábulos, panos, cartas, que vêm de terras estranhas: porque soem às vezes vir nelas letras ou figuras indecentes e desonestas, ou suspeitas, ou escandalosas, e injuriosas. (GONÇALVES, 1990, p. 126).

Até os pintores mais conhecidos estavam sujeitos às intervenções da Inquisição. Segundo Gonçalves (1990, p. 126-127), Domingos Vieira – pintor que já referenciamos neste trabalho –, realizou uma pintura para a Igreja Matriz de Caparica, trabalho este que havia sido encomendado, no entanto, o “visitador de Igrejas”, Sousa Viterbo, redigiu um relatório em dezanove de setembro de 1634, no qual, solicitava que a legenda da obra fosse retirada. A obra representava a imagem de dois teólogos importantes para a Igreja Católica, São Tomás de Aquino e João Duns Escoto, e eles pronunciavam para Maria frases de devoção. O primeiro pronunciava “Que eu seja digno, ó Virgem sagrada, de te louvar”, e o outro “Dá-me força contra os teus inimigos”, no entanto, as frases pareciam estar sendo direcionadas a São Tomás de Aquino e, por isso, foi exigido que elas fossem apagadas. Domingos Vieira se negou a apagá-las e o Padre responsável, António Rodrigues das Neves, com medo das consequências da Inquisição, destruiu a obra.

O Santo Ofício, portanto, preocupou-se em cumprir as determinações do Concílio de Trento, a fim de que o objetivo geral do clero e, conseqüentemente do Rei, se concretizasse, em suma, trabalhava para o cumprimento do que compreendiam por vontade divina. Para isso, a fé católica não poderia sofrer alterações e nem ser abalada por heresias externas, seja dos protestantes, seja dos humanistas, e as instituições mantenedoras da fé estavam preparados para manter ideias dissidentes afastadas dos fiéis. A arte pertenceu a essa estratégia e, por isso, foi vetada quando se distanciava dos propósitos pré-estabelecidos, para que perpetuasse os dogmas da Santa Igreja Romana.

[...] a função a que sempre esteve destinada a arte religiosa foi a de ser mediadora, instruindo e cativando os crentes pela lição fascinante. A Contra-Reforma mais não fez do que reactivar essa tradição, expurgando-a das infiltrações que o exacerbado culto do belo pagão nela tinha introduzido. ” (HATHERLY, 1991, p. 73)

Para identificarmos especificamente os princípios educativos que norteavam as ações do Rei, da Igreja e da Inquisição – tripé de sustentação da cosmovisão do século XVII em Portugal, é necessário retomarmos o conceito de Saviani (2013, p. 46) sobre educação, no que diz respeito ao “valor e a valoração”. Ou seja, “valor” como um objetivo a se alcançar e “valoração” como o esforço para se atingir o “valor”, processo que se dá, por meio da necessidade humana em tornar o que é naquilo que deve ser; na aspiração do homem em intervir em sua situação, a fim de melhorá-la, de acordo com os propósitos que lhes são inculcados.

Cientes que os princípios educativos eram estabelecidos de forma macro e, no caso do século XVII, estabelecidos pelos interesses da coroa, buscamos compreender quais as intervenções viáveis e convenientes à ortodoxia católica. Isto é, o que podia ser concebido como melhoria, em um contexto direcionado por permanências? Desviamos nosso olhar das possíveis transformações do homem em sua situação e passamos a focar nas conversões viáveis no próprio indivíduo, para, então, identificar os valores almejados naquele período.

A doutrina religiosa preconizava que o indivíduo se afugentasse do pecado para alcançar a salvação, por isso, definimos que a salvação divina era o “valor” individual do sujeito, e a “valoração” a constante busca por ela. O apóstolo Paulo expressa na carta aos Coríntios 15:53⁴¹ algo que nos ajuda a entender esse processo: “Com efeito, é necessário que este ser corruptível revista a incorruptibilidade e que este ser mortal revista a imortalidade” (BÍBLIA, 2002),, ou seja, a missão do indivíduo do século XVII era árdua, aprimorar-se enquanto indivíduo para alcançar a salvação divina.

Entendemos como tarefa árdua, pois para a cosmovisão cristã a natureza humana é pecaminosa e a busca pela santificação é uma luta contra a sua

⁴¹ Utilizamos a Bíblia como referência, pois ela é reconhecidamente livro sagrado que rege os dogmas da Igreja Católica.

própria essência marcada pelo pecado original de Adão e Eva. Como pode ser elucidada por outra passagem do apóstolo Paulo, na carta aos Romanos 7:19: “Com efeito, não faço o bem que quero, mas pratico o mal que não quero” (BÍBLIA, 2002), que faz referência à luta constante do indivíduo com sua própria carne, para tornar-se digno de salvação. Em contrapartida, os pensamentos interpretados como heréticos advindos do Protestantismo, pregavam “*sola gratia*” (graça somente), ou seja, que a salvação seria alcançada mediante a graça divina, sem a necessidade das obras. Para entender esta concepção novamente a passagem do apóstolo Paulo nos ajuda, em sua carta aos Efésios 2: 8-9, “Pela graça sois salvos, por meio da fé, e isso não vem de vós, é o dom de Deus, não vem das obras para que ninguém se encha de orgulho. ” (BÍBLIA, 2002).

Elucidamos isso, pois a contradição entre o estado atual, pecador – o que é – e o estado a ser alcançado, imaculado – o que deve ser –, reflete diretamente na estética do Barroco, principalmente quando observamos que, de um estado a outro, há o hiato do inatingível. Essa dinâmica pode ser notada no dramatismo das imagens, nos contrastes constantes, nos exageros, na ênfase do sofrimento e, de forma geral, no espírito que o Barroco está imerso, e que Hatherly (1991, p. 73) afirma ser paradoxal: “Se a arte, em si, é uma forma de ilusionismo porque pinta o real mas não é o real, (*ceci n’est pas une pipe!*), para a concepção panreligiosa do Barroco nem sequer o próprio real (que é o mundo) é real, já que é apenas aparência de um outro, invisível, de que todo o visível é indício.”

A representação de Cristo é utilizada a favor dessa premissa, como podemos analisar nas obras que demonstram o seu sofrimento. Carregadas de significado, geram um impacto intuitivo no observador, incutindo na consciência dos devotos uma noção de indignidade e, conseqüentemente, de dependência de Cristo, para que seja alcançado o perdão e, em sua decorrência, a salvação. A imagem com fundo escuro ressalta a pele clara de Jesus e proporciona um contraste, que evidencia o sangue e o significado intrínseco a ele. Tal receita pictórica pode ser verificada na obra de Josefa de Óbidos (figura 29).

Figura 30: O Senhor da Cana Verde, óleo sobre tela, 45x74 cm, Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa de Óbidos, 1679.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 224.

Outro contraste importante resume-se nos ocasionados pelo exagero, pela exuberância e pelo esplendor dos monumentos arquitetônicos, dos detalhes pictóricos e das ornamentações. Tal contraste não está imediatamente atrelado a outro elemento visual, como no caso das tonalidades, mas está presente na realidade do observador que, ao se comparar à magnitude do Barroco, enxerga-se ínfimo, “porque nunca o superior se pode mostrar ao inferior directamente, sem o intermédio da imagem-símbolo” (HATHERLY, 1991, p. 73). Essa dialética não é refletida apenas no espectro religioso, embora também seja, mas ela está atrelada novamente ao inatingível: entre a divindade e o humano, entre a nobreza e a pobreza, entre os cortesãos e os mercantis, entre o Rei e o súdito, enfim, contrastes estruturais necessários à estratégia social do século XVII. Esse outro contraste pode ser observado na obra de Josefa de Óbidos (figura 30).

Figura 31: O menino Jesus Salvador do Mundo, óleo sobre tela, 95x116,5 cm, Igreja Matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1673.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 191.

Nessa obra de Josefa de Óbidos observamos um Jesus completamente diferente do exposto anteriormente. Evidentemente a idade que Jesus foi representado torna as obras diferentes, no entanto, elas diferem em carga dramática, na quantidade de elementos, na suavidade dos tecidos e das feições. Parecem personagens completamente opostos, “O menino Jesus Salvador do Mundo” é uma obra realizada repetidas vezes pela artista. Essa obra em específico foi realizada para atender uma encomenda da Igreja Matriz de Cascais, mas os elementos escolhidos para compor a obra, são típicos de uma pintura de culto doméstico.

De longa cabeleira loira, laço e pingente, liso e rosado, o Menino Deus é uma boneca de cerâmica, janota e sem idade. Com a sua combinação de tule ele é doce coberto / é manjar divino e

quando tiritinha nuzinho / um caramelo parece [...]. (SOBRAL, 1991, p. 63)

A cercadura de flores, Jesus coberto com uma túnica de renda, almofada, sandálias estilizadas, o globo representando o mundo, enfim, um conjunto de elementos, que remetem a vida de uma criança nobre – com exceção da flâmula com ilustrações representativas da crucificação –, e não a vida de Jesus, filho de marceneiro, nascido em uma manjedoura. O esplendor, os preciosismos, o exagero dos detalhes, os atavios, fazem parte da estética barroca, que valorizam as personagens, ressignificando a consciência que o observador tem da figura representada, pois simplesmente o Menino Jesus não pode parecer uma criança qualquer. Nesta obra, há também o contraste lumínico, que mais uma vez concentra a atenção do observador na figura central, que é Jesus.

Portanto, em cada caso, compreendemos “que a religiosidade, sincera ou imposta, se estendia a tudo constituindo um mundo imaginário tão palpável como o natural” (HATHERLY, 1991, p. 71), e que a educação em Portugal no século XVII esteve voltada à formação do homem e imbricada aos princípios religiosos educativos. Alicerçada pela Coroa e pela Inquisição, a educação se manifestou na cultura iconoclasta por meio da estética do Barroco, promovendo a arte catequética e, conseqüentemente, educativa. Constatamos, também, que o valor almejado, a salvação, repercute diretamente nas interpretações iconográficas do Barroco, proporcionando uma carga dramática às imagens, contrastes estratégicos e receitas pictóricas que amparavam os interesses da Igreja.

5.2. ANÁLISE DAS OBRAS DE JOSEFA DE ÓBIDOS E SEUS ASPECTOS FORMADORES

Além da análise isolada das obras de Josefa de Óbidos, o conjunto de suas pinturas também tem muito a ser explorado, pois as produções acompanham as fases da artista e também as tendências históricas que a arte testemunhou e/ou promoveu. Para esta parte do texto consideramos 98 obras, que correspondem a boa parte de produção conhecida da artista, reunidas para

a exposição “Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco”⁴². Pretendemos verificar as temáticas e os elementos mais frequentemente representados nas obras e finalizar analisando mais detidamente algumas pinturas consideradas por nós mais representativas.

Ao verificar o conjunto de obras de Josefa de Óbidos, constatamos alguns elementos que se repetem, como o Lírio Branco, a figura angelical, o globo com a cruz, a cercadura de flores e frases escritas.

O lírio branco, conhecido em Portugal como Açucena, representa a Virgem Maria, por causa da cor branca que está relacionada à sua pureza, "a Açucena, tem no século XVII um papel preponderante nas obras [...], com simbolismo, mais uma vez, associado à Virgem Maria, simbolizando a Pureza, a Virgindade e a Castidade. (SILVA, 2011, p. 52). A flor aparece normalmente nas mãos de São José, como na Figura 40, ou sendo segurada por um devoto de Maria.

A figura angelical, ou melhor, cabeças de anjos em meio a nuvens, podem ser verificados no presente trabalho, na Figura 33, 38 e 40. Compreendemos que esse elemento é recorrentemente representado, para proporcionar um ambiente místico e que figure os céus abertos, no qual, o divino intercede o terreno.

O globo com a cruz aparece toda vez que a artista deseja designar um episódio cujo o mundo estará sendo representado. O globo costuma ser pintado nas mãos de Jesus, como podemos observar na obra “O Menino Salvador do Mundo” que elucidamos anteriormente, na Figura 27.

A cercadura de flores, observada na mesma imagem (Figura 27), é uma fórmula imagética utilizada frequentemente pela artista, um elemento característico de sua produção, que demonstra a forma individual pela qual manifesta o Barroco, além disso, engradece com graciosidade a figura de Cristo,

42 Inaugurada em 31 de junho de 1990, em Lisboa. No ano seguinte resultou em um catálogo com o mesmo nome, sob coordenação de Vitor Serrão.

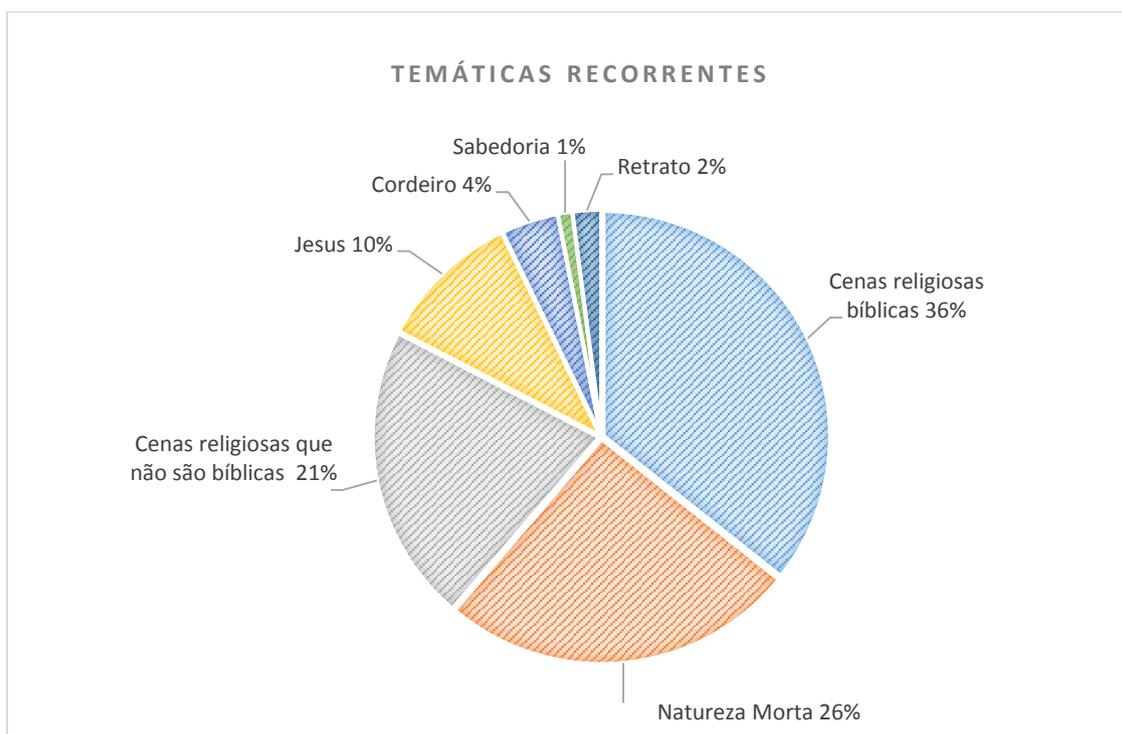
que é representado em meio as flores, sozinho, como cordeiro, ou com Nossa Senhora.

Há também a repetição de frases escritas⁴³ em latim, em meio a composição das obras, que são recorrentes em suas pinturas, como pode ser notado nas Figuras 35 e 38, mas não somente em suas obras. Percebemos pelas gravuras que a artista utilizou, como referência, que essa não é uma característica individual, mas que os artistas em geral utilizavam a interação entre a pintura e a escrita, para complementar a narrativa das obras, como afirma Hatherly: “Numa época em que, mais do que nunca, ver é igual a compreender e ensinar é igual a mostrar, letras e artes necessitam-se mutuamente.” (1991, p. 71).

Em suma, os elementos utilizados repetidamente, configuram não somente a estética da pintora, mas também, as tendências propriamente do Barroco, assim como, as temáticas escolhidas por Josefa, ou que o Tempo Barroco escolheu para ela. De todas as temáticas representadas por Josefa de Óbidos, a religiosa é a mais constante, pois são sessenta e sete pinturas e três gravuras de cunho religioso e vinte e sete pinturas e uma gravura com temáticas cotidianas. Para esquematizar as análises, dividimos os trabalhos que se destinam a relatar episódios religiosos em dois grupos: as obras de cenas narradas na Bíblia, que são trinta e cinco, e as obras de cenas de santos canonizados posteriormente, ao todo vinte e uma. No gráfico a seguir, apresentamos a divisão das obras por temática:

⁴³ “Hoje é já lugar-comum dizer-se que nunca a pintura foi tão literária nem a literatura tão pictórica como no Barroco.” (HATHERLY, 1991, p. 73).

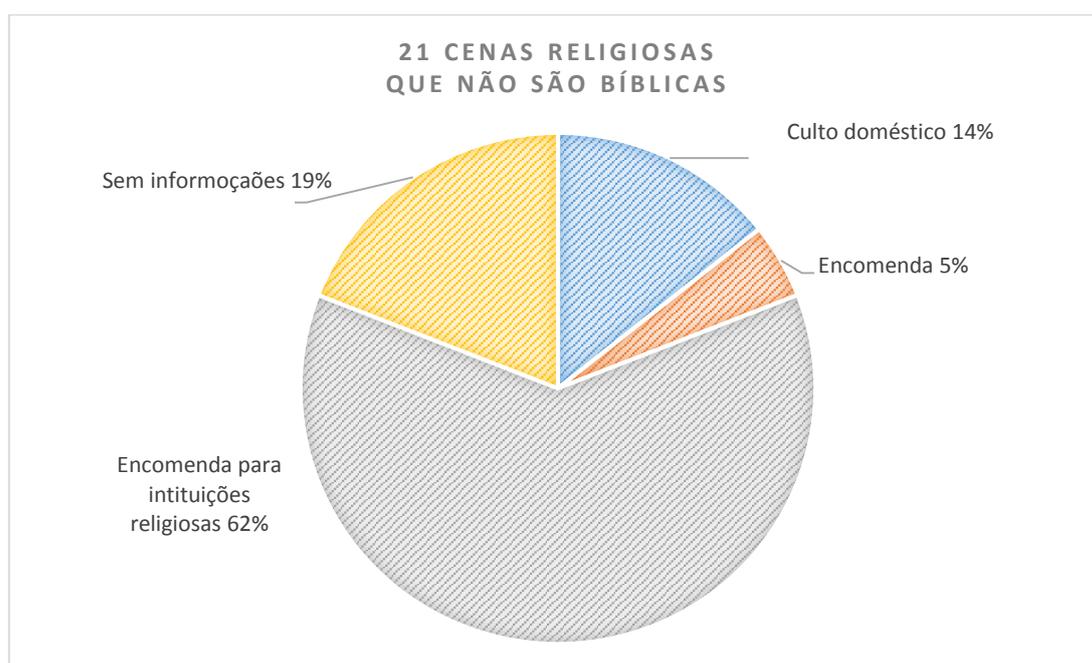
Gráfico 1: Gráfico Divisão de Temas abordados por Josefa de Óbidos.



Extraído de: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991.

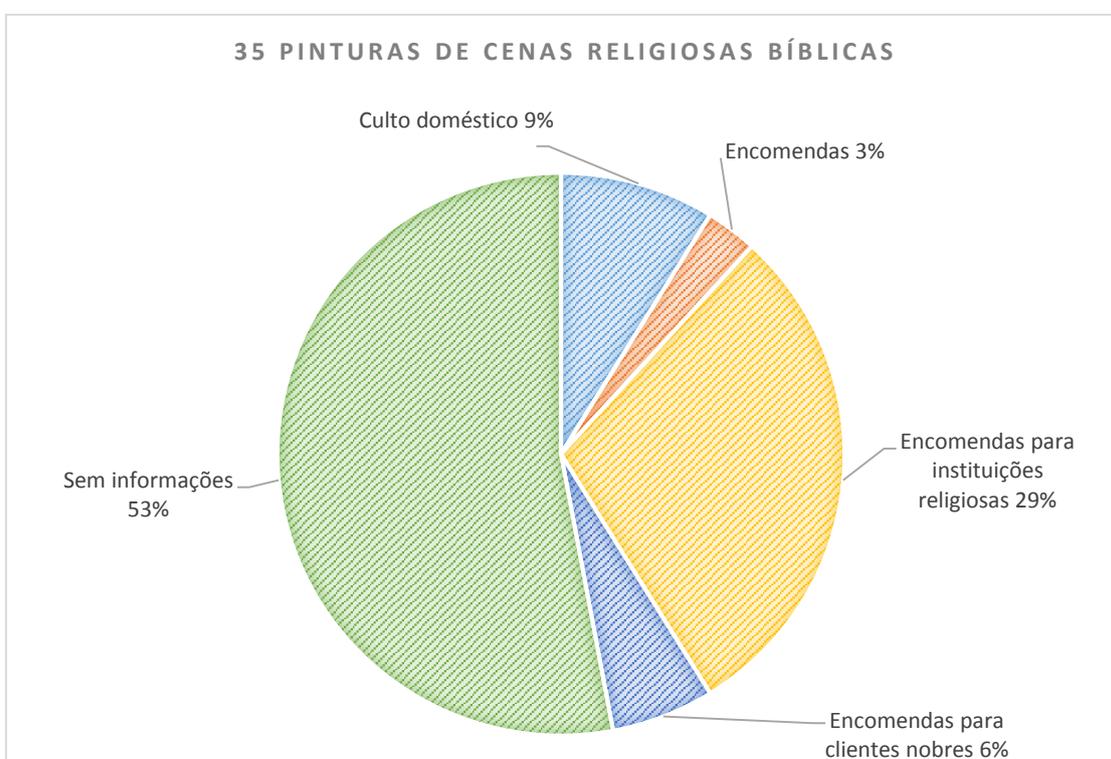
As obras de natureza-morta também representam uma quantidade significativa, mas falaremos desse gênero mais a frente. Dentre as obras de cenas religiosas, levantamos informações acerca de suas destinações, ou seja, se a artista realizou as pinturas sob o viés da encomenda, ou por seu interesse pessoal que, em todo caso, está relacionado ao contexto no qual estava inserida. E, constatamos que alguns dos destinos relatados no catálogo que nos baseamos são: culto doméstico, encomendas sem informação do cliente, encomendas para instituições religiosas, encomendas para clientes nobres e produções que não temos informações sobre a finalidade. Os gráficos a seguir, demonstram a quantidade de cada destinação, dentre as obras com temáticas representativas de cenas religiosas, divididas em cenas bíblicas e não bíblicas.

Gráfico 2: Gráfico Finalidade das Obras de Temas Religiosos, pintadas por Josefa de Óbidos.



Extraído de: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991.

Gráfico 3: Gráfico Finalidade das Obras de Temas Religiosos Bíblicos, pintadas por Josefa de Óbidos.



Extraído de: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991.

A partir dos números apresentados, podemos investigar algumas possibilidades, mas, antes disso, é necessário esclarecer que as categorias levantadas correspondem às informações contidas no catálogo. Algumas obras, por exemplo, são apontadas por Serrão (1991) como encomendas para culto doméstico, no entanto, em nossa interpretação, muitas outras obras também são, porém só colocamos nessa categoria as pinturas que assim são determinadas no catálogo. Ou, compreendemos que as obras repetidas – pintadas duas vezes com as mesmas características e temas –, sejam obras encomendadas, pois o cliente se deparou com a pintura original e, na impossibilidade de adquiri-la, solicitou uma semelhante, no entanto, também não colocamos essas obras na categoria “encomendas”, se assim não estavam determinadas no catálogo.

Podemos perceber que as obras de temática religiosa, de acontecimentos pós narrativa bíblica, como: “Transverberação de Santa Teresa”, de 1672 (figura 31), “Santa Paula”, de 1670-1680, “Aparição da Virgem Maria e do Menino Jesus a Santo Antônio”, de 1676, dentre outras, em sua maioria – especificamente 62% - são encomendadas por entidades religiosas. No caso das referidas obras, foram encomendadas respectivamente pelo convento das Carmelitas de Cascais, pelo mosteiro do Vale Benfeito e pelo mosteiro de Cós. Em um contexto no qual a Igreja Católica se preservava de ideias protestantes e humanistas, podemos compreender o interesse das instituições religiosas em preservar as memórias relativas à sua crença, especialmente dos acontecimentos importantes à sua ordem, que não estavam documentados no livro sagrado que os regia.

As obras encomendadas por instituições religiosas costumavam ter relação com o local cuja obra seria inserida, como o caso da obra “Transverberação de Santa Teresa”, ela faz parte de uma série de seis obras, sendo cinco sobre Santa Teresa e uma da Sagrada Família, que seriam colocadas na igreja do Convento das Carmelitas Descalças de Cascais. Considerando que Santa Teresa foi quem promoveu o movimento de reforma das Carmelitas e fundou o Convento das Carmelitas Descalças⁴⁴, é coerente que

⁴⁴ Acessado em: <https://padrepauloricardo.org/aulas/introducao-ao-caminho-de-perfeicao>. Disponível em: 13 de janeiro de 2019.

as obras encomendadas para ornamentar o convento tenham relação com a história da ordem. Além de apresentar uma forma de ilustrar a história da fundadora, as obras ultrapassam o aspecto ornamental e se tornam instrumentos educativos, tanto para os novos na fé, quanto para aprofundar as experiências dos devotos⁴⁵.

Figura 32: Transverberação de Santa Teresa, óleo sobre tela, 166x143,5 cm, Igreja matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1672.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 185.

⁴⁵ Na história de Santa Teresa relata-se um episódio, que enquanto a santa rezava diante de um quadro, questionou a Jesus o motivo de seu sofrimento e recebeu a revelação de Cristo, que o motivo de seu sofrimento eram suas conversas vãs. A partir desta narrativa, podemos deduzir quão comum eram os momentos devocionais dos religiosos diante das pinturas presentes nas igrejas/conventos/mosteiros, pois as imagens propiciavam um ambiente místico. Acessado em: <https://padrepauloricardo.org/aulas/introducao-ao-caminho-de-perfeicao>. Disponível em: 13 de janeiro de 2019.

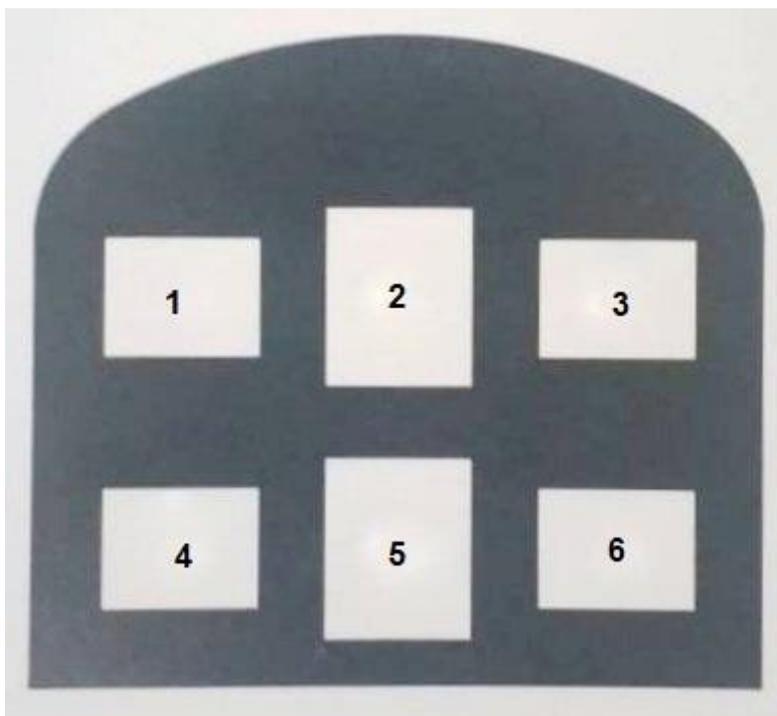
Ao analisar a obra “Transverberação de Santa Teresa”⁴⁶, podemos notar os aspectos que apelam à emoção, como a feição da santa, em um ato de entrega, o ardor do fogo⁴⁷ que sai de seu coração enquanto é tocada com a lança pelo anjo, a riqueza de detalhes na veste do anjo a esquerda que o enobrece, a coloração sombria e iluminação pontual que vem do alto e recai sobre o manto da santa – a parte mais clara da obra – e ilumina o seu terço, que por ser marrom como a túnica ficaria camuflado na imagem, senão fosse o destaque dado pela iluminação. Enfim, toda a carga dramática que a obra proporciona, é parte de um método para atingir a emoção do espectador, sobretudo, quando se trata de uma personagem de suma importância para a instituição na qual a obra foi inserida.

Essa obra não foi elaborada para ser um ornamento isolado, ela faz parte de uma composição narrativa com mais cinco obras, que relatam de forma imagética a história de Santa Teresa. A imagem a seguir ilustra como as obras foram dispostas na igreja do Convento das Carmelitas Descalças de Cascais: a obra “Transverberação de Santa Teresa” que descrevemos anteriormente, foi posicionada no quadro 1. A obra “Sagrada Família” está na posição 2 e é a única da composição cuja temática não é a vida de Santa Teresa, mas por ser uma obra central, compreendemos a escolha de Josefa de Óbidos em enaltecer Jesus, Maria e José, que são figuras elementares para o catolicismo. Na sequência estão as obras: “Santa Teresa, doutora mística inspirada pelo Espírito Santo” (figura 33), na posição 3, “Santa Teresa esposa mística” (figura 35), posicionada no quadro 4, “Santa Teresa diante da Santíssima Trindade” (figura 38), no quadro 5, e “A virgem e São José dão um colar a Santa Teresa” (figura 40), no quadro 6.

⁴⁶ Josefa, segundo Serrão (1991, p. 41), tinha uma mentalidade freirática, pois sua representação da obra “Transverberação de Santa Teresa” é tratada por Josefa com ingenuidade “ao passo em que a santa descreve, para-eroticamente, a sua experiência” (SERRÃO, 1991, p. 41), em sua autobiografia.

⁴⁷ O fogo faz referência a experiência com o divino, pois biblicamente Deus é mencionado diversas vezes como fogo consumidor, ou conforme versículo de Hebreus 12:29: “Pois o nosso Deus é um fogo abrasador!” (BÍBLIA, 2002).

Figura 33: Ilustração da composição das obras de Josefa de Óbidos na igreja do Convento das Carmelitas Descalças de Cascais.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 182.

As referidas obras são representações da história de Santa Tereza, amplamente explorada pelo espectro pictórico. Sobral (1991) defende que as narrativas incutidas nas pinturas não eram criadas absolutamente do zero, na maioria das vezes eram recriadas a partir de gravuras, que circulavam entre as oficinas e eram referência para as novas pinturas. As gravuras padronizaram a maneira e a temática das obras, possibilitando que as narrativas fossem imediatamente compreendidas, por causa das repetições de referências. A individualidade criadora era revelada sutilmente, pois as composições não inovavam e nem deveriam inovar, uma vez que estavam submetidas às determinações do Santo Ofício, que sujeitava as obras “desacostumadas” a uma inspeção mais rigorosa.

A utilização de estampas como modelos ou fontes de inspiração para a pintura foi uma prática universalmente generalizada durante a época barroca. Copiadas integralmente ou interpretadas, seccionadas e combinadas com outros motivos, as gravuras italianas, francesas e flamengas originaram

centenas de quadros de todos os gêneros, que se encontram em todos os países ocidentais. ” (SOBRAL, 1991, p. 51)

Era tão comum que as gravuras fossem utilizadas como referência ou como cópia, que Félix da Costa Meesen, em seu tratado de 1696 sobre pintura, divide os pintores em três categorias, os de primeiro, segundo e terceiro grau. Segundo Sobral (1991, p. 66), Meesen atribuía aos pintores de primeiro grau, a necessidade de se especializar em imitar a natureza, por meio de conhecimentos variados, de geometria, perspectiva, história sagrada e fisionomia. Para essa primeira categoria, era necessário que os pintores criassem suas pinturas a partir de ideias próprias, sem interferência direta das obras de outros pintores. No segundo nível, estavam aqueles que copiavam as obras acrescentando-lhes tonalidades e um olhar diferenciado. E, a última categoria, a dos pintores de terceiro grau, estava designada àqueles que tão somente copiavam.

Para Meesen, segundo Sobral (1991, p. 68), Josefa de Óbidos era uma pintora intermediária, estava entre a primeira e a segunda categoria, pois, como veremos a seguir, assim como os demais pintores, copiou muitas gravuras. Em todo caso, imitava a natureza com muita propriedade e não se limitou a somente copiar, por isso transitava entre os dois níveis. Sobral (1991, p. 68) relata, também, que o público a cujas as obras de Josefa de Óbidos se destinava, não contribuiu para promover um ambiente artístico efervescente, que estimulasse a pintora a se superar e produzir obras que expressassem sua individualidade criadora, para isso “necessitava duma clientela cultivada e esclarecida e duma classe dirigente interessada pelas artes. ” (SOBRAL, 1991, p. 68).

As imagens que figuram a história de Santa Teresa, segundo Sobral (1991, p. 60), baseiam-se nas gravuras de *Vita B. Virginis a Iesua* (figuras 34, 36, 37, 39, 41), gravadas na Antuérpia em 1613, por Adriaen Collaert (1560-1618) e Corneille Galle (1576- 1650). Elas ilustram as visões mais importantes da Santa e os principais episódios de sua vida, sendo que as legendas abaixo das ilustrações, tornaram-se referência para que a história dela fosse propagada por todo o território católico. Inclusive em Óbidos, pois percebemos claramente que a composição de Josefa de Óbidos, realizada para Igreja das Carmelitas Descalças de Cascais, foi elaborada a partir das referidas gravuras. Muito

embora, percebamos que as obras tenham sido copiadas, a produção joséfica revelou uma visão plástica muito relevante.

Figura 34: Santa Teresa, doutora mística inspirada pelo Espírito Santo, óleo sobre tela, 110,5x146 cm, Igreja matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1672.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 186.

Figura 35: Santa Teresa, doutora mística inspirada pelo Espírito Santo, gravura a buril, Adriaen Collaert e Corneille Galle, 1613.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 60.

Na obra “Santa Teresa Doutora Mística, inspirada pelo Espírito Santo”, Josefa de Óbidos deixou a cena em plano aproximado, reduzindo a imagem aos seus elementos principais. Da gravura retirou todo o cenário que pudesse desfocar a atenção da personagem e do ato místico ali representado. Nessa obra, verificamos a revelação do Espírito Santo, representado pela pomba branca, a Santa Teresa, que registra a mensagem recebida com uma feição piedosa. Podemos notar a presença de alguns livros sob a mesa, que reforçam a informação da legenda, de que a santa era douta. Na obra de Josefa, podemos verificar que a perspectiva da pomba está em um ângulo equivocados, pois deveria acompanhar a iluminação em sentido diagonal, dessa forma a composição seria mais harmônica.

Na mesma tela também é possível verificar uma das marcas registradas da pintora: as cabeças de anjos em meio a nuvens, elemento que proporciona uma atmosfera sagrada. A mesma tonalidade lumínica é utilizada pela artista, toda vez que os “céus se abrem” no intuito de figurar uma revelação, ou um contato entre o divino e o terreno. Outra representação importante que é possível ressaltar, é a presença de uma roca atrás da santa, uma espécie de vara na qual é enrolado o fio para a realização do ofício de fiar. Segundo Sobral (1991, p. 60), esse elemento faz referência à orientação de Santa Teresa às suas discípulas, que deveriam se sustentar com o suor do próprio trabalho.

Figura 36: Santa Teresa esposa mística, óleo sobre tela, 158,5x113 cm, Igreja matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1672.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 187.

Figura 37: A Transverberação de Santa Teresa, gravura a buril.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 62.

Figura 38: Transverberação de Santa Teresa, gravura a buril, Adriaen Collaert e Corneille Galle, 1613.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 62.

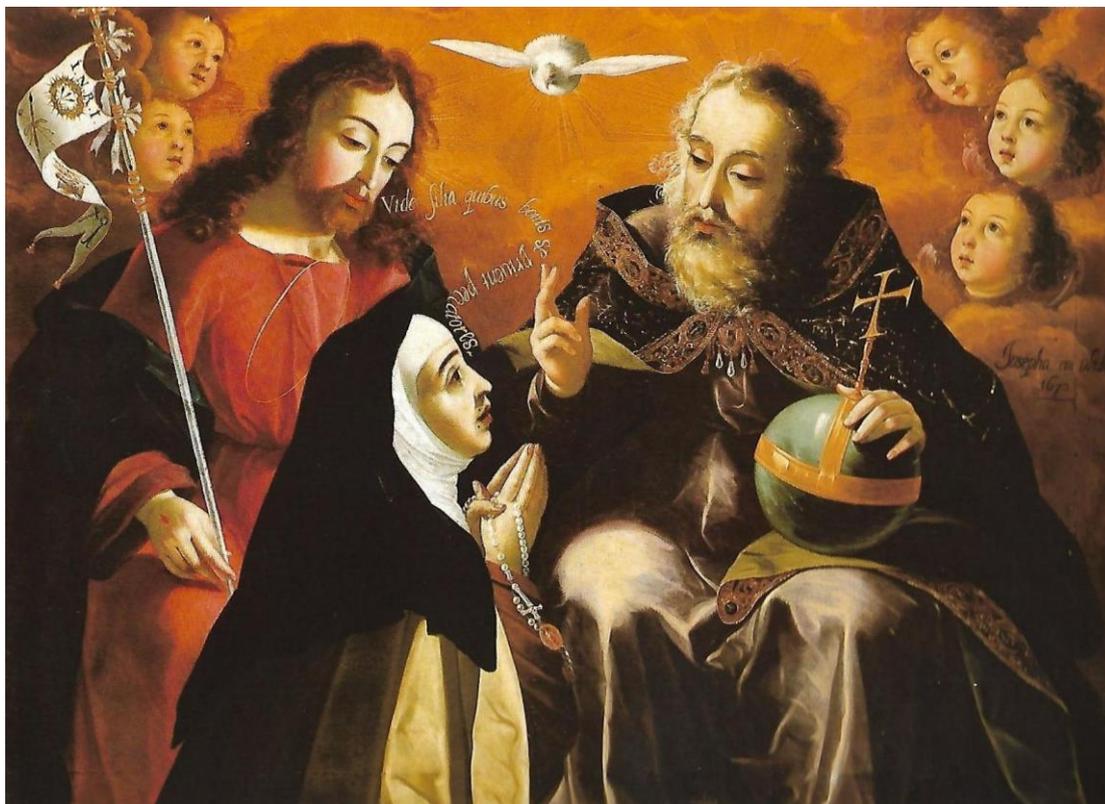
Na obra “Santa Teresa Esposa Mística” Josefa de Óbidos pode ter utilizado duas gravuras como referência, tanto para essa obra como para “Transverberação de Santa Teresa”. A gravura de António Wierix (? – 1624), que possui a legenda: “*Fulcite me floribus, stipate me malis: quia charitate vulnerata ego sum*” versículo de Cântico dos Cânticos 2:5 “Sustentai-me com bolos de passas, dai-me forças com maçãs, oh! Que estou doente de amor”, Josefa de Óbidos reproduz parte do versículo como se tivesse sido proferido pela Santa: “*Fulcite me floribus stipate me malis quia amore languet*”, ou seja, “Fortalece-me com passas, confortai-me com amor”.

A outra gravura que pode ter influenciado este trabalho, é de Adriaen Collaert e Corneille Galle, em que Josefa de Óbidos, assim como nas outras gravuras, reduz os elementos compositivos da obra, descartando todos os elementos de segundo plano, no intuito de valorizar o ponto central da pintura. Nesta obra, Santa Teresa representa o arquétipo da Igreja, a noiva de Cristo, ela é sustentada por um anjo, pois está enfraquecida de amor, como sugere a sua feição, postura e versículo proferido, que demonstram entrega. Outros anjos acima dela jogam-lhe flores brancas – que sugerem pureza - e maçãs, fazendo referência à continuação do versículo de Cânticos dos Cânticos.

O matrimônio com Jesus é uma temática recorrente. Josefa de Óbidos já havia retratado o tema, em sua primeira pintura conhecida “O casamento místico de Santa Catarina com Jesus” (figura 29), na qual Santa Catarina casa-se com Jesus ainda criança. Sobral (1991, p. 62-63), afirma que a utilização recorrente do tema e dos versículos de Cântico dos Cânticos pode ser em decorrência de dois fatores: a cerrada proibição de obras artísticas que não fossem de temas religiosos e, por isso, as obras eram trabalhadas com temáticas profanas em segundo plano, utilizando o matrimônio como álibi para outras interpretações; ou, por conta do escândalo gerado pelo casamento entre o Rei D. Pedro II e D. Isabel Francisca Sabóia, a esposa de seu irmão, D. Afonso VI, pois “É muito possível que, sobretudo em meios eclesiásticos e conventuais, esses acontecimentos tenham suscitado um movimento de meditação sobre problemas maritais” (SOBRAL, 1991, p. 63). As muitas representações de Santa Teresa e de Santa Catarina, em matrimônio com Jesus, podem ter sido uma resposta moralizadora da Igreja sobre a atitude da coroa, para educar os fiéis sobre a

importância dos sacramentos, que deveriam ser tratados com dignidade, fazendo alusão à santidade que o tema deveria ser tratado.

Figura 39: Santa Teresa diante da Santíssima Trindade, óleo sobre tela, 111,5x148 cm, Igreja matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1672.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 188.

Figura 40: Transverberação de Santa Teresa, gravura a buril, Adriaen Collaert e Corneille Galle, 1613.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 61.

Na tela “Santa Teresa diante da Santíssima Trindade”, Josefa de Óbidos novamente reduz o enquadramento da gravura que utilizou como referência, fazendo com que a composição pareça uma fotografia sem espaço para ser devidamente enquadrada, deixando alguns elementos para fora, como a flâmula que Jesus segura, que está com pouco respiro em relação à margem da pintura e algumas cabeças de anjos, que estão levemente cortadas. A sensação proporcionada, propositalmente ou não, é de proximidade, pois os planos estão sempre agrupados sem muita noção de profundidade.

A Santíssima Trindade é representada por Deus, um homem mais velho, que segura o globo terrestre em seu colo, demonstrando ter o controle sobre todas as coisas; Jesus o homem mais novo, que está segurando uma flâmula com elementos que anunciam a crucificação, seu feito mais importante. Um aspecto a ser destacado, é o preciosismo do manto que Deus está vestindo em contraposição ao manto de Jesus, que é bem mais simples fazendo referência a sua vida terrena, e vermelho, para representar o seu sangue vertido na cruz. E o Espírito Santo, que é novamente representado pela pomba branca, em meio a um céu de coloração alaranjada saturada, ou uma presença lumínica grandiosa e, portanto, proporcionando um ambiente místico. Nesta composição Josefa de Óbidos acerta a perspectiva da pomba, ao desenhar perfeitamente o seu escorço, gerando a impressão que a pomba está vindo em direção ao observador. No entanto, a perspectiva da cruz cravada no globo terrestre, causa desconforto, pois está desajustada em relação ao ângulo do globo.

Na tela, Jesus profere a Santa Teresa: “*Vide filia quibus donis se privent peccatores*”, cuja tradução é “Perceba filha que os pecadores a si mesmos se se presenteiam”. Sobral (1991, p. 61) afirma que essa frase foi retirada da autobiografia de Santa Tereza, onde registrava os diálogos que tinha com Deus e essa havia sido uma das mensagens que a santa teria recebido do Senhor. Percebemos nesta e nas demais obras, que em todas as pinturas de Santa Teresa, ela é representada, seja de perfil ou de frente, com muita semelhança, demonstrando certa destreza pictural de Josefa de Óbidos.

Figura 41: A virgem e São José dão um colar a Santa Teresa, óleo sobre tela, 111x145 cm, Igreja matriz de Cascais, Josefa de Óbidos, 1672.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 189.

Figura 42: A virgem e São José dão um colar a Santa Teresa, gravura a buril, Adriaen Collaert e Corneille Galle, 1613.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 61.

A última obra de Santa Teresa para a Igreja das Carmelitas Descalças de Cascais é “A virgem e São José dão um colar a Santa Teresa”, que também tem clara referência a uma das gravuras de Adriaen Collaert e Cornille Galle, de 1613, com a mesma temática. Segundo Sobral (1991, p. 60), esse episódio também foi retirado da autobiografia de Santa Teresa e se trata de um momento de incerteza, no qual a Santa se interrogava sobre a fundação do convento das Carmelitas Descalças.

Ela viveu um momento místico, em que Nossa Senhora e São José apareciam, em meio a um clarão e colocavam nela um colar de ouro e pedras, jamais visto. Essa visão foi interpretada como uma confirmação para que a Santa fundasse o convento, pois estava recebendo uma honraria. Além de receber o colar, era vestida com uma roupa muito branca, ou seja, em sua visão, os santos a revestiam de candura, de pureza, ou como salientamos outrora, de incorruptibilidade.

Na gravura original, além do ato místico é possível observar, ao fundo, a construção do convento sendo realizada em um sexto plano da imagem, mas na pintura de Josefa de Óbidos ela optou, mais uma vez, por aproximar o enquadramento, deixando visível apenas um terço do corpo da Santa. Na pintura, José é representado com uma aparência jovem também coloca o colar em Teresa, diferente da gravura, que José está com feição envelhecida e um pouco afastado. Sobral (1991, p.61) nos esclarece que, em meados do século XVII, a Igreja buscou valorizar a figura de São José e, por isso, as modificações na composição de joséfica.

Em todas as obras realizadas para a Igreja das Carmelitas Descalças de Cascais, Santa Teresa está vestida com o hábito preto e, acreditamos que seja por esse motivo, Josefa não ilustrou a narrativa sobre sua vestimenta branca, uma vez que, perderia a conexão com as demais pinturas da composição. Outro elemento a ser destacado é o ramo de Lírios brancos que José está segurando, pois, como elucidamos anteriormente, o lírio branco representa a Virgem Maria, pois resplandece a sua candura. A última observação sobre esta pintura é a riqueza de detalhes com os quais o colar é ilustrado, seguindo a receita barroca do esplendor, que sugere uma súpil comparação entre a realeza, que utilizava tais adereços, e os santos.

As cinco obras de Josefa de Óbidos sobre a vida de Santa Teresa figuram uma composição única, uma narrativa exposta tal qual as histórias nos livros. Se fizermos uma análise para além das obras em si, podemos compará-las as histórias em quadrinhos, pois os quadros, lado a lado, dão continuidade a uma narrativa e, em alguns deles, a presença de frases posicionadas estrategicamente, sugerem a fala de personagens. É evidente que as obras pretendiam ilustrar uma mensagem, pois, como já tratamos, a arte prestava-se a esse papel narrativo catequético. Em contrapartida, o que as pinturas de natureza-morta pretendiam ensinar o que estava incutido ao se retratar flores, frutas e doces?

Em que se incluía o costume de a tudo atribuir um significado oculto, é natural que muitas das obras que então se produziram fossem enigmáticas, hieroglíficas, emblemáticas, já que tinham por objectivo veicular uma lição escondida na aparência, a qual, não podendo ser verdadeiramente representada, podia sê-lo aproximadamente através da alusão e da alegoria. (HATHERLY, 1991, p. 71).

Concordamos com Hatherly acerca dos ilusionismos metafóricos inscritos nas pinturas barrocas, que tinham a tendência de revelar o superficial e, ao mesmo tempo, esconder significados enigmáticos. Contudo, as obras de natureza-morta elaboradas por Josefa assumem um feitio mais gracioso, decorativo, reflexo de sua singela forma de enxergar os elementos. Conforme Serrão, os Bodegones de Josefa de Óbidos – como é chamado pelos portugueses e espanhóis o gênero natureza-morta – “reflectem mais uma certa curiosidade descritivista do que, propriamente, elaborados edifícios de reflexão simbólica, para que aliás a própria clientela a que tais quadros se destinava, não estava em geral, sensibilizada.” (SERRÃO, 1991, p. 40).

O modo que a pintora encara alguns temas, com sua ingenuidade sistemática, é observado por alguns críticos como uma forma de “pintar meninos como bolos”, com “uma religiosidade de rendinhas, glutona e ao fim e ao cabo sublime, na patética inocência.” (SERRÃO, 1991, p. 45 e 41). Em todo caso, embora tenha participado do Barroco em uma corte de aldeia, com um público

pacato, as suas obras de natureza-morta, que representam 26% de sua produção conhecida, têm sim significados absortos. Devemos considerar, por exemplo, que segundo Naritomi (2007, p. 39), o ciclo da cana de açúcar estava em seu período áureo, o século do açúcar durou de 1570 a 1670 e, portanto, conceber pinturas de doces pode expressar uma mensagem significativa à época.

O açúcar representava riqueza, estava diretamente atrelado ao poder econômico⁴⁸ e conseqüentemente, à ascensão da classe mercantil. Classe que passa a ter a possibilidade de adquirir obras artísticas, de caráter sacro para o culto doméstico e decorativas para ornamentação. Por meio delas, era possível comunicar a recém ascensão a um novo cenário financeiro e, por isso, muitas obras de natureza-morta ilustram elementos que representam a fartura e a exuberância, além de serem cheias de preciosismos, exatamente como Josefa de Óbidos se propôs a pintar.

Analisaremos a seguir, duas obras de natureza-morta, que demonstram a relevância do açúcar para a artista e sua clientela. Há, também, outras duas versões das mesmas obras, que podem ter sido realizados mediante encomenda, ou podem ser réplicas, pois não estão assinadas por Josefa de Óbidos. Enumeramos, nas obras, os elementos que pretendemos analisar, com o propósito de investigarmos os possíveis significados inscritos nos elementos representados. Faremos as análises sugerindo alguns significados, sem findá-los.

⁴⁸O açúcar era um produto caro, as moças eram dadas em casamento e, como forma de pagamento do dote, era oferecido uma quantidade de açúcar. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252010000400021. Acessado em 04 de março de 2019.

Figura 43: Natureza-Morta com Doces e Barros, óleo sobre tela, 85 x 160,5 cm, Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire Santarém, Josefa de Óbidos, 1676.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 204.

Figura 44: Ilustração indicativa dos elementos da Obra Natureza-Morta com Doces e Barros de Josefa de Óbidos.



Extraído de: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991.

O primeiro doce enumerado (1) presumimos que seja, por conta da semelhança, a “Torta de Azeitão”, ou seja, um rocambolê típico da Vila de

Azeitão, feito com ovo e recheio de canela. O doce ao lado (2), supomos que seja a “Queijada de Évora”, um doce cuja a massa crocante envolve o recheio, feito de ovo e queijo de ovelha. O vaso de barro (3), é um elemento relevante, pois representa aproximadamente um terço do quadro, isto é, mesmo que não seja um doce e esteja em último plano, não parece estar sobrando na composição, mas complementa os outros objetos. O vaso de barro é citado bíblicamente várias vezes e faz referência aos homens, que também foram moldados a partir do barro; a utilização deste elemento, para além do decorativo, pode significar a presença humana na obra.

Serrão (1991, p. 202) aponta que os elementos (4) em segundo plano, ao lado direito do quadro, são hóstias: as brancas tradicionais e as vermelhas enformadas como mariscos. A caixinha (5) que guarda as hóstias é mimosa e feminina. Ela prefigura um baú, que salvaguarda um tesouro particular, e se considerarmos a tampa apoiada ao lado, interpretamos que o “tesouro” estava escondido e agora é exposto. A hóstia vermelha – não usual – em meio a esse “tesouro”, lembra-nos o sangue de Cristo, e a junção de todos estes elementos pode fazer referência à transubstanciação – união de dois corpos em uma mesma substância. Este princípio católico, propõe que a hóstia ingerida deixe de ser um alimento e passe a ser o corpo de Cristo, ou seja, ao ingeri-la o devoto não alimenta o seu corpo e sim o seu espírito.

Outra possível análise, diz respeito ao formato das hóstias, que parecem ser mariscos, um elemento da natureza que também faz alusão a algo guardado, que precisa ser aberto para revelar sua utilidade, tal qual o tesouro. Indo mais fundo na escolha da artista por representar os mariscos, pensamos em seu formato e como ele pode insinuar outros significados. Nesse sentido, embora a inocência de Josefa de Óbidos seja uma de suas características marcantes, sugerimos uma análise voluptuosa da semelhança entre o formato do marisco e da vulva. Além da semelhança das formas, do contexto de deleite relacionado a um dos prazeres da carne, a gula; permanece a mensagem subjetiva de tesouro guardado, que precisa ser descoberto para desabrochar sua preciosidade, e também aduz à alegoria bíblica, do encontro marital de Jesus e sua noiva (a Igreja), em seu segundo retorno.

Figura 45: Pormenor Caixa de Hóstias – Natureza-Morta com Doces e Barros, óleo sobre tela, 85 x 160,5 cm, Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire Santarém, Josefa de Óbidos, 1676.



Fonte: Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 204.

Figura 46: Marisco



Fonte: Disponível em: <<https://www.shutterstock.com/pt/image-photo/fresh-mussel-cooked-close-on-white-451968391>>. Acesso em: 16 de março de 2019.

A maneira velada de tratar alguns assuntos, sem que a Inquisição ou a moral católica interferisse, era comum, como relata Hatherly: “Dissimilar solicitando a descoberta do dissimulo, eis o que fazem a poesia e a pintura de mensagem cifrada. ” (HATHERLY, 1991, p. 73). Em todo caso, é uma interpretação possível e não uma sentença. Ademais, outros elementos desta e da obra seguinte, complementam esta possível interpretação. Continuando com a descrição dos itens enumerados: a tigela de prata (6), um material precioso para receber um produto de equivalente preciosidade, contém o “Doce de Chila”, um tipo de doce de abóbora.

As cruzetas (7), são elementos meramente decorativos, embora estejam inseridas somente nos pães e nas hóstias, que são representações do corpo de

Cristo. Os itens abaixo da bandeja de doces (8), não podem ser identificados com precisão, contudo, sugerimos que sejam amoras maduras e brancas. Se de fato forem, comunica uma mensagem complementar aos outros elementos de segundo plano – as hóstias –, que descrevemos anteriormente. Segundo Hatherly (1991, p. 76)⁴⁹, as amoras são associadas à cobiça de amores⁵⁰, como podemos observar na poesia da irmã Soror Maria do Céu (1658 – 1753), contemporânea de Josefa de Óbidos:

Amoras amores

Amoras fão amores, / E amores firmes, que não moftroã flores, / Ouvi o feu reclamo, / Porque logo em nafcendo dizem amo, / Sempre derramaõ fangue em brande lida, / Porque não ha amores fem ferida, / Caufaõ melancolia com doçura, / Que amor nos goftos o pezar miftura; / Só no do Ceo amor fem defcaminhos, / Se acha mel fem ferraõ, flor fem efpinhos, / Sol fem eclipfes, Lua fem mingoante, / Dia fem noite, Eftrella fem errante. (CÉU, apud HATHERLY, 1991, p. 78)

Os dois últimos elementos que iremos analisar destoam da temática mais “açucarada” da obra: ao lado das possíveis amoras, observamos alguns alhos (9), que intrigam o observador. O último elemento que damos destaque são as flores de Saramago (10), que estão em dois ramalhetes, nos doces e no vaso de barro. A flor de Saramago, segundo Serrão (1991, p. 248), representa fastio, ou seja, ausência de apetite, tédio e sentimento de aversão. Embora os dois elementos destoem da temática geral da obra, quando comparados, demonstram coerência. Em meio a uma mesa de guloseimas, de atrativos ao paladar e aos olhos, o sentimento de contentamento é uma reação esperada, no entanto, a presença desses dois elementos, contrastam – como de costume ao Barroco – com essa ideia. O alho, presente em um canto⁵¹ da obra, pode

⁴⁹ Referenciada no “Tractado das Significaçoens das Plantas, Flores e Fructos” publicado em 1622, em Lisboa, por Pedro Craesbeeck e também utilizado por Maria do Céu para elaboração de suas poesias.

⁵⁰ No lugar do “F”, lê-se a letra “S”.

⁵¹ Dondis (2000, p. 81) esclarece que lemos as imagens da forma ocidental, semelhante a maneira que lemos os livros e, por isso, valorizamos o lado direito das imagens e preferimos a parte superior em detrimento da inferior. “O olho [...] se move em resposta ao processo inconsciente de medição e equilíbrio através do “eixo-sentido” e das preferências esquerda-direita e alto-baixo”, ou seja, conscientemente ou não, Josefa de Óbidos posiciona o alho em um canto desvalorizado.

representar o gosto forte da realidade, que não atende aos verdadeiros desejos da artista, e as flores, que deveriam adornar, podem representar o verdadeiro estado da pintora.

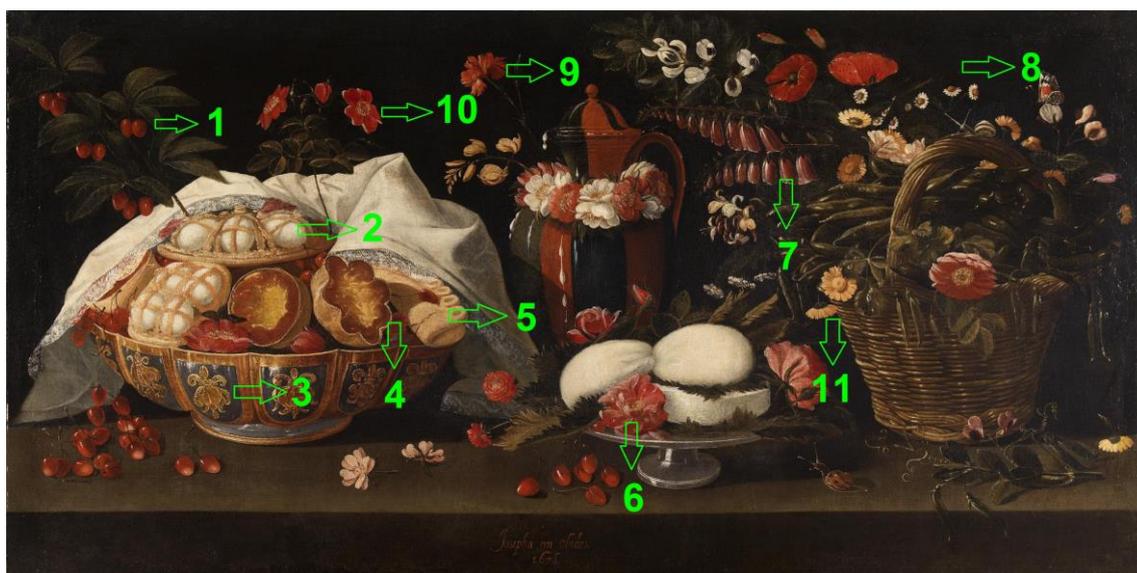
Analisaremos também a obra “Natureza-Morta com Doces e Flores”, que dá continuidade aos mesmos aspectos da obra anterior.

Figura 47: Natureza-Morta com Doces e Flores, óleo sobre tela, 85 x 160,5 cm, Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire Santarém, Josefa de Óbidos, 1676.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 205.

Figura 48: Ilustração indicativa dos elementos da Obra Natureza-Morta com Doces e Flores de Josefa de Óbidos.



Extraído de: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991.

O primeiro elemento enumerado, as ginja (1), são um tipo de cereja mais ácida, elas são menos arredondadas que as cerejas normais e, por conta disso, e do sabor menos adocicado, possuem um significado menos gracioso. Hatherly (1991, p. 76 e 77) afirma que enquanto é atribuída às cerejas inocência, às ginja é atribuído caráter de perfeição e sofrimento. O segundo elemento enumerado, são os “Ovos de Aveiro” (2), doce típico da região de Aveiro; são um tipo de guloseima composta por gema de ovo, açúcar e água, envolvido por uma massa que se assemelha a hóstia. Os enfeites ao redor dos “Ovos” são feitos com fitas, dando-lhes acabamento de joias.

Por tratar de joias, a Travessa de Prata com detalhes dourados (3) onde estão os doces, é incrivelmente detalhada, o brilho em alguns ângulos da travessa demonstra a habilidade da artista em iluminar pontualmente a obra, o desenho que se repete em cada gomo remete-nos mais a uma joia do que a uma travessa de cozinha comum. O doce (4) que possui uma casca semelhante a uma flor, pode ser a “Queijada da Graciosa”, muito parecida com a “Queijada de Évora”, mas com um recheio de leite e ovos (um padrão que se repete). Ao lado, há um doce comprido (5) que, devido a aparência, presumimos que seja o “Travesseiro de Sintra”, cuja massa folhada envolve o recheio de ovos (mais uma vez) e amêndoas.

Esta obra, como revela o título, não diz respeito apenas aos doces, mas também às flores, que têm significados importantes para o sentido das composições. Serrão (1991, p. 248) e Hatherly (1991, p. 82) nos ajudam a identificar tais sentidos inerentes a elas. Verificamos que uma das flores se repete nove vezes na pintura, a papoula (6), cujo significado é a tristeza. O ramalhete de flores, que quase se camufla ao fundo escuro da obra, é a flor de vinha (7), que significa bons intentos.

Ao lado da flor de vinha e bem pequena, podemos notar a flor malmequer (8), uma flor que passaria despercebida, devido ao seu tamanho, cujo significado é o sofrimento. O cravo (9), único e meio tímido, aparenta estar de costas para o observador, como se não quisesse ser percebido, significa desejo e afeição. Por último, a flor mosqueta (10), que representa formosura e a margarida amarela (11), misericórdia.

Pois a flor é frequentemente proposta como figura arquetípica da alma, como centro espiritual [...]. Se o emprego alegórico da flor é vastíssimo, o uso da simbologia floral, para fins laudatórios-místicos, é tão frequente no século XVII em todas as artes e letras que não é possível aqui dar sequer uma ideia da sua extensão. (HATHERLY, 1991, p. 79)

Após expor todos os significados e destacar alguns elementos, é possível gerar interpretações acerca da obra. Como vimos, a composição une: ginjas (perfeição e sofrimento), papoulas (tristeza), flores de vinha (bons intentos), malmequeres (sofrimento), cravo (desejo e afeição), mosquetas (formosura) e margaridas (misericórdia). Os significados reunidos podem expressar uma narrativa, que dialoga com a outra obra, uma vez que ambas foram realizadas para uma mesma encomenda e no mesmo ano.

Podemos iniciar a interpretação pelo Cravo, solitário e “tímido”, cujo significado é o desejo, considerando que se ele tivesse sido pintado na cor amarela significaria desconfiança e, se branco, castidade, mas foi colorido de vermelho, que significa desejo, orientamos nossa interpretação nesse sentido. As papoulas revelam tristeza, pois mesmo em meio a realização de outros prazeres, vinculados ao paladar, a presença do desejo que não é suprido promove tal sentimento, da mesma forma, o sofrimento, representado pela ginja e Malmequer. Em todo caso, a artista pede a misericórdia divina, ao pintar as Margaridas amarelas e revela por meio das Flores de Vinha, que tem bons intentos, mesmo que essas flores não estejam destacadas na composição.

Estas interpretações possíveis, e muitas outras, são geradas pelo espectro mitificador do Barroco, mediante os contrastes e exageros, pelos tratados que incutem significados aos elementos da natureza e propriamente pela censura de determinados assuntos. Em suma, são quadros decorativos, que revelam a importância de um produto – açúcar –, a tendência social de uma época – a possibilidade dos mercantilistas adquirirem obras artísticas – e que, ao mesmo tempo, são educativas, por elucidarem temáticas religiosas e também enigmáticas, por conterem mensagens intimistas. Estas pinturas decorativas, não podem ser considerados de menor importância para a arte, pois ao fim das análises, oferecem muito mais que o testemunho de uma época.

Analisaremos, por fim a obra “Calvário”⁵², uma pintura icônica, tanto para o portfólio de Josefa de Óbidos, quanto para o Barroco. A obra assim como em praticamente todas as pinturas da artista, não possui planos profundos – com perspectiva – e conta com um fundo extremamente escuro. Nesta, em específico, presumimos que haja um propósito para isso, além de promover os contrastes entre claro e escuro, faz referência ao momento da morte de Jesus, que é descrito biblicamente como um período que a terra esteve encoberta por trevas: “Desde a hora sexta até a hora nona, houve treva em toda a terra.” (BÍBLIA. Mateus 27:45, 2002). Em todo caso, há um raio de luz, que vem do alto, por isso, os mantos e Cristo estão iluminados.

Figura 49: Calvário, óleo sobre tela, 160x174 cm, Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa de Óbidos, 1984.



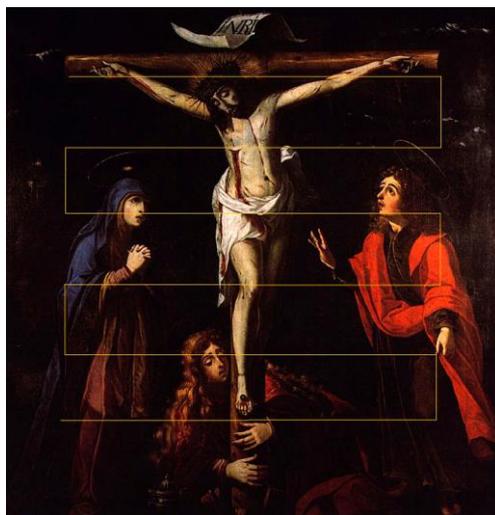
Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 222.

⁵² Como expusemos na segunda sessão deste trabalho, Josefa de Óbidos se inspirou na tela “Calvário” do artista André Reinoso para a realização desta obra. Reinoso optou por representar Jesus crucificado, Maria (mãe de Jesus) e João.

Iremos analisar separadamente as personagens da obra, para verificarmos os possíveis sentidos incutidos em suas representações. A narrativa bíblica conta-nos, no evangelho de Mateus 27:56 (BÍBLIA, 2002), que no ato da crucificação estavam presentes algumas mulheres, e no evangelho de Lucas 23:49 (BÍBLIA, 2002) afirma-se que estavam presentes todos os amigos de Jesus. Elucidamos isso, pois a escolha de Josefa de Óbidos em representar três personagens ao redor da cruz – Maria, Maria Madalena e João – demonstra uma seleção com possíveis propósitos, que não tenha necessariamente partido dela, pois, como tratamos, muitas das pinturas eram elaboradas a partir de gravuras, ou propriamente de outras pinturas.

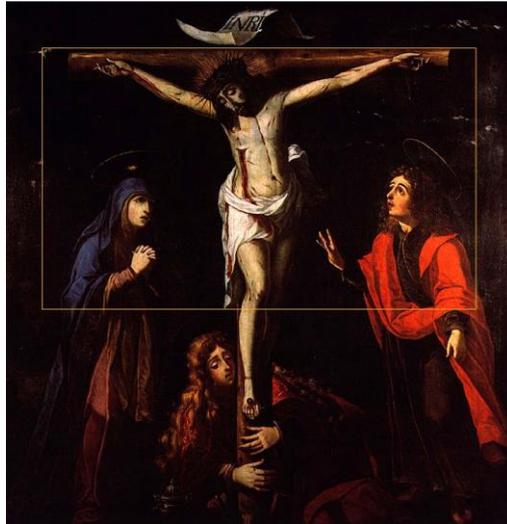
Consideramos que nesta seleção há uma pretensão, pois, as pinturas barrocas não poupam elementos cênicos e onde poderia ter um grupo de pessoas, foram selecionadas apenas três figuras a serem representadas. Dessa maneira, é incutido no imaginário do devoto que o episódio tenha ocorrido apenas com a presença dos três personagens, cada qual com sua representatividade. Nas figuras a seguir, exemplificamos a forma pela qual costumamos ler as imagens. Segundo Dondis (2000, p. 81), observamos as imagens de acordo com a forma que lemos os livros, da esquerda para a direita, conforme a figura 49, e valorizamos a parte superior da imagem, conforme a figura 50, nesse sentido, acompanharemos essa sequência para descrição das personagens.

Figura 50: Ilustração leitura de imagens 1.



Extraído de: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991 e DONDIS, D. Sintaxe da Linguagem Visual, São Paulo, 2000.

Figura 51: Ilustração leitura de imagens 2.



Extraído de: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991 e DONDIS, D. Sintaxe da Linguagem Visual, São Paulo, 2000.

Figura 52: Pormenor de Maria - Calvário, óleo sobre tela, 160x174 cm, Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa de Óbidos, 1984.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 222.

O primeiro elemento que ressaltamos na figura de Maria é o seu manto azul, que está associado à sua imagem devido uma convenção cultural, que possibilitou que o adereço em sua cabeça a diferenciasse das representações das mulheres comuns. O manto azul, faz referência a Arca da Aliança⁵³, que por ordenança de Deus, quando transportada deveria ser coberta com um tecido azul. Como ambos, tanto Maria quanto a Arca da Aliança, carregaram a presença de Deus, foi feita essa alusão atrelando a imagem de Maria ao manto azul. A simbologia do manto também faz referência à obediência de Israel no cumprimento dos mandamentos divinos, característica que também pode ser atribuída a Santa Maria.

Como citamos anteriormente, a intensidade do sofrimento da Virgem aos pés da cruz foi pautada nos tratados do Santo Ofício. Segundo Gonçalves (1990, p.119), a Santa não poderia sofrer de forma desmedida, por conta da sensatez atribuída a ela e, nem tão pouco, deixar de sofrer, por conta do amor que designava a seu filho. Por isso, sua feição é serena, de devoção e piedade e não está aos prantos como Maria Madalena – embora escorra uma lágrima de seus olhos – e nem perplexa como São João. Como a obra é muito escura não conseguimos verificar os detalhes da representação, mas identificamos o halo acima de sua cabeça, que representa sua santidade e a posição de suas mãos, que demonstram intercessão. O seu rosto figura uma mulher jovem, embora tivesse um filho de 33 anos, mas compreendemos a intenção de Josefa, de aludir uma imagem graciosa de Maria, para cativar os observadores.

⁵³ Livro dos Números 4:6 (BÍBLIA, 2002)

Figura 53: Pormenor de João - Calvário, óleo sobre tela, 160x174 cm, Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa de Óbidos, 1984.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 222.

Presumimos que João esteja na obra, pois a ele foi conferido a personificação do devoto que ama a Deus. O seu símbolo enquanto discípulo mais amado, evoca a possibilidade dos fiéis se relacionarem com Cristo, por isso podemos observar que entre as três personagens, ele é o único que parece estar em movimento, cuja a ação demonstra uma possível aproximação/toque. Em seu próprio evangelho é possível verificar o relato acerca de sua relação com Jesus:

Pedro, voltando-se, viu que o seguia o discípulo que Jesus amava, aquele que, na ceia, se reclinara sobre seu peito e perguntara: Senhor, quem é que te vai entregar? Pedro, vendo-o, disse a Jesus: Senhor, e ele? Jesus lhe disse: Se eu quero que ele permaneça até que eu venha, que te importa? Quanto a ti, segue-me. Divulgou-se, então, entre os irmãos que ele não morreria.

Jesus, porém, não disse que ele não morreria, mas: Se eu quero que ele permaneça até que eu venha. Este é o discípulo que dá testemunho dessas coisas e foi quem escreveu; e sabemos que o seu testemunho é verdadeiro. “ (BÍBLIA. João, 21:20-24, 2002)

O seu manto possui uma coloração vermelha vibrante e chama mais atenção que o sangue que emana de Cristo. Enquanto Santa Maria e Maria Madalena dividem metade da tela, Josefa concedeu a São João toda a outra metade, todavia, a artista representa o seu halo com menos iluminação, para demonstrar que ele é inferior a Santa Maria. O cabelo comprido de São João faz parte do “receituário” de Josefa de Óbidos, que adorna de maneira feminil todos os elementos que tem oportunidade. Percebemos algumas lágrimas na face perplexa do Santo e uma feição de sofrimento, exemplificando a maneira pela qual o devoto deve suceder se exposto à possibilidade de perder o seu Salvador.

Figura 54: Pormenor de Madalena - Calvário, óleo sobre tela, 160x174 cm, Santa Casa da Misericórdia de Peniche, Josefa de Óbidos, 1984.



Fonte: SERRÃO, V. Josefa de Óbidos e o tempo Barroco. Lisboa, 1991, TLP - Instituto Português do Património Cultural, p. 222.

Ao passo que São João pode personificar o fiel temente a Deus, Maria Madalena, que foi prostituta e recebeu o perdão de Jesus, personifica o fiel que precisa da misericórdia e conseqüente perdão divino. Ela é uma das personagens que melhor expressa a devoção, a penitência e a obra redentora de Jesus. “Arrependida, dramática e perdida no seu amor a Cristo, ela é um dos emblemas da Igreja catequética barroca, *exemplum* supremo da infinita capacidade acolhedora do catolicismo.” (SOBRAL 1991, p. 55).

Ao lado de Maria Madalena há um recipiente, que faz referência a um frasco de perfume, que ela derramou aos pés de Jesus dias antes da crucificação e em seguida enxugou com os cabelos. Tal demonstração de amor é interpretada como uma devoção que foge do convencional, uma entrega desmedida, que demonstra a sua gratidão, por ter recebido a remissão de seus pecados. Na obra, sua postura prostrada, agarrada aos pés da cruz, com lágrimas escorrendo em seu rosto, demonstra sua intensidade. Atitudes que encenam a forma pela qual o observador deve se relacionar com o divino, com intensidade, devoção e entrega. Ela não possui um manto e halo sobre sua cabeça, elementos que a santificariam, presumimos que a intenção da pintora era a de ilustrar aos fiéis que todos têm acesso à Jesus e não apenas os Santos.

Se analisarmos a sequência das personagens, conforme expomos: Maria em primeiro, João em segundo e Maria Madalena em terceiro – pois nesta pintura não estamos focando na figura central, que é Jesus –, observamos que as nuances de sofrimento vão aumentando conforme o nível de corruptibilidade do indivíduo representado, como se o sofrimento fosse inversamente proporcional à noção de santidade. Nesta configuração interpretamos que pode haver uma premissa educacional, que serve aos propósitos tridentinos: ensinar aos súditos/fiéis que quanto mais pecador eles são, mais eles devem se submeter a uma vida de penitência e temor a Deus, para que o perdão seja alcançado e conjuntamente a Salvação.

A carga dramática que a obra promove é proporcional ao acontecimento que ela representa, o ato redentor de Cristo é elementar para a cosmovisão católica. Os propósitos incutidos nas diretrizes da Igreja Católica, giram em torno do sacrifício de Jesus, que proporcionou, aos que nele cressem, a possibilidade

da salvação. Como ressaltamos anteriormente, a salvação em Portugal no século XVII, é um valor almejado pelos fiéis, que o Rei, com a colaboração da Igreja, se encarregou em zelar.

Os princípios educativos inculcados na narrativa ilustrada pela obra não são enigmáticos, como nas pinturas anteriores, eles são clarividentes: constroem o observador, despertam piedade, sentimento de culpa e de indignidade. O sofrimento de Maria, João e Maria Madalena, ao redor da cruz, são modelos de como o fiel deve sentir o martírio, como afirma Hatherly (1991, p. 73), a arte recorria “a alegorias e parábolas para descrever a relação do visível com o invisível transcendente.

Muito embora a temática seja trabalhada frequentemente, a obra convoca a atenção do fiel, considerando principalmente que ela é colocada na igreja, um ambiente propício à contemplação. O ambiente dirige o fiel a uma experiência de temor e, conseqüentemente, a uma reação dialética, que fomenta a reflexão e a mudança de conduta. Os relatos bíblicos, retratados pictoricamente, são semelhantes aos sermões enunciado: têm o propósito de promover uma reação na realidade do devoto. Como naquele período o indivíduo era súdito e fiel, sem que esses espectros fossem separados, a arte educava religiosamente para que a situação social hegemônica fosse perpetuada.

Vimos, portanto, que a cada obra analisada são reveladas premissas que têm o propósito de ilustrar uma verdade religiosa e que, por fim, educam. Analisamos, também, que mesmo as obras de cunho decorativo têm muito a contribuir na leitura da época que investigamos, assim como, podem conter mensagens cifradas, que revelam a maneira pela qual os artistas se expressavam. Verificamos, também, que a maioria das pinturas derivam de gravuras, que muito contribuíram para perpetuar os princípios hegemônicos, as fórmulas pictóricas, as alegorias do catolicismo e de maneira geral, o movimento Barroco. E, por fim, que a estética barroca, imersa nos contrastes, exageros e paradoxos, promove no fiel/súdito uma reação ativa em sua conduta, que o direciona ao processo de valoração, ou seja, faz tornar aquilo que é naquilo que deve ser, de acordo com os princípios educativos almejados pela situação.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como intuito identificar de que forma, e se, o Barroco contribuiu para o processo educacional de Portugal no século XVII, considerando que a formação do homem estava alinhada com os objetivos institucionais dominantes, isto é, propagar e conservar a fé católica. Dentro disso, direcionamos a trajetória desta pesquisa a fim de apresentarmos as questões concernentes ao contexto de Josefa de Óbidos e compreendermos, ao final, como a arte, em específico a barroca, operou em concordância com os objetivos formadores do período, sendo concomitantemente consequência e estímulo desse contexto.

A abordagem realizada para que gerássemos o entendimento acerca das especificidades das produções joséficas, fonte de nossa investigação, foi encaminhada pelas seguintes etapas: apresentar a artista, expor os principais acontecimentos do contexto europeu no século XVII e, em seguida, de forma mais específica, o contexto português; apresentar nossa concepção sobre educação e por fim, relacioná-la com as análises das obras de Josefa de Óbidos. Optamos por apresentar a artista aqui investigada logo nos primeiros momentos da pesquisa, diante do fato de que suas obras não são conhecidas nacionalmente, portanto, compreendemos como ponto de partida de nosso estudo expor algumas de suas pinturas, influências formadoras e história de vida.

Josefa de Ayala e Cabrera, conhecida como Josefa de Óbidos, foi uma artista andaluza, que fora radicada em Portugal, na vila de Óbidos, ainda criança, onde viveu até os seus cinquenta e quatro anos, vindo a falecer em 1684. Teve nas obras de seu pai, importante pintor protobarroco, as inspirações para a sua formação artística, além de ter sido influenciada por importantes pintores espanhóis, como Francisco Zurbarán, e portugueses, como André Reinoso. Ressaltamos que o caso de Josefa de Óbidos é raro, pois no período em que viveu, não poderia exercer a profissão de pintora, pelo fato de ser mulher, nem se emancipar dos pais, por não ter sido casada.

Embora tenha rompido com dois decisivos estigmas do papel da mulher na sociedade portuguesa do século XVII, Josefa não tinha uma alma insubmissa, pelo contrário, era devota e viveu aparentemente de forma pacata. Esta

afirmação respaldada nos estudos de Serrão (1985, p.10), reflete aspectos da sociedade obidense, que distante das efervescentes capitais, não teve agitadas atividades artísticas. Diferente do contexto da vila muralhada obidense, esteve o reino espanhol, francês, inglês e holandês, grandes potências que disputaram a hegemonia neste período e que passaram por importantes movimentações econômicas, políticas e sociais, como o fortalecimento do mercantilismo e o nascimento do liberalismo econômico. Já Portugal, como abordamos na terceira seção, buscava a restauração de seu reino, que esteve sob dominação espanhola, até 1640.

Além das questões políticas, conflitos ideológicos também permearam a Europa do século XVII, em consequência do pensamento protestante e humanista, considerados pela Igreja Católica como concepções hereges a serem combatidas. O Concílio de Trento, no século anterior, foi a conclave para que a Igreja fizesse uso de diversos aparatos para a propagação e conservação da fé católica, ameaçada por perspectivas dissidentes. A atuação do Santo Ofício foi um destes aparatos que, por meio de fiscalizações e determinações, mantiveram, especialmente em Portugal, os pensamentos “hereges” afastados.

A educação sistemática, proporcionada por meio da Companhia de Jesus, e a arte, educação assistemática, mediante a estética barroca, conforme nossa análise, contribuíram para a catequização católica e foram um dos aparatos para o cumprimento dos propósitos da Igreja. Devido a arte ter sido um dos referidos aparatos, foi também um dos alvos da Inquisição portuguesa, que realizou insistente atividade para inibir a realização de obras que fossem profanas, e mais do que isso, determinou temáticas autorizadas e proibidas à pintura, cerceando a liberdade criativa dos artistas portugueses da época.

A virada estilística do Renascimento para o Barroco é fruto desse contexto, tendo em vista que o Renascimento foi um movimento artístico que tendia à racionalidade, e que teve certa liberdade criadora empreendida no culto ao belo. Em oposição a isso, temos a percepção estética do movimento Barroco, que não estipulou o belo como o seu objetivo, mas buscou gerar sentidos no observador. Carracci e Caravaggio foram dois dos pintores que iniciaram a virada estilística para o Barroco, e influenciaram a geração seguinte de pintores, que deram continuidade ao estilo.

Embora a comunicação não fosse rápida e fácil, como é na contemporaneidade, observamos que o Barroco se desenvolveu pelos principais reinos da Europa com certa regularidade. As peculiaridades de cada cultura estão impressas nas obras, com suas tendências gerais como: o exagero de elementos, a exuberância das formas, o forte contraste cromático entre claro e escuro, o dramatismo resultante da soma destes elementos; tais características estavam presentes nas obras do Barroco, sejam elas portuguesas, espanholas ou francesas. Como exemplo, na terceira seção deste trabalho abordamos as gravuras como a possibilidade desta unidade pictórica, pois viabilizava a divulgação das obras, que eram utilizadas como referência para a elaboração de novas pinturas.

O clero e a Coroa foram os principais mecenas da arte Barroca, pois as produções artísticas reiteravam a dominância dessas hierarquias. A exuberância do Barroco, somada ao exagero e aos contrastes, propiciavam uma experiência ímpar ao espectador que, frente a esses elementos, se compreendia pequeno. Esta reação era interessante, tanto para a Coroa, quanto para o clero, pois reforçava no fiel/súdito: no primeiro caso, quão afastadas estavam das realidades do povo e do Rei - representante de Deus na terra; e no segundo caso, o caráter pecador do homem e, portanto, a sua necessidade pelo perdão divino.

Em Portugal, no século XVII, a questão religiosa estava enraizada à visão de mundo dos súditos/fiéis. Deus possuía lugar central e o Rei deveria garantir a propagação e conservação da fé católica, esta era a sua missão e todos deveriam colaborar com ela. Para além disso, a compreensão religiosa impactava na maneira que o indivíduo entendia a sua função na sociedade, todos possuíam uma designação e o cumprimento desta, fazia com que a vontade divina se manifestasse, anulando a natureza humana corrompida pelo pecado. Diante disso, utilizamos o termo súditos/fiéis, pela compreensão de que não havia dissociação do indivíduo civil e religioso.

A hierarquia, em que o Rei é autoridade e os demais devem cumprir suas ordenações, para que a vontade de Deus seja realizada, era conivente aos privilegiados, ou seja: a nobreza, o clero e a Coroa; por isso, o interesse em preservar e propagar a fé Católica. Todavia, não só em consequência disso, mas porque de fato a vivência religiosa era uma preocupação, assim como, a

salvação individual e do outro, era um interesse genuíno aos indivíduos daquela época.

Isto pode ser observado na arte produzida, não somente por Josefa de Óbidos, mas pelos demais pintores que, preponderantemente, representavam temas religiosos, como martírios de santos, o calvário de Cristo, Maria e o Menino Jesus, enfim, que sempre ressaltavam a experiência mística. Quando não, o Barroco português se expressava por naturezas-mortas, que também demonstraram uma tendência do período, ou seja, o mercantilismo ascendente, que possibilitou aos indivíduos emergentes, que possuíssem telas que expusessem a sua recente fortuna.

Em suma, o Barroco sempre esteve atrelado a uma possibilidade consequente, isto porque, os aspectos formais deste movimento, como vimos anteriormente, possuem características diretivas, que conduzem o espectador a determinadas condutas. Neste sentido, quando expusemos a compreensão de Saviani (2013, p. 43-44) acerca da educação, que se destina à promoção do homem, tal qual os objetivos institucionais dominantes. Compreendemos que o Barroco tenha contribuído para a educação do homem do século XVII, pois possibilitou que fosse promovido nestes, as características desejadas à sua formação.

Aspirava-se a propagação e a conservação da fé Católica, objetivos que foram incutidos nos valores dos indivíduos do *Seiscentos*, passando a ser também o propósito individual de cada um, por meio do alcance da salvação. Ao analisarmos as obras de Josefa de Óbidos, constatamos alguns princípios educativos, especialmente de sentido religioso. Na obra “Calvário”, de 1679, por exemplo, identificamos uma premissa educacional, mediante o sofrimento das personagens presentes na representação, que era proporcional ao nível de santidade de cada um deles: Maria Madalena - a prostituta perdoada - sofria descomedidamente, João - o discípulo amado - aparentava perplexidade e dor e Maria - mãe de Jesus - demonstrava serenidade, embora também estivesse triste.

Compreendemos, com isso, que diante da crucificação, ato redentor cujo credo Católico está centrado, a atitude de cada personagem representado exemplifica a forma pela qual o devoto deve se portar, deixando sugestionado que aos mais pecadores haverá também mais sofrimento, conduzindo o

espectador a uma reflexão e conseqüente conduta. Portanto, compreendemos que o valor relacionado ao processo educacional do indivíduo português do século XVII, era a salvação divina, que está relacionada aos interesses institucionais dominantes, isto é, a propagação e conservação da fé Católica, bem como que o Barroco, com suas narrativas incutidas, contrastes, exageros e dramatismos cênicos, fizeram parte dos elementos do processo educacional assistemático pretendido no século XVII em Portugal.

Não findamos as análises desta pesquisa, por compreender que a cada obra analisada de Josefa de Óbidos e de outros artistas protobarrocos, poderemos identificar outras premissas educacionais e que muito podemos nos aprofundar acerca disso. Bem como, voltamos nosso olhar ao local da arte em nossa sociedade atual e nos questionamos, de que forma ela tem contribuído à promoção do homem? Quais os valores incutidos nos estilos estéticos dominantes? Existem movimentos artísticos que perpassam as mesmas proporções barrocas, ou a publicidade é a arte diretiva de nosso tempo? Não temos como intenção concluir esta pesquisa, por compreendermos, que assim como a obra artística, o conhecimento é um projeto inacabável.

7. REFERÊNCIAS

7.1. FONTES

GOMBRICH, E. H. **A história da Arte**; Álvaro Cabral. Rio de Janeiro - RJ: LTC, 2011.

SERRÃO, V. **A pintura protobarroca em Portugal 1612 – 1657: o triunfo do naturalismo tenebrista**. Lisboa: Colibri, 2000.

7.2. Bibliografia

ARGAN, G. C. **Imagem e persuasão**. Ensaios sobre o Barroco. São Paulo - SP: Schwarcz, 2004.

ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo – SP: Martins Fontes, 1998.

BARBOSA, A. M. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo – SP: Perspectiva, 2012.

BASTOS, M. H. C (Orgs.). **História e memória da educação no Brasil**. Vol I – Séculos XVI-XVIII. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. pp. 56-76.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril, 1975.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

BOXER, C. R. **A Igreja Militante e a Expansão Ibérica 1440 -1770**. São Paulo – SP: Companhia das Letras, 2007.

BLOCH, M. Passado e “Presente”. In: **A apologia da história ou O ofício do historiador**. Tradução de Lília Moritz Schwarcz, Rio de Janeiro - RJ: Editora Zahar, 2001.

COSTA, Célio Juvenal. **A racionalidade jesuítica em tempos de arredondamento do mundo: o Império Português (1540-1599)**. Tese de doutoramento, Unimep, Piracicaba-SP: 2004.

COSTA, C. J.; MENEZES, S. L. A educação no Brasil Colonial (1549-1759). In: ROSSI, E; RODRIGUES, E; NEVES, F. (Orgs). **Fundamentos históricos da educação no Brasil**. Maringá: EDUEM, 2009, V. 2., p. 32 a 44.

DONDIS, D. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo – SP: Martins Fontes, 2000.

FERREIRA, A, G. A educação no Portugal Barroco. In: STEPHANHO, M.; BASTOS, M. H. C (Orgs.). **História e memória da educação no Brasil**. Vol I – Séculos XVI-XVIII. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. pp. 56-76.

GOMBRICH, E. H. **A história da Arte**; Álvaro Cabral. Rio de Janeiro - RJ: LTC, 2011

GONÇALVES, F. História da Arte: Iconografia e crítica. Lisboa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.

HANSON, C. A. **Economia e Sociedade no Portugal Barroco 1668 – 1703**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

HATHERLY, A. As Misteriosas Portas da Ilusão. A propósito do Imaginário Piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa d'Óbidos. In: SERRÃO, V. **Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco**. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 71 a 85.

_____. **Esperança e desejo: aspectos do pensamento utópico Barroco**. In: Josefa d'Óbidos: uma flor pintada não é uma flor. Carcavelos: Theya, 2016.

_____. **Tomar a palavra aspectos de vida da mulher na sociedade barroca**. In: Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, n° 9, Lisboa, Edições Colibri, 1996, pp. 269-280

HUGH, T. R. **A crise do século XVII: Religião, a Reforma e Mudança Social**. Rio de Janeiro - RJ: Topbooks, 2007.

MACHADO, L. G. **Barroco Mineiro**. São Paulo - SP: Perspectiva, 2003.

MANGUEL, Alberto. Caravaggio: a imagem como teatro. In: **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARAVALL, J. A. **A cultura do Barroco**. São Paulo - SP. Edusp, 1997.

MARQUES, A. H. O. **História de Portugal**. Lisboa: Palas, 1974.

MARSHALL, P. **Reforma Protestante: uma breve introdução**. Porto Alegre – RS: L&PM, 2018.

MENDES, S. **Antônio Vieira: O Império do outro mundo e o Império deste mundo**. Maringá: EDUEM, 2015.

NARITOMI, J. **Herança Colonial, Instituições & Desenvolvimento: Um estudo sobre a desigualdade entre os municípios Brasileiros**. 100 f. Dissertação (Mestrado em Economia) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2007.

OSTROWER, F. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis - RJ: Vozes, 1997.

PAES, M. P. D. C. **A Sociedade do Corpo Místico**. A Formação do Império e a Fundação da América Portuguesa. Tese de doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG; 2006.

PAIVA, J. M. de. **Igreja e educação no Brasil colonial**. In: STEPHANHO, M e BASTOS, M. H. C (Orgs.). História e memória da educação no Brasil. Vol I – Séculos XVI-XVIII. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. pp. 77-91.

_____. **M. Religiosidade e Cultura Brasileira: Séculos XVI – XVII**. Maringá: EDUEM, 2012.

PERYM, D. F. **Theatro Heroíno, Abecedário Histórico e Catálogo das Mulheres Ilustres em Armas, Letras Acções Heróicas e Artes Liberais**. Lisboa: Ocidental, 1736.

PIRENNE, J. H. **Panorama da História Universal**. São Paulo - SP: Difusão Europeia do Livro, 18973.

RODRIGUES, Manuel Augusto. Do humanismo à contra-reforma em Portugal. In: **Revista de Teoria das Idéias**. Vol. 01, Coimbra - PT: Faculdade de Letras, 1981, pp. 125-176.

ROOKMAAKER, H. R. **A morte de uma cultura**. Viçosa - MG: Ultimato, 2015.

SERRÃO, V. **A pintura protobarroca em Portugal 1612 – 1657: o triunfo do naturalismo tenebrista**. Lisboa: Colibri, 2000.

_____. **Josefa de Óbidos e o tempo Barroco**. Lisboa: TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991.

_____. **O essencial sobre Josefa d'Óbidos**. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

SAVIANI, D. **Educação: do senso comum à consciência filosófica**. São Paulo – SP. Autores Associados, 2013.

_____. **Educação brasileira: estrutura e sistema**. Campinas – SP. Autores Associados, 2012.

SILVA, A. S. S. **As flores na Pintura da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII: A Simbologia Cristã e a Arte Decorativa**. 156 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte Portuguesa) Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2011.

SIMÕES, P. R. **O conde Athanasius Raczynski e a historiografia da arte em Portugal**. *Revista de História da Arte*, Lisboa, n. 8, p. 264-275, 2011.

SOBRAL, L. M. Josefa d'Óbidos e as Gravuras: Problemas de Estilo e de Iconografia. In: SERRÃO, V. **Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco**. Lisboa, TLP - Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 51 a 69.

VENTURA, J. M. R. **João Soares de Brito: um crítico Barroco de Camões**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.