

O BARROCO: SUBSTRATO CULTURAL DA COLONIZAÇÃO

Erivaldo Fagundes Neves *

RESUMO:

O barroco surgiu da contestação renascentista contra o racionalismo e se tornou uma manifestação da cultura católica tridentina. Difundiu-se na Europa neolatina, com restrições na França, entre a segunda metade do século XVI e a primeira do XVIII, como estilo de vida, forma de se comunicar e expressão artística. Expressa valores e ideais básicos da Contra-Reforma, mais preocupados com o seu tempo do que com o passado, sem revelar crise de identidade, e percebia o mundo mais na perspectiva coletivista que na individualista. Estabeleceu-se como conjunto de valores da colonização do Novo Mundo, na proporção da acumulação de riquezas, com a exploração colonial, para a ostentação e a exuberância que o estilo exprimia. No Brasil expressou afirmação de identidade cultural, de brasilidade, e até se associou a ideais iluministas, na primeira manifestação considerável de tentativa de ruptura com a colonização.

PALAVRAS-CHAVE: *Barroco. Barroco Colonial. Colonização. Manifestações Culturais*

Como “tecido de valores e significados”, o que “pesa e importa, quando se pesquisa a vida colonial brasileira”, é a “complexa aliança de um sistema agromercantil”, articulado com a “máquina mercante” européia, detectada por

*Professor da Universidade Estadual de Feira de Santana (Uefs). Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: erivaldo@uefs.br

POLITEIA: Hist. e Soc.	Vitória da Conquista	v. 7	n. 1	p. 71-84	2007
------------------------	----------------------	------	------	----------	------

Gregório de Matos Guerra, em “Triste Bahia”, no final do século XVII. No Brasil Colônia as condições senhorial e escravista “supunham um desempenho de papéis no sistema produtivo”, que “não se reduziam ao exercício das ações correspondentes a esses mesmos papéis”. Traziam em si as “múltiplas formas concretas de existência interpessoal e subjetiva, a memória e o sonho, as marcas do cotidiano”, nos modos “de nascer, de comer, de morar, de dormir, de amar, de chorar, de rezar, de cantar, de morrer e ser sepultado”. As formas da “assimilação luso-africana e luso-tupi” teriam um tal relevo que relegariam, ao “segundo plano, os aspectos estruturais e constantes de assenhoreamento e violência, que marcaram a história da colonização” (BOSI, 1992, p. 26-27).

O termo barroco “tanto pode designar um estilo artístico ou literário”, como “um período cronológico, ou mesmo uma certa mentalidade”. Há controvérsias sobre sua origem. Adviria de denominação atribuída “por artífices portugueses a um tipo de pérola irregular” assimilada na França com o significado de “bizarro”, “extravagante”, ou resultaria “da designação de uma das modalidades de silogismo, considerado sofisticado”. As duas acepções evidenciam sentido pejorativo, valoração negativa. A expressão passou a designar o conjunto de valores e significados que se manifestaram nas artes e na literatura, entre o classicismo renascentista e o neoclassicismo setecentista, ou entre o final do século XVI e o início do XVIII, quando estudiosos europeus a resgataram, nos últimos anos do século XIX. Como designação da rede de valores, que se difundiu a partir da Europa, com resistência na Inglaterra e na França, o vocábulo foi “absorvido pelos historiadores”, que passaram a identificar o “tumultuado século XVII” como “idade barroca”, que dera “origem a uma vasta bibliografia”, sobretudo na Itália, Alemanha, Espanha e Portugal (NEVES, 2002, p. 68-70).

Na perspectiva sócio-cultural, a manifestação barroca expressou a conjuntura político-econômica do Antigo Regime, caracterizada pela centralização do poder com o absolutismo monárquico e pela acumulação mercantil, que expandiu da Europa para todos os continentes, quando a burguesia emergente se associou, num pacto, com a nobreza, cujo poder declinava com a nascente economia de mercado.

ENTRE O MANEIRISMO E O ROCOCÓ

Como manifestação cultural, o barroco desdobrou-se da contestação renascentista e se converteu em “intérprete da mensagem da Igreja”, até

meados do século XVIII, quando “o auge da liberdade de pensamento, da investigação experimental, o chamamento aos direitos do homem e do cidadão, reconhecidos em lugar do costume e da obediência ao soberano”, enfim, quando o rompimento com as obrigações feudais, na pré-Revolução Industrial induziu à ruptura com “o patético, o supra-racional, o fantástico e o fantasioso” que caracterizaram o barroco (SILVA, 1998, p. 289-304).

A esse conjunto de valores e expressões culturais antecedeu o “maneirismo”, ou *manierismo*, um movimento artístico que surgiu na Europa, entre 1530 e 1600. Esta denominação, com a qual se pretendeu expressar sentido pejorativo, derivou-se do termo italiano *manieri*, que se traduz por “alteração do que é verdadeiro”, numa insinuação de que seria apenas uma imitação do “classicismo”. A arte maneirista, da qual o espanhol El Greco se firmou como um dos mais expressivos representantes, agradou parte da aristocracia, sem alcançar o apelo popular dos clássicos renascentistas, o que a levou ao lento desaparecimento e substituição pelo barroco, que seria seu herdeiro natural (AZEVEDO, 1999, p. 292-293).

Como expressão artística, o barroco manifestou-se mais preocupado com o seu tempo do que com o passado, sem crise de identidade, por ser uma percepção do mundo mais coletivista do que individualista. Confundira, quando lhe fora conveniente, os valores culturais ancestrais com os do seu tempo, e abarcara “toda esta capacidade de dissimulação, de dissolução dos limites entre o real e o imaginário e também de trânsito entre a idéia de sujeito e coletividade” (SILVA, 1998).

Na Europa, traduzira outros sentimentos, expressara novas idéias. Surgiu em Roma, derivado do Renascimento, “profundamente influenciado pelo catolicismo” pós-Concílio de Trento (1545-1563), como “reação ao racionalismo da Renascença e às conseqüentes críticas de humanistas e cismáticos”, para reafirmar, “tanto na arte como na vida, valores e ideais básicos da contra-reforma” (SCHWARTZ; LOCKHART, 2002, p. 34-35).

Em outras palavras, seria “o estilo artístico da Reforma Católica” tridentina, quando “a Igreja perdia fiéis” para as reformas protestantes. Essa percepção artística, depois denominada de barroca, entendia “a arte como instrumento de propaganda e pregação”, através da qual a Igreja exercia “maior controle sobre a produção artística”, uma estratégia também “utilizada pelo Estado absoluto como forma de glorificar o poder de seus monarcas” (SILVA;

SILVA, 2005, p. 30). Por isto os patrocinadores das obras artísticas exerciam tanta influência sobre os autores, com determinação de temas e interferências diretas nos trabalhos que encomendavam.

Numa percepção ibérica, o barroco, compreendido como um conceito histórico, corresponderia, “aproximadamente, aos três primeiros quartos do século XVII”, concentrado, “com maior intensidade, em sua plena significação, de 1605 a 1650”. Com ligeiros deslocamentos, esse lapso de tempo seria válido também para outros países europeus (MARAVALL, 1997, p. 42).

O estilo barroco consolidou-se com maior vigor e permaneceu como expressão cultural por mais tempo na Europa neolatina, que sofrera o impacto mercantil e absolutista do Antigo Regime, e já se encontrava na defensiva da Contra-Reforma e do Império Filipino, no confronto com o protestantismo e o racionalismo, que cresciam na Inglaterra, na Holanda e na França. Diferente do barroco jesuítico, o “barroco” luterano da Alemanha e da Suécia seria “infenso a extremos gongóricos da imagem e do som”. Nessa diversidade, o nexos seria a “realidade social e cultural” que se refletia sobre si mesma “ante a agressão da modernidade burguesa, científica e leiga” (BOSI, 2003, p. 29). Noutros termos, proporcionou a compreensão do próprio contexto, mas com riscos de generalizações na interpretação de diferentes espaços e momentos históricos dos séculos XVII e XVIII (MONTEIRO, 2002, p. 309).

Quanto à forma, caracterizou-se pela profusão de detalhes, ostentação e opulência material, e expressou: na arquitetura, com altares dourados e paredes entalhadas; na pintura, com dramaticidade, “quase sempre de martírios e vidas de santos, o que transformava a tela em um palco e criava uma empatia entre o espectador e a cena retratada” (SILVA; SILVA, 2005, p. 31); na literatura, com formalismo, rebuscamento e ambigüidade temática, numa mistura do religioso com o profano, de poemas místicos com sátiras sociais, de individualismo com humanismo.

ENTRE A EXTRAVAGÂNCIA E A EXCLUSÃO SOCIAL

Na segunda metade do século XVII surgiu o estilo barroco colonial, um dos mais destacados marcos do século XVIII na formação cultural da América Ibérica, e se difundiu nas expressões arquitetônicas, artísticas e literárias, como uma cópia imperfeita, por associar fragmentos culturais europeus com resíduos de valores nativos. Exprimia, portanto,

ambigüidade cultural, ao mesclar saberes e viveres dos conquistados e dos conquistadores. Seria uma “arte da abundância, baseada na necessidade e no desejo”, que traduzia “proliferações fundamentadas na insegurança” e ocupar-se-ia da “história pessoal e social, depois da conquista do continente pelos europeus”. Expressava-se como “arte paradoxal”, “da pujança” “afogada na própria fecundidade”, e dos excluídos da divisão dos resultados do trabalho social, os mendigos que se sentavam às portas das igrejas e os camponeses que freqüentavam os mesmos templos. Uma arte de deslocamentos semelhantes ao de um espelho, no qual se vê sempre a própria imagem em permanente transformação. Enfim, “uma arte dominada pelo fato singular e considerável” de que a nova cultura situava-se “entre o mundo indígena destruído e um novo universo, tanto europeu quanto americano” (FUENTES, 2001, p. 20). Tanto na América Espanhola como na Portuguesa, desenvolveu-se “uma arte carregada até à confusão, que se apresenta como um dos êxitos mais pujantes do Barroco” (TAPIE, 1986, p. 355).

Esse comportamento estético ou percepção de vida chegou ao Novo Mundo com os jesuítas, outras ordens religiosas e o clero secular, para se manifestar na proporção da acumulação colonial de riquezas com a cana-de-açúcar, a pecuária e, principalmente, a mineração, fontes dos recursos para a ostentação e a exuberância que o estilo exprimia. Manifestou-se primeiro na América Central (México) e nos Andes (Peru), oportunizado pela extração, em larga escala, de ouro e prata, metais já utilizados pelos nativos dessas regiões, e também pelo estágio de organização social e desenvolvimento econômico dessas populações.

Na América Portuguesa, em meados do século XVIII, o barroco “ia à frente do progresso arquitetônico”, em Minas Gerais, onde, “livre dos modelos importados que dominavam o litoral” e com o apoio de “patronos laicos, concorrentes entre si e ricos”, impulsionou-se mais que em qualquer outra parte da colônia. Com o patrocínio de irmandades, desenvolveu-se uma “geração de artífices, arquitetos e pintores nativos”, que adornou “as nascentes cidades da corrida ao ouro com elegantes igrejas barrocas, esculturas e artefatos” (MAXWELL, 1986, p. 350), registros culturais do nascimento de um povo híbrido e de uma nação tropical, num cenário natural de intensa luminosidade e forte colorido.

O barroco colonial seria “mais rico e variado que o europeu”, por sugestão da exuberante paisagem tropical. Entretanto, não houvera “paisagista que estampasse naqueles retábulos a luz crua e o verde risonho” dos trópicos, “nem entalhador que recortasse na sua tábua a forma real das coisas circundantes” no Brasil Colônia (CALMON, 2002, p. 217).

Os conquistadores da América impuseram sua religião. Os movimentos de emancipação política ou de renovação de idéias, influenciados pelo Iluminismo, nada favorável à Igreja, não se voltaram contra sua doutrina, exceto em casos isolados, consolidada como uma cultura barroca, nos novos estados nacionais ibero-americanos. Na literatura destacaram-se, no Brasil, o padre Antônio Vieira (1608-1697), que nascera em Portugal, e o poeta baiano Gregório de Matos Guerra (1633-1696). Na arquitetura e na pintura os exemplos se multiplicaram, principalmente nos templos dourados de Salvador, Recife e Rio de Janeiro. Na escultura, o maior destaque coube ao mineiro Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho” (17[?]-1814), um mulato que na sua própria miscigenação expunha um traço da nacionalidade emergente. Com as mãos mutiladas pela lepra, legou à posteridade, entre outras obras monumentais, as estátuas dos profetas em Congonhas do Campo, esculpidas em pedra-sabão.

Embora não se deva estender, sem restrições, a interpretação de Carlos Fuentes sobre o barroco da América Hispânica à Portuguesa, pode-se considerar que o ideal barroco expressou, no Brasil, afirmação de identidade cultural, de brasilidade, e até se associou com ideais iluministas, na primeira manifestação considerável de tentativa de ruptura com a metrópole lusitana, em Minas Gerais, onde intelectuais como Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e outros se exprimiram, em versos, prosas e atividades políticas.

A arte colonial, no Brasil, caracterizou-se por três fases distintas: o maneirismo, no final século XVI e início do seguinte; o barroco, nos últimos anos do XVII e, sobretudo, no XVIII; e o rococó, no final deste e início do XIX. Essa evolução principiou-se com o maneirismo jesuítico nas primeiras construções com material durável. O ponto de partida fora a capela do Colégio Jesuíta de Olinda, cuja planta reproduziu a da igreja de São Roque de Lisboa, e fora a referência para os demais templos da Companhia de Jesus na América Portuguesa, com exceção dos edificadas em Belém e em Salvador, que seriam réplicas da igreja do Espírito Santo de Évora.

São posteriores a 1730 as primeiras experiências arquitetônicas barrocas, no Brasil, iniciadas na decoração interior das igrejas de Nossa Senhora da Glória e da extinta de São Pedro dos Clérigos, no Rio de Janeiro, cujas plantas se repetiram nas de São Pedro dos Clérigos de Recife, de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto e de São Pedro dos Clérigos de Mariana. Desde então, a arquitetura eclesiástica passou a receber retábulos majestosos de talhas douradas, tudo adaptado de modelos do Reino, que transformavam todo o espaço em “cavernas douradas”, como na igreja de São Francisco, em Salvador, ou se limitava aos altares, uma alternativa mais comum. Também se conciliava a talha dourada com uma pintura de perspectiva ilusionista, arte na qual ficaram famosos José Joaquim da Rocha (1737-1807), na Bahia, José Soares de Araújo, em Diamantina, e mais alguns (TEDIM, 1994, p. 102-103). Entre as principais expressões estilísticas deste período, além do “Alejadinho”, destacaram-se Manoel da Costa Ataíde, na Bahia, e Valentim da Fonseca e Silva, o “Mestre Valentim” (1750-1813), em Minas Gerais.

Num processo de incorporação de elementos nativos à pluralidade cênica da pintura barroca, na sacristia da demolida (em 1933) Sé Metropolitana da Bahia (1678) havia um Menino Jesus com um cocar indígena, adorno que não ocorreu em Minas Gerais e seria “raro em outras regiões artísticas”. Em outros templos barrocos de Salvador encontram-se figuras indígenas: caboclas pintadas sob o coro da igreja agostiniana da Palma (1690), no teto da portaria da igreja de São Francisco (1720), e índio também no teto da Conceição da Praia. Coincidiriam com “o culto arcádico do gentio”, na Bahia, onde famílias da elite descendiam dele, e antecipariam, em escultura e pintura, o nativismo de José Basílio da Gama (1741-1795) e José de Santa Rita Durão (1722-1784) (CALMON, 2002, p. 220).

No Brasil Colônia o barroco difundiu-se mais na arquitetura que na escultura e na pintura, e estas, em geral, empregadas na função decorativa (MACHADO, 1993). Quanto à música erudita, pouco se estudou, mas sabe-se que predominou a tradição portuguesa. Nos conventos cultivou-se o canto gregoriano ou cantochão e o órgão ou polifonia de duas vozes – a principal, que entoava uma melodia gregoriana, e a organal, que cantava a mesma melodia, numa tonalidade acima. Mas o clero secular relutara em aceitar “um estilo musical que, no século XVIII atingiu, em toda a Europa, seu máximo esplendor”, com a subordinação do texto litúrgico “à exaltação melódico-

dramática e à insistência de palavras e incisos: a homofonia”. Com o apogeu minerador oitocentista, em Minas Gerais surgiu uma geração de compositores e intérpretes desse gênero musical (LANGE, 1993).

Já se ressaltou, talvez com algum exagero na identificação das categorias e generalização nas suas características temporais e espaciais, duas heranças culturais, dois estilos de colonização que teriam prevalecido no Brasil: no sul, a do “gótico altivo de frias gentes nórdicas”, que se transladou “em famílias inteiras”, excluídas pela nova ordem socioeconômica industrializada na Europa, “como excedentes de mão-de-obra”, que passaram a ver no índio um “detalhe”, do qual a sociedade brasileira deveria se livrar “para se europeizar”; no norte, “o barroco das gentes ibéricas, mestiçadas, que se mesclavam com os índios, não lhe reconhecendo direitos que não fosse o de se multiplicarem em mais braços, postos a seu serviço”. Desse modo, “ao *apartheid* dos nórdicos, opunham o assimilacionismo dos caldeadores” ibéricos. Em conseqüência, no “universo católico e barroco”, mais que no “mundo reformista e gótico”, as classes dirigentes tenderiam “a definir-se como agentes da civilização ocidental e cristã”, que se consideravam “mais perfeitos, prudentes e pios, e se avantajavam tanto sobre a selvageria”, que se impuseram “como domínio natural dos bons sobre os maus, dos sábios sobre os ignaros”, do civilizado contra o selvagem (RIBEIRO, 1995, p. 69-73).

A crônica histórica colonial, do mesmo modo que a literatura, sua contemporânea, caracterizou-se pelo exagero na forma de se expressar. Esse comportamento resultaria do “espanto ante as novidades literárias e artísticas dominantes, desde fins do século XVI”, à “agudeza e à busca deliberada da expressão complicada e rica”. Em conseqüência disto, estendera-se “sobre o Brasil, por quase dois séculos, um manto rutilante”, que transfigurara a realidade, com ampliação, supressão, distorções e requinte. Essa “visão transfiguradora” se incorporara “à literatura e aos estudos”, como “um dos elementos centrais da nossa educação e do nosso ponto de vista sobre as coisas”, e se juntara, em meados do século XVIII, às influências do classicismo francês e do arcadismo italiano. Esse somatório de fatores proporcionara a diversificação de tendências estilísticas: 1) a confiança na razão ampliou ou substituiu a visão religiosa; 2) a perspectiva moral se estendeu, principalmente nas interpretações sociais, com fundamento na idéia de progresso; 3) acentuou-se a fidelidade ao real, em detrimento da transfiguração da natureza e dos sentimentos.

As academias instituídas na Bahia (Brasílica dos Esquecidos, 1724-1725; e Brasílica dos Renascidos, 1759-1760), expressaram o barroco na historiografia, com a elaboração de um “sistema nativista de interpretação religiosa e de metáfora transfiguradora”, que ampliara o processo de mudança “a toda a realidade natural e humana”, na projeção do Brasil como desdobramento de um prodígio de “glórias nos três reinos da natureza”, com a consagração do homem que catequizara os indígenas, expulsara os hereges e recebera a recompensa do açúcar, do ouro e outras riquezas (SOUZA, 1993, p. 95).

Inspirada na Academia Real de História Portuguesa, de 1720, foi instituída na Bahia a Academia Brasílica dos Esquecidos, em 7 de março de 1724, por iniciativa do vice-rei do Brasil, Vasco César de Menezes (1773-1743), cujo núcleo fundador se formara com sete sócios: padre Gonçalo Soares da Franca (1632-?); desembargador e chanceler do Estado do Brasil, Caetano de Brito e Figueiredo (1670-1732); desembargador e ouvidor geral do Cível, Luís Siqueira da Gama; juiz de fora da cidade Inácio, Barbosa Machado (1686-1766); coronel Sebastião da Rocha Pita (1660-1738); capitão João de Brito Lima (1671-1747); e José da Cunha Cardoso (SILVA, 1925, p. 373).

Este grupo se ampliou com José Mirales (1696-1770), André Figueira de Mascarenhas, José de Oliveira Serpa (1696-1758), João Álvares Soares (1676-?), Sebastião do Vale e, entre outros, os sertanistas Romão Gramacho Falcão (1696-1772), Pedro Leolino Mariz (16??-1763) e João Calmon (1668-1737) (KANTOR, 2003, p. 331; 2004, p. 158). Entretanto, o João Calmon acadêmico não foi o sertanista, rendeiro de Joana da Silva Guedes de Brito, mas seu homônimo, o cônego João Calmon, natural da Bahia, que cursou cânones em Coimbra (1682-1692), familiar do Santo Ofício (1701), chantre da Sé Metropolitana da Bahia, participante do sínodo promovido pelo arcebispo Sebastião Monteiro da Vide (1708) no qual se elaboraram as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (CALMON, 1985, v. 2, p. 587). Este João Calmon foi também apresentado como formado em Coimbra no ano de 1693 (ALMEIDA 2003, p. 119). Essa academia teria congregado “cerca de 155 participantes”, mas o núcleo efetivo não ultrapassaria a 36 membros. Os demais compareceram eventualmente a algumas das 18 seções, e pouco ou nada enviaram das suas composições poéticas para julgamento da mesa (KANTOR, 2004, p. 101-102).

Os “esquecidos” definiram como objetivo da nova instituição: “ilustrar as armas”, “honrar as letras” e “dar a conhecer os talentos”; e “tomaram como

matéria geral dos seus estudos a história brasílica, dividida em quatro partes”: 1) natural, confiada a Brito e Figueiredo; 2) militar, encarregada a Barbosa Machado; 3) eclesiástica, entregue a Soares da Franca; 4) política, incumbida a Siqueira da Gama.

Entre os “renascidos”, do mesmo modo que os antecessores “esquecidos”, embora fossem efêmeras as suas academias, tanto se cultivou a tradição barroca como se tentou exprimir perspectivas do Iluminismo, que evoluía do ideário renascentista, com fundamentos racionalistas, individualistas, relativistas e naturalistas, em contraposição aos princípios corporativos, estáticos e tradicionais do feudalismo e do Antigo Regime. Os iluministas caracterizaram-se pelo compromisso com a realidade, o institucional e o ideal de progresso.

Na segunda metade do século XVIII o barroco colonial entrou em declínio sob influência iluminista. Fica perceptível a nova perspectiva do mundo, se comparadas as elaborações das academias dessa época. A Academia Brasílica dos Renascidos, por exemplo, produziu “uma história lendária e próxima à epopéia ou duma crônica mais ou menos ingênua de acontecimentos”; e a Academia Científica, fundada em 1771 no Rio de Janeiro e retomada como Sociedade Literária em 1786, além de propagar os cultivos de anil e cochonilha, e de produzir processos industriais, “promoveu estudos sobre as condições do Rio de Janeiro” e criticou a “situação da colônia”, já com evidências da transição do barroco para o arcadismo, de manifestações de nativismo menos exaltado e mais nacional, da superação do “estilo culto por uma expressão adequada à natureza e à verdade” e de “passagem da transfiguração da terra para as perspectivas do seu progresso” (SOUZA, 1993).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No barroco brasileiro não se detectaria regionalismos. Ele se diversificaria conforme o material utilizado. A ausência de mármore e escassez de granito daria “às igrejas mineiras uma indisfarçável pobreza em relação às do litoral”, que também ostentam “um pomposo mobiliário de jacarandá”, raro na zona do ouro (CALMON, 2002, p. 220). Carregado de especificidades materiais de cada região, na América Portuguesa e na Hispânica, o barroco, como substrato cultural da colonização, manteve o eixo comum de se embasar em referências européias, reproduzidas em fragmentos de tradições nativas. Mas isto não impossibilitou transformações e recriações.

Apareceu, então, na arquitetura e nas artes decorativas, entre o barroco e o clássico, outro estilo denominado “grotesco” ou “rococó”, surgido da França de Luís XV, com o “emprego da linha curva”, “gosto mais pronunciado da luz” e um movimento “mais que de intensidade, esforço ou patetismo”, caracterizado pela “soltura e graça natural”. Partiu-se, então, “de uma arte monumental na essência, para a decorativa e menos solene” (TAPIE, 1986, p. 379-381). Passou-se ao uso excessivo de curvas caprichosas e profusão de elementos decorativos como laços, ramos e outros elementos da natureza.

O barroco, mais na arte religiosa, e o rococó, como gênero de ornamento, influenciaram a arquitetura colonial brasileira até o início do século XIX, quando a monarquia portuguesa, estabelecida no Rio de Janeiro, convidou artistas europeus para produzirem no Brasil, e, desse modo, difundiu o estilo neoclássico.

Distinguem-se, na vida colonial brasileira, os “ecos da poesia barroca” e o “estilo colonial-barroco nas artes plásticas e na música” (BOSI, 2003, p. 35). Sem que, nem sempre, se possa englobar neste modo de expressar, produziram-se crônicas históricas, que se caracterizaram como relatos de acontecimentos pretéritos, descritos em ordem cronológica, com abordagens, tanto de curtos quanto de longos períodos, que permaneceram em prática no Brasil, enquanto durou a colonização, e persistiu, em declínio, durante o primeiro século de vida nacional. Em geral, faltou refinamento literário a essas crônicas, muitas das quais evidenciam pobreza estilística, mas trazem, na própria narrativa histórica, os sinais do nascimento de um conjunto de valores de uma cultura híbrida, os registros dos primeiros momentos da construção de uma nação plural.

Como substrato cultural da colonização, o barroco influenciou também o comportamento social do Brasil-Colônia. Isto se pode notar na postura senhorial de culto ao ócio, ostentação do luxo e exibição de riquezas nem sempre comprovadas. Testamentos pós-morte e outras fontes registram essas manifestações, em legados que extrapolam as possibilidades de terças de espólios, sucessões intermináveis de capelas de missas, contratos de carpideiras para chorarem nos velórios e distribuição de dinheiro na porta do cemitério, após os sepultamentos, como forma de atrair multidões aos féretros e, desse modo, expressarem aparentes fortunas e demonstrarem o desejado prestígio social.

THE BAROQUE: CULTURAL SUBSTRATE OF THE COLONIZATION

ABSTRACT

The baroque one appeared of the renescentist plea against the rationalism and if it became a manifestation of the culture tridentina catholic. It was spread out in the neo Latin Europe, with restrictions in France, enters the second half of century XVI and the first one of XVIII, as the style of living, forms of if communicating and artistic expression. It stated values and basic ideals of the Against-Reformation, wore worried about its time of that with the past, without disclosing identity crisis, and it more perceived the world in the collectivist perspective that in the individualist. It was established as joint of values of the settling of the New World, in the ratio of the accumulation of wealth, with the colonial exploration, for the ostentation and the intensity that the style stated. In Brazil it expressed affirmation of cultural identity, of "brasilidade" and until if it associated the illuminists ideals, in the first considerable manifestation of attempt of rupture with the settling.

KEY-WORDS: *Baroque. Colonial Baroque. Colonization. Cultural Manifestations.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, P. M. R. de. **Dicionário de autores no Brasil colonial**. Lisboa: Colibri, 2003.

AZEVEDO, A. C. de A. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

CALMON, P. **Espírito da sociedade colonial**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (História Social do Brasil, 1).

_____. **Introdução e notas ao catálogo genealógico das principais famílias de Frei Jaboatão**. Salvador: EGBA, 1985, 2 v.

FUENTES, C. **O espelho enterrado: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

KANTOR, I. A Academia Brasílica dos Renascidos e o governo político da América portuguesa (1759): contradições do cosmopolitismo acadêmico luso-americano. In: JANCSÓ, I. (Org.). **Brasil: formação do Estado e da nação**. São Paulo: Fapesp; Hucitec; Ijuí: Unijuí, 2003. p. 321-343.

_____. **Esquecidos e renascidos**: historiografia acadêmica luso-americana (1724-1759). São Paulo: Hucitec; Salvador: CEB/Ufba, 2004.

LANGHE, F. C. A música barroca. In: HOLANDA, S. B. de. (Dir.). **A época colonial**: administração, economia e sociedade. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, t. 1, v. 2, 1993. p. 121-144. (História Geral da Civilização Brasileira, 2).

MACHADO, L. G. Arquitetura e artes plásticas. In: HOLANDA, S. B. de. (Dir.). **A época colonial**: administração, economia e sociedade. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, t. 1, v. 2, 1993. p. 106-120. (História Geral da Civilização Brasileira, 2).

MARAVALL, J. A. **A cultura barroca**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: Edusp, 1997.

MAXWELL, K. Condicionismos da independência do Brasil. In: SILVA, M. B. N. da. (Coord.). **O Império Luso-Brasileiro**: 1750-1822. Lisboa: Estampa, 1986. p. 333-395. (Coleção Nova História da Expansão Portuguesa, 8).

MONTEIRO, R. B. **O rei no espelho**: a monarquia portuguesa e a colonização da América, 1640-1720. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2002.

NEVES, G. P. das. Barroco. In: VAINFAS, R. (Dir.). **Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p. 68-70.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHWARTZ, S. B.; LOCKHART, J. **A América Latina na época colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SILVA, I. A. de C. e. **Memórias históricas e políticas da província da Bahia**. Anotações de B. do Amaral. v. II. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1925.

SILVA, J. Theodoro. O barroco como conceito. In: SCHUMM, P. (Ed.). **Barrocos y modernos**: nuevos caminos de la investigación del barroco iberoamericano. [s. l.]: Vervet, 1998. p. 289-304.

SILVA, K. V.; SILVA, M. H. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2005.

SOUZA, A. C. de M. e. Letras e idéias no Brasil colonial. In: HOLANDA, S. B. de. (Dir.). **A época colonial**: administração, economia e sociedade. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, t. 1, v. 2, 1993. p. 91-105. (História Geral da Civilização Brasileira, 2).

TAPIE, V. L. **Barroco y classicismo**. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1986.

TEDIM, J. M. Barroco. In: SILVA, M. B. N. da. (Coord.). **Dicionário da história da colonização portuguesa no Brasil**. Lisboa; São Paulo: Verbo, 1994. p. 102-103.