

Maravilha e conhecimento na arte religiosa de Minas colonial

Fábio Henrique Viana (UFMG, Belo Horizonte, MG)
fabioviana@yahoo.com

Resumo: A arte religiosa barroca construiu verdadeiras máquinas capazes de maravilhar quem se aproximasse. O objetivo era a conversão do fiel e a maravilha, a isca que o podia atrair, fazendo-o considerar os ensinamentos da Igreja. Nesse sentido, procura-se identificar na pintura, talha e música religiosas de Minas colonial alguns artifícios usados para maravilhar e ensinar os fiéis.

Palavras-chave: arte colonial mineira, barroco, retórica.

Wonder and knowledge in the religious art from colonial Minas Gerais

Abstract: Baroque religious art built true machines capable of amazing those who approached them. The intent behind such devices was to convert and amaze the faithful, as a kind of "bait" which could attract them, and make them take into account the teachings of the Catholic Church. In this sense, we seek to identify in religious painting, woodcarving and music of colonial Minas Gerais (Brazil) some artifices employed to provoke wonder and teach the faithful.

Keywords: Colonial Art of Minas Gerais; Baroque; Rhetoric.

O Barroco é uma "visão de mundo envolvendo formas de pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer" (CAMPOS, 2006, p.7). A arte religiosa desse movimento nasceu na repercussão dos ideais do Concílio de Trento (1545-1563), representando a tomada de posição da Igreja Católica diante das contestações de Lutero (1483-1546). O principal valor a ser defendido era o primado da encarnação do Filho de Deus: para os protestantes, o relacionamento com o divino deveria ser direto, sem intermediações; para os católicos, uma vez que Deus se encarnou, esse relacionamento precisava passar, necessariamente, pela carne, pelos sentidos e, daí, a defesa dos sacramentos¹, dos santos como mediadores entre Deus e os homens, da obediência a uma hierarquia centralizada no papa etc. Sendo assim, a arte religiosa barroca surgiu "como meio de representar o domínio divino e de criar uma experiência do divino"², a fim de

favorecer o relacionamento do homem com esse divino, possibilitando a sua salvação.

A salvação, entendida "como conceito global de saúde, segundo a tradição da Medicina da Alma, a saber: saúde do corpo animado e espiritual do indivíduo e saúde do corpo político e social" (MASSIMI, 2006), não era automática, deveria ser merecida. Para se salvar, era necessária a conversão, a qual dependia da vontade e da liberdade do fiel que, por sua vez, dependia do conhecimento. Nesse sentido, o objetivo de toda a pregação religiosa, e também da arte religiosa, era possibilitar o conhecimento das verdades da fé, solicitando a adesão da liberdade do fiel a essas verdades, visando a sua salvação. E para se conseguir esse objetivo, de acordo com a visão de mundo da época, era imprescindível levar em conta os apetites e as paixões ou afetos:

(...) a unidade alma-corpo faz que a esfera pré-racional dos apetites e das paixões possa interferir profundamente seja no conhecimento, seja no livre-arbitrio. Além do mais, a vontade pode agir sobre os apetites, para orientá-los e discipliná-los, tratando-os como "cidadãos" da alma e não tanto como "servos", submetidos "politicamente", e não de maneira "despótica". (MASSIMI, 2005, p.103)

Dessa forma, para mover a vontade e a liberdade do fiel, levando-o à conversão e à salvação, deve-se mover os seus afetos. E aqui entra a Retórica:

Atuando sobre os sentidos internos, a palavra eloqüente suscita o interesse da imaginação. Ao tornar bela a própria verdade, por meio do aprazível, estimula o apetite e solicita a adesão. Portanto, move "politice regendo, non cogendo". Em suma, a retórica, pelo governo das paixões, estimula a adesão aos preceitos propostos. (MASSIMI, 2005, p.104)

Nas palavras de MARAVALL (1997, p.149): "Comover o homem, não o convencendo de forma demonstrativa, mas afetando-o, de modo que sua vontade seja acionada: esta é a questão".

A Retórica, herdada dos clássicos (Aristóteles, Cícero) e lida pela tradição cristã (Agostinho, Tomás de Aquino), estrutura-se em cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*³ e seu objetivo é *docere*, *delectare*, *movere*, em uma palavra, persuadir. Além da idéia dos sentidos (relacionados aos afetos e aos apetites) como meio e condição para o conhecimento e da participação ativa do receptor (através da mobilização de sua vontade e liberdade), a Retórica pressupõe a idéia de decoro, que seria uma adequação dos meios aos fins, algo como a "justa medida" de Aristóteles. Ligada à idéia de decoro está também a idéia de verossímil: é adequado, capaz de persuadir, somente aquilo que encontra respaldo na Natureza, não no sentido de uma imitação literal desta, mas no sentido daquilo que é provável.

A Retórica para os barrocos não era arma exclusiva do orador, mas constituía a própria estrutura de pensamento do homem culto (TAGLIABUE, 1955, p.128) e, por isso, também o artista era visto como um orador e, portanto, deveria persuadir. Se por um lado o pensamento retórico estruturava a mensagem a ser comunicada, por outro lado, a maneira ideal de expressão dessa mensagem, o "sistema de representação" ideal era o Teatro (CHECA; MORÁN, 1989, p.218). A escolha do Teatro como meio privilegiado de expressão, como "sistema de representação", não se deu por acaso. O Teatro respondia a dois elementos importantes dentro da visão de mundo da época: a idéia de verossímil e a idéia de "*irrealidad de la Naturaleza, de la que no puede conseguirse una representación naturalista, sino, como decimos, una elaboración emblemática, metafórica y simbólica*" (CHECA; MORÁN, 1989, p.222).

Aqui há um problema que é necessário enfrentar: como dissemos, o verossímil deve se apoiar na Natureza para ser adequado; mas, se a Natureza é irreal, qual é o limite para a sua representação? De fato, essa aparente falta de limites é uma crítica que TAGLIABUE (1955) faz ao Barroco. Acusa-o de ter interpretado mal Aristóteles e por

causa disso produzir uma arte extremamente exagerada, desmedida. Para o autor, o Barroco segue ao pé da letra as definições de Aristóteles, mas deixa de lado as regras de aplicação deixadas pelo próprio filósofo:

(...) as recomendações freqüentes, na *Poética* e na *Retórica*, para não se descuidar da medida, não faltar a conveniência, não perder de vista o conjunto, não afastar-se da linguagem comum, manter-se a meio caminho entre analogias enigmáticas e analogias óbvias, fugir da frieza dos excessos, respeitar a correção, a propriedade, a oportunidade, a conveniência do estilo (...). Para Aristóteles, o "justo meio" nos conduz à medida, e a medida à conveniência, e esta ao verossímil, ou seja, a um princípio de *mimesis*. Mas os seiscentistas abandonaram justamente isso; (...) a falta de medida dos seiscentistas depende da queda da relação mimética. Aristóteles não renunciava, nem na poesia, ao princípio do verossímil e isso significa para ele a referência à opinião comum, ao "assim dizem", aos *endoxa*. (...) O ponto central do Barroco é a crise dos *endoxa*. Esta crise do verossímil nos explica o abuso da metáfora em que consiste o "conceito" barroco. (TAGLIABUE, 1955, p.140-142. Trad. nossa)

Além de exagerada, a arte barroca (e, por extensão, a arte religiosa barroca), para Tagliabue, é ilusória, é pura evasão. "Por isso, mesmo quando é austera, essa arte não parece engenhosa e ilusória, como um divertimento: um divertimento que faz esquecer ao homem pascaliano o abismo aberto aos seus pés. Nesse esquecimento está o momento do Barroco" (TAGLIABUE, 1955, p.194).

A confusão, a meu ver, está na maneira como se entende essa "*irrealidad de la Naturaleza*". Não se trata de um engano da realidade, de uma ausência de sentido, como nossa mentalidade contemporânea nos induz a pensar. Para a tradição cristã, a Natureza é mais do que aparenta ser, "o mundo funciona como um sinal, (...) ele 'demonstra' algo de 'Outro', demonstra 'Deus', como um sinal demonstra aquilo de que é sinal" (GIUSSANI, 1993, p.181). Sem considerar o Sobrenatural como parte da Natureza, conceitos-chaves para o Barroco, como o decoro e o verossímil, não têm sentido.

Mas, então, se a arte barroca não é pura evasão, puro engano, por que se utiliza tanto das pinturas de quadratura, construindo tantas falsas arquiteturas, quase "unificando espaço real e espaço fictício" ⁴ com as suas *machine dell'inganno*?

A resposta pode estar no objetivo original dessa arte, que seria levar o homem à salvação, e na concepção de homem implicada nesse objetivo. É claro que se trata de um assunto muito amplo, impossível de ser esgotado aqui. Todavia, mesmo que superficialmente, poderíamos nos concentrar em dois aspectos, já esboçados anteriormente: (1) como o homem pode ser salvo e (2) como o homem pode conhecer algo. Do primeiro, vimos que, segundo o pensamento da época, é necessária a conversão e que esta depende da adesão da liberdade e, para que haja movimento da liberdade, é necessário o conhecimento (talvez, daí a grande importância dada pelos jesuítas à educação dos gentios). O segundo ponto é o que mais nos interessa no momento: como uma pessoa pode conhecer algo? Como também já acenamos, somente se os seus afetos forem mobilizados, ou seja, se os seus sentidos fo-

rem estimulados. E qual a forma mais eficaz de estimular os sentidos? Através do maravilhamento.

As tradições clássica e cristã sempre reconheceram a importância do maravilhamento no processo de conhecimento. Aristóteles, na *Metafísica*, afirma que a filosofia nasce do maravilhamento, da admiração: "foi pela admiração que os homens começaram a filosofar tanto no princípio como agora" e "filosofavam para fugir à ignorância" (ARISTÓTELES, 1969, p.40) e Gregório de Nissa, no século IV, insistia que "só o maravilhamento conhece".⁵

Se esse pensamento estiver correto, o maravilhamento seria o estopim que desencadearia todo o processo que culminaria na salvação do homem, razão pela qual os barrocos teriam apostado tanto na maravilha. Nesse sentido, a arte religiosa barroca pode ser vista não apenas como uma *machina dell'inganno*, mas como uma máquina da maravilha⁶, onde palavra, gesto, cenário, luz, som, enfim, todos os recursos disponíveis são utilizados numa estrutura retórica que se expressa em forma de teatro, com o objetivo de persuadir o fiel, ou seja, ensinar e convencer o fiel, movendo-o à conversão.

Nesse ponto, é importante esclarecer que a crítica feita aqui não é ao termo *machina dell'inganno*, corrente no XVII e no XVIII, tampouco às técnicas dos artistas para criar ilusões óticas ou auditivas, mas ao uso que hoje se costuma fazer desse termo: esquecendo-se a função da arte barroca, considera-se a ilusão como um fim em si mesmo e não como um meio. Do mesmo modo, também a persuasão atualmente é vista como um simples jogo: partindo da premissa de que "não existem teses a priori que a oração retórica deva ou queira demonstrar; pode ser aplicada a qualquer assunto" – justamente por se tratar de uma ferramenta na mão do orador –, ARGAN (2004, p.37), para citar apenas um exemplo, chega à conclusão de que para os barrocos "o que importa não é persuadir a isto ou aquilo, mas simplesmente persuadir – sendo a possibilidade de persuadir outrem o fundamento mesmo das relações humanas e da vida social". De qualquer forma, o que se propõe neste artigo é tratar ilusão e persuasão no Barroco apenas como técnicas, ferramentas para se produzir a maravilha.

Com esses pressupostos, vamos agora procurar identificar, à luz da *Teoria de la imagen religiosa*, de CHECA e MORÁN (1989), alguns artifícios usados pelos nossos pintores, entalhadores e músicos para gerar maravilha e ensinar. Em primeiro lugar, vamos analisar a idéia apresentada pelos autores de um "espaço adequado para a adoração e a contemplação":

El espacio sagrado que nos proponen los místicos del siglo XVI cobra importancia capital de cara al futuro del Seiscientos, pues se trata de la formulación de un escenario con caracteres ya barrocos. (...) las ideas de San Ignacio de Loyola acerca de la "composición de lugar" no son sino una de las más típicas manifestaciones de lo que durante el siglo XVII va a ser formulado como espacio sagrado, que participa de los caracteres de lugar corpóreo y tangible, según las exigencias ignacianas. (CHECA; MORÁN, 1989, p.211 e 212)

De fato, logo ao entrarmos numa igreja setecentista mineira, o enorme contraste existente entre a simplicidade da fachada e a exuberância interna fica patente. Entra-se num outro mundo, que pretende ser mais real que o mundo exterior, na medida em que apresenta as coisas eternas, definitivas, das quais o mundo lá fora é apenas sinal. Ao contrário da arte gótica que na sua grande verticalidade direciona o olhar para o alto, ou da arte românica, que nos coloca no chão, protegidos pelos arcos perfeitos, o interior das igrejas mineiras nos envolve de forma "corpórea e tangível". Somos solicitados pelos volumes, pelo brilho do ouro, pelas cores, pelos olhares das imagens. Depois de envolvidos por toda aquela aparente confusão, o nosso olhar é quase imediatamente conduzido para o centro da composição, para o altar-mor. Nele, além do Santíssimo Sacramento, estão presentes as principais imagens e símbolos do templo. A forma de apresentação dessas imagens e símbolos é o Teatro e sua função é ensinar e convencer (*docere, delectare, movere*), de acordo com os ensinamentos da Retórica:

En los siglos XVII y XVIII, los retablos, las fachadas y los grandes frescos de las iglesias se nos aparecen en una visión teatral, insertos en un contexto urbano que es, a la vez, un ambiente escénico. El milagro y la visión se hacen visibles al espectador mediante el uso de los trucos e ficciones procedentes del teatro. (...) gesto e escenario se funden en un todo armónico, unitario y envolvente. (CHECA; MORÁN, 1989, p.219 e 220)

Na pintura do forro da nave da Matriz de Santa Luzia, na cidade de Santa Luzia, MG (Ex.1), é utilizado o recurso da representação de uma visão: a cimalha real que arremata as paredes é continuada por um muro ilusório, festivamente ornamentado com vasos de flores. Na visão proposta, o teto sem cobertura apresenta ao centro, entre nuvens, duas figuras que se conjugam: a Assunção da Virgem (a Virgem Maria foi elevada ao Céu em corpo e alma), como visão principal, e o túmulo da Virgem vazia, abaixo. Encostados no parapeito estão os quatro Doutores da Igreja do Ocidente (do alto, à esquerda, em sentido horário: Ambrósio, Jerônimo, Agostinho e Gregório Magno), os quais, mais próximos do fiel, não estão entre nuvens, mas apoiados ao parapeito, atestando a veracidade da visão apresentada.

Podemos identificar nesse forro a "*elaboración emblemática, metafórica y simbólica*" (CHECA; MORÁN, 1989, p.222) de que falam os autores. É emblemático, metafórico e simbólico porque apresenta de forma exemplar, através da Virgem Maria, o destino prometido a todos os fiéis, ou seja, a glorificação do corpo e da alma, crença professada pela Igreja Católica, representada na autoridade de seus Doutores. É também metafórico no sentido que faz ver algo que seria apenas conceitual, um conteúdo de fé não palpável, mas que através da representação, ganha corpo. A representação é verossímil, pois dá forma a algo digno de crédito pelo fiel, uma vez que a visão faz parte daquela Natureza "estendida" de que falamos, que engloba também o Sobrenatural. Justamente por ser uma visão, as figuras que aparecem no céu aberto estão envoltas em nuvens (não teria sentido a presença de um túmulo no céu, a não ser

considerando-se a possibilidade de uma visão mística); já os Doutores, que não fazem parte da visão, precisam da proteção do parapeito para não caírem lá de onde estão e, por isso, faz-se uso do recurso de se continuar a arquitetura do edifício através da pintura: para que possa ser plausível a presença dos Doutores naquele lugar.



Ex.1 – Forro da nave da Matriz de Santa Luzia

O recurso à falsa arquitetura, obviamente não tem a intenção de enganar, mas de maravilhar o fiel, solicitá-lo. Faz a ligação entre o edifício real, onde está o fiel, e a visão mística, tornando possível a contemplação daquela cena e o ensinamento das verdades da fé (no caso, a crença na Assunção da Virgem). Deste modo, a imagem tem um sentido pedagógico à medida que oferece, de forma clara e direta, um exemplo a ser seguido: "*convencer y enseñar. Los tratadistas insisten – siguiendo las afirmaciones del Concilio de Trento – en el sentido pedagógico de la imagen que es el que confiere su dignidad a la pintura*" (CHECA; MORÁN, 1989, p. 215); "*no otros fines de enseñanza y aclaración de los misterios de la fé tienen las fachadas de las iglesias barrocas o los altares y retablos de su interior*" (CHECA; MORÁN, 1989, p. 214).

A função de "instrução e esclarecimento dos mistérios da fé" pode ser percebida também na Capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, MG. Apesar da multiplicidade de detalhes e ornamentos do retábulo-mor, não há dúvida sobre qual é o ponto central para onde o fiel deve olhar. Tudo serve para direcionar o olhar para a imagem da Virgem Maria: o ponto de luz único e frontal, os arcos concêntricos que literalmente compõem um lugar para a Virgem, a homogeneidade das cores usadas que, de certa forma, transforma tudo em fundo (Ex.2). Por outro lado, os detalhes, que fa-

zem fundo para a figura principal, também ensinam: são símbolos da paixão e ressurreição de Cristo (Ex.3) – ramos de parreira com cachos de uva (símbolos do sacrifício de Cristo, seu sangue derramado); a fênix (símbolo da vitória da vida sobre a morte, da ressurreição).



Ex.2 – Retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó



Ex.3 – Detalhe do retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó

O teto e as paredes da capela-mor são decorados com caixotões que trazem passagens importantes da vida da Virgem (o casamento com S. José, o anúncio do anjo, o nascimento do Menino Jesus etc). Ou seja, tão logo o fiel é tomado pela maravilha que o conjunto suscita, ele é quase imediatamente levado a contemplar o ponto central da composição (a Virgem); apreendida a idéia central, conhecida a figura exemplar a ser imitada, o olhar pode lentamente percorrer todos os detalhes e ir se aprofundando nos mistérios da fé.

Outra função importante da imagem barroca, muito bem exemplificada pela Capela do Ó, é o que diz Carducci: "*La Pintura Christiana es un género de oblación y sacrificio*" (CHECA; MORÁN, 1989, p.216). No teto da pequena nave da Capela, os caixotões apresentam os atributos da Virgem Maria (Ex.4): "Torre de Davi", "Estrela da Manhã" etc. A pintura é oblação, ou seja, oferta. Ela é a própria invocação constantemente feita à Mãe de Deus, chamada pelos seus atributos. O fiel, quando olha para cima, dá-se conta do que é dito pelo quadro e reza junto com ele, invocando a Virgem com um de seus atributos ali representados. A pintura é "cenário e gesto" (CHECA; MORÁN, 1989, p.220): cria um ambiente propício à oração, chegando a induzi-la e, ao mesmo tempo, é a própria oração tornada visível.

Também a música colabora para a criação de um "espaço adequado para a adoração e a contemplação". Um bom exemplo são os *Motetos de Passos* para as procissões da Semana Santa. Trata-se de uma coleção de peças musicais, muito recorrente no XVIII e XIX mineiros, com vários autores, muitos deles anônimos, feitas para serem executadas nas Estações dos Passos (pequenas capelas no percurso das procissões da Semana Santa). Esses motetos têm a função de pontuar a caminhada, indicando o centro do gesto realizado, ou seja, a contemplação e a participação dos sofrimentos de Cristo. Do mesmo modo que a pintura dá corpo a um conceito, a música o dá às palavras cantadas, criando metáforas sonoras que possibilitam uma experiência sensível daquilo que está sendo dito pelo texto. Vejamos alguns trechos do moteto *O vos omnes*, de Manuel Dias de Oliveira (c.1735-1813), para dois coros e instrumentos⁷. O texto é do livro das Lamentações (Lm 1, 12) e diz o seguinte:

*O vos omnes
qui transitis per viam,
attendite et videte
si est dolor
sicut dolor meus.*

Oh! Vós todos
que passais pelo caminho,
olhai e vede
se há dor
igual à minha dor.



Ex.4 – Detalhe do forro da nave da Capela de Nossa Senhora do Ó

O compositor inicia o moteto com um grande chamado feito a todos pelos dois coros: *o vos omnes* (Ex.5A). Em seguida, desenha com a melodia de contralto e tenor o caminho tortuoso onde se encontram os passantes – *qui transitis per viam* (Ex.5B). Toda a seção é repetida e o moteto prossegue: *Attendite et videte* – novamente os dois coros pedem a atenção de quem passa para que examine e comprove *si est dolor*, se há uma dor entre todas as do-

res *sicut dolor meus*, igual à minha dor (Ex.5C). As várias dores são comparadas pelo compositor, intercalando, com os dois coros, blocos sonoros semelhantes. São pequenas frases, de caráter lamentoso, repetidas quatro vezes ao todo, que fazem um movimento ascendente, com certa energia até o acorde dissonante (*si est do-*), e descendente, num ritmo mais lento, como que perdendo a energia, na resolução daquele acorde (*do-lor*). Ao invés, a minha

The image displays three sections of a musical score for a motet. Section A shows the beginning with Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. Section B shows a close-up of the Contralto and Tenor parts. Section C shows the full vocal ensemble (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) with lyrics and musical notation.

A

Soprano
o vos om - nes o vos
Contralto
o vos om - nes qui tran - si - tis per vi - am o vos
Tenor
o vos om - nes qui tran - si - tis per vi - am o vos
Baixo
o vos om - nes o vos

Soprano
o vos om - nes o vos om -
Contralto
o vos om - nes o vos om -
Tenor
o vos om - nes o vos om -
Baixo
o vos om - nes o vos om -

B

Contralto
qui tran - si - tis per vi - am
Tenor
qui tran - si - tis per vi - am

C

S.
te si est do - lor si est do - lor si - cut do - lor me - us
C.
te si est do - lor si est do - lor si - cut do - lor me - us
T.
lor si est do - lor si est do - lor si - cut do - lor me - us
B.
-te si est do - lor si est do - lor si - cut do - lor me - us

S.
et vi - de - te si est do - lor si est do - lor si - cut
C.
et vi - de - te si est do - lor si est do - lor si - cut
T.
et vi - de - te si est do - lor si est do - lor si - cut
B.
et vi - de - te si est do - lor si est do - lor si - cut

Ex.5 (A, B e C) - Trechos do moteto *O vos omnes*, de Manuel Dias de Oliveira

dor, *dolor meus*, é apresentada com ritmo mais incisivo, penetrante, num movimento sempre ascendente da melodia do soprano, tendo o ponto culminante da tensão quando o coro começa a cantar *me-us*, mostrando, assim, como não há dor igual à minha dor.

Após essa primeira parte descritiva, todo o texto do moteto é repetido de forma mais eloqüente, como se o compositor quisesse se fazer ouvir a todo custo. Os dois coros cantam formando blocos sonoros que começam defasados (chamando, desse modo, todos os que de forma desordenada passam pelo caminho) e depois se juntam no *attendite* (prestai atenção), dando força e determinação ao convite (Ex.6A). Em seguida, há, mais uma vez, a comparação entre as outras dores (imitação entre os coros no *si est dolor*) e a minha dor, *sicut dolor meus*. Nesse trecho final, porém, a minha dor, que não há igual, é quase "materializada" através dos cromatismos descendentes que introduzem dissonâncias e,

juntamente com o ritmo, inicialmente movido e mais lento no final, dão a sensação de algo desconfortável e arrastado para baixo, perdendo a energia (Ex.6B).

Concluindo, podemos dizer que, lançando mão de todos os recursos disponíveis, pensando com a Retórica e se expressando com o Teatro, os artistas de Minas colonial construíram verdadeiras máquinas capazes de maravilhar quem se aproximasse. A ilusão produzida por essas *machine dell'inganno* não eram gratuitas, não se esgotavam no simples exercício da técnica. Tinham um escopo, cumpriam um objetivo que, no caso da arte religiosa, era a conversão do fiel, entendida como um ato da vontade e da liberdade da pessoa que adere ao que lhe é proposto. Nesse sentido, a maravilha era como uma isca que atraía a atenção do fiel, tornando-o disponível a considerar a proposta da Igreja, possibilitando, assim, que se desencadeasse todo o processo de conversão. Mais que uma arte do engano, da ilusão e do exagero, a arte religiosa barroca é uma arte da maravilha.

A

o vos om - nes o vos qui tran-si - tis per vi-am at - ten - di-te at - ten - di - te at - ten - di - te et vi - de - te et vi -
 o vos om - nes o vos qui tran-si - tis per vi-am at - ten - di-te at - ten - di - te at - ten - di - te et vi - de - te et vi -
 o vos om - nes o vos qui tran-si - tis per vi-am at - ten - di-te at - ten - di - te at - ten - di - te et vi - de - te et vi -
 ut - ten - di - te et vi - de - te qui tran - si - tis per vi-am qui tran - si - tis per vi-am at - ten - di - te at - ten - di - te et vi - de - te et vi -
 us o vos om - nes o vos qui tran-si - tis per vi-am at - ten - di - te at - ten - di - te et vi - de - te et vi -
 us o vos om - nes o vos qui tran-si - tis per vi-am at - ten - di - te at - ten - di - te et vi - de - te et vi -
 us o vos om - nes o vos qui tran-si - tis per vi - am at - ten - di - te at - ten - di - te et vi - de - te et vi -
 us at - ten - di - te et vi - de - te qui tran - si - tis per vi-am qui tran - si - tis per vi-am at - ten - di - te et vi - de - te et vi -

B

si est do - lor meus
 si est do - lor meus
 si est do - lor meus
 cum si est do - lor meus
 cum si est do - lor meus
 cum si est do - lor meus
 cum si est do - lor meus
 cum si est do - lor meus
 cum si est do - lor meus

Ex.6 (A e B) – Trechos do moteto *O vos omnes*, de Manuel Dias de Oliveira

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARISTÓTELES. *Metafísica I*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao barroco mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
- CANO, Rubén López. *Música y retórica en el barroco*. Cidade do México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CHECA, Fernando; MÓRAN, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1989.
- GIUSSANI, Luigi. *O senso religioso*. 2. ed. São Paulo: Companhia Ilimitada, 1993.
- GIUSSANI, Luigi. *Por que a Igreja*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- MARAVALL, José António. *A Cultura do Barroco*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MASSIMI, Marina. *Palavras, almas e corpos no Brasil colonial*. São Paulo: Loyola, 2005.
- MASSIMI, Marina. Palavras e imagens na pregação do Brasil colonial. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto e Mariana. *Anais do...* No prelo.
- TAGLIABUE, Guido Morpurgo. Aristotelismo e Barroco. In: CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STUDI UMANISTICI, 3, 1954, Venezia. *Atti del...* Roma: Fratelli Bocca Editori, 1955, p.119-195.

Notas

- 1 "(...) o sacramento é o divino que se torna sensível no sinal" (GIUSSANI, 2004, p.316).
- 2 Suzel Reily, em palestra no Auditório Fernando Mello Vianna, Escola de Música da UFMG, em 13/10/2005.
- 3 *Inventio*: invenção ou descobrimento das idéias e argumentos que sustentarão o discurso e suas teses (...), cada idéia ocupa um *locus* na mente do orador; *dispositio*: distribuição das idéias e argumentos nas partes do discurso onde resultem mais próprias e eficazes (*Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio, Peroratio*); *elocutio*: verbalização das idéias; encontrar as palavras apropriadas; observar a gramática e um bom uso da linguagem; manter a vitalidade do discurso, que deve ser belo, elegante e capaz de mover os afetos dos ouvintes; *memoria*: refere-se à memorização do discurso; *pronuntiatio*: refere-se à execução do discurso diante de um auditório. (CANO, 2000, p.21 e 22. Trad. nossa)
- 4 Fauzia Farneti, em conferência no Seminário Internacional "Perspectiva: arte e ciência", Fafich-UFMG, em 05/12/2007.
- 5 Gregorio di Nissa, *La vita di Mosè*, in PG 44, col 377B e *Homelia XII*, in *Cantica Cantorum*, in PG 44, col 1028D.
- 6 A substituição do termo "arquitetura de engano" por algo que contemplasse o maravilhamento causado por esse tipo de arte foi sugerida por Rodrigo Bastos numa intervenção na mesa redonda "*Movere, docere, delectare: retórica e educação no barroco*", *I Semana de Música Antiga da UFMG*, Escola de Música da UFMG, em 20/11/2007.
- 7 A partitura foi editada a partir do manuscrito MI-FCLange 059, DIAS DE OLIVEIRA, Manoel [Motetos de Passos, 8v, instr.], pertencente ao Museu da Inconfidência – Acervo de Documentos Musicais.

Fábio Henrique Viana é graduado em flauta pela Escola de Música da UFMG (2000), classe do Prof. Artur Andrés; diplomado em flauta pelo *Conservatorio Giuseppe Verdi* de Milão, Itália (2003), classe do Prof. Gabriele Gallotta; e Mestre em Música também pela Escola de Música da UFMG (2005), sob orientação do Prof. Dr. André Cavazotti, na classe de flauta do Prof. Dr. Maurício Freire. Atualmente é professor do Centro de Formação Artística (CEFAR) da Fundação Clóvis Salgado e doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, sob a orientação da Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos.