

A arquitetura barroca e o teatro do mundo¹

Baroque Architecture and the Theater of the World

Rodrigo Almeida Bastos²

RESUMO

O artigo busca analisar o universo mundializado da arquitetura barroca como um teatro do mundo. Para isso, o estudo aborda os versos de *El gran teatro del mundo* escrito por Pedro Calderón de La Barca na primeira metade do século XVII. Os versos eloquentes retratam a exposição aguda de duas arquiteturas: uma superior, perfeita, elevada e eterna, a dos Céus, criada por Deus, e a outra, inferior, imperfeita, mundana e passageira, composta pertencente aos homens. Assim a pesquisa retrata a visão do poeta espanhol e também a antiga doutrina da mimesis. A arquitetura dos homens deveria imitar a arquitetura divina “usurpando-lhe os reflexos”, dando corpo a uma formosura que, por mais que se ilumine de esplendores celestes nunca seria mais que um belo jardim de “perecíveis flores”.

Palavras-chaves: Barroco; Teatralização; Fantasia; Poesia; Traçado Urbano, Arquitetura.

¹ Publicado originalmente em BRESCIA, Rosana Marreco (org.). *A casa da ópera de Ouro Preto (1770-2020)*. Belo Horizonte: Idea, 2020, pp. 49-74.

² Professor da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC; Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo – USP / <https://orcid.org/0000-0002-6050-6279> / rodrigo-bastos.arq@gmail.com

ABSTRACT

The article seeks to analyse the globalized universe of baroque architecture as a theater of the world. For this, the study approaches the verses of *El gran Teatro del Mundo* written by Pedro Calderón de La Barca in the first half of the 17th century. The eloquent verses portray the acute exposition of two architectures: one superior, perfect, elevated and eternal, that of Heaven, created by God, and the other, inferior, imperfect, mundane and fleeting, composed belonging to men. Thus, the research portrays the vision of the Spanish poet and also the ancient doctrine of mimesis. The architecture of men should imitate the divine architecture “usurping its reflections”, giving body to a beauty that, however illuminated by celestial splendours, would never be more than a beautiful garden of “perishable flowers”.

Keywords: Baroque; theatricalization; Fantasy; Poetry; Urban Layout; Baroque colonial architecture.

*Hermosa compostura
de esa varia inferior arquitectura,
que entre sombras y lejos
a esta celeste usurpas los reflejos,
cuando con flores bellas
el número compite a sus estrellas,
siendo con resplandores
humano cielo de caducas flores.*

Calderón de la Barca

Os primeiros versos de *El gran teatro del mundo* — escrito por Pedro Calderón de la Barca na primeira metade do século XVII — são muito eloquentes na exposição

aguda de duas arquiteturas: uma, superior, perfeita, elevada e eterna, a dos Céus, criada por Deus, e outra, inferior, imperfeita, mundana e passageira, composta pelos homens. Conforme o poeta e também a antiga doutrina da *mimesis*, a arquitetura dos homens deveria imitar aquela “usurpando-lhe os reflexos”, dando corpo a uma formosura que, por mais que se ilumine de esplendores celestes, distantemente e “entre sombras”, comparada ao seu modelo nunca será mais que um belo jardim de “perecíveis flores”.

O mundo de Calderón, pois, é um teatro — tanto o de cima, divino, como o de baixo, humano, incluída a natureza sublunar. Cumpre entender melhor a metáfora que, como veremos, constituiu durante séculos muito mais do que uma tópica habitual de gêneros e estilos elevados³. O *Theatrum mundi* não é uma novidade de Calderón. Um século antes, por exemplo, Giulio Camillo descreveu sua engenhosa *L’Idea del teatro*⁴, publicada já postumamente em Florença, 1550. Camillo inventa o corpo magnífico de um teatro que encena a divina criação do mundo e dos céus desenvolvendo uma fantástica ornamentação mágico-retórica⁵. Vinte anos mais tarde, não é de se surpreender que o “primeiro atlas” do mundo moderno — em que se representou matematicamente o orbe terrestre — tenha sido

3 Gerhart Hoffmeister se dedicou ao *Theatrum mundi* para provar a presença da tópica na recepção do *Fausto* de Goethe, referenciando uma primeira menção no *Timeu*, de Platão. A tópica teria sido “expandida” por John of Salisbury, em seu *Policraticus*, de 1159, abrangendo “a totalidade da vida: natureza, terra e céus”. Cf. HOFFMEISTER, Gerhart. Goethe’s Faust and the *Theatrum Mundi*; tradition in European Romanticism. *Journal of European Studies*, v. 13, 1983, p. 42-55. (Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/004724418301304904>). (Trad. minha).

4 CAMILLO, Giulio. *L’idea del teatro dell’Eccellen. M. Givlio Camillo*. Fiorenz, 1550; Cf. também BERNHEIMER, Richard. “Theatrum Mundi”. *The Art Bulletin*, v. 38, n° 4, 1956, p. 225–247 (Disponível em *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3047670).

5 Cf. YATES, Francis. *A arte da memória*. Trad. Flavia Bancher. Campinas: Unicamp, 2007. A memória do Renascimento, o teatro da memória de Giulio Camillo, p. 171-204. Francis Yates concluiu que o Teatro de Camillo representa “o Universo que se expande a partir das causas primeiras através dos estágios da Criação” (p. 184). Adiante (p. 187), aduz: “O Teatro é, portanto, uma visão do mundo e da natureza das coisas, contempladas do alto, a partir das próprias estrelas e, mesmo, das fontes sobrecelestes da sabedoria...”. Yates defende que o Teatro de Camillo observa deliberadamente a “terminologia mnemônica tradicional”, filiando-o à autorizada tradição hermética neoplatônica do século XVI.

denominado por seu próprio inventor, Abraham Ortelius, como um *Theatrum Orbis Terrarum* (FIG. 1).



Figura 1 - Frontispício de *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abraham Ortelius.

Fonte: <https://archive.org/details/theatrumorbister00orte/page/n4>

Os fundamentos da ideia retrocedem mais. Os gregos, a partir dos pensamentos de Pitágoras, Platão e Aristóteles, cada qual a seu modo, cada qual com o seu quinhão, estabeleceram as primícias de uma compreensão completamente dominante através da qual o Cosmos seria a mais perfeita *evidência* inteligível da criação divina manifesta em ordem, beleza, harmonia e esplendor. As ações e produções humanas deveriam, pois, imitá-lo para materializar as mesmas virtudes. O *corpo* ou a *máquina do mundo*, então, seriam uma espécie de *teatro* privilegiado do

universo e da criação, a mais clara e eloquente *evidência* dessa mente divina e eterna, presente e operante, o modelo natural por excelência da imitação, que a compreensão humana passou a discernir, desde a antiguidade, numa racionalidade que caracterizará decisivamente o pensamento filosófico e as práticas de representação artística.

Oportunamente, na arte, veremos surgir a tópica em sentido adverso, quando, por circunstâncias retóricas, interessava mais o elogio do artifício do que a exaltação da natureza. Assim, na *Naturalis Historia*, de Plínio, o velho (XXXV, 64-6), no *De inventione*, de Cícero (II, 1), mas também no *De pictura*, de Leon Battista Alberti, que os emula⁶, o artista poderia ser capaz de inventar uma obra superior à natureza. Comento especialmente a famosa anedota de Zêuxis a selecionar as mais belas jovens de Crotona que serviriam de modelo a uma só pintura magnífica de Helena. Contribuíam com o tema relatos fantásticos em que aves ou insetos preferiram pousar nas obras artificiais e não na natureza mesma, retratada, como no episódio das aves e das uvas, protagonizado pelo mesmo Zêuxis, ou naquela fábula da mosca que pousou numa pintura assaz verossímil de uma natureza morta e não nas frutas de verdade que jaziam sobre a mesa. A tópica foi emulada pelo Cardeal jesuíta Francesco Sforza Pallavicino, num curiosíssimo diálogo acerca de uma escultura em mármore de Gian Lorenzo Bernini — um busto do Papa Alessandro VII — em torno da qual rondava uma mosca prestes a pousar. A efeméride foi narrada no Capítulo 14º de sua *Arte della Perfezion Cristiana* (1667), didaticamente intitulado: “Razões que deixam claro a qualquer intelecto haver um Deus criador do Universo” (*Ragioni che rendono chiaro ad ogni intelletto averci un Dio autore dell’universo*). Conforme Pallavicino, o “simulacro” fabricado por Bernini não poderia rivalizar com a Natureza — o corpo do Universo, o corpo do Papa e tampouco o corpo do inseto — organizados viva e convenientemente em todos os seus membros pelo inigualável “intelecto divino”. Resta à arte, concluiu

6 Cf. ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 2ª ed., 1999, III, 56, p. 143-4; e também ALBERTI, Leon Battista. *Tratado de Pintura*. Trad. Carlos Pérez Infante. México: UNAM/Amalgama arte editorial, 1998, III, p. 122-3, n. 9.

Pallavicino — essa massa de pedra diligentemente bela e bem formada em sua superfície —, triunfar “maravilhosa” apenas, despida, no entanto, de um “intelecto movente” que lhe incite vida⁷. Neste sentido, o neoplatonismo de Giulio Camillo ofereceu, por assim dizer, uma medida encantada de equilíbrio, um modo possível de articulação entre as esferas humana e divina. Sob a autoridade de Hermes Trimegisto em relação à arte egípcia, Camillo defendeu a possibilidade da uma estátua perfeitamente proporcionada estar animada, sim, por um “espírito angélico”, tornando-se viva, portanto, no sentido mágico: “Fazer uma estátua de acordo com as regras de proporção poderia, então, ser uma maneira de nela introduzir a harmonia celeste e, com isso, conferir-lhe animação mágica”⁸. Essa discussão abre meandros interessantíssimos para a história da arte, mas voltemos ao teatro de Calderon.

Para um cardeal arguto e piedoso como Pallavicino, bem como para um poeta religioso e perspicaz como Calderón, especialmente em circunstância de um gênero religioso como o que lemos na epígrafe — um *Auto sacramental*⁹ —, a sobrelevação do artifício humano em detrimento da sublime criação de Deus seria indecorosa. *Teatro* — do grego *théatron*: *théa* (visão, vista, espetáculo) + *-tron* (instrumento) — é literalmente, pois, um “instrumento” ou uma “máquina de

7 Cf. PALLAVICINO, Sforza. *Arte della Perfezion Cristiana...* (1667). Venezia, 1840. (Biblioteca di Opere classiche, fasc. xciv), p. 64-5. John Snyder iniciou seu *L'estetica del barocco* com a efeméride de Pallavicino. Cf. SNYDER, John. *L'estetica del barocco*. La mosca e il papa, Bologna: Il Mulino, 2005, p. 11-15. Vale recordar que Leon Battista Alberti compôs um elogio jocoso a uma mosca, em que também se reconhecia a maravilhosa organização do animal e todos os atributos de sua conveniência divina, inclusive o engenho.

8 Cf. YATES, *op. cit.*, p. 201.

9 Analisando a obra poética e teatral de Sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz nos conta que os *Autos Sacramentais* eram “peças teatrais num só ato que eram representadas durante a festa do *Corpus [Christi]*”, constituindo “uma das criações mais singulares da civilização hispânica”. Continua: “Os autos descendem do teatro religioso medieval, ainda impregnado das antigas cerimônias e festas pagãs (...). Como gênero literário nasce no final do século XV, embora com características bastante diferentes daquelas que teria mais tarde (...). Calderón mudou radicalmente o caráter do auto sacramental, que deixa de ser uma história prodigiosa e se transforma numa alegoria intelectual”. PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz*; as armadilhas da fé. Trad. Waldir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998, p. 476-8.

encenação”, o “lugar onde se assiste a um espetáculo”, uma máquina de fazer ver¹⁰. Assim, para Calderón, a *Máquina do mundo* é um teatro que faz ver, sobretudo, a maravilhosa (cri)ação divina. A arquitetura humana mais admirável será sempre então “inferior”, mesmo que encante por prodígios. Ainda que engenhosa, será sempre um céu caído e perecível. Assim, se Deus proporcionou didaticamente o teatro universal de perfeição, mais ainda se deveria reconhecê-lo, não apenas como Senhor e causa primeira da criação, mas também como Senhor e fim último da salvação. Toda ação, assim como toda produção, desempenhada nos Estados católicos desse tempo, carregará consigo essa compreensão. Ela será fundamental, inclusive, para sustentar os pactos de sujeição e também as retóricas arquitetônicas e artísticas que contribuirão — como encenações eloquentes da dramaturgia divina — para a catequização e a colonização de vários povos no chamado “Novo Mundo”.

Personagem cumular da peça, governador do mundo, o divino “Autor” de Calderón é também então um personagem que “atua” dirigindo o tempo todo — parafraseando uma das questões mais intensamente debatidas entre filósofos desde a antiguidade até pelo menos o século XVIII, qual seja: a se Deus seria estritamente um criador *ex nihilo*, que teria fabricado e colocado a sua maravilhosa *Machina mundi* em movimento perpétuo, perfeito e consonante, ou se ele continuaria necessariamente tendo que atuar, eternamente, após a criação, para manter a sua ordem musical, ou seja, as suas belas proporções e o seu movimento¹¹. Assim, em Calderón, o Autor do *Teatro do mundo* é literalmente um *Deus ex machina* que, diferentemente do que acontecia no teatro pagão antigo, não aparece apenas no momento crítico e preciso da encenação, para mudar o enredo e desenrolar a trama de forma decisiva e eventualmente surpreendente. Senhor de todos os desígnios,

10 Cf. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 1ª ed. Teatr(o), p. 2682.

11 O assunto foi tratado, em vários capítulos, por KOIRÉ, Alexandre. *From the closed world to the infinite universe*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957, e também GLEISER, Marcelo. *A dança do universo*. Dos mitos de criação ao Big-Bang. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 2ª ed., especialmente o cap. 5, “O triunfo da razão”, p. 163-194.

demiurgo universal, ele dirige permanentemente o teatro da vida ordenando as entradas e as saídas das personagens, os ornamentos, as falas e as atuações, a exposição das virtudes e a vituperação dos vícios, até quase o fim da peça, quando fecha a esfera da Terra e depois se encerra dentro do globo magnífico dos céus (v. 1250-1255).

A tópica do *Teatro do mundo* foi muito aplaudida durante os séculos que nos acostumamos a chamar de “barrocos”. Nos tempos de Calderón, ela foi combinada a uma compreensão espetacular, festiva, ritualística e faustosa da vida religiosa e política que potencializou e convergiu sobre todas as práticas de representação artística. A arquitetura participava de todos esses protocolos sociais, tanto a permanente, de palácios, igrejas, praças e cidades, como a efêmera, de arcos triunfais, decorações processionais, maquinários teatrais, *castra doloris*, exéquias e cenários mais, incorporada monumentalmente àquela para prodigalizar efeitos e afetos.

A historiografia sobre o barroco é também profusa em comentários teatrais. Vários estudos, dos mais particulares aos gerais, se valeram dessa proposição — a teatralidade da arte, da arquitetura ou da cidade barrocas —, com uma virtude muito interessante: potencializar um caminho de compreensão daquelas fábricas reconhecendo nelas um fundamento espetacular de efeitos eminentemente representativos. Ademais, a arte em si, do teatro, ocupava um lugar de destaque na *sociedade de corte*¹² daquele tempo, com copiosas e elogiadas montagens operísticas e teatrais durante os séculos XVII e XVIII¹³. Um artista como Gian Lorenzo Bernini, do qual conhecemos inumeráveis obras de arquitetura e de

12 Cf. ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*; investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.

13 Sobre o papel de destaque dos espetáculos, do teatro e da ópera nesse tempo, sobretudo em âmbito luso-brasileiro, cf. BRESCIA, Rosana Marreco. *C'est là que l'on joue la comédie*: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle. (Tese: Doutorado em *Histoire Moderne et Contemporaine et Ciências Musicais*). Université Paris IV/ Universidade Nova de Lisboa. Paris/Lisboa, 2010, e também BEBIANO, Rui. *D. João V; poder e espetáculo*. Lisboa: Livraria Estante Editora, 1987.

escultura, dedicou muito de seu engenho ao desenho e à fábrica de cenários e maquinários teatrais — destacou, entre tantos, Irving Lavin¹⁴. Mas a teatralidade berniniana participa, obviamente, de toda a sua produção, não apenas daquela dedicada especificamente ao teatro. Lembremo-nos, por exemplo, do drama redentor que Bernini dirige na igreja de *San Andrea al Quirinale*, Roma, valendo-se, para tanto, da arquitetura, da pintura e da escultura. Na tela da capela-mor, pintura de Guillaume Cortois, representou-se o martírio do santo, como convinha ao lugar, de sacrifício; acima, perpassando o coroamento arquitetônico e já penetrando o empíreo artificial da arquitetura, vemos a escultura de ascensão do santo com os braços abertos, deformados pelo *páthos* da vitória triunfal sobre a morte, obra espetacular de Antonio Raggi (FIG. 2).

Predomina, então, nesses estudos sobre o barroco, uma compreensão de que a teatralidade barroca seria uma conjuntura de vários aspectos fundamentados na predominância visual, na produção de efeitos sensoriais, na ritualização, na pompa e na exterioridade da festa, no aparato da indumentária, da gestualidade e da ornamentação, aspectos esses que conduziriam não apenas a arte daquele tempo, mas também, condensou Calderón em vários versos — “toda a vida humana [que] é representação” (v. 427-8).

14 LAVIN, Irving. *Visible spirit*. The art of Gianlorenzo Bernini. London: Pindar Press, 2007, 2 v. Cf. Especialmente o 2º capítulo do vol. I: “Bernini and the theater”, p. 15-32.



Figura 2 - Capela-mor de *San Andrea al Quirinale*, Roma. (Foto do autor).

Geralmente, essa compreensão da teatralidade foi de caráter elogioso. A ideia de teatro sempre exerceu um grande fascínio crítico-interpretativo. Mas eventualmente um bom estudioso da arte barroca se deixa levar pelo anacronismo que desvaloriza ou ignora as circunstâncias e os condicionamentos materiais que sustentavam as práticas artísticas daquele tempo, e também a sua recepção, desabilitando algo que era, a bem da verdade, essencial. Assim, veremos um historiador da importância de um Santiago Sebastián diminuir os valores da decoração e da cenografia num comentário que, de resto, invalidou a imensa autoridade vitruviana: “Está claro que para el arte hispánico ni la tectónica clásica

ni la sintaxes vitruviana tuvieran sentido, así que combinó los ordenes sin norma y estos fueron elementos *puramente decorativos o meramente escenográficos*”¹⁵. Ora, a decoração e a cenografia não podem ser menosprezadas nesse tempo de representação e sociabilidade teatral, mesmo que o nosso olhar moderno, que banuiu o ornamento e a decoração, tenda a vê-las como exageradas, secundárias ou supérfluas. A decoração, a cenografia e o ornamento possuem um grande efeito em todos gêneros de arte daquele tempo. Ademais, a autoridade vitruviana permanece incontornável para arquitetos dos séculos XVII e XVIII, em Portugal, Espanha e territórios coloniais, adaptada aos efeitos mais convenientes. Não se deveria esperar, obviamente, que os preceitos ou a “sintaxe” vitruvianos fossem seguidos estritamente, como normas rígidas, mas, como preceitos que efetivamente eram, fossem adaptados, sim, às circunstâncias materiais, retóricas, políticas e teológicas correspondentes ao tempo dos arquitetos, artífices e comitentes; como, aliás, diga-se de passagem, ocorreu antes, também nos séculos XV e XVI, quando Vitrúvio, sendo incontestavelmente a maior autoridade da arquitetura, teve muitos de seus preceitos reconsiderados, revistos ou emulados por tratadistas de arquitetura como Alberti, Cataneo, Serlio, Vignola, Scamozzi, Palladio etc.

Há meio século, em 1969, em *El teatro y la teatralidade del barroco*, Emilio Orozco Diaz — embora reconhecesse que este seria um ponto pacífico entre estudiosos — reclamava não haver ainda algum estudo que se dedicasse concretamente à relação entre arte barroca e teatralidade¹⁶. Para além daqueles aspectos aludidos acima — da visualidade, da sensorialidade, do aparato e da festa — Orozco Diaz também chamou a atenção para um aspecto que importa muito, interessados que estamos na teatralidade da arquitetura. Tanto na introdução de sua obra como em várias passagens do livro, Orozco Diaz destacou que essa

15 SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano*. Madrid: Encuentro, 2007. (Ensayos 316), p. 75. (grifo nosso).

16 OROZCO DIAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidade del barroco* (1969). Barcelona: Ed. Planeta, 1989.

teatralidade singular adviria, principalmente — somado a um “transbordamento expressivo” e a um grande “poder comunicativo” —, de um “sentido de espaço” próprio da arte barroca que caracterizaria aquele tempo, a concepção dos arquitetos e também a sensibilidade da recepção. A dita “espacialidade barroca” comparece então em várias de suas análises, não apenas da arquitetura mas também da pintura e de outros gêneros de representação, argumento que encontramos em boa parte da historiografia moderna especificamente dedicada à arquitetura barroca. Um parágrafo sumariza o pensamento de Orozco, com o qual podemos reunir a maioria das compreensões:

O barroco, valorando como elemento essencial o visual representativo e o dramático, teve, como objetivo fundamental, conduzir as emoções de vida em uma expressão transbordante e comunicativa que necessitava da aproximação e da intercomunicação espacial entre o ambiente da obra e o ambiente do espectador. Se todas as artes nessa época tiveram um mesmo objetivo e aspiração, era natural que o teatro, verdadeira síntese de todas elas, pudesse alcançar os seus objetivos com maior riqueza; e a conseqüente potencialização de seus meios expressivos, a lograr efetivar mais plenamente o ideal estilístico da época. Por esta razão, o teatro, com essa tendência transbordante, comunicativa, não apenas invadiu, material e psicologicamente, o recinto dos espectadores, mas, em todos os sentidos, se estendeu impetuoso inundando tudo, templos, palácios, jardins, casas, praças e ruas; até as formas mesmas e o sentido da vida¹⁷.

Conquanto importantes, passaremos ao largo dessas compreensões consagradas, muito presentes nos estudos da área, para destacar aspectos que nos permitam comentar e aprofundar outros sentidos de teatralidade pertinentes ao tempo, menos contemplados na historiografia geral.

A retórica barroca contra-reformista de Estados católicos como Portugal, Espanha e seus domínios coloniais compreende a obra de arte e todas as representações

17 OROZCO DIAZ, *op. cit.*, p. 53. (Trad. minha).

sociais como um *Teatro sacro*, adequando, obviamente, a partir da segunda escolástica, todo o autorizadíssimo *corpus* das filosofias e doutrinas pagãs antigas à divindade única que substancializa o catolicismo. Como destaca o professor João Adolfo Hansen¹⁸, no século XVI, os jesuítas definiram as artes como *Theatrum sacrum*: uma *encenação* eloquente e permanente dos valores, dos dogmas e virtudes sagrados propagados pela Igreja e pelas monarquias católicas. As artes se transformam em dispositivos retóricos muito aptos à essa *encenação* contínua e persuasiva. O teatro se torna, então, uma engenhosa *colocação em cena* de vários dispositivos eloquentes de evidenciação de valores que deveriam ser difundidos para a propagação da fé (*propaganda fide*) e para a perpetuação da autoridade e do poder da Igreja Católica; bem como para a manutenção da concórdia, da paz e do sossego dos reinos que com ela comungavam. A ideia de teatro proporciona, assim, uma chave muito interessante para compreender melhor a arte e a arquitetura barrocas nessas circunstâncias, não apenas metaforicamente.

Essa retórica teatral se materializava efetivamente na arquitetura, corpo ao qual se integravam hierárquica e convenientemente todas as artes, da pintura à oratória, da escultura à música, patrocinadas por essa compreensão teatral do todo persuasivo, deleitável e educativo que elas proporcionavam. As sacras imagens, por exemplo, cujo uso foi autorizado na sessão de n.º XXV do Concílio de Trento, conflagrada em 3 e 4 de dezembro de 1563, foram defendidas com o argumento — estabelecido já no segundo Concílio de Nicéia (787 d.C.) — de que não personificavam ídolos, mas apenas “representavam”, ou seja, encenavam os valores com os quais se reconheciam a veneração, as virtudes e as histórias sagradas muito dignas de exposição pública¹⁹. Também se autorizaram a riqueza e a magnificência da

18 Cf. HANSEN, João Adolfo. Artes seiscentistas e teologia política, in: TIRAPELI, Percival (org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco, Memória Viva*. São Paulo, Editora da Unesp, 2001, p. 180-189, e também HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento. a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. Coimbra/Campinas/São Paulo: Universidade de Coimbra/Unicamp/Edusp, 2016, p. 19-38.

19 “Além disso declara este santo concílio, que as imagens devem existir, principalmente nos templos, principalmente as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus, e de todos os outros

arquitetura religiosa, replicadas por São Carlos Borromeu em seu importantíssimo tratado, publicado alguns anos após o Concílio — *Instructionum fabricæ et supellectilis ecclesiasticæ* — de 1577, o principal tratado de arquitetura e ornamentação religiosas desse tempo. O modelo de elogio ao *cultus externus* da arquitetura, ou seja, ao esplendor material e ornamental, foram as basílicas constantinianas, cujo fausto e riqueza material deveriam corresponder à maravilhosa glória do reino dos céus. Essas e outras determinações do Concílio foram — não sem alguma diatribe, é claro — quase que diretamente assimiladas em Portugal, dada a participação pessoal e o entusiasmo do Frei São Bartolomeu dos Mártires, arcebispo de Braga, alcunhado o “Borromeu português”, do Cardeal D. Henrique e também do próprio Rei Dom Sebastião, que, em 12 de setembro de 1564, expediu alvará que ordenava às justiças régias cumprimento dos decretos tridentinos²⁰. A partir do sacro concílio, legislações foram redigidas com a finalidade de efetivar os decretos e muitos encontros sinodais foram realizados em cidades de Portugal, resultando em várias regulações eclesiásticas que informaram as *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia*, compiladas em 1707 pelo Arcebispo Sebastião Monteiro da Vide — fundamentais para a condução eclesiástica, a construção e a ornamentação decorosa de tantas igrejas e capelas na América portuguesa.

santos, e que a essas imagens deve ser dada a correspondente honra e veneração, não por que se creia que nelas existe divindade ou virtude alguma pela qual mereçam o culto, ou que se lhes deva pedir alguma coisa, ou que se tenha de colocar a confiança nas imagens, como faziam antigamente os gentios, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas sim porque a honra que se dá às imagens, se refere aos originais representados nelas, de modo que adoremos unicamente a Cristo por meio das imagens que beijamos e em cuja presença nos descobrimos, ajoelhamos e veneramos aos santos, cuja semelhança é espelhada nessas imagens. Tudo isto está estabelecido nos decretos dos concílios, principalmente no segundo de Nicéia, contra os impugnadores das imagens”. CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, Sessão XXV, Celebrada no tempo do Sumo Pontífice Pio IV, em 03 e 04 de dezembro de 1563. (Disponível em: <http://agnusdei.50webs.com/trento.htm>).
20 Cf. VALLE, Teresa Leonor M. Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante. *Broteria, Cristianismo e Cultura*, Lisboa, v. 157, nº 5, nov. 2003, p. 327-342; e também GONÇALVES, Flávio. A legislação sinodal portuguesa da contra-reforma e a arte religiosa. *História da arte, Iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, p. 111-114.

Encaminhando-se para o seu desfecho, o *Auto* de Calderón explicita a *Vanitas* — uma tópica nuclear do *Theatrum mundi*. A ideia já estava presente, vimos, nos primeiros versos que definiram a caducidade “inferior” da arquitetura ou do teatro humanos — “*humano cielo de caducas flores*”. A *Vanitas* expõe a ideia geral de que a morte é inevitável — portanto, seria uma ilusão se preocupar ou se vangloriar com as riquezas e as glórias mundanas. Interessa sobretudo a vida *pos mortem*, o que virá e se cumprirá num tempo muito mais extenso, o da eternidade. Para bem morrer e ascender aos céus, incorporar-se à *Igreja Triunfante*, é preciso bem viver, conduzir-se numa vida santificada, dirigida aos bens espirituais, eliminando a atenção pelas ambições e vaidades que desviam a alma de seu caminho virtuoso. A fonte são os primeiros versos do *Eclesiastes*, “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade” (*Vanitas vanitatum, et omnia vanitatum*). É preciso purgar, assim, os apetites mundanos e as veleidades materiais, tudo o que se cumpre e se justifica neste tempo passageiro de um mundo fabricado em aparências, corruptível e caduco; deve-se atentar, pois, para buscar um lugar naquele mundo divino, perfeito e imutável da glória celestial, e o primeiro passo é se livrar das vaidades.

Duas personagens de Calderón evidenciam bem a tópica, *El Rey* e a *Hermosura*. Para aquele, os domínios não consistirão mais do que numa provisória ilusão de poder e de fama; para esta, uma passagem luminosa de relance pelo espelho efêmero da existência. Entre os versos 961 e 964, por exemplo, *El Rey* se regozija com a vastidão de seus impérios:

Viendo estoy mis imperios dilatados,
mi majestad, mi gloria, mi grandeza,
en cuya variedad naturaleza
perficionó de espacio sus cuidados.

Pouco depois, nos versos 977 a 980, uma *Voz oculta* lhe desengana:

Rey de ese caduco imperio,
cese, cese tu ambición,
que en el teatro del mundo
ya tu papel se acabó.

Assim, o teatro da *Vanitas* será um dos mais imitados nesse mundo barroco. Encena-se permanentemente essa desilusão e esse engano que nos atormenta na vida terrena, proporcionando prazeres passageiros. O desengano é então uma tópica relativa que aparece também, frequentemente, sinalizando a atenção ou a lucidez que a alma deve ter para se livrar do erro, buscando a consciência religiosa e o cultivo das virtudes. Um caminho dessa elevação é dado pela penitência. O sofrimento não seria jamais um fim em si mesmo. Mortificar o corpo teria como fim a elevação espiritual, o desengano dos apetites e prazeres fugidios, sinalizando a correção moral e a busca pela bem-aventurança eterna.

Em *A maravilhosa fábrica de virtudes*²¹, explicitarei teatros arquitetônicos capitais do chamado “Barroco Mineiro”. Mostrei, por exemplo, como a Igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar é uma das máquinas mais engenhosas do século XVIII luso-brasileiro. Seu tema nuclear, como convinha a uma Igreja paroquial, é o sacramento da Eucaristia. Assim, o teatro desse templo emulou a metáfora teológica da *Nave eucarística*, valendo-se, para tanto, de uma sofisticadíssima alegoria arquitetônica capaz de atualizar formas, figuras, histórias, personagens e

21 BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Edusp, 2013.

valores competentes não apenas ao *teatro do sacramento*²², mas também à devoção a Nossa Senhora do Pilar (FIG. 3).



Figura 3 - Nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto. (Foto do autor).

Dediquei também um capítulo especial ao decoro da Capela da Ordem 3^a da penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Nesta engenhosa fábrica, mostrei como a arquitetura e o conjunto de sua decoração, talha, pintura e escultura, somadas ao teatro mesmo da liturgia, que encena permanentemente o sacrifício de Cristo, o padre celebrante atuando *in persona Christi*, funcionavam como um grande e eloquente *Teatro da penitência e do desengano* — valores fundamentais da história franciscana emuladas e adaptadas por vários mestres, artífices e religiosos na construção da igreja. Noutras capelas filiadas à ordem franciscana, primeiras, segundas ou terceiras, encontra-se mais do mesmo discurso, em representações que se adaptam decorosamente às circunstâncias.

22 Sobre a teatralização da Eucaristia, Cf. PÉCORÁ, Alcir. *Teatro do Sacramento*.

Assim, na capela de Ouro Preto, a *Vanitas* foi representada logo no forro de seu nártex, o espaço existente entre a porta principal e o tapavento, numa espécie de passagem do mundo exterior para o interior do templo (FIG. 4). Ela funcionava como um teatro docente, uma retórica pedagógica de recordação da alma para o que mais importa nesta vida, segundo os franciscanos. Na primeira década do século XIX, Mestre Ataíde colocou em cena os elementos mais habituais do tema. No alto, o lema ou título do emblema, *Vanitas vanitatum*. Logo abaixo, na figura, uma ampulheta tombada, sinalizando a morte ou a inelutável interrupção da contagem temporal; uma vela que se apaga, igualmente remissiva; um crânio outrora laureado, remetendo à transitoriedade das glórias mundanas; uma partitura musical, que se cumpre em determinada duração; um arranjo de flores e a representação de uma natureza outonal, apontando o decaimento e o fim. Da mesa onde está esse arranjo, pende um papel, com a inscrição: *Memento mori* (“lembra-te de que morrerás”). Ao ver encenada a pintura, logo na entrada do templo, o fiel deveria se lembrar imediatamente do primeiro ensinamento de São Francisco de Assis: abandonar as riquezas materiais. Ornamentando a pintura, anjos portam elementos de piedade e penitência — terço, crânio, cilícios e correntes —, encenando a estratégia de mortificação do corpo como meio eficaz para a elevação da alma. Oportuno dizer que esses anjinhos — mensageiros teatrais da penitência — estão presentes em todas as partes do corpo do templo, na nave, na capela-mor e também na sacristia, reiterando os mesmos elementos.



Figura 4 - Mestre Ataíde, *Vanitas vanitatum*. Capela da Ordem 3ª da Penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (Foto do autor).

Passado o nártex, o teatro arquitetônico continua expondo as imagens mais eloquentes e persuasivas do desengano e da penitência. Quatro pinturas em tela, incorporadas aos quatro cantos da nave, apresentam temas incisivos de suas biografias: Santa Margarida de Cortona, que, vivendo antes no pecado com seu companheiro, descobriu o corpo dele putrefato após um desaparecimento de três dias — desengano; São Pedro arrependido com o galo (desenganado após ter se dado conta de haver negado Cristo por três vezes); Santa Madalena penitente, se alimentando apenas do manjar celestial trazido pelos anjos no deserto e o próprio São Francisco de Assis, meditando apegado a um crucifixo. Acima dos retábulos laterais, cobrindo toda a nave em seu lugar excelso, encontramos uma das pinturas de forro mais belas da arte luso-brasileira — Nossa Senhora ascendendo ao céu em meio a um coro numeroso e variegado de anjos-músicos. O tema é muito conhecido na história de São Francisco, e retrata a visão do santo em êxtase. Recorrente em telas e retábulos europeus, em Ouro Preto, todavia, a pintura ocupa todo o imenso corpo da nave (FIG. 5).



Figura 5 - Mestre Ataíde, Nossa Senhora. *Pintura do forro da nave*. Capela da Ordem 3ª da Penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (Foto do autor).

O artifício, enriquecido por uma pintura de arquitetura e primorosa decoração, fábrica do Mestre Ataíde, nos permitiu pensar que se trata, então, de uma nave extática, ou seja, de uma nave que teatraliza o êxtase do santo esperando que, através da *conformatio*, o fiel franciscano também sentisse a mesma emoção que o arrebatou naquele momento. Isso nos faz atentar para um aspecto fundamental da retórica barroca: a comoção

dos afetos. Conforme a antiga *doutrina dos afetos*, uma das finalidades mais importantes do *The atrum sacrum* era proporcionar essa catarse piedosa. Havia três finalidades essenciais em toda arte, fundamentadas nas conveniências ancestrais da retórica: educar, deleitar e comover (*docere, delectare, movere*). Com os exemplos e histórias sacras representados, se educava o fiel no dogma e na tradição, como uma *Bíblia pauperum* ilustrada; com o deleite da arte, se puxava a atenção e a admiração; com a comoção, se conduzia o fiel para uma condição de paixão, piedade e fervor religioso. Todas elas contribuía para a propagação de fé e também para a consolidação dos poderes do Rei e da Igreja, irmanados pelo padroado em Portugal. O Rei possuía direitos e deveres de âmbito eclesiástico,

como, por exemplo, ter que submeter recursos da Fazenda real para a construção de capelas-mores de igrejas paroquiais em todos os confins do corpo místico do reino. A Igreja poderia interferir em deliberações de âmbito político, prelados ocupavam cargos administrativos. A conquista e o domínio territoriais representavam não apenas vassalagem e poder temporal, eles se estendiam ao poder e conquista religiosos, mesmo no século XVIII, quando a Reforma ameaçava menos a autoridade papal. O *Theatrum sacrum* das artes contribuía, assim, com ambos, constituindo um instrumento poderoso de colonização; também era conveniente aos colonos, obviamente, que se beneficiavam de suas ordens religiosas, festas, representação social, devoções e fábricas, integrando-se hierarquicamente através delas ao corpo político do reino. Tudo era orientado pelas conveniências políticas e teológicas do teatro social.

O forro da Igreja dos terceiros franciscanos, com todo o seu esplendor teológico e artístico, imita e recorda um céu místico. A analogia era amplificada pela encenação teatral de um evento eterno, ou melhor, pela representação fantástica de uma eternidade incorruptível capturada teatralmente num instante glorioso. Assim, está geralmente representada nesses forros — com figuras e ornatos adaptados às circunstâncias temáticas de cada templo — a *Igreja triunfante*: a Santíssima Trindade, Deus Pai, o Filho e o Espírito Santo, Nossa Senhora, santos e mártires, personagens bíblicos, papas falecidos, anjos, que, em glória, habitam o teatro celestial. O esplendor dessa glória eterna é amplificado e tornado verossímil pela luminosidade admirável com que são pintados, pela engenhosidade de suas perspectivas, pela riqueza de suas decorações, fazendo crer ao fiel que a mente divina ilumina com sua graça o engenho de artistas sobre os quais toca a responsabilidade de representar o Seu teatro sacro celestial nessa “máquina inferior” que é a arquitetura.

Ultrapassado o arco-cruzeiro, que demarca a transição da nave para a cabeça do templo, o teatro persuasivo continua na capela-mor (FIG. 6).



Figura 6 - Capela-mor da Ordem 3^a da Penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (Foto do autor).

Nele, para além das representações costumeiras do lugar, implícitas ao sacro ofício da missa, temos outras ornamentações decorosas. Na barra das paredes laterais, cenas da vida do *patriarca Abraão* foram representadas por Ataíde em vários painéis, para reafirmar e corresponder, proporcionalmente, à autoridade daquele que funda a Ordem, o “*patriarca*” *São Francisco*, muitas vezes referido assim nos documentos da ordem terceira que pude pesquisar. A *Santíssima Trindade* encima o retábulo-mor com Nossa Senhora coroada, tendo como cenário o corpo de um retábulo muito elegante, fabricado por Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Retábulos desempenhavam um papel fundamental na arquitetura religiosa contra-

reformista, palcos em que se abriam, literalmente, as cortinas da hagiografia e da doutrina.

Mas quero chamar a atenção para outra representação acomodada nessa capela-mor, central para a compreensão de todo o discurso teológico da Igreja. Situado no alto da abóbada que cobre esse lugar o mais sagrado de seu corpo, uma figura angelical — também esculpida pelo Aleijadinho — porta um elemento significativo (FIG. 7). Esse elemento fecha, por assim dizer, as cortinas do teatro penitente, permitindo entender que o fim de tudo é muito mais do que a purgação dos apetites ou o abandono das riquezas materiais, pujantes na alegoria da *Vanitas*. Causa e fim de tudo, como já dissemos, o encontro com Deus é o destino almejado da vida cristã. Assim, nos documentos da ordem, o anjo é chamado “porta-flores”, a descrever o fato de carregar, sobre a cabeça, um “balaio” de flores. Repare que não é o corpo do anjo que centraliza o espaço da abóbada, mas o cesto mesmo, para onde deve ser dirigido o discernimento. Este “balaio” — o termo é documental — representa a abundância da bem-aventurança perpétua, o banquete eterno que favorece os piedosos e penitentes. A abundância geralmente era representada por uma cornucópia de flores e frutos, conforme se vê no *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa e se encontra em muitas representações de época, aqui e alhures. Mas, em Ouro Preto, a adequação aguda requereu utilizar um elemento circunstancial — muito presente também nos códices e livros da ordem, como decoração e arremate final. A bem aventurança é uma abundância pródiga em felicidade e duração, estendendo sua glória pela eternidade — o que finalmente interessa nesse mundo católico.



Figura 7 - Aleijadinho. “Anjo porta-flores”. Capela-mor da Ordem 3ª da Penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (Foto do autor)

Esse encontro final com o Deus cristão dos céus em glória evidencia o terceiro e último estágio da vida humana, como se lê em várias crônicas da vida franciscana; por exemplo, no *Compêndio Geral da História da Ordem Terceira Franciscana*, em que se

Pede, para fazer bem, muito exercicio ajudado da graça do Espirito Santo; porque he dom seu elevar os entendimentos das creaturas á contemplação do Creador. Nella se abrem tres caminhos para Deos, a

que chamam via purgativa, via iluminativa, e via unitiva: no primeiro se reforma a vida, no segundo se espiritualiza, no terceiro chega à perfeição²³.

A “perfeição” cristã e os caminhos para conquistá-la foram objeto de vários tratados e escritos místicos. Santiago Sebastián comentou alguns deles, culminando com o jesuíta Hugo Hermann e seu famoso teatro de emblemas *Pia desideria*, Antuérpia, 1624, a tópica dos três estágios ou três etapas da vida cristã. A vida como teatro cristão também foi tema da famosa obra de Jean Jacques Boissard — *Theatrum vitæ humanæ*. Além de gravar e recontar episódios capitais da história bíblica, a obra reeditou a *Vanitas*, na primeira de suas gravuras, comparando o teatro da vida humana a um grande “circo” de todas as suas misérias (FIG. 8)²⁴. Oportuno recordar então o trânsito da vida, encenado pelo teatro da arquitetura. Primeiro estágio: no nártex, desenganar-se das vaidades; segundo estágio, na nave, se iluminar, se educar e se afetar com os exemplos de fé e piedade representados por tantas imagens, histórias e ornamentos; terceiro estágio, conseqüente aos dois primeiros, unir-se finalmente com Deus e os justos triunfantes na capela principal.

Shakespeare já havia reeditado essa tópica das idades da vida humana, declarando também a vida como representação, antes de Calderón. Em *As you like it*, Jaques primeiro enuncia que tudo nessa vida é teatro, e depois as desenvolve, as idades, não em três mas em sete estágios. Giulio Camillo também expôs o seu *Teatro mágico* em sete planos ou etapas, correspondente aos sete céus dos sete corpos celestes então conhecidos, os sete pilares da Sabedoria de Salomão.

23 Cf. FERREIRA, Manuel de O. *Compendio Geral da Historia da Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco*. Porto, Oficina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1752 (BNP cota H.G. 1256 V).

24 *Theatrum Vitæ Humanæ* foi também o título, em vários volumes, de um dos primeiros intentos editoriais enciclopédicos da era moderna, por Theodor Zwinger, Basel, 1ª edição: 1556.

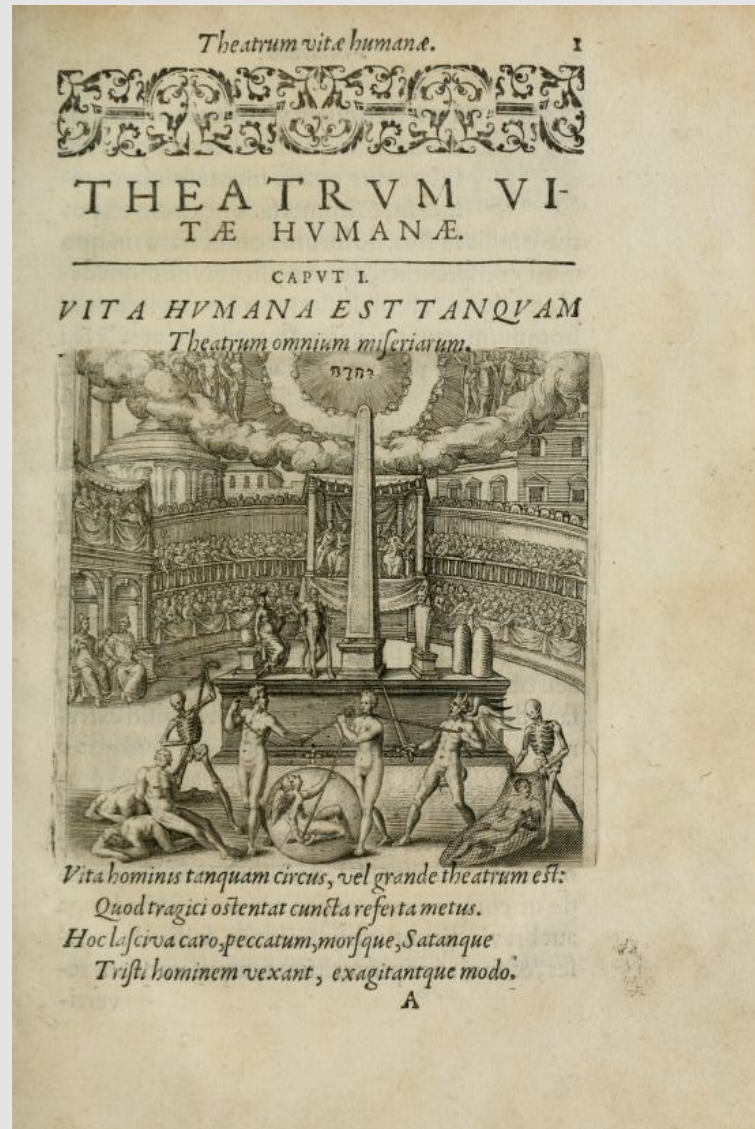


Figura 8 - BOISSARD, Jean Jacques. *Theatrum Vitæ Humanæ*. Theodor de Bry, ed. (1596). Disponível em: <https://archive.org/details/theatrumvitachum00bois/page/n19>.

(Digitalizado pela Universidade de Illinois Urbana-Champaign).

O leitor se interessará em lembrar que a tópica shakespeariana foi emulada por Machado de Assis nos capítulos 8 e 9 de *Dom Casmurro*, quando o narrador nos lança no enredo dramático que se anuncia:

Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e o vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é

que eu ia começar a minha ópera. ‘A vida é uma ópera’, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu...

Adiante, o tenor desenvolve a sua alegoria, mais ao modo de Calderón, introduzindo Deus como poeta e autor, e Satanás como músico e compositor — um jovem maestro de futuro que havia sido expulso do céu por tramar uma rebelião. Já no inferno, o anjo caído musicou o libreto de uma ópera escrita por Deus, pretendendo ser readmitido no céu. Depois de muita insistência, Deus resolve dar-lhe uma chance, criando para tal encenação o teatro deste mundo: “Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos”. Misericordioso mas impaciente, Deus não quis presenciar os ensaios, de que resultaram tantos desacertos nesse mundo caduco de tragédias e sofrimentos: nalguns momentos, a letra segue um curso mas a música vai por outro, como por exemplo nos “coros da guilhotina e da escravidão”. “Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular o tempo em que será demolido por utilidade astronômica”²⁵.

Mas voltemos ao cenário de Ouro Preto. O frontispício da igreja também desempenha seu teatro arquitetônico. Para além dos ornatos convenientes à ordem, que engraçam a fachada — como o recebimento dos estigmas pelo santo, o brasão franciscano e o brasão do reino português, a devoção mariana, discursos teológico-políticos muito comentados na historiografia —, precisamos nos atentar também para o engenho teatral de implantação dessa arquitetura. O templo foi situado de costas para a Serra do Itacolomy, conformando um largo muito eloquente para a

25 MACHADO DE ASSIS. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Record, 2005, 9ª ed., cap. 9, p. 23-6. Machado cita Shakespeare em meio à anedota, mas não menciona Calderón. Ao final do livro, Machado volta duas vezes a lembrar o *tópos*: no cap. 135 inteiro, quando vai ao teatro e compara seu destino ao de *Otelo*, de Shakespeare, então representado, e no cap. 138, a descrever “outro lance, que parecerá de teatro”, “tão natural como o primeiro”.

contemplação da igreja. Os irmãos estavam bastante interessados em construir a igreja “mais vistosa” que fosse possível. A “melhor vista” era uma finalidade sempre requerida para fábricas como essa, e nesse caso específico significou ter que adquirir novos terrenos para que se fabricasse uma cenografia final conscientemente composta em relação ao corpo da povoação mas também à Serra do Itacolomy. Ela deveria ficar tangente ao caminho que ia para a serra, passando pela então Capela de Bom Jesus e Perdões, atualmente Nossa Senhora das Mercês e Perdões (Mercês de baixo). Assim, do Largo hoje chamado de Coimbra, a igreja e seu sítio conformaram uma das paisagens mais conspícuas do universo setecentista luso-brasileiro (FIG. 9).



Figura 9 - Fachada. Capela da Ordem 3ª da Penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (Foto do autor).

Detalhe importante: assim vistosamente implantada, a Igreja não observou a orientação canônica, ou seja, com o altar-mor virado para o nascente, como alusão ao Sol da nova aliança que representa Cristo. O altar se dirige para o quadrante sul,

porque havia outras matérias relevantes em jogo. Notadamente: a teatralização da fachada. Era preferível orientá-la tendo literalmente em “vista” as circunstâncias urbanas, as ruas e o largo, com finalidades muito evidentes. Dever-se-ia implantar os templos de modo a criar vistas, espetáculos ou cenários urbanos contínuos e articulados a outros lugares e sítios da cidade, mais do que aceder ao simbolismo místico. Se fosse possível satisfazer às duas conveniências — ambas de cunho teatral, deve-se dizer —, melhor ainda, como se deu na Igreja da Ordem 3^a de Nossa Senhora do Carmo, defronte à Casa da Ópera.

No *Tratado de Architectura* de Matheus do Couto, escrito e lido a partir da primeira metade do século XVII nas Aulas de arquitetura e engenharia militar em Portugal e provavelmente também nas colônias, o arquiteto autoriza exatamente esse procedimento. Demonstra uma adequação do costume em detrimento da orientação canônica estrita, como se observa em várias igrejas também de outras cidades luso-brasileiras — tudo em prol da teatralidade da arquitetura. O renomado arquiteto recomenda a implantação dos templos em sítios cuja localização enseje uma adequação coerente com o caráter e a natureza do edifício, uma disposição presente em Vitruvius, consoante aos deuses romanos, que Serlio adapta e Matheus imita, mas domina mesmo é a teatralidade visual do conjunto. Matheus recomenda: 1º) a escolha de sítios “alegres” e “vistosos”, ou seja, que proporcionem “graça” e uma melhor “vista”; 2º) a orientação do edifício deve localizar o frontispício diante de largos e praças; 3º) a figura dos templos deve ser valorizada pela perspectiva de quem entra pelo mar ou terra, costa ou vias importantes; 4º) observar a “abundância de área” em torno deles, a fim de valorizar o seu aspecto majestoso no isolamento de outras fábricas, também para se rodarem procissões em torno deles²⁶. Todos

26 No *Livro primeiro do Tratado*, capítulo 5º, após recomendar os sítios sadios, “em que não houvesse extremos de frio, ou quentura”, Matheus do Couto defende preferir que o edifício de lugares, cidades ou vilas, esteja situado “em o lugar mais eminente, e mais vistoso do sítio que elegemos”. MATHEUS DO COUTO. *Tractado de Architectura que leo o Mestre Matheus do Couto...* [1631] (manuscrito, Reservados da BNP, cota: COD. 946) L. I, Cap. 5º, fl. 5. Adiante, no capítulo 10º do Livro segundo, reafirma: “Mas nos [...] situaremos os nossos Templos por Regra geral, nos mais vistozos sitios que o Lugar tiver”. MATHEUS DO COUTO, *op. cit.*, L. II, Cap. 10º, fl. 38-39.

esses aspectos são contemplados na “vista” (*théa*) da Capela de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Observando tantas arquiteturas desse tempo, amparados por Matheus do Couto, podemos dizer que o teatro urbano reordena o teatro místico, i.e., passa a prevalecer um teatro efetivo da cenografia urbana, mais do que o outro, canônico, modelar e diretivo, do autor divino, consagrado pelos eixos cardeais do mundo.

É consabida a importância de monumentos, adros, largos e praças para as celebrações de festas religiosas e políticas barrocas, de que essa fábrica em Ouro Preto é documento histórico excepcional. Mas é preciso advertir, como temos tentado também demonstrar, que essa arquitetura dita barroca, ou rococó, luso-brasileira ou colonial, já teatralizava em si mesma a Igreja e o próprio reino português. Estavam ali permanentemente representados, erguidos e conservados, em sua decência e ornato, a eficácia, a magnificência e a liberalidade do príncipe católico pretensamente responsável pela promoção do bem comum. A arquitetura e a cidade luso-brasileira podem ser vistas, então, como palcos para encenações cerimoniais eventuais, políticas e religiosas, mas também como teatros sacros permanentes de uma encenação contínua, pretensiosamente “perfeita” e “ordenada” — como sempre se lê nas ordenações e regulações oficiais —, de valores comungados pela Igreja e pelo Estado. Uma presença construída, cômoda, usufruível, visualmente decorosa e permanente, orientada ao bem comum — tudo isto em hipótese, é claro. Outro tratado, do português Manuel Alvares Ferreira, de 1750²⁷, também documenta essas finalidades, afirmando que o “decoro” e a “beleza” da cidade eram aspectos imprescindíveis para a conservação do reino. Evidentemente, nem toda fábrica conseguia perfazer todos os preceitos e doutrinas que a sustentavam, mas a história precisa dar conta também desses pressupostos,

27 FERREIRA, Manoel Alvares. *Tractatus de Novorum Operum Aedificationibus, eorumque Nuntiationibus, et adversus construere volentes in alterius praejudicium* (1750), apud ANDRADE, Francisco de Paula Dias de. Subsídios para o estudo da influência da legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras. São Paulo: Escola Politécnica de São Paulo, 1966, p. 53-77.

sob o risco de se acomodar em anacronismos muito modernos para aquele tempo, como a autonomia da arte, a evolução dos estilos, a genialidade romântica dos artistas etc.

Para tudo o que expusemos aqui, é paradigmática a obra do frei franciscano Agustín de Vetancurt, publicada em 1670: *Teatro Mexicano; Descripción breve de los Sucesos Ejemplares, Historicos, Políticos, Militares y Religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias...*²⁸. Frei Agustín leva ao extremo a ideia do *teatro sacro* para contar a história do México como manifestação de um destino muito católico análogo à criação divina — o teatro caduco imitando o teatro sacro do mundo. Frei Agustín nasceu na cidade do México, em 1620, e muito jovem tomou o hábito franciscano na cidade de Puebla, falecendo aos 80 anos. Escreveu várias obras, foi catedrático e professor de Teologia e de Filosofia, e também da língua *Nahuatl* — idioma autóctone para o qual *El gran teatro del mundo*, de Calderón, foi traduzido e encenado, no México mesmo. Como expõe o título da obra de Vetancurt — e se pode percorrê-la conhecendo detalhes do território aquele tempo, arquiteturas, personalidades, efemérides pré e pós-colombianas —, narram-se os “sucessos exemplares” de Espanha na orientação do “Novo Mundo” à civilização e fé católicas, exaltando-se, principalmente, a Igreja, a autoridade bíblica, o rei Carlos V, um “Salomón de España”, imperioso autor da empresa guiado pelo demiurgo etc. O *Teatro mexicano* de Vetancurt pode ser lido, assim, como um teatro sacro de exaltação do processo colonial.

A história tem nos exigido rever e reinterpretar as políticas e as práticas de colonização empreendidas também através da arte, da arquitetura e da cidade ibero-americanas. Tenho dito, então, que observar o teatro retórico das artes nesse tempo — com todos os seus preceitos, causas, meios e finalidades — não é apenas uma opção metodológica de pesquisa, mas uma circunstância histórica

28 VETANCURT, Agustín. *Teatro Mexicano; Descripción breve de los Sucesos Ejemplares, Historicos, Políticos, Militares y Religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias...* Mexico: Imprenta de I. Escalante y C., 1870. v. I, 1, p. 3. (Biblioteca Historia de la Iberia, VII).

fundamental. Superada a visão de que um Deus cria e dirige o *Teatro do mundo*, como vimos em Calderón e em tantas representações artísticas, escrever a história desses teatros todos — artísticos, arquitetônicos e históricos — também é uma ação política, permitindo desvelar processos que moldaram muitas de nossas circunstâncias, vícios, virtudes e veleidades — a engenhosidade de tantas obras, teatros e cidades, mas também os “coros da guilhotina e da escravidão”, alertou o tenor de Machado. Assim, o conhecimento das circunstâncias retóricas (e teatrais) que orientavam essas práticas artísticas e políticas, sucintamente apresentadas aqui, passa a ser uma discussão histórica importante para que tanto compreendamos melhor o processo que nos formou como também reinventemos, à luz de uma maior consciência crítica, a civilização que ainda queremos a partir de todos esses processos passados, mais antigos ou recentes.

Recebido em: 22/01/2022 – Aceito em 18/02/2022

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 2^a ed., 1999.

ALBERTI, Leon Battista. *Tratado de Pintura*. Trad. Carlos Pérez Infante. México: UNAM/Amalgama arte editorial, 1998.

BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Edusp, 2013.

BEBIANO, Rui. *D. João V; poder e espetáculo*. Lisboa: Livraria Estante Editora, 1987.

BERNHEIMER, Richard. "Theatrum Mundi". *The Art Bulletin*, v. 38, nº 4, 1956, p. 225–247. (Disponível em *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3047670).

BOISSARD, Jean Jacques. *THEATRUM VITÆ HUMANÆ*. Theodor de Bry, ed. (1596). Disponível em: <https://archive.org/details/theatrumvitaehum00bois/page/n19>. (Digitalizado pela Universidade de Illinois Urbana-Champaign).

BRESCIA, Rosana Marreco. *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle*. (Tese: Doutorado em *Histoire Moderne et Contemporaine et Ciências Musicais*). Université Paris IV/ Universidade Nova de Lisboa. Paris/Lisboa, 2010.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. (Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo-0/html/ff39e206-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0).

CAMILLO, Giulio. *L'idea del teatro dell'Eccellen. M. Givlio Camillo*. Fiorenz, 1550.

CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, Sessão XXV, Celebrada no tempo do Sumo Pontífice Pio IV, em 03 e 04 de dezembro de 1563. (Disponível em: <http://agnus-dei.50webs.com/trento.htm>).

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte; investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Trad. Pedro Süsssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.

ANDRADE, Francisco de Paula Dias de. *Subsídios para o estudo da influência da legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras*. São Paulo: Escola Politécnica de São Paulo, 1966.

GLEISER, Marcelo. *A dança do universo; dos mitos de criação ao Big-Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 2ª ed.

GONÇALVES, Flávio. "A legislação sinodal portuguesa da contra-reforma e a arte religiosa". *História da arte, Iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, p. 111-114.

HANSEN, João Adolfo. "Artes seiscentistas e teologia política", in: TIRAPELI, Percival (org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco, Memória Viva*. São Paulo, Editora da Unesp, 2001, p. 180-189.

HANSEN, João Adolfo. "Prefácio", in: PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento. a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. Coimbra/Campinas/São Paulo: Universidade de Coimbra/Unicamp/Edusp, 2016, p. 19-38.

HOFFMEISTER, Gerhart. "Goethe's Faust and the Theatrum Mundi; tradition in European Romanticism". *Journal of European Studies*, v. 13, 1983. (Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/004724418301304904>).

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 1ª ed.

KOIRÉ, Alexandre. *From the closed world to the infinite universe*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957.

LAVIN, Irving. *Visible spirit. The art of Gianlorenzo Bernini*. London: Pindar Press, 2007, 2 v.

MACHADO DE ASSIS. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Record, 9ª ed., 2005.

MATHEUS DO COUTO. *Tractado de Architectura que leo o Mestre Matheus do Couto...* [1631] (manuscrito, Reservados da BNP, cota: COD. 946)

OROZCO DIAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidade del barroco* (1969). Barcelona: Ed. Planeta, 1989.

PALLAVICINO, Sforza. *Arte della Perfezion Cristiana...* (1667). Venezia, 1840. (Biblioteca di Opere classiche, fasc. xciv).

PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz; as armadilhas da fé*. Trad. Waldir Dupont. São Paulo: Mandarin, 1998.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento. a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. Coimbra/Campinas/São Paulo: Universidade de Coimbra/Unicamp/Edusp, 2016.

SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano*. Madrid: Encontro, 2007. (Ensayos 316).

SNYDER, John. *L'estetica del barocco. La mosca e il papa*, Bologna: Il Mulino, 2005.

YATES, Francis. *A arte da memória*. Trad. Flavia Bancher. Campinas: Unicamp, 2007.

VALLE, Teresa Leonor M. "Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante". *Broteria, Cristianismo e Cultura*, Lisboa, v. 157, nº 5, nov. 2003, p. 327-342.

VETANCURT, Agustin. *Teatro Mexicano; Descripcion breve de los Sucesos Ejemplares, Historicos, Políticos, Militares y Religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias...* Mexico: Imprenta de I. Escalante y C., 1870. 2 v. (Biblioteca Historia de la Iberia, VII).