

# As Igrejas Barrocas Paraibanas, A Divisão do Espaço Urbano e a Consolidação da Dominação

Carla Mary S. Oliveira\*

## Igreja e Espaço Urbano

As igrejas barrocas paraibanas devem ser entendidas dentro do contexto de consolidação da dominação portuguesa na região nucleada pela velha Parahyba.

Deste modo, é preciso que se tenha em mente a configuração da cidade de então, que praticamente já nasceu com a presença de religiosos a propagar a fé cristã.

Pouco mais de 60 anos depois de sua fundação, a cidade já contava com seis templos, se bem que alguns ainda estivessem inacabados. A esse respeito, o holandês Elias Herckman(s) deixa bem claro a presença religiosa na então chamada *Friederikstadt*:

*A cidade Frederica está situada ao comprido sobre a eminência do monte que fica defronte da Baía do Varadouro. contam-se nela seis igrejas e conventos, que são os seguintes. O Convento de S. Francisco é o maior e o mais belo: está cercado de um muro e por dentro foi construído mui regulamente. (...)*

*Segue-se o convento dos Carmelitas, cujos frades se têm conservado nele até o presente. O convento não está ainda de todo acabado, porque somente há poucos anos que este lugar é cidade, e em grande parte lhe faltaram os meios.*

---

\* Graduanda do Curso de História da UFPB/Bolsista do CNPq/PIBIC.

*O mesmo se dá com o convento de S. Bento. Quando os Neerlandeses o ocuparam, estavam levantadas as suas paredes, mas não tinha coberta, e muito menos se achava interiormente construído(...).*

*Além desses três conventos, há nesta cidade três igrejas, a principal das quais é a matriz. É uma obra que promete ser grandiosa, mas até o presente não foi acabada, e assim continua, arruinando cada vez mais de dia em dia.(...)*

*Segue-se a igreja da Misericórdia. Está quase acabada: os Portugueses servem-se dela em lugar da matriz. (...)*

*A sexta e última igreja, que assinala também o limite extremo da cidade, é uma igrejainha, ou, para melhor dizer, uma simples capela com a denominação de São Gonçalo.*

*Daí estende-se a cidade para o oriente até o convento de S. Francisco com o comprimento de quase um quarto de hora de viagem, mas escassamente edificada e com muito terreno desocupado<sup>1</sup>.*

A cidade já possuía, então, seis ruas<sup>2</sup>, e as igrejas principais formavam - e formam ainda - o exato desenho de uma cruz, visto que o convento franciscano se situa a leste, no ponto que seria seu topo, a Igreja da Misericórdia a oeste, em sua base, o convento carmelita, ao sul, e o beneditino, ao norte, nos pontos correspondentes às extremidades de seus braços.

O que se coloca aqui é a seguinte questão: não haveria neste “traçado” uma “mensagem” ainda indecifrada? Acostumamo-nos a estudar a palavra, a representação artística, a imagem, as escrituras, os documentos. No entanto, este simples detalhe na distribuição do espaço físico de um

---

<sup>1</sup> Vide Elias Herckman(s). “A Paraíba e o Domínio Holandês” in José Octávio de Arruda Mello & Luiz Gonzaga Rodrigues (org.). **Paraíba: Conquista, Patrimônio e Povo**. 2ªed. João Pessoa: Grafset, 1993, p.54-55.

<sup>2</sup> Vide Marco Aurélio Alcântara (ed.) **Iconografia da Paraíba: Cartas, Fortificações, Aspectos Urbanos**. Recife: Pool Editorial, 1983, p.26 e p.30.

aglomerado que já nasceu com o *status* de cidade<sup>3</sup> e teve logo definidas suas primeiras ruas merece especial atenção.

Pode-se construir o entendimento de que tal conformação “urbana” seria uma demonstração velada da importância dos serviços da Igreja para a ocupação das terras ao longo do Rio Paraíba<sup>4</sup>. Não seria este um raciocínio por demais revolucionário, mas a verdade é que hoje tal questionamento não havia sido levantado.

As próprias igrejas devem ser analisadas enquanto forma de dominação frente à população simples da época, isto porque, indubitavelmente, destacam-se na paisagem rude e até meio inóspita da cidade. Tanto era assim que nas descrições do conglomerado que remanesceram do século XVII, tal aspecto era sempre citado. Um exemplo disso nos é dado em *Diálogos das Grandezas do Brasil*<sup>5</sup>:

*[A cidade] está situada pelo rio acima, ao longo dele, posto que pequena, todavia é povoada de muitas casas, todas de pedra e cal e já enobrecida de três religiões que nela assistem com seus conventos, a saber, o da Ordem do Patriarca São Bento e os religiosos de Nossa Senhora do Carmo com os do Seráfico Padre São Francisco da Província Capucha de Santo Antônio, que têm um convento suntuoso, o melhor dos daquela Ordem em todo o estado do Brasil. (...) No espiritual é esta Capitania da Paraíba cabeça das demais da parte do norte, de Pernambuco adiante, porquanto se intitula o Prelado administrador da Paraíba*<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Vide Simão Travassos, “Fundação da Cidade”, in: José Octávio de Arruda Mello & Luiz Gonzaga Rodrigues (orgs.). **Paraíba: Conquista, Patrimônio e Povo**. op. cit., pp. 16-20.

<sup>4</sup> Em tupi, par’ a’ iwa, rio de águas ruins.

<sup>5</sup> Vide Ambrósio Fernandes Brandão. **Diálogos das Grandezas do Brasil**. 1ª ed. integral, segundo o apógrafo de Leiden, por José Antônio Gonsalves de Mello. Recife: Imprensa Universitária, 1962 (texto original de 1618).

<sup>6</sup> Idem, p. 26.

Somente a última frase de Ambrósio Brandão, ou melhor, de seu personagem Brandônio, já bastaria para perceber-se a proeminência da Igreja nas terras paraibanas. Contudo, não é demais citar também o comentário presente no *Livro que dá Razão do Estado do Brasil*<sup>7</sup>, que, do mesmo modo, destaca a presença religiosa na cidade que, então, contava com apenas 27 anos de fundação:

*Na cidade Filipéia de Nossa Senhora das Neves que, como se vê pelo rio [no mapa] acima dista [do mar] quatro léguas, há três mosteiros, e um deles de capuchos, mui suntuoso, com outros edifícios nobres de pedra e cal, que cada dia se aumentam; tem hoje esta povoação oitenta vizinhos brancos, está situada em lhanura, que se faz em alto, desabafada, vistosa e de bons ares e água, com sua fonte particular(...)*<sup>8</sup>.

Essa recorrência à descrição *quase* que obrigatória das igrejas, como se a cidade não pudesse existir sem elas, não deve ser desconsiderada, pois neste caso cabe a observação de John Bossy sobre a importância da palavra na sociedade cristã:

*Numa civilização da palavra, as palavras são dignas de atenção. Em qualquer altura, o seu significado pode mudar, e mudar de maneira significativa. Nessas ocasiões, as suas mudanças podem ser sintoma de uma alteração geral nos processos mentais, e uma prova histórica a um nível que, de outro modo, seria de difícil observação*<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Vide Diogo de Campos Moreno. *Livro que dá Razão do Estado do Brasil - 1612*. Edição crítica, com introdução e notas de Hélio Vianna. Recife: Arquivo Público Estadual, 1955.

<sup>8</sup> Idem, p. 199.

<sup>9</sup> Vide John Bossy. *A Cristandade no Ocidente: 1400/1700*. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 194.

No caso, apenas essa *recorrência* já seria sintomática da posição da Igreja dentro do *universo colonial*, de seu imaginário. A *não-mudança* aí é mais relevante, mais demonstradora de um juízo literário e, por que não, usual, que coloca, de modo claro, a *Fé* como mola propulsora da conquista. Este é um discurso por demais gasto, mas que funciona muito bem como ferramenta para a interpretação dos processos mentais estão vigentes.

Ainda sobre a dominação - entendida tanto a nível político-institucional quanto psicológico - e as igrejas barrocas da Paraíba, é pertinente destacar a associação de caráter dicotômico que se fazia em relação ao espaço santo (igreja) e ao espaço maléfico (mundo laico) do universo. O fato de tal dicotomia se revelar através de aspectos visuais, do reforçamento do belo, em detrimento de um mundo de sacrifícios e expiações, deve ser ressaltado. A esse respeito - onde começa o bem - Nietzsche faz um raciocínio lapidar:

*Há um limite a partir do qual a força visual do ser humano deixa de ser capaz de identificar o mau instinto tornado demasiadamente sutil para seus fracos recursos; aí faz o homem começar o reino do bem e a sensação de ter penetrado nesse reino sincronicamente desperta nele todos os instintos, os sentimentos de segurança, de bem-estar e benevolência que o mal limitava e ameaçava. Conseqüentemente, quanto mais fraco é o olhar, maior o domínio do bem!*<sup>10</sup>.

Portanto, o adentrar no templo Barroco seria adentrar no reino do bem, reino do belo. Reino este de dissimulação da verdade maior - a dominação da Igreja - através de um discurso espiritualizado, que pregava a conformação e o respeito às instituições. Evidentemente, tal dissimulação era uma maneira de controle social, no seu

---

<sup>10</sup> Vide Friedrich Wilhelm Nietzsche. *A Gaia Ciência*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p. 62.

aspecto mais ortodoxo, aquele que aplica o consenso “às normas (...) e permite o restabelecimento [ou garantia] do equilíbrio social, ameaçado pelos comportamentos desviantes”<sup>11</sup>.

## **Pinturas e Doutrinação Cristã**

Desde seu início, a Igreja Cristã tinha nas obras de arte uma forma de doutrinação dos fiéis. Esse é um fato indiscutível e demasiadamente estudado no que se refere à arte cristã primitiva, bizantina e medieval. Mas o que se coloca aqui não é somente este caráter doutrinatório intrínseco das obras artísticas de cunho religioso. Há de se considerar também outros aspectos, visto que existem inúmeras implicações que transcendem o campo da fé ou da arte em si.

A obra de arte pode ser um meio de se perceber inúmeros matizes ideológicos dentro de uma determinada sociedade. Tal raciocínio é partilhado por E.H. Gombrich, que coloca:

*El trascendentalismo, la idea del arte como revelación, sobrevivió en forma secularizada. Aunque ya no es manifestación del espíritu que se realiza, la obra de arte aún es considerada expresión del espíritu de la época, en cual sigue siendo visible a través de su superficie, por decirlo así. La palabra “expresión”, con su evasiva ambigüedad, facilita esta transición, permitiendo al historiador descubrir la filosofía de una época, o sus condiciones económicas, detrás de la obra artística. Lo común a ambos métodos es la relación con el colectivismo. La obra de arte individual se estudia em términos de*

---

<sup>11</sup> Vide Peter Burke. **Sociologia e História**. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 55.

*estilo, que luego se debe interpretar como síntoma, manifestación de clase, raza, cultura o época*<sup>12</sup>

Portanto, o que se apresenta como problemática é a interpretação da obra de arte, tendo como objetivo explicar as relações sociais por ela mascaradas.

No nosso caso, privilegiaremos as pinturas e azulejarias existentes na Igreja de São Francisco, em primeiro lugar por sua qualidade e, em segundo, por sua representatividade dentro de tal perspectiva.

\* \* \*

As cenas retratadas nos azulejos do adro da igreja, alusivos à Paixão de Cristo, podem ser interpretados como um indicativo de que sem se passar pelo sofrimento, mesmo que seja apenas observando-o, não é possível adentrar à Casa de Deus. A contemplação do martírio de Jesus antes de se penetrar no templo deve servir para relembrar aos fiéis a dívida que estes têm para com Deus e seu próprio Filho, que sacrificou-se para salvar a todos os pecadores. É, portanto, um modo de se imputar culpa e remorso a quem não se sente culpado, de se fazer o homem comum perceber sua pequenez frente à glória e onipotência de Deus e de seu Filho, de se dizer, mesmo sem palavras, que como pagamento àquele sacrifício é preciso submeter-se ao jugo divino.

Já no forro do vestíbulo da mesma igreja o que vemos é uma alegoria acerca da Santa Madre Igreja e da congregação franciscana: uma personificação da Igreja protege com seu manto tanto seis frades quanto cinco cardeais, todos da Ordem de São Francisco. A questão que se coloca aí é por quê somente os religiosos aparecem recebendo tal proteção?

---

<sup>12</sup> Vide E. H. Gombrich, **Tributos: Versión Cultural de Nuestras Tradiciones**. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p.61-62 (grifos nossos).

Aqui podemos fazer uma interpretação baseada na visão que Ludwig Feuerbach constrói acerca da alienação do homem em relação à essência divina. Como o homem se distancia do caráter divino, dissociando-se completamente dele, surge a necessidade de uma figura intermediária, meio humana e meio divina, que se faça portadora de seus anseios frente a Deus. Como diz Feuerbach:

*Quem se volta ao santo, ao invés de se voltar a Deus, este só se volta ao santo na pressuposição de que este tudo consegue de Deus*<sup>13</sup>.

Tal colocação pode ser utilizada na explicação não só na pintura do vestíbulo da Igreja de São Francisco, mas em todas as que estão no templo. No caso da que está no vestíbulo, a idéia que se transmite é que: 1) os religiosos protegidos pela Igreja estão acima tanto dos outros religiosos quanto dos homens comuns; 2) o ideal do fiel deve ser atingir igual proteção; 3) por estarem numa posição intermediária entre a santidade e os homens, tais frades e cardeais podem interceder pelos fiéis junto aos santos, assim como estes fazem junto a Deus.

Sem dúvida, o conjunto mais representativo, em se falando das pinturas da Igreja de São Francisco, é o painel do forro da nave principal. De caráter monumental, o painel pintado em *trompe l'oeil* é intenso, criando a ilusão de que o Paraíso divino se abre sobre a cabeça dos fiéis, com sua alegoria sobre a vida de São Francisco, dividida em quatro passagens retratadas em medalhões nos quatro lados do teto, além do medalhão central, com a Santíssima Trindade e Nossa Senhora da Conceição derramando suas bênçãos sobre o fundador da ordem que, por sua vez, irradia sua luz (e porquê não, sua essência) para quatro representações da Ordem franciscana nos quatro continentes então conhecidos. Nestas

---

<sup>13</sup> Vide Ludwig Feuerbach. *A Essência do Cristianismo*. Campinas: Papirus, 1988, p. 117.

últimas, quatro frades missionários estão ao lado, cada um, de personificações da Europa, da Ásia, da África e da América.

É sintomático da visão que a própria congregação tinha a seu respeito um pequeno detalhe deste painel: os missionários que ladeiam os personagens americano e africano olham para estes como se fosse necessário vigiá-los na presença de Deus, controlá-los frente à santidade. Ao contrário, os missionários que ladeiam os personagens europeu e asiático simplesmente os apresentam, sem preocupar-se em cercar suas ações, ainda que por meio do olhar. Além disso, o missionário da Ásia segura uma coluna, ao invés de um crucifixo, como os outros três frades. Parece ser uma alusão à origem oriental do cristianismo, o que colocaria a Ásia como pilar da fé cristã.

Como não poderia deixar de ser, há também uma profusão de anjinhos barrocos, com suas gordurinhas e sua brancura européia contrastando com a realidade do povo que freqüentava a igreja. Ao contrário das sibilas de Michelangelo na Capela Sistina, as figuras adultas que complementam o conjunto são cardeais da Igreja. Aí se pode considerar duas interpretações distintas: 1) a congregação não queria exaltar valores não-cristãos, como consequência do espírito da Contra Reforma; 2) havia um “corporativismo” que preferia representar homens ligados à Igreja e com posição de liderança dentro desta.

Não é fácil avaliar e interpretar pinturas dessas dimensões e complexidade. É um pouco como admirar o mar, tentando compreender suas características mais sutis:

*Prestar atenção em um aspecto faz com que este salte para o primeiro plano, invadindo o quadro, como em certos desenhos diante dos quais basta fecharmos os olhos e ao reabri-los a perspectiva já mudou<sup>14</sup>.*

---

<sup>14</sup> Vide Ítalo Calvino. **Palomar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p.10.

Neste sentido, o teto da Casa de Oração da Ordem Terceira dos Franciscanos é dos mais problemáticos, em primeiro lugar por não se ter chegado a um consenso à respeito do fato ali retratado e, em segundo, pelo caráter fantástico da representação central. Alguns autores crêem que o medalhão traz a representação do profeta Elias sendo arrebatado aos céus num carro de fogo, reproduzindo a cena bíblica<sup>15</sup>. Outros no entanto, vêem ali São Francisco num momento de glória mística, defendendo a palavra de Deus<sup>16</sup>.

O restante do painel, ao contrário do que cobre o teto da nave central da Igreja de São Francisco, não traz representações secundárias de passagens da vida de São Francisco, ou, ainda, de histórias bíblicas. O que ali se vê é a idealização de um templo, com uma profusão de colunas, arcos, sacadas e janelas em estilo clássico.

Voltando à igreja principal, há ainda um outro conjunto de pinturas que deve ser destacado: é o que cobre o forro do teto do altar-mor. São vinte “nichos” que trazem os milagres de Santo Antônio<sup>17</sup>. Apesar de não possuírem a imponência do painel da nave principal, tais pinturas são extremamente importantes para uma análise do alcance dos ideais da Contra-Reforma numa localidade tão isolada quanto a Parahyba de então.

Assim, mais do que em qualquer outro monumento, em se falando da Paraíba, ali está cristalizada a figura do santo como modelo de virtude, benevolência e fé cristã. Pode-se, neste caso, enxergar uma “coerência” maior da

<sup>15</sup> Vide Cônego Florentino Barbosa. **Monumentos Históricos e Artísticos da Paraíba**. 2ª ed. (facsimilar). João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/SEC/A União, 1994 (1ª ed.: 1953), p. 51. Vide Glauce Maria Navarro Burity. **A Presença dos Franciscanos na Paraíba Através do Convento de Santo Antônio**. Rio de Janeiro: Bloch, 1988, p. 95. Vide Alvimar Rodrigues (ed.). **Quatro Séculos de Arte Sacra**. Rio de Janeiro/ João Pessoa: Bloch/ Governo do Estado da Paraíba, 1990, p. 131.

<sup>16</sup> Vide Humberto da Cunha Nóbrega. **Arte Colonial da Paraíba**. João Pessoa: UFPb, 1974, p. 95 e p. 129; Glauce Maria Navarro Burity. **A Presença dos Franciscanos...**, op. cit., p. 95; Alvimar Rodrigues (ed), op. cit., p. 131

<sup>17</sup> Vide Cônego Florentino Barbosa, op. cit., p. 36.

congregação franciscana para com a Santa Sé, apesar da distância...

O próprio John Bossy ressalta esse caráter do Barroco. Apesar de, evidentemente, referir-se ao cenário europeu, suas colocações são mais do que cabíveis numa análise das pinturas dos milagres de Santo Antônio:

*Roma (...) adoptou a noção humanista de que um santo era mais um modelo de virtude do que um amigo ou benfeitor e apresentou figuras heróicas para admiração ou imitação gerais, e não para devoção privada. Os largos acenos do Santo Barroco eram feitos para uma audiência de milhares de pessoas, e não para a velhinha que lhe acendia a sua vela<sup>18</sup>.*

Esta interpretação, pode, ainda, ser estendida à azulejaria que ornamenta a parte inferior das paredes da nave principal. Ali temos nada menos do que a saga de São José do Egito, aquele que, vendido pelos irmãos como escravo, muito sofreu na África, até ser recompensado por Deus com uma posição de prestígio dentro da côrte do faraó.

Não estaria aí também um *exemplo heróico* a ser seguido? O ex-escravo José era um homem que, apesar dos percalços por que passou numa terra estranha, não deixou de ter fé e de respeitar seu Deus: não seria esta uma virtude a ser cultivada pelos paraibanos numa época de provações como as primeiras décadas da Capitania Real? Mais do que um simples exemplo, a saga de José do Egito não seria uma *projeção* de uma comunidade que queria atingir o mesmo grau de realização que o santo conseguiu, apesar das adversidades que o cercavam?<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Vide John Bossy. op. cit., p.119

<sup>19</sup> Vide Cushing Strout. *The Veracious Imagination: Essays on American History, Literature and Biography*. Middletown-Connecticut: Wesleyan University Press, 1981, pp.223-244: "Ego Psychology and the Historian". At the level of historical analysis of group attitudes, its increasingly clear that in discussing such (...) topics as messianic zeal, (...) ideological suspicions, or

Ficam aqui muitas indagações, e é este aspecto que cremos ser o mais instigante de tais pinturas: mostrar o modo como *pensavam* os homens que construíram tais monumentos na Paraíba.

## Conclusão

Citando Gombrich, “todo relato histórico es selectivo, y de echo tiene que serlo. Así, es natural limitarse a lo que parece esencial y descartar lo que al parecer es menos trascendente”<sup>20</sup>. Tal frase bastaria para explicar as lacunas e omissões deste trabalho.

Parece-nos que o destaque, por nós concedido, a certos aspectos do Barroco paraibano, tais como a análise de sua disposição dentro do traçado original da velha Filipéia ou, ainda, o caráter psicológico - no sentido de projeção e transferência - das pinturas e azulejarias da Igreja de São Francisco, são extremamente válidos, devido ao enfoque diferenciado que lhes foi concedido. Pelo menos, foi esta a nossa intenção. Contudo, alguns pontos ainda devem ser aqui abordados.

---

persistent images of other countries and peoples, historians have profited from using (sometimes implicitly) the concepts of *displacement, projection, compensation, repression and ambivalence*. The processes [in question] (...) point to the fact that groups employ various strategies to protect a threatened sense of identity, to objectify fears and hopes, or compensate for unsatisfied needs (p.225).

[No nível da análise histórica de atitudes grupais, é cada vez mais claro que na discussão sobre (...) tópicos tais como ardor messiânico, (...) desconfiança ideológica, ou imagens persistentes de outros países e povos, os historiadores têm se beneficiado do uso (algumas vezes implícito) de conceitos como *deslocamento, projeção, compensação e ambivalência*. Os processos [em questão] apontam para o fato de que grupos empregam várias estratégias para proteger um frágil senso de identidade, para objetivar medos e esperanças, ou compensar necessidades insatisfeitas] (grifos do autor).

<sup>20</sup> Vide E.H. Gombrich. *Tributos...* op. cit. p.61

Devemos salientar que o Barroco paraibano - e o nordestino, numa acepção mais globalizante - é extremamente diferenciado daquele que surgiu nas regiões mineradoras do centro sul, isto porquê esteve, no mais das vezes, ligado à consolidação da ocupação do espaço, e não apenas à glorificação da fé.

Do mesmo modo que o Barroco mineiro e goiano, o paraibano é reflexo de “uma sociedade que se esbate contraditória entre o primado humano dos sentidos e o apelo sobrenatural da fé”<sup>21</sup>. Apesar disso, ele deve ser entendido também como uma forma de afirmação frente à ameaça do invasor holandês: a presença dos religiosos funcionava como uma “barreira” ao protestantismo estrangeiro<sup>22</sup>, mesmo que os conventos permanecessem inacabados ou abandonados. Antes de tudo, eles eram um lembrete, ao povo, de que a Santa Madre Igreja era maior do que ocupações passageiras. A Fé era maior do que os interesses econômicos, se bem que também os possuísse, dissimuladamente.

Assim, fica a idéia de que as representações artísticas e a imponência do Barroco paraibano devem ser, sempre, relacionadas ao universo mais abrangente da conquista e consolidação da colonização portuguesa no litoral ao norte de Pernambuco. No meio de uma população iletrada, “foi conveniente que (...) as imagens dos mártires católicos não se encontrassem em livros, mas expostas em grandes quadros”<sup>23</sup>, em grandes espaços, para *confirmar* a onipresença divina em terras tão distantes do mundo “civilizado”.

Por fim, a idéia de Feuerbach sobre a fabricação da Imagem de Deus<sup>24</sup> vai de encontro à visão que Strout tem quanto à objetivação dos medos e esperanças inerentes à condição humana<sup>25</sup>. Conjuntamente, e apesar da distância

---

<sup>21</sup> Vide Affono Ávila. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.111

<sup>22</sup> *Idem*, p.108-109

<sup>23</sup> Vide John Bossy, *op. cit.*, p.127

<sup>24</sup> Vide Ludwig Feuerbach, *op. cit.*, p.118

<sup>25</sup> Vide Cushing Strout, *op. cit.*, pp.223-244

cronológica que os separa, as colocações que fazem podem e devem ser utilizadas na interpretação do Barroco paraibano: este seria uma cristalização dos temores e anseios dos homens que para cá vieram “fazer” a Capitania Real da Parahyba.

## **BIBLIOGRAFIA**

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ALCÂNTARA, Marco Aurélio (ed.) **Iconografia da Paraíba: Cartas, Fortificações, Aspectos Urbanos**. Recife: Pool Editorial, 1983.

ÁVILA, Affonso. **O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BARBOSA, Cónego Florentino. **Monumentos Históricos e Artísticos da Paraíba**. 2ªed. (fac-similar). João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/SEC/A União, 1994 (1ªed. 1953).

BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

BOSI, Alfredo. **Reflexões Sobre a Arte**. 4ªed. São Paulo: Ática, 1991.

BOSSY, John. **A Cristandade no Ocidente: 1400/1700**. Lisboa: Edições 70, 1990.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. **Diálogos das Grandezas do Brasil** 1ª ed. integral, segundo o apógrafo de Leiden, por José Antônio Gonsalves de Mello. Recife: Imprensa Universitária, 1962 (texto original de 1618).

BURITY, Glauce Maria Navarro. **A Presença dos Franciscanos na Paraíba Através do Convento de Santo Antônio**. Rio de Janeiro: Bloch, 1988.

- BURKE, Peter. **Sociologia e História**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- BURY, John. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. São Paulo: Nobel, 1991.
- CALVINO, Ítalo. **Palomar**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- CONTI, Flávio. **Como Reconhecer a Arte Barroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- FEUERBACH, Ludwig. **A Essência do Cristianismo**. Campinas: Papirus, 1988.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Tributos: Versión Cultural de Nuestras Tradiciones**. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- MAINSTONE, Madaleine & MAINSTONE, Rowland. **O Barroco e o Século XVII**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- MELLO, José Octávio de Arruda. **História da Paraíba: Lutas e Resistência**. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/SEC/ A União, 1994.
- \_\_\_\_\_. & RODRIGUES, Luiz Gonzaga (orgs.) **Paraíba: Conquista, Patrimônio e Povo**. 2ª ed. João Pessoa: Grafset, 1993.
- MORENO, Diogo de Campos. **Livro Que Dá Razão do Estado do Brasil-1612**. (Edição crítica, com introdução e notas de Hélio Vianna). Recife: Arquivo Público Estadual, 1955 (1ª ed. 1612).
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. Rio de Janeiro: Ediouro, S.d.

- NÓBREGA, Humberto da Cunha. **Arte Colonial da Paraíba.** João Pessoa:UFPB. 1974.
- RODRIGUES, Alvimar (ed.) **Quatro Séculos de Arte Sacra.** Rio de Janeiro/ João Pessoa: Bloch/Governo do Estado da Paraíba, 1990.
- SEIXAS, Wilson Nóbrega. **Santa Casa de Misericórdia da Paraíba - 385 Anos.** João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 1987.
- STROUT, Cushing. **The Veracious Imagination: Essays on American History, Literature and Biography.** Middletown-Connecticut: Wesleyan University Press, 1981.