

## A REPRESENTAÇÃO DA ARTE BARROCA MINEIRA EM “O CARREGAMENTO DA CRUZ”: UMA ANÁLISE SOB A PERSPECTIVA DE ERWIN PANOFSKY

Manuela Dainesi Favero <sup>1</sup>

### RESUMO

A presente pesquisa estuda a manifestação do Barroco na arte sacra brasileira durante o período colonial, com foco na região de Minas Gerais (1700-1800). O objetivo principal é realizar a análise iconológica da imagética religiosa, por meio da metodologia de Erwin Panofsky, para decodificar o duplo papel da escultura barroca na colônia: a transmissão dos princípios do catolicismo e a expressão simbólica das tensões socioculturais do período. A pesquisa se justifica pela necessidade de compreender a arte sacra para além de seu valor estético, explorando sua função pedagógica e emocional na sociedade colonial. O estudo adota uma abordagem interdisciplinar, articulando História da Arte, História da Religião e Sociologia, e a metodologia baseia-se na análise iconográfica e contextual da escultura "O Carregamento da Cruz", de Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, localizada no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, disponível na enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São examinados os aspectos formais, expressivos e simbólicos da obra, bem como seu contexto histórico e social, considerando a influência do ciclo do ouro e do mecenato religioso na produção da arte sacra mineira. A investigação demonstra que a estética barroca, marcada pela dramaticidade e realismo, funcionou como um poderoso instrumento catequético, promoveu uma experiência devocional intensa e reafirmou os valores cristãos. Dessa forma, este estudo contribui para a compreensão das dinâmicas culturais e espirituais do Brasil colonial, evidenciando o impacto da arte sacra na vivência religiosa e na consolidação da identidade cultural brasileira.

**Palavra-chave:** Barroco, Arte Sacra Brasileira, Erwin Panofsky, Brasil Colonial.

### ABSTRACT

---

<sup>1</sup> Graduanda em História pelo Centro Universitário Sagrado Coração (UNISAGRADO). Artigo realizado para as disciplinas de Metodologia da Pesquisa em História e História Contemporânea, sob a orientação dos Profs. Drs Lourdes M. G. C. Feitosa e Roger M. M. Gomes.

The present research analyzes the manifestation of the Baroque in Brazilian sacred art during the colonial period, with a focus on the region of Minas Gerais (1700–1800). Its main objective is to conduct an iconological analysis of religious imagery through Erwin Panofsky's methodology, in order to decode the dual role of Baroque sculpture in the colony: the transmission of Catholic principles and the symbolic expression of the sociocultural tensions of the period. The study is justified by the need to understand sacred art beyond its aesthetic value, exploring its pedagogical and emotional function within colonial society. The research adopts an interdisciplinary approach, articulating Art History, History of Religion, and Sociology. The methodology is based on the iconographic and contextual analysis of the sculpture *The Carrying of the Cross (O Carregamento da Cruz)* by Antônio Francisco Lisboa, known as Aleijadinho, located at the Sanctuary of Bom Jesus de Matosinhos in Congonhas, and documented in the Itaú Cultural Encyclopedia of Brazilian Art and Culture. The study examines the formal, expressive, and symbolic aspects of the work, as well as its historical and social context, considering the influence of the gold cycle and religious patronage on the production of sacred art in Minas Gerais. The research demonstrates that Baroque aesthetics, marked by dramatic intensity and realism, functioned as a powerful catechetical instrument, promoting a profound devotional experience and reaffirming Christian values. Thus, this study contributes to a deeper understanding of the cultural and spiritual dynamics of colonial Brazil, highlighting the impact of sacred art on religious life and on the consolidation of Brazilian cultural identity.

**Keywords:** Baroque, Brazilian Sacred Art, Erwin Panofsky, Colonial Brazil.

## INTRODUÇÃO

O Barroco surgiu na cidade italiana de Roma no final do século XVI e estendeu-se até meados do século XVIII (Tapié, 1983). Foi um movimento cultural profundamente marcado pelos ideais da Contrarreforma Católica, constituindo uma resposta direta ao crescimento do Protestantismo, que questionava a autoridade da Igreja, especialmente no que se referia ao uso de imagens religiosas e à interpretação das Escrituras.

Em resposta às críticas protestantes, o Concílio de Trento (1545–1563) estabeleceu diretrizes que moldaram a produção artística, privilegiando uma arte impactante, clara e emocionalmente envolvente. Nesse cenário, a arte barroca tornou-se um poderoso instrumento religioso, caracterizada pela exuberância ornamental, contrastes dramáticos e evocação do sagrado por meio de imagens capazes de inspirar tanto a devoção quanto o temor a Deus. A fusão entre os elementos religiosos e políticos visava reafirmar a autoridade da Igreja, utilizando

a estética barroca como meio de exaltação da fé e reforço das verdades católicas (Campos, 2011).

Transposto para o contexto colonial brasileiro, o Barroco, embora com sua chegada tardia nas regiões do Nordeste e de Minas Gerais durante os dois primeiros séculos da colonização portuguesa (séculos XVI e XVII), desempenhou um papel fundamental na organização do espaço público, político e religioso do chamado Novo Mundo. Assim como na Europa, o Barroco no Brasil foi “responsável por amalgamar a fé e a política nascente” (Silva, 2013, p. 956), o qual estava inicialmente ligado à atuação da Companhia de Jesus, o que ressalta sua importância no processo de evangelização.

No Brasil colonial, o Barroco manifestou-se predominantemente na arte sacra e na arquitetura religiosa, diferindo de sua versão europeia. Apesar de herdar a linguagem barroca ibérica, o contexto tropical brasileiro e o modo de vida dos colonos e indígenas imprimiram características singulares, originando o chamado "Barroco tropical". Este é marcado por uma arquitetura de igrejas sem cúpulas, com estética adaptada ao meio local, e por uma linguagem visual e emocional acessível, capaz de envolver o povo. A própria execução das obras, muitas vezes realizada com a participação direta das comunidades, contribuiu para tornar a igreja o centro da vida religiosa e social da colônia (Fonseca, 2013).

É nesse contexto cultural e religioso que o presente artigo se insere, ao analisar a manifestação específica do Barroco na arte sacra brasileira durante o período colonial na região de Minas Gerais (1700–1800). O objetivo principal da investigação é realizar a análise iconológica da imagética religiosa, com foco na escultura **“O carregamento da Cruz”**, de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Localizada no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, a obra foi selecionada por sua relevância simbólica e estética, além de seu papel central na cultura religiosa da época. A fonte principal de acesso à escultura é a documentação digital e os registros disponíveis na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Para alcançar esse objetivo, o estudo adota uma abordagem interdisciplinar, ancorada nos campos da História da Arte, História da Religião e Sociologia. A estrutura analítica baseia-

se na metodologia proposta por Erwin Panofsky (1977), um dos principais teóricos da iconografia. Essa abordagem teórica é essencial para decodificar o duplo papel da escultura barroca na colônia: a transmissão dos princípios do catolicismo e a expressão simbólica das tensões socioculturais do período.

A metodologia de Panofsky permite a interpretação da obra em três níveis analíticos distintos: O nível pré-iconográfico (descrição formal e perceptiva das formas visuais); o nível iconográfico (identificação de temas e símbolos codificados, como o sofrimento voluntário e a expiação); e o nível iconológico (a busca pelo significado cultural e simbólico mais profundo). Essa análise detalhada através dos três níveis é o instrumento que permitirá uma compreensão abrangente de como a escultura de Aleijadinho articula formas, símbolos e contextos históricos, revelando que a obra transcende a narrativa religiosa para expressar sofrimento e opressão social.

Por fim, a justificativa desta pesquisa reside na necessidade de compreender mais profundamente as dinâmicas culturais e espirituais do Brasil colonial, em que a arte sacra barroca cumpriu um papel essencial na formação da identidade religiosa popular e na disseminação dos valores cristãos. Ao investigar a linguagem visual dessa arte, busca-se trazer à tona aspectos simbólicos e emocionais do imaginário colonial que muitas vezes escapam às análises estritamente econômicas ou políticas. Assim, o artigo contribui para o aprofundamento dos estudos sobre o Barroco no Brasil, ressaltando a função devocional da imagética religiosa.

## **CONTEXTO HISTÓRICO, O BARROCO E SUAS FUNDAÇÕES**

A chegada dos cristãos ao Brasil, um marco especialmente notório a partir do desembarque da Companhia de Jesus em 1549, acompanhando o primeiro governador-geral, iniciou um período de intensa disseminação da fé católica no território (Leite, 2005). Em um contexto brasileiro onde a religiosidade se manifesta com grande força, a fé tem sido frequentemente expressa e transmitida através da arte, consolidando-se como parte viva da cultura com relevância até os dias atuais. A arte sacra, cujas raízes remontam aos primeiros

cristãos, sempre demonstrou uma valorização intrínseca pelas artes e pelos artistas (Gombrich, 1999). Compreende que a arte funciona como uma forma fundamental para o ser humano apreender o contexto ao seu redor e estabelecer sua relação com ele, sendo natural para os cristãos expressar suas percepções e sentimentos. A arte, desde seus primórdios, demonstrou firmeza em seu gosto pela vida e serviu como linguagem religiosa do homem, sem fronteiras de tempo ou cultura.

Para compreender a complexidade, as contradições e a abrangência da arte barroca, é essencial recapitular a conjuntura histórica que a originou na Europa, marcada por angústias espirituais e disputas de poder que exigiam novas formas de comunicação visual. Não por acaso, o Barroco, datado do fim do século XVI, logo após o Concílio de Trento (1545–1563), até meados do século XVIII, foi mobilizado para “fabricar” imagens públicas capazes de comover e disciplinar a sociedade (Burke, 2001).

O Concílio de Trento, convocado pela Igreja Católica em resposta à Reforma Protestante, teve como propósito reafirmar os dogmas da fé, restaurar a disciplina eclesiástica e conter o avanço do protestantismo. Suas deliberações, concluídas em 1563, reafirmaram a autoridade papal, a importância dos sacramentos e o valor das boas obras, ao mesmo tempo em que estabeleceram normas para o uso das imagens religiosas. A arte deveria ser clara, didática e emotiva, destinada a instruir e comover os fiéis, evitando ambiguidades, sensualidade excessiva ou representações que pudessem desviar a atenção do sagrado (Tápie, 1983).

Nesse contexto, o Barroco surgiu como expressão visual da Contrarreforma, dotado de uma função essencialmente devocional. A estética barroca, com sua exuberância formal, dinamismo e teatralidade, foi mobilizada para reafirmar o poder espiritual e político da Igreja, persuadindo o olhar e despertando a emoção do espectador. Desse modo, o Barroco consolidou-se com características de grandiosidade, dramaticidade e intensa carga simbólica, servindo à reafirmação do poder e da universalidade da Igreja Católica. Desenvolveu-se com maior vigor nos países católicos alinhados a Roma, que assumiram a defesa da ortodoxia contra a Reforma, tornando-se, assim, a expressão estética privilegiada da espiritualidade e da política contrarreformista.

Paralelamente à função catequética, o Barroco ganhou rapidamente estatuto político-social, convertendo-se em arte urbana e palaciana. Como observa Maravall, tratou-se de “um sistema de persuasão que exibia o poder régio em todos os âmbitos sensoriais” (Maravall, 1975, p. 43). Nas cortes católicas, esculturas monumentais, fachadas ondulantes e festas efêmeras tornaram-se instrumentos de consolidação do absolutismo, um sistema de governo no qual a autoridade do monarca era considerada ilimitada e frequentemente de origem divina. Essa concentração de poder era legitimada pela grandeza visível da arte barroca, pois “a grandeza visível legitimava a obediência” (Burke, 2001, p. 27). Por isso, o Barroco é frequentemente definido como arte simultaneamente religiosa e política, entrelaçando devoção e propaganda tanto na Europa quanto no Brasil.

Inscrito no apogeu do *Ancien Régime*, o estilo refletia a disputa hegemônica entre monarquias ibéricas, França e Estados italianos, bem como os debates intelectuais suscitados pelo racionalismo nascente. Este movimento enfatizava a razão e a investigação científica, contrastando com a fé inabalável, gerando contradições que o Barroco se propôs a dramatizar. Essas contradições incluíam a tensão entre salvação vs. ciência, ordem divina vs. mobilidade social. Assim, ao dramatizar esses conflitos, o Barroco “traduziu em formas visuais o desajuste de um mundo em expansão” (Sánchez-Belda, 2007, p. 89). Assim, tornou arauto das euforias e temores que acompanharam a perda da hegemonia católica e a descoberta de novos territórios.

Ao chegar ao Brasil, o Barroco revelou notável defasagem cronológica em relação à Europa, pois as primeiras décadas de colonização estiveram voltadas “mais à ocupação estratégica do território que ao patrocínio artístico” (Campos, 2011, p. 27). Durante os dois primeiros séculos do domínio português, a Coroa priorizou fortificações costeiras e casas fortes destinadas a repelir incursões francesas e holandesas, enquanto a catequese visual avançava lentamente no interior (Ávila *et al.*, 1996, p. 1516). Nesse período, a produção plástica permaneceu incipiente: predominavam edificações de caráter político militar, com decoração mínima, “feitas para guardar pólvora antes que sacramentos” (Leite, 1938, p. 42). Somente a partir da ação sistemática dos jesuítas e da descoberta do ouro, já no século XVII, o investimento em templos e imaginária sacra ganhou fôlego (Tapié, 1983).

Contudo, a partir do século XVII, impulsionado pela presença de evangelizadores católicos, em especial os jesuítas que chegaram em 1549, o Barroco começou a florescer no Brasil. Os jesuítas desempenharam papel crucial na difusão da fé e da arte católica, buscando impor a Contrarreforma no território colonial. Eles empenharam-se em ensinar os indígenas, utilizando a arte para comunicar os preceitos católicos em um processo de reeducação cultural (Cunha, 2021, p. 48). As missões jesuíticas são consideradas o berço da arte sacra brasileira, funcionando como centros onde ofícios artísticos e artesanais eram ensinados, iniciando uma produção artística com características próprias, fruto da miscelânea cultural local (Ávila, 1996, p. 65). As ordens religiosas em geral competiam para apresentar templos imponentes e ricos, evidenciando seu patrocínio à arte barroca. As irmandades leigas e ordens terceiras também foram importantes patrocinadoras, sobretudo em Minas Gerais, financiando obras em seus templos com recursos próprios (Vasconcelos, 1957, p. 40).

A arte sacra no Brasil tornou-se eminentemente religiosa e arquitetural, destacando-se sobretudo em igrejas (Gombrich, 1999, p. 215). A relação entre o desenvolvimento do Barroco e o apogeu do Ciclo do Ouro no século XVIII em Minas é clara, impulsionando a escultura, pintura e o urbanismo, com grande parte da riqueza direcionada à ornamentação das igrejas (Gomes, 2013, p. 950). Embora mestres portugueses tenham atuado em obras civis e religiosas, a arquitetura colonial mineira frequentemente seguiu o modelo retangular maneirista português, sendo a influência italiana das plantas elípticas mais limitada, e o chamado “Barroco Mineiro” no século XVIII é frequentemente classificado como Rococó (Maravall, 1975, p. 89).

É fundamental reconhecer que a arte sacra produzida no Brasil colonial, que abrange arquitetura, escultura e pintura, constitui uma fonte valiosa para o estudo da história, cultura e sociedade da época (Cunha, 2021). O conceito de fonte histórica ultrapassa os documentos escritos, incluindo imagens, objetos, arquitetura e música, que funcionam como “lugares de memória” para reconstruir a história colonial. Estudar essa arte ajuda a compreender tanto o passado quanto elementos que influenciam a identidade brasileira atual (Gomes, 2013). É importante lembrar que essas fontes são construções históricas, sujeitas a interpretação crítica, e o estudo da história local, que envolve frequentemente a arte sacra, amplia a compreensão da história ao revelar micro-histórias pouco visíveis em análises nacionais. A historiografia do Barroco, especialmente do “Barroco Mineiro”, mostra a complexidade do conceito e sua

transformação ao longo do tempo, influenciada por movimentos como o Modernismo na busca por identidade nacional (Vasconcelos, 1957).

Sendo o Modernismo um movimento artístico e cultural brasileiro, cuja primeira fase se consolidou entre o final dos anos de 1910 e os anos de 1940, considerado por Simioni o marco zero da arte nacional, o movimento, impulsionado pela Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, foi caracterizado pela intenção de superar o que era visto como retrógrado e de sincronizar a cultura brasileira com as vanguardas internacionais. Embora inicialmente mais preocupado com a modernização do que com as particularidades locais, o movimento passou a buscar uma arte que fosse genuinamente brasileira. Suas principais obras foram, e ainda são vistas como artefatos materiais capazes de cristalizar simbolicamente uma cultura nacional de valor internacional, atuando como símbolos identitários. Ao promover essa reinterpretação de legados históricos, o Modernismo brasileiro resgatou e revalorizou o Barroco Mineiro como um símbolo de autenticidade, fundamental para a construção de uma nova consciência estética e cultural no país (Simioni, 2013).

## **A LINGUAGEM VISUAL DO BARROCO: ANÁLISE DA ESCULTURA DE ALEIJADINHO**

A escultura **O Carregamento da Cruz**, também conhecida como **O Salvador Carregando o Madeiro**, é uma das obras do conjunto dos Passos da Paixão de Cristo, criado por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, entre 1796 e 1799. Essa obra integra uma sequência de 12 grupos escultóricos que compõem a Via Sacra no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais. Encomendada por devotos franciscanos, a obra reflete a teatralidade e a dramaticidade típicas do barroco mineiro, com influência do rococó e profundo apelo à devoção popular (Portes, 2014, p. 45).

A autoria de uma obra tão significativa como **O Carregamento da Cruz** leva a um necessário aprofundamento na figura de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Central para

a história do Barroco mineiro, Aleijadinho nasceu por volta de 1738 em Vila Rica (atual Ouro Preto), filho de um arquiteto português e de uma mulher africana escravizada. Sua trajetória é notável pela persistência: mesmo após desenvolver uma doença degenerativa que deformou seus membros, continuou trabalhando com ferramentas amarradas aos punhos, auxiliado por aprendizes. Sua produção é amplamente reconhecida pela expressividade emocional e pela técnica refinada.

É fundamental compreender que a concepção de “artista” no século XVIII era mais ampla e complexa do que a das vanguardas contemporâneas, englobando artífices e artesãos dedicados ao trabalho manual (Bazin, 1983). Conceitos como “originalidade” e “autenticidade”, próprios do período pós-romântico, eram estranhos à época, em que a imitação e a emulação tinham papel central (Ávila, 2013). Em Minas Gerais, um contingente significativo de negros escravizados e mulatos atuou nas artes e ofícios, alcançando status social considerável caso exemplar é o próprio Aleijadinho.



Figura 1 – O Carregamento da Cruz, Aleijadinho, 1792.

Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/108257-o-carregamento-da-cruz>. Acesso em: 08 set. 2025.

A linguagem visual do Barroco é caracterizada pela expressividade dramática e pela riqueza simbólica, elementos que transcendem a mera representação estética para envolver o espectador em uma experiência emocional e espiritual profunda. Para compreender essa dimensão complexa, esta análise se apoia na metodologia proposta por Erwin Panofsky, um dos principais teóricos da iconografia, que propõe a interpretação das obras de arte em três níveis distintos: o pré-iconográfico, que trata da descrição formal e perceptiva; o iconográfico, que identifica temas e símbolos; e o iconológico, que busca entender o significado cultural e simbólico mais profundo. Essa análise por meio dos três níveis permitirá uma compreensão abrangente de como a escultura articula formas, símbolos e contextos históricos para comunicar valores religiosos e fomentar a devoção popular no contexto do Barroco mineiro

No nível pré-iconográfico da análise, conforme proposto por Panofsky (1977), a escultura **O Carregamento da Cruz** se apresenta como um conjunto estruturado de formas visuais que geram uma percepção imediata e sensível, anterior a qualquer atribuição de significados simbólicos. Observa-se uma composição marcada pelo dinamismo, na qual as

figuras humanas exibem posturas tensionadas, corpos curvados e gestos intensos que expressam esforço físico e sofrimento espiritual. As expressões faciais, marcadas por dor, resignação e empatia, somadas à precisão anatômica evidenciada nas veias salientes, músculos contraídos e rugas faciais, atestam tanto a habilidade técnica quanto a preocupação com o realismo emocional típico do Barroco mineiro.

Ainda segundo o autor, essa percepção formal é fundamental para o entendimento da obra, pois estabelece os dados visuais objetivos que sustentam as interpretações posteriores. Assim, é possível reconhecer na escultura a dramaticidade característica do Barroco, expressa na postura dinâmica e nas expressões faciais intensas, que provocam uma resposta emocional imediata no espectador (Panofsky, 1977, p. 23). A clareza e a força expressiva da forma visual são elementos-chave que preparam o caminho para a compreensão iconográfica e iconológica.

No segundo nível da análise panofskiana, o iconográfico, a leitura da obra ultrapassa a descrição formal e passa à identificação dos motivos visuais codificados e dos temas religiosos reconhecíveis. A escultura representa uma das cenas mais emblemáticas da Via Sacra, o momento em que Cristo, já condenado, carrega a cruz a caminho do Calvário. Esse episódio, amplamente explorado na iconografia cristã desde a Idade Média, transmite não apenas a dor física de Jesus, mas também o sentido teológico do seu sacrifício redentor.

Elementos como a própria cruz (símbolo máximo da salvação cristã), os soldados romanos que conduzem Cristo, e as figuras populares que o cercam, constroem uma narrativa visual clara, com base em referências bíblicas e catequéticas familiares ao público da época (Isbaes; Feitosa, 2020). Os trajes, os gestos e a organização espacial das figuras contribuem para reforçar temas como o sofrimento voluntário, a expiação e a compaixão, que eram centrais na doutrina católica pós-Trento. Assim, a escultura opera como um veículo visual de ensino religioso, sintetizando símbolos e signos capazes de instruir e comover simultaneamente, conforme preconizava a arte sacra barroca.

Nesse terceiro nível de leitura iconológica, vemos que a escultura de Aleijadinho não apenas ilustra um episódio bíblico, mas materializa um universo simbólico profundamente enraizado nas tensões e contradições da sociedade colonial mineira. A representação de Cristo

como figura central, sobrecarregada pelo peso da cruz e cercada por personagens que assumem diferentes posturas, da violência dos soldados romanos à dor silenciosa dos fiéis, funciona como uma poderosa alegoria da condição do Brasil setecentista. Para Panofsky (1977), essa análise busca compreender as relações simbólicas e culturais mais profundas, revelando que a obra transcende a narrativa religiosa para expressar sofrimento e opressão social.

Além disso, como destacam Isbaes e Feitosa (2020), a visualidade histórica no Brasil está atravessada por camadas sociais, políticas e culturais que faz da arte um instrumento tanto de representação quanto de crítica às realidades vividas. Isto significa que o Barroco mineiro reafirma seu papel não só como veículo de devoção, mas também como meio visual capaz de expressar e conscientizar sobre as tensões sociais da colônia. O gesto de carregar a cruz adquire, nesse contexto, uma dimensão simbólica ampliada: representa não só o sacrifício redentor cristão, mas também a trajetória de um povo submetido à dura realidade do trabalho forçado, da exclusão social e da instabilidade existencial. Conforme destacam as autoras (2020), a arte sacra colonial funciona como um elo entre o sagrado e o cotidiano, permitindo que o fiel se identifique com as imagens e encontre sentido para suas próprias experiências. A obra de Aleijadinho, ao captar esses elementos em uma linguagem plástica intensamente emotiva, aproxima o sagrado da vida real do fiel colonial, oferecendo uma identificação direta entre o drama bíblico e a experiência das comunidades marginalizadas.

Nesse sentido, a cruz deixa de ser apenas símbolo da redenção universal para tornar-se metáfora do fardo histórico imposto a negros, indígenas, mestiços e pobres livres, cujas vozes silenciadas encontraram na imagética sacra uma forma de expressão simbólica e resistência subjetiva. Panofsky (1977) enfatiza que a iconologia permite revelar esses múltiplos significados ocultos nas obras, que muitas vezes espelham as contradições sociais e culturais do seu tempo. Assim, a escultura de Aleijadinho não apenas educa espiritualmente, mas também revela uma dimensão social, tornando-se testemunho visual das desigualdades e tensões da sociedade colonial mineira.

Além de sua função catequética e simbólica, a imagética barroca também atuava como elemento de coesão social, fortalecendo a identidade coletiva dos fiéis nas comunidades coloniais. Conforme destacam Isbaes e Feitosa (2020), “a visualidade religiosa configurava-se

como um espaço de interlocução cultural, onde o povo podia reconhecer-se e afirmar-se enquanto sujeito de fé e pertencimento” (Isbaes; Feitosa, 2020, p. 112). Através das imagens sacras, as populações marginalizadas encontravam um espaço de reconhecimento espiritual que transcendia suas condições sociais adversas, criando um imaginário compartilhado capaz de integrar diversidade e reafirmar valores cristãos.

Essa dimensão social da visualidade é fundamental para entender a dinâmica da devoção popular no Brasil colonial. Panofsky ressalta que “a arte não se limita a representar o sagrado; ela o torna presente e acessível, criando uma ponte emocional entre a experiência religiosa individual e a memória coletiva” (1977, p. 45). Dessa forma, as esculturas e pinturas barrocas não apenas narravam histórias sagradas, mas encenavam um diálogo contínuo entre o sagrado e o profano, entre a fé pessoal e a vivência comunitária. Essa interação promovia uma devoção viva e dinâmica, que muitas vezes extrapolava os limites da Igreja, tornando-se um elemento central na cultura religiosa do povo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O movimento Barroco surgiu na Europa no final do século XVI, em Roma, como a expressão visual da Contrarreforma Católica, constituindo uma resposta direta ao Protestantismo. O Concílio de Trento (1545–1563) mobilizou o Barroco como um instrumento religioso, estabelecendo diretrizes para que essa arte fosse impactante, clara e emotiva. Sua estética marcada pela exuberância ornamental, dinamismo e dramaticidade visava reafirmar os dogmas da fé e o poder da Igreja, persuadindo o olhar do espectador e despertando a emoção. Transposto para o Brasil colonial, notadamente em Minas Gerais durante o apogeu do Ciclo do Ouro no século XVIII, o Barroco manifestou-se predominantemente na arte sacra e arquitetura religiosa. Nesse contexto, a arte cumpriu um papel político-social essencial, sendo “responsável por amalgamar a fé e a política nascente”. A dramaticidade barroca ajudou a promover uma devoção intensa e a consolidar a identidade cultural brasileira. No nível iconológico, por exemplo, o ato de carregar a cruz na obra de Aleijadinho adquiriu uma dimensão simbólica

ampliada, tornando-se metáfora do fardo histórico e da opressão vivida por grupos marginalizados na colônia (Campos, 2011).

A análise da obra “**O Carregamento da Cruz**” pelos três níveis de Panofsky permitiu desvendar as complexas camadas de significado, demonstrando como a escultura de Aleijadinho articula magistralmente formas, símbolos e o contexto histórico. No nível pré-iconográfico (descrição formal e perceptiva), a escultura revela o alto grau de dramaticidade e realismo do Barroco mineiro. A composição é marcada pelo dinamismo, com figuras humanas exibindo posturas tensionadas e corpos curvados que expressam esforço físico e sofrimento espiritual. Detalhes técnicos, como a precisão anatômica evidenciada nas veias salientes e músculos contraídos, acentuam as expressões faciais de dor, resignação e empatia, provocando uma resposta emocional imediata no espectador.

Essa força formal é a base para o nível iconográfico, onde a obra atua como um veículo visual de ensino religioso. A escultura, ao representar de forma codificada um dos episódios mais emblemáticos da Via Sacra, reforça os temas centrais da doutrina pós-Trento, como o sofrimento voluntário, a expiação e a compaixão. Assim, a estética barroca cumpriu seu papel como um poderoso instrumento catequético, promovendo uma experiência devocional intensa e reafirmando os valores cristãos na colônia.

No nível iconológico, a obra transcende a narrativa religiosa para se tornar um testemunho visual das desigualdades e tensões da sociedade colonial mineira. A representação de Cristo sobrecarregado pelo peso da cruz e cercado por personagens que refletem a violência (soldados romanos) e a dor (fiéis) funciona como uma poderosa alegoria da condição do Brasil setecentista. A arte de Aleijadinho, ao dramatizar esses conflitos e contradições, traduziu em formas visuais o "desajuste de um mundo em expansão".

Nesse contexto, o gesto de carregar a cruz adquire uma dimensão simbólica ampliada. A cruz deixa de ser apenas símbolo da redenção universal e transforma-se em metáfora do fardo histórico imposto às populações marginalizadas da colônia, incluindo negros, indígenas, mestiços e pobres livres. Ao captar esses elementos em uma linguagem plástica intensamente emotiva, Aleijadinho aproximou o sagrado da vida real, permitindo que o fiel colonial encontrasse identificação direta entre o drama bíblico e suas próprias experiências de opressão e

instabilidade existencial. A imagética sacra, desse modo, tornou-se uma forma de expressão simbólica e resistência subjetiva para as vozes silenciadas da época (Panofsky, 1977).

Em conclusão, a pesquisa demonstrou que a arte sacra barroca mineira é uma fonte valiosa para o estudo da história, cultura e sociedade da época. A imagética religiosa não apenas narrava histórias sagradas, mas encenava um diálogo contínuo entre o sagrado e o profano, promovendo uma devoção viva e dinâmica. Além de sua função catequética e política, a visualidade religiosa atuou como um elemento crucial de coesão social. Ao permitir que as populações se reconhecessem e se afirmassem como sujeitos de fé e pertencimento, a arte barroca configurou-se como um espaço de interlocução cultural. As obras de Aleijadinho, exemplificadas em “**O Carregamento da Cruz**”, evidenciam que o Barroco no Brasil colonial não foi apenas um estilo artístico, mas um complexo sistema de persuasão e expressão que revelava as tensões sociais subjacentes.

Este estudo contribui, portanto, para o aprofundamento da historiografia do Barroco, reforçando que a arte sacra do período colonial é fundamental para a compreensão das dinâmicas culturais e espirituais do Brasil, consolidando um elo entre o antigo e o novo, e sendo um artefato material capaz de cristalizar simbolicamente a cultura nacional. A arte barroca, com sua intensidade dramática, funcionou como um espelho de mão dupla: enquanto doutrinava a alma para a salvação eterna, refletia a dura realidade terrena. Assim como um livro de história visual escrito em gestos e formas, a escultura “**O Carregamento da Cruz**” permitiu que a comunidade colonial lesse, no sacrifício de Cristo, não apenas a promessa divina, mas também a alegoria de seu próprio fardo histórico e social.

## REFERÊNCIAS

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro - Glossário de arquitetura e ornamentação (etc.)**. 3. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento, Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

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

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012000000100010>. Acesso em: 18 maio 2025.

CAMPOS, Adalgista Arantes. **Arte sacra no Brasil colonial.** São Paulo: C/Arte, 2011.

CUNHA, Gabriel Pereira. O ensino da história do Brasil colonial por meio da arte sacra. In:

RIBEIRO, Jakson dos Santos (Org.). **O ensino de história local na sala de aula: fontes, objetos e metodologias.** Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2021. p. 44-55. DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.0172106014>. Acesso em: 18 maio 2025.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte.** 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, Eunice Simões Lins; SILVEIRA DA FONSECA, Ramon Silva. Fundamentos do barroco como amálgama da religião e da política. Foundations of the Baroque as an amalgam of religion and politics. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 11, n. 31, p. 944-964, jul./set. 2013. DOI: <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2013v11n31p944>. Acesso em:

ISBAES, Gabriela; FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. A dimensão social da visualidade no fazer do historiador. **Revista Cantareira**, [S. l.], v. 1, n. 32, p. 185–204, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5935/2177-6644.20200011>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/41231>. Acesso em: 20 set. 2025.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil.** Tomo 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. Disponível em: <https://archive.org/details/leite-serafim-1938-historia-da-companhia-de-jesus-no-brasil-tomo-2>. Acesso em: 18 maio 2025.

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica.** Barcelona: Ariel, 1975.

O Carregamento da Cruz. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/108257-o-carregamento-da-cruz>. Acesso em: 06 de abril de 2025. Verbete da Enciclopédia.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais: Estudos em Iconologia.** Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Jakson dos Santos. **O Ensino de História: Local na Sala de Aula: Fontes, Objetos e Metodologias.** São Paulo: Atena Editora, 2021.

SÁNCHEZBELDA, Luis. **El barroco y la monarquía hispánica.** Madrid: Sílex, 2007.

SIMIONI, Ana Paula. **Modernismo brasileiro**: entre a consagração e a contestação. OpenEdition Journals, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.5539>. Acesso em: 20 nov. 2025.

TAPIÉ, Victor-Lucien. **O barroco**. São Paulo: Cultrix, 1983.

VASCONCELOS, Sílvio de. Sobre o Aleijadinho. **Revista de História**, São Paulo, v. 14, n. 29, p. 37–45, 1957. DOI: [10.11606/issn.2316-9141.rh.1957.105123](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1957.105123). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/105123>. Acesso em: 6 abr. 2025.