



Situação contemporânea dos estudos da arquitetura e artes visuais em Minas Gerais no século XVIII

Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Comitê Brasileiro de História da Arte

As considerações que vou expor aqui hoje são apenas apontamentos para uma reflexão mais ampla sobre uma questão que ficou em aberto quando terminei meu livro sobre *O rococó religioso no Brasil*¹. Nesse livro, espero ter demonstrado que são em definitivo tributárias do rococó (e não do barroco) a arquitetura e as artes visuais produzidas em Minas Gerais a partir da oitava década do século XVIII, incluindo toda a produção das duas estrelas maiores da constelação mineira, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho e Manoel da Costa Athaide.

Portanto, com relação à análise formal e estilística da produção desses artistas e seus contemporâneos como Francisco de Lima Cerqueira, Francisco Vieira Servas, Bernardo Pires da Silva, João Nepomuceno Correia e Castro, Francisco Xavier Carneiro e tantos outros, espero ter resolvido a dificuldade básica com a qual sempre se defrontaram os pesquisadores, qual seja, a impropriedade da aplicação às suas obras de categorias estabelecidas para a compreensão do barroco, entre outras as de retórica ornamental, *horror vacui* (horror do vazio), contraposições de luz e sombra (o *chiaroscuro* italiano, traduzido por Wolfflin como obscuridade relativa) e outras do âmbito da história da cultura e da religião, como o sentimento do trágico, fragilidade da vida, medo do castigo eterno, efemeridade da existência humana e por aí fora.

Estas conceituações simplesmente não dão conta da realidade visual, quando confrontadas ao espaço interno de igrejas como as de São Francisco de Assis e Carmo de Ouro Preto, São Francisco de São João del Rei ou o Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas. Nestes ambientes imperam, ao contrário, a luz abundante distribuída de forma uniforme, os espaços vazios pintados de branco em contraposição aos preenchidos pela ornamentação, a sensação de leveza em contraste com o peso ornamental das decorações barrocas e, acima de tudo, uma sensação de otimismo e confiança, convidando à oração na alegria e não na tristeza e desespero. Costumo dizer a meus alunos do Rio de Janeiro que as sensações produzidas por interiores barrocos ou rococós correspondem a sentimentos diferenciados do próprio impulso religioso, produzidos por estados de espírito diferentes. Ou seja, se tiverem a sorte de morar em uma cidade como o Rio ou Ouro Preto que possuem os dois tipos de monumentos, procurar uma igreja barroca como a do mosteiro de São Bento ou Pilar de Ouro Preto para meditar sobre o sofrimento e pedir proteção divina nos dias nefastos, quando a alma estiver

¹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

carregada de ansiedade e frustração, com sentimentos de culpa e medo do castigo neste mundo ou no outro. A igreja rococó sugere ao contrário ação de graças a Deus e ao universo, sentimentos de plenitude e harmonia com Deus e o Universo, e até mesmo a alegria em seus aspectos mais elementares, correspondendo ao simples prazer de estar vivo segundo a bela definição de Clement Rosset em seu livro "A alegria, força maior". Dois aspectos diversos e complementares do Cristianismo.

Nas igrejas coloniais do Rio de Janeiro estas características são muito marcantes, tanto pelo fato das decorações barrocas remanescentes na cidade serem da esfera das Ordens religiosas, quanto pelos aspectos próprios do rococó carioca, que enfatiza requintes ornamentais próprios das decorações civis do chamado estilo Luís XV, conferindo às igrejas a aparência de verdadeiros salões de festa. E efetivamente as igrejas foram com frequência utilizadas para festas pela corte portuguesa transplantada em 1808, como registraram as gravuras de Debret, entre outras, as da coroação de D. Pedro e D. Leopoldina na igreja do Carmo do largo do Paço, atual Praça XV. Em Minas Gerais, apesar de menos marcantes, são também evidentes, tanto que o filósofo Moacyr Laterza, que faleceu recentemente deixando um imenso vazio na cultura mineira, precisou cunhar uma categoria estética específica para enquadrá-los, a do "barroco da alegria".

Entretanto, parece-me que a questão se resolveria de forma simples e com a vantagem adicional de dar a César o que é de César ou seja, conservando a autonomia do rococó no campo formal e estilístico, reconhecendo um fato que para mim já é definitivo, o da migração do conceito de "barroco mineiro" do campo da arquitetura e das artes visuais para o campo da história da cultura e em particular no campo da história das mentalidades e do sentimento religioso como demonstram amplamente os estudos da professora Adalgisa Arantes Campos e os de nosso teórico maior Affonso Ávila.

Com efeito, diferentemente do tempo de duração significativa (quase um século), que condicionou na Europa a substituição do barroco italiano pelo rococó francês, trazendo em seu bojo o rastro do Iluminismo e do hedonismo epicurista que caracterizaram o setecentos francês, na Colônia a transição operou-se em menos de vinte anos, entre as décadas de 1750, que assinala a fase final do barroco joanino na capela mor do Pilar de Ouro Preto por exemplo, e a de 1770, quando surge o primeiro interior rococó plenamente caracterizado, o do Santuário de Matosinhos em Congonhas. Neste curto espaço de tempo a sociedade e a cultura mineiras não sofreram modificações substanciais, especialmente no campo da religião, no qual as mudanças são sempre mais difíceis de assimilar. Em consequência, a cultura religiosa que engendrou o barroco em Minas Gerais, foi a mesma que engendrou o rococó, continuando a prevalecer na segunda metade do século XVIII o mesmo clima de espiritualidade de fonte contra-reformista, em seus aspectos aparatosos nos rituais do culto católico. Os primeiros sintomas de mudança cultural com absorção dos ideais do Iluminismo, irão ocorrer no campo da literatura e não no das artes visuais, com o movimento literário conhecido pelo nome de Arcadismo.

Mas voltando ao campo da arquitetura e das artes visuais, gostaria de enfatizar que o reconhecimento da autonomia do rococó no campo formal e estilístico abriu um novo enfoque à análise da arquitetura religiosa mineira, facilitando inclusive a identificação dos aspectos próprios do barroco nesta mesma arquitetura. Ora bem, no que se refere a aspectos puramente arquitetônicos, envolvendo articulação das plantas e dos volumes, sabemos que o barroco em Minas foi um fenômeno de curta duração, como demonstrou John Bury², situado precisamente nas duas décadas citadas acima. Seus expoentes máximos são as duas igrejas curvilíneas delineadas pelo jurista português Antônio Pereira de Souza Calheiros, as de São Pedro dos Clérigos de Mariana e a Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto. Mas também neste período situam-se dois outros projetos que também poderiam ser classificados como barrocos, tanto pelo dinamismo de suas formas, como pela inclusão de curvas e contracurvas em oposição. Trata-se dos projetos do adro do Santuário de Congonhas, que acreditamos possa ser datado do período de atuação de Francisco de Lima Cerqueira, entre 1769 e 1773 e o da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, de 1766.

² BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

Com relação ao último, continuo convencida que sua autoria não é devida a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, pelas razões que já demonstrei em publicações anteriores. Selma de Melo Miranda sugeriu com argumentação convincente para a autoria desse projeto excepcional, o nome dos portugueses Antonio Pereira de Souza Calheiros e Francisco de Lima Cerqueira³. A esses nomes eu acrescentaria a hipótese da participação de um engenheiro militar, já levantada no passado e que a meu ver mereceria maior atenção.

Seja como for, embora continue em aberto a questão da autoria do projeto dessa igreja emblemática, posso adiantar que embora não se conheça o nome do arquiteto é entretanto possível saber como ele trabalhou, ou seja as fontes nas quais se inspirou para a elaboração do “risco”. A primeira fonte foram as soluções arquitetônicas já implantadas na Capitania de Minas e principalmente em Ouro Preto, no momento de sua elaboração por volta de 1766, com destaque especial para duas igrejas de construção mais recente. Uma delas foi a Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz, da qual o projeto incorporou notadamente a capela mor alongada com corredores laterais, as torres salientes em recuo na fachada (movimento apenas esboçado em Santa Efigênia) e a movimentação da cornija acima do óculo. A outra foi certamente a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que inspirou a forma circular das torres e seu movimento rotativo.

A segunda fonte de inspiração de nosso arquiteto setecentista foi a igreja construída pela Ordem Terceira de São Francisco em Roma, fato até agora não observado. A razão é simples: essa igreja, cuja construção foi concluída em Roma em 1721, pertence desde o século XIX, à Igreja Ortodoxa, não se incluindo no roteiro das igrejas católicas de Roma. Além disso, trata-se de uma igreja menor, como tantas do barroco tardio italiano, raramente visitadas pelos historiadores de arte, interessados nas grandes realizações do barroco do século XVII. Eu própria a descobri quase por acaso, folheando o livro de *Vedute (Vistas)* de Roma no século XVIII por Giuseppe Vasi⁴. É altamente provável que uma gravura da fachada desta igreja fosse conhecida do projetista São Francisco de Assis de Ouro Preto, que dela copiou o esquema básico de vãos com três portas de altura desigual, o medalhão com relevos e uma série de elementos ornamentais, notadamente o desenho das sineiras e o das portas cegas laterais que não aparecem em outras igrejas da cidade. Até mesmo a inspiração da movimentação côncavo-convexo da fachada de São Francisco pode ter sido inspirada pela gravura, que também inclui fragmentos de frontão em projeção dinâmica, menos acentuados entretanto do que na igreja ouropretana.

Finalmente o formato das torres e seu coroamento, as gárgulas em forma de canhões e os terraços impermeabilizados sobre abóbada de berço nos corredores laterais sugerem inspiração na arquitetura militar, como foi dito anteriormente. Observe-se que o construtor da igreja, o mestre de obras Domingos Moreira de Oliveira, que não tinha formação de engenheiro militar, não conseguiu levar a bom termo estas impermeabilizações e os terraços a céu aberto tiveram que ser cobertos no século XIX.

A estas indicações de fontes italianas e luso-brasileiras na elaboração do projeto arquitetônico de São Francisco de Assis, acrescentam-se as outras de origem centro-européias e especialmente as do rococó germânico na organização decorativa do espaço interno, como já indiquei em outra publicação⁵.

É tempo de passar ao segundo tema que gostaria de abordar aqui hoje e que, como o do rococó também se situa no contexto das revisões necessárias do quadro conceitual legado pela historiografia modernista. Trata-se da reavaliação do papel dos mestres-de-obras e artistas portugueses no cenário da arquitetura e das artes visuais produzidas em Minas Gerais no século XVIII, injustamente deixados na sombra pela supremacia dada aos artistas mulatos, considerados portadores de uma “identidade nacional” na arte colonial, conforme proclamaram Mário de Andrade e seus seguidores.

³ MIRANDA, Selma de Melo. Arquitetura barroca: Avaliação e linhas prospectivas. In.: *Revista Barroco*, n. 18. Ouro Preto/ Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2000, p. 293-322.

⁴ VASI, Giuseppe. *Vedute di Roma nel'700. Chiese, conventi, ville, giardini*. Roma: Dino Audino Editore, 1992.

⁵ Ver sobretudo Uma percepção estética do barroco e do rococó nas igrejas de Nossa Senhora do Pilar e São Francisco de Assis de Ouro Preto. In.: *Revista do IFAC*, Ouro Preto, (3): 04-09, dez. 1996.

Indícios promissores de mudança são as comunicações que vêm sendo apresentadas nos colóquios luso-brasileiros, nos últimos 14 anos, que reúnem em anos alternados pesquisadores dos dois lados do Atlântico em torno de temas de interesse comum na pesquisa da história da arte dos séculos XVI ao XIX dos dois países. Especial referência nesse campo merecem as pesquisas e publicações de André Dornelles Dângelo sobre Francisco de Lima Cerqueira e Beatriz Coelho e Adriano Ramos sobre Francisco Vieira Servas⁶. Mas lembre-se que nem mesmo o artista maior entre os portugueses atuantes em Minas setecentista, Francisco Xavier de Brito, foi estudado em ensaio ou livro, bem como seus contemporâneos José Coelho Noronha e Francisco de Faria Xavier, todos três escultores.

Precisamente nesse campo, o da escultura, ocorreram os avanços mais notáveis no conhecimento das artes visuais em Minas Gerais, graças à ação congregada dos Inventários de Bens Móveis e Integrados e à criação do CEIB (Centro de Estudos da Imaginária Brasileira) em 1996, exemplarmente conduzido por Beatriz Coelho. A imensa quantidade de novas informações produzidas pelos Inventários possibilitou notadamente a elaboração de um Catálogo atualizado das esculturas devocionais do Aleijadinho e sua oficina⁷ e de um livro de referência sobre a Imaginária mineira da época colonial, atualmente no prelo em edição conjunta da VITAE e da EDUSP.

Mas muito há ainda por fazer. E nesse ponto, para terminar, chamo a atenção para o enfoque essencialmente teórico que já há muitos anos domina o cenário dos estudos de pós-graduação em História da Arte em nossas Universidades. O que se vê com mais frequência nas dissertações de mestrado e teses de doutorado é a aplicação de novos modelos de interpretação teórica a realidades já conhecidas, buscados de preferência entre os historiadores da arte mais em voga no momento, mas que também podem vir de outras ciências afins como a antropologia cultural, a semiótica, a sociologia, a estética ou a própria história.

Gostaria de deixar claro que não sou absolutamente contra a incorporação de novas perspectivas metodológicas ao estudo da história da arte – os estudos interdisciplinares, além de ser extremamente enriquecedores, constituem um tônus vivificador na pesquisa, dentro e fora das universidades. Não mais se concebem no atual panorama do desenvolvimento das ciências humanas, estudos cantonados em áreas especializadas como se fazia há vinte anos atrás. O que estou querendo acentuar é o cansaço de se ver sempre os mesmos monumentos e obras servindo de base a novas teorias e interpretações, estudados com frequência a partir de fotografias reproduzidas na bibliografia especializada.

Nossos historiadores de arte vão aos poucos desaprendendo a olhar para as obras e interrogá-las sob os aspectos básicos que constituem campos específicos da disciplina, como materiais e processos técnicos, forma e função na sociedade de origem, iconografia e mensagem simbólica na visão do artista e do grupo social onde foram geradas e até mesmo sua autenticidade e transformações ao longo do processo histórico. Poderia citar como exemplos de distorções resultantes da falta desse trabalho básico preliminar, estudos semióticos baseados em interpretações iconográficas errôneas, análises estilísticas de decorações religiosas do período rococó incidindo sobre intervenções do século XIX⁸ e, mais grave ainda, atribuições equivocadas e até mesmo falsos de fatura recente figurando ao lado de obras autênticas do Aleijadinho, Mestre Piranga e Francisco Vieira Servas entre outros, em exposições sobre o barroco brasileiro, dentro do Brasil e fora do país, sacramentadas nos respectivos catálogos.

⁶ Cf. Principalmente RAMOS, Adriano. *Francisco Vieira Servas e o Ofício da escultura na capitania das Minas do Ouro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002.

⁷ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos e SANTOS, Antonio Fernando Batista dos. *O Aleijadinho e sua oficina*. Catálogo de esculturas devocionais. São Paulo: Capivara, 2002.

⁸ Ver por exemplo, análises do livro de ALVIM, Sandra. *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EDUFRRJ/ Minc – IPHAN/ Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1997.