

Revisão das teorias da identidade brasileira na arte católica dos séculos XVIII e XIX

Luiz Alberto Ribeiro Freire

UFBA/CBHA

Resumo

Na historiografia da arte do Brasil Colônia predomina a teoria de uma identidade nacional determinada pela mestiçagem étnica, que elegeu a arte mineira como a que melhor ostenta a originalidade mestiça, em função da proibição das ordens religiosas regulares, da dinâmica da economia aurífera, etc. Na atualidade, essa teoria vem sendo confrontada por estudiosos portugueses, que reclamam uma lusitanidade comum, e por brasileiros, que vêem nos aspectos tipológicos as principais marcas identitárias.

Palavras-Chaves

Arte, Brasil, Identidade

Abstract

In the historiography of Brazilian colonial art prevails the theory of a national identity defined by the ethnic mix, which considers the art of Minas Gerais, in Brazil, as the one that better ostentates the ethnic mix originality, due to the prohibition of regular religious orders; the dynamic of gold mining economy, etc. Nowadays, this theory has been faced by Portuguese researchers, who call for a similar identity in Portugal, together with Brazilians that consider the typological aspects as the main evidences of identity.

Keywords

Art, Brazil, Identity

A questão da identidade nacional se impõe fortemente a partir do modernismo na historiografia da arte brasileira. O entendimento modernista produziu discursos que elegeram a mestiçagem e a antropofagia como determinantes da identidade artística brasileira. Experiências literárias e artísticas oitocentistas já tinham resgatado a figura do índio como fator de identidade e, por mais idealizado que tenha sido, não deixou de ser um olhar para matrizes culturais nunca valorizadas na formação do povo brasileiro. Contudo, o mito que se criou com esse resgate excluía a figura do negro africano, ingrediente incluído pelos modernistas.

Manuel Querino, que fundou a história da arte baiana com o seu livro *Artistas Bahianos; indicações biográficas* (1909 e 1911), não enfrentou diretamente o assunto nessa publicação, mas apontou a “natural disposição do brasileiro para a cultura das artes”¹, que depois se transformará em forte jargão.

Por volta de 1917 Querino publicou textos sobre os costumes africanos na Bahia e, em 1918, lançou o livro intitulado *O colono preto como fator de civilização brasileira*², no qual firmou posição na defesa do legado cultural africano no Brasil antecipando-se em poucos anos à valorização das matrizes culturais dos “vencidos” em um cenário somente enaltecedor das matrizes européias, como podemos observar no seguinte trecho:

Foi o trabalho do negro que aqui sustentou por séculos e sem desfalecimento, a nobreza e a prosperidade do Brasil: foi com o produto do seu trabalho que tivemos as instituições científicas, letras, artes, comércio, indústria, etc., competindo-lhe, portanto, um lugar de destaque, como fator de civilização brasileira.³

Foi devido à movimentação modernista dos anos de 1922 e mais ainda aos seus desdobramentos nos anos que sucederam, que a questão foi colocada com mais vigor, e a construção de um etos brasileiro se fez com base na arquitetura e na arte do período colonial. Tomou-se como referência o patrimônio artístico de Minas Gerais, cujo representante máximo escolhido foi Antônio Francisco Lisboa,

1 QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos; indicações biográficas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909, p.29.

2 QUERINO, Manoel Raymundo. *O colono preto como fator de civilização brasileira*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1918.

3 QUERINO, Manuel Raimundo. *O colono preto como fator de civilização*. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/2068970/O-colono-preto-como-fator-da-civilizacao-brasileira-de-Manuel-Querino>>. Acesso em 21 set.2009.

“O Aleijadinho”, referência do poder criativo da mestiçagem assim esboçado por Mário de Andrade em 1928:

ele [Aleijadinho] coroava uma vida de três séculos coloniais. Era de todos o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar: um aclimado, na extensão psicológica do termo...⁴

Esse foi o mote para o desenvolvimento da idéia de que a originalidade da arte brasileira do período colonial decorria da mestiçagem. Vários historiadores argumentaram a partir de 1950 acerca da originalidade do barroco mineiro, contrapondo-o ao litorâneo, considerado preso às soluções plásticas da metrópole portuguesa.

Embora Mário de Andrade continue o texto contrapondo-se à idéia de existência de um engenho nacional, argumentando não ser esse engenho impulsionado por forças internas e sim resultado de “importações acomodativas, artificial, vinda do exterior”, o escritor modernista segue afirmando que Aleijadinho “é a solução brasileira da colônia. É o mestiço e é logicamente a independência. Deforma a coisa lusa, mas não é uma coisa fixa ainda.”⁵ “.....Mas abasileirando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura...”⁶.

As bases para a defesa da mencionada originalidade se constituiu nos aspectos sociais pretensamente peculiares à região das Minas Gerais, a saber:

– **A proibição das ordens religiosas.** Ao contrário das cidades litorâneas, nas vilas e cidades mineiras não foi permitida a implantação de conventos masculinos e femininos, ficando a atividade religiosa sob a responsabilidade exclusiva do clero secular e dos leigos organizados em irmandades, confrarias e ordens terceiras. Isso teria livrado a arte mineira da imposição de modelos artísticos das matrizes portuguesas, teria estimulado a concorrência entre as organizações piedosas de civis (leigos) e conseqüentemente instaurado um ambiente de liberdade criativa, favorecedora do desenvolvimento das igrejas de plantas curvilíneas, em composições elípticas.

– **A dinâmica da atividade mineradora** promovia o enriquecimento rápido, o fluxo monetário, e a possibilidade de poupar dinheiro

4 ANDRADE, Mário. A arte do Aleijadinho IN MENDES, Nancy Maria.(org.) **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 88.

5 Idem, *ibidem*. p. 88.

6 Idem, *ibidem*. p. 89.

para a compra de cartas de alforrias pelos escravos, facilitando assim a ascensão social e o trabalho livre dedicado às artes, ao contrário da agro-indústria açucareira que pouco contribuía para a mobilidade social.

– **Minas Gerais teria sido um território de síntese étnica e cultural**, local para onde migraram pessoas de todas as partes do Brasil colônia e de Portugal, quando a exploração do ouro se intensificou, produzindo-se aí uma mistura étnica sem precedentes, favorável a soluções mestiças, identificadas com o lugar e com o hibridismo cultural.

Sobre o assunto Suzy de Mello sintetizou:

Enquanto que no litoral havia uma definida separação entre brancos e negros, a falta de mulheres brancas motivou uma ampla miscigenação em Minas, advindo daí uma alta percentagem de mulatos, que se mostraram especialmente sensível para as artes em geral e que teriam uma grande proeminência no desenvolvimento artístico da região durante o século XVIII. Assim, em uma sociedade sem raízes ou tradições, a organização dos grupos foi definida pelas Ordens Terceiras, Irmandades e Confrarias, associações religiosas leigas que se criaram, já que havia uma proibição real para o estabelecimento das grandes ordens religiosas em Minas... Assim, o quadro da arquitetura religiosa em Minas é completamente diverso do restante do país, pois não se erigiram na região os imponentes conjuntos de conventos e colégios das grandes ordens religiosas. Esse fato, porém, seria compensado pelas intensas rivalidades existentes entre as Ordens Terceiras e as irmandades que resultaram na construção de inúmeras capelas que procuravam cada vez se apresentarem mais ricas e decoradas. Dessa situação surge um outro fato inédito: todas as obras religiosas mineiras foram construídas pelo próprio povo, sem outros auxílios ou contribuições de qualquer origem... A par de todas essas características tão específicas, uma outra consequência é fundamental: não há em Minas, modelos ou “escolas” a determinar partidos e soluções, daí a grande liberdade das composições mineiras, que evoluem dentro de uma tipologia totalmente própria e que seguem o próprio desenvolvimento das vilas de mineração...⁷

Muitos livros foram produzidos e o discurso em favor da originalidade e brasilidade do barroco mineiro foi amplamente difundido no país e no exterior. Enquanto isso, o patrimônio artístico colonial nas demais regiões brasileiras foi pouco ou nada pesquisado, já que o foco de interesse concentrava-se no patrimônio mineiro.

A tese da originalidade mestiça da arte mineira predominou sobre outras percepções alcançadas pelos pioneiros da História da

7 MELLO, Suzy de. **Barroco**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 107-108.

Arte Brasileira, entretanto, dos argumentos listados acima, poucos resistem a uma análise crítica mais profunda.

Por exemplo, se em Minas a ausência de Ordens Religiosas Regulares significou liberdade criativa, no Nordeste Brasileiro foi uma Ordem Regular, a Franciscana, responsável por uma original tipologia de igrejas conventuais distribuídas entre Pernambuco, Bahia e Paraíba identificada por uma fachada frontão escalonada, que se insere em um triângulo, com galilé de três ou cinco arcos e única torre quadrangular recuada. Tipologia identificada e assinalada como única já na década de 1950 por Germain Bazin⁸ e estudada atualmente em profundidade por Glauco Campello⁹, Paulo Ormino Azevedo¹⁰ e Alberto José de Sousa¹¹

Mesmo se analisarmos os tipos arquitetônicos de igrejas de outras Ordens Regulares, de igrejas matrizes e capelinhas, a variação tipológica é imensa, com muitas soluções típicas. Quanto aos modelos e tradições das ordens regulares, esses não eram tão estanques quanto parecem. As primeiras casas dos primeiros conventos, fossem carmelitas, franciscanos, beneditinos, etc., tinham partidos muito despojados, simplificados e dimensões diminutas. Com a prosperidade econômica do lugar e das ordens é que as construções de planos mais monumentais se realizavam, muitas vezes o templo e o convento que vemos hoje foi fruto de ampliações e reconstruções em três ou quatro períodos e as fachadas das igrejas como derradeira obra a se realizar, tomavam geralmente as feições do estilo em voga no tempo de sua feitura. O fenômeno é complexo e distante das visões superficiais.

É sabido que no século XVIII todo o Brasil passou por um movimento de intensificação da vida urbana, com o crescimento populacional e urbano de muitas vilas e cidades. Se a economia agro-industrial açucareira baseava-se no campo, a vida nos engenhos não

-
- 8 BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983, v.1, p. 137-156.
- 9 CAMPELLO, Glauco de Oliveira. *O brilho da simplicidade; dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 43-91.
- 10 AZEVEDO, Paulo Ormino. As relações inter-coloniais e as influências orientais em igrejas conventuais franciscanas do Nordeste. In: *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA / PUC-Rio / UFRJ, 2003, v. 2, p.583-605.
- 11 SOUSA, Alberto José de. Igreja Franciscana de Cairu: a invenção do barroco brasileiro, Bahia. In: *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA / PUC-Rio / UFRJ, 2003, v. 1, p. 39-49.

dispensava o contato com algum médio ou grande centro ao redor, cidades portuárias prósperas, nas quais a atividade comercial garantia o intenso contato com outras partes do Brasil e com o exterior. Salvador, por exemplo, constituía-se em um grande mercado, que incluía as demais vilas e cidades do recôncavo de sua baía, onde as comunicações se faziam com frequência e agilidade.

O aumento populacional no século XVIII fomentou um crescimento de irmandades e ordens terceiras, paralelo às ordens regulares, na maioria das vilas e cidades brasileiras, não sendo, portanto, um fenômeno exclusivamente mineiro. As relações escravocratas no litoral não eram tão dicotômicas como parecem, pois havia muitas nuances nas relações sociais entre as várias classes, só agora reveladas, como a do escravo de ganho, que com o produto de suas vendas nas ruas conseguia manter o seu senhor e ainda poupar para a compra de sua carta de alforria.

Também no litoral se processou uma mestiçagem étnica em grandes proporções. A carência de mulheres brancas era grande e o imenso número de filhos bastardos, frutos do intercuro entre homens brancos e mulheres negras, índias e mestiças é facilmente verificado nos testamentos em que os pais assumem a paternidade. É bom lembrar, que também no litoral esses mestiços bastardos eram quase sempre encaminhados para um ofício mecânico e artístico, próprio de uma classe média formada por homens livres. Os exemplos de artistas mestiços na Bahia são muitos, destacamos aqui o pintor José Teófilo de Jesus e o entalhador Joaquim Francisco de Matos Roseira.

A afirmação da ausência de “modelos” e “escolas” em Minas constitui-se em uma falácia, que ignora o fato de que toda a arte do período colonial é realizada a partir de modelos europeus (italianos, franceses, alemães e portugueses). Esses modelos se faziam presentes na formação dos artistas, na cultura das oficinas, na coleção de gravuras, tratados arquitetônicos e ornamentais, e debuxos de propriedade dos mestres artistas, possibilitando assim uma globalização artística que atingiu inclusive o Oriente.

A diferença formal básica está no tipo de tradição que chegou às diversas localidades brasileiras, e, principalmente, como elas vão ser transformadas, como desenvolverão novas soluções formais identificadas com o gosto e as exigências culturais locais. As igrejas de planta movimentada de Minas pertencem a uma ampla tradição, a borromínica, originada na Itália e que teve desdobramentos notáveis na Baviera, em Portugal, em Minas e outras partes da Europa.

A identificação de variações tipológicas regionais foi realizada muito cedo por Germain Bazin, que destacou as tipologias arquitetônicas e ornamentais singulares no Brasil, estudos e proposições que estão na literatura clássica sobre a arte brasileira, publicados em francês desde 1953 e traduzidos para o português em edição brasileira em 1983.

Outra idéia presente na historiografia da arte brasileira e que foi olvidada, ou pelo menos não mereceu o destaque necessário, refere-se à adaptabilidade dos artistas portugueses que para o Brasil se dirigiram nos séculos da colonização, especialmente no século XVIII. Tal adaptação consistia no enfrentamento de novos desafios, tendo que negociar com as exigências culturais da clientela local, muitas vezes arrematando obras difíceis de acontecer no ambiente artístico português, mais competitivo, assumindo um protagonismo, que decerto não experimentariam nas suas origens.

A partir dos anos de 1990 algumas peculiaridades formais apontadas por Bazin e por outros estudiosos foram aprofundadas e os historiadores da arte passaram a dar mais importância à identificação de tipologias locais e regionais, acentuando-se a tipicidade delas. Com esse conhecimento os argumentos contra a tese da originalidade mestiça da arte mineira e da arte do Brasil Colônia ganharam corpo.

Por outro lado, o patrimônio artístico brasileiro despertou o interesse dos historiadores portugueses, que passaram a investir mais nas pesquisas e na troca científica com os historiadores brasileiros, cujo principal veículo foram os colóquios luso-brasileiros de História da Arte promovidos alternadamente em Portugal e no Brasil e pela movimentação das comemorações dos quinhentos anos dos descobrimentos portugueses, que produziram megas exposições e edições de livros luxuosos enfatizando o expansionismo político, econômico, artístico e cultural dos portugueses no ocidente e no oriente.

As comemorações brasileiras foram mais tímidas e tiveram como carro-chefe a edição de uma grande exposição, cuja denominação já marcava diferenciação de abordagem: *Brasil + 500*, deixando claro que o território brasileiro já existia antes da “descoberta” dos portugueses e que aqui habitavam povos há muito adaptados aos ecossistemas tropicais e capazes de se expressarem artisticamente em alto nível. Tais comemorações no Brasil causaram protestos de grupos indígenas em Porto Seguro, na Bahia, reprimidos com muito vigor, marcando uma posição do poder político baiano hegemônico claramente colonialista.

O interesse português pelo patrimônio brasileiro foi e está sendo movido pela idéia de uma arte pan-lusitanidade, pela idéia da existência de uma identidade artística portuguesa tão forte, que em toda variação formal, em qualquer grau de intensidade reconhece-se uma lusitanidade comum. Aliás, esse olhar tem muito de um sentimento colonialista, que pretende resgatar a grandiosidade do império português através do legado artístico e os historiadores da arte portuguesa, com raras exceções, parecem incumbidos dessa missão.

É pertinente lembrar que o enfoque na matriz lusitana também se apresenta nas teorias do modernismo brasileiro, eclipsada contudo pela idéia da originalidade mestiça, tão predominante a ponto de se reconhecerem símbolos africanos em contextos sacros católicos mineiros, fato pouco provável, já que a arte sacra católica cumpria um programa litúrgico no qual as concessões para alterações eram muito reduzidas, para não dizer nulas. Assim, onde se vê a representação de cauris (búzios africanos), a representação não passa de interpretações dos motivos clássicos.

O avanço das pesquisas histórico-artísticas e das classificações tipológicas da arquitetura e dos retábulos; os estudos analíticos das relações formais: estruturais e ornamentais compostas no Brasil e os tratados arquitetônicos e gravuras avulsas européias; e mais a consciência da formação e do sistema de trabalho dos artistas na colônia e no império, possibilitaram aos historiadores contemporâneos da arte alcançarem um outro entendimento no que se refere às identidades brasileiras da arte desse período.

As diversas identidades brasileiras se manifestam prioritariamente nas composições aqui plasmadas, aqui adotadas; no reconhecimento das preferências formais e compositivas locais e regionais; nas alterações dos modelos, nas tipologias específicas e na capacidade de adaptação dos artistas portugueses, que migraram para o Brasil, realizando obras com conformações dificilmente aceitas nas terras de origem. É preciso lembrar que todo esse patrimônio artístico espelha as origens da civilização brasileira, sendo, portanto, um patrimônio mais brasileiro do que português e revelador do *modus vivendi* da colônia americana.

Com isso resgatamos a idéia contida nos escritos de alguns dos clássicos da história da arte brasileira, de que os artistas portugueses que migraram para o Brasil no período colonial trouxeram na sua formação as referências da arte de suas origens, mas aqui se depa- raram com sociedades diferentes, por vezes desafiadoras, que lhes facultaram a experimentação, ousadas, mas também concessões, di-

facilmente experimentadas no ambiente de origem. Os artistas mestiços naturais do Brasil tiveram, portanto, a sua formação a partir das referências das oficinas em que aprenderam os ofícios, dos mestres que lhes orientaram e das equipes de trabalhos compartilhadas.

Este foco de visão das identidades brasileiras da arte do período colonial não descarta de modo algum as determinações e influências da arte portuguesa e européia, principalmente da italiana e francesa, pois a compreensão do fluxo formal e estilístico é imprescindível para o reconhecimento das especificidades brasileiras. Nesse aspecto, é também indispensável para o reconhecimento das nossas especificidades a análise comparativa com os modelos iconográficos italianos, pois da Itália irradiou-se a maior parte do formulário estrutural e ornamental da arte do renascimento e do barroco, resultando numa globalização artística de grandes dimensões. Aliás, tal globalização justifica mais a proposição de um pan-italianismo do que a do pan-lusitanismo, pois a base italiana também comparece na arte portuguesa.

Outro aspecto que merece atenção é o hibridismo estilístico predominante na arte antiga brasileira. Por mais que seja tentador relacioná-lo com a mestiçagem étnica, esse pouco ou nada contribuiu para isso, pois o que justifica esse hibridismo é o cruzamento de informações artísticas nos âmbitos das oficinas, o tráfico de debuxos, gravuras e tratados e as tradições do gosto local.

É hora dos historiadores da arte brasileira assumirem esse legado como formador da civilização brasileira, que reclama uma compreensão profunda, sem a qual não podemos conhecer a história da sociedade brasileira. É hora de assumirmos que essa arte faz parte da nossa antiguidade enquanto povo novo, com a clareza de que essa posição não compromete o reconhecimento do teor italiano, português, francês, que de fato existe nessas manifestações.

Esse é o ponto de partida para que os estudos da arte antiga brasileira, e não só, desenvolvam-se, aprofundem-se, disseminem-se e resultem no conhecimento alargado do patrimônio, condição primordial para a apropriação simbólica dele e sua conseqüente preservação.