



Identidade e estratégias do gosto artístico no Rio de Janeiro setecentista

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira*

O artigo propõe uma revisão do conceito de "caráter nacional" aplicado ao Barroco Mineiro, enfatizando as influências externas que estiveram na base de sua elaboração, entre outras, francesas e centro-européias. Paralelamente, reivindica um caráter nacional também para o Rio de Janeiro setecentista, cuja arte desenvolveu identidade própria e alto nível de qualidade, apesar de seu ecletismo.

Palavras-chave: arte religiosa; século XVIII; barroco; história da arte.

Há um consenso firmemente estabelecido na historiografia artística brasileira com relação à "identidade nacional" da arte produzida em Minas Gerais no século XVIII, sintetizada no conceito de Barroco Mineiro. Suas origens remontam ao Movimento Modernista dos anos 20, cujo ideal básico de "retorno ao nacional" na criação artística contemporânea abriu também caminho à revalorização do barroco colonial, no qual as expressões de maior "caráter nacional" foram então identificadas em Minas Gerais¹.

Por que justamente Minas Gerais? Sem dúvida pelas características singulares de suas igrejas de torres circulares e portadas em pedra-sabão e pela fama do Aleijadinho, cuja aura havia atravessado o século XIX, mantendo-se na tradição oral. Mas também pelo indiscutível apelo das cidades coloniais mineiras, geograficamente próximas de São Paulo e alvo de duas famosas viagens de mentores do grupo modernista em busca das raízes históricas da arte brasileira. A de Mário de Andrade em 1919, e a famosa caravana de escritores e artistas plásticos em 1924, incluindo Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral².

O marco inicial foi o artigo de Mário de Andrade, escrito após a viagem de 1919, cujo objetivo principal havia sido o de visitar o poeta Alphonsus de Guimaraens em Mariana. Publicado na *Revista do Brasil* em junho de 1920, o texto revela o entusiasmo

da "descoberta", tanto pela obra do Aleijadinho, que Mário avalia então como "o único artista brasileiro genial em toda a eficácia do termo", quanto pelo "caráter mais bem determinado e muito mais nacional" das igrejas coloniais da região, comparativamente às do Rio de Janeiro e da Bahia³.

A idéia básica de um caráter mais nacional na arquitetura e artes visuais da antiga Capitania das Minas do Ouro, contraposto ao da influência portuguesa determinante na arquitetura das regiões litorâneas brasileiras, deitou raízes profundas na historiografia artística nacional, podendo ser identificada nos textos da maioria dos autores que estudaram o tema, incluindo até mesmo o francês Germain Bazin, cujo livro publicado em 1956 ainda permanece referência obrigatória para essa área de estudos⁴.

O desenvolvimento dos estudos de História da Arte no panorama europeu e no Brasil, entretanto, demonstra que a avaliação modernista do conceito de identidade nacional aplicada apenas ao Barroco Mineiro e a própria definição desta última expressão devem ser submetidas a revisão. Primeiramente pelo fato de terem sido identificadas influências externas na arte colonial mineira que ultrapassam o contexto português tomado como referência por Mário de Andrade e seus seguidores. Influências essas procedentes da Itália (plantas curvilíneas); da França (modelos do

rocaille francês importados na região por intermédio de gravuras ornamentais) e da Europa Central (fachadas sinuosas e desenho "germânico" de torres, como a da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto).

Em seguida, porque o reconhecimento de um caráter nacional exclusivo à arte produzida em Minas Gerais no século XVIII perde muito de sua força nos dias atuais pelo fato de características originais terem sido também reconhecidas na arquitetura e nas artes visuais de outras regiões brasileiras no mesmo período, notadamente o Rio de Janeiro setecentista, como veremos adiante. E finalmente porque muitas das características tradicionalmente apontadas como determinantes da originalidade do **Barroco Mineiro** pertencem, na realidade, a um outro estilo, o rococó, que na época dos estudos de Mário de Andrade ainda era situado na linha evolutiva do barroco, mas que desde meados do século atual é reconhecido na historiografia internacional como estilo independente, com vocabulário formal e intencionalidade estética diversos dos que estiveram na base da elaboração do barroco.

É importante salientar que, diferentemente do barroco, elaborado na Itália no século XVII e cujo desenvolvimento subordinou-se estreitamente às ideologias de poder político e religioso que dominaram o período (absolutismo monárquico e catolicismo contra-reformista), o rococó, elaborado na França no século XVIII, não teve ligações diretas com essas ideologias, condicionando-se basicamente ao princípio justamente definido por Jean Starobinski como "mitologia do prazer"⁵. Surgiu por assim dizer espontaneamente, da criação de artistas decoradores, como Pierre Lepantre e Gilles Oppenord, guiados pelo prazer da elaboração livre de formas ornamentais e funcionais, para atender à demanda de uma clientela de nobres e burgueses enriquecidos, que haviam erigido como norma de vida a busca de uma felicidade simples, baseada no deleite dos sentidos e do espírito, no remanso doméstico da vida quotidiana. A adaptação do estilo à arquitetura religiosa sofreu aliás severas

restrições na própria França, sendo sintomático que o desenvolvimento pleno do rococó religioso tenha-se dado em regiões afastadas da Europa Central, notadamente a Baviera, a Suábia e a antiga Boêmia (atual república Tcheca), bem como em Portugal, no extremo oeste da Península Ibérica.

A concorrência de modelos italianos, franceses e germânicos na arte brasileira do século XVIII

O avanço dos estudos atuais sobre os principais estilos de época que dividiram o panorama artístico europeu do século XVIII, do barroco italiano ao rococó francês e germânico, possibilitou a identificação, de forma mais precisa do que anteriormente se fazia, da incidência do repertório formal desses estilos na arquitetura e nas artes visuais do mundo luso-brasileiro⁶.

A assimilação das formas do barroco italiano em Portugal e no Brasil está estreitamente vinculada ao mecenato régio do monarca D. João V (1707 – 1750) e a sua decisiva política de intercâmbio cultural com a cidade de Roma, capital europeia das artes no momento, supremacia que mantivera desde meados do século XVI, devendo perdê-la somente para Paris, a partir da terceira década do século XVIII. Além da criação em 1717 de uma Academia portuguesa em Roma para a formação de artistas, D. João V estimulou em Portugal a importação de pinturas e esculturas italianas, cujo exemplo mais notável é a suntuosa Capela de São João Batista da Igreja de São Roque de Lisboa, diretamente encomendada a Luigi Vanvitelli.

Mas juntamente com as obras de arte propriamente ditas, o mecenato joanino favoreceu também a importação de tratados teóricos de arquitetura e ornamentação, como os de Serlio, Vignola e Palladio, bem como a viagem de artistas italianos a Portugal, pagos a peso de ouro para a execução de obras régias e a formação de artistas locais⁷.

As principais mudanças introduzidas na arquitetura luso-brasileira por influência

direta do barroco italiano foram as plantas curvilíneas, as fachadas italianizantes, as decorações internas baseadas no uso do mármore e sucedâneos como escaiolas e marmorizados, e as pinturas de perspectivas ilusionistas dos tetos das igrejas.

As plantas curvilíneas, de ocorrência rara em Portugal em virtude do arraigado apego lusitano aos partidos retangulares tradicionais, têm quatro notáveis exemplos no Brasil: as igrejas de São Pedro dos Clérigos e Lapa dos Mercadores no Rio de Janeiro⁸, e as igrejas mineiras de São Pedro dos Clérigos de Mariana, e Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto.

Entre as fachadas de gosto italiano mais difundidas em Portugal e no Brasil merecem especial referência as do tipo "pombalino", derivadas das igrejas setecentistas romanas, cujo estilo foi oficializado em Portugal pelo Marquês de Pombal, nas reconstruções de Lisboa após o terremoto de 1755. As fachadas de algumas das principais igrejas construídas no Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII são desse tipo, entre outras as de São Francisco de Paula, Santa Cruz dos Militares e Ordem Terceira do Carmo. Nesta última, as portadas e enquadramentos de vãos em pedra de lióz foram diretamente importados de Lisboa, prática comum na arquitetura religiosa dos portos litorâneos, onde esses pesados complementos arquitetônicos eram usados como lastro dos navios comerciais. É interessante observar que a dificuldade de importação desses equipamentos em Minas Gerais levou à pesquisa de materiais locais para as decorações escultóricas das fachadas das igrejas mineiras, dando origem às famosas portadas em pedra sabão, típicas da região.

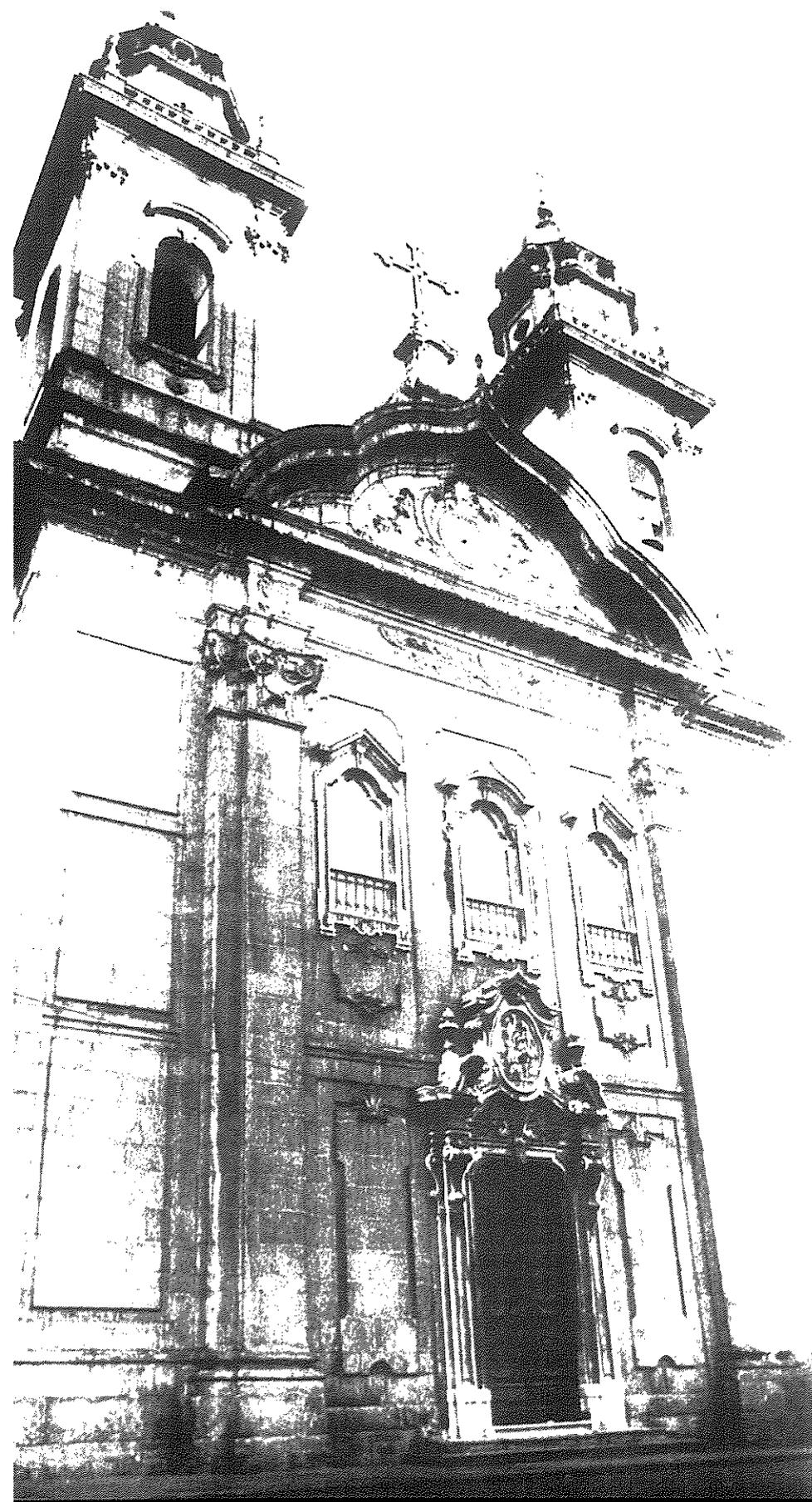
As decorações internas baseadas no uso do mármore e na falta deste das pinturas de marmorizados em painéis de madeira, juntamente com os retábulos de estruturação arquitetônica marcada, caracterizam as ambientações internas das igrejas pombalinas de Lisboa, que eliminam as dispendiosas decorações em talha dourada, tradicionais na Península Ibérica. A impressão que produzem no visitante é a de

uma certa frieza e monotonia repetitiva, que valeu a essas igrejas a caracterização depreciativa de José Augusto-França de "serem parentes pobres das italianas da época"⁹. Nas igrejas pombalinas do Rio de Janeiro, este tipo de decoração, que contraria as verdadeiras tradições da arte lusitana, não encontraria aceitação no gosto carioca.

Quanto às pinturas ilusionistas de tetos, cujos princípios foram codificados no célebre tratado do jesuíta Andrea Pozzo publicado em Roma em 1693¹⁰, seu aparecimento na arquitetura religiosa do Rio de Janeiro por volta de 1730 precede todas as demais regiões brasileiras, situando-se apenas cerca de 20 anos após a introdução do gênero em Portugal¹¹. Na segunda metade do século XVIII importantes escolas regionais desse gênero de pintura desenvolvem-se em Minas Gerais e na Bahia, lideradas por Manoel da Costa Athaide e José Joaquim da Rocha, respectivamente.

A partir da terceira década do século XVIII a influência italiana, majoritária na arte portuguesa, começa a sofrer a concorrência dos modelos franceses, introduzidos simultaneamente por gravuras ornamentais de procedência francesa ou germânica e por artistas franceses atraídos pelas boas condições de trabalho propiciadas pelo afluxo do ouro brasileiro. No período inicial, entre 1730 e 1750 aproximadamente, foram assimiladas as formas do Regência (assim chamado por ter vigorado na França na época da regência do Duque de Orléans) e a partir de cerca de 1750 as do *rocaille* ou rococó propriamente dito, também conhecido em Portugal pelo nome de estilo D. José, por coincidir com o período de reinado desse monarca, entre 1750 e 1777.

Como nas demais regiões européias que assimilaram o rococó, a tônica do estilo em Portugal e no Brasil foi o desenvolvimento de escolas regionais, notadamente as portuguesas do Alto Minho (em torno da cidade de Braga), Porto, Évora e Algarve, e as brasileiras de Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro. A principal característica das escolas luso-brasileiras do rococó é seu caráter de predomínio ornamental,



prevalecendo essencialmente na decoração interna dos edifícios religiosos. Apenas as escolas do Alto Minho e de Minas Gerais desenvolveram também fachadas e volumetrias arquitetônicas ligadas ao estilo, em igrejas como a Madalena da Falperra, na região de Braga, e as de Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis de Ouro Preto, ambas ligadas ao nome do Aleijadinho.

Entretanto, apesar de raramente interferir de forma direta na volumetria arquitetônica dos espaços religiosos, o rococó transfigura-os completamente, pela ação conjunta dos revestimentos ornamentais em talha dourada, azulejos policromos e pinturas parietais ou em perspectivas ilusionistas nos forros. Ultrapassando portanto sua função basicamente decorativa, essas artes assumem na arquitetura luso-brasileira o papel de agentes dinamizadores de espaços, rompendo a estaticidade de paredes e tetos, e integrando em visão unitária valores formais expressos em técnicas diversas.

Comparativamente às retóricas decorações barrocas, que em ambientes como o do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, deslumbram e intimidam pela opulência e exuberância da decoração recobrimdo todas as superfícies disponíveis, segundo o princípio do *horror vacui* próprio do barroco, as graciosas decorações do rococó seduzem e encantam, produzindo uma sensação de conforto e bem-estar que induz a orar "na esperança e na alegria", segundo a bela expressão de Victor Lucien-Tapié¹². A Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e a Capela do Noviciado da Ordem Terceira do Carmo da Praça XV são perfeitos exemplares do estilo em Minas Gerais e no Rio de Janeiro.

As estratégias do gosto artístico no Rio de Janeiro setecentista

Vejamos agora algumas questões mais precisas sobre o comportamento artístico do Rio de Janeiro a partir de meados do século XVIII, quando a diversidade de modelos propostos determinou a necessidade de opções estéticas, como foi

dito. Salientamos três aspectos que parecem definir modalidades típicas da sensibilidade artística carioca de então, com continuação no processo histórico subsequente e possivelmente válidas ainda hoje.

O primeiro é a **rapidez** com que as novas modas e estilos artísticos encontraram eco na cidade, quase simultaneamente à época de sua absorção em Portugal e antecedendo todas as outras cidades coloniais brasileiras. Foi o que ocorreu com a talha joanina e as pinturas de perspectiva ilusionista do ciclo barroco, introduzidas na decoração da Igreja da Penitência nas décadas de 1720 e 1730, cerca de 10 anos antes de seu aparecimento em Minas Gerais e Salvador. Foi o que ocorreu com as plantas curvilíneas, adotadas no Rio quase 20 anos antes de sua assimilação em Minas Gerais, em meados do século XVIII. Foi finalmente o que ocorreu com as formas ornamentais do rococó, incorporadas na talha das igrejas cariocas ainda nos anos 50¹³, devendo fazer suas primeiras incursões em Minas Gerais apenas no final dos anos 60.

O segundo aspecto é o alto nível de **qualidade artística**, alcançado quase de imediato e excluindo etapas iniciais de adaptação das novas formas arquitetônicas e artísticas, como em Minas Gerais, na assimilação do barroco joanino e do rococó. O bom gosto e o refinamento técnico parecem ter sido aliás características constantes nas manifestações artísticas do Rio de Janeiro colonial, como observou Araújo Porto Alegre em 1830: "Os artistas que acompanharam D. João VI não iam além da mediocridade e no entanto era o que Portugal tinha de melhor... Os recém-chegados acharam entre os nacionais homens muito mais hábeis do que eles"¹⁴.

O terceiro aspecto que gostaríamos de assinalar diz respeito a uma estratégia do gosto artístico carioca, definida claramente no século XVIII e que nos parece bastante sintomática. Levados a optar entre duas tendências diversas – nomeadamente o rococó de fonte francesa, e o pombalino lisboeta de fonte italiana (este último motivado pela aspiração da capital dos vice-

reis de manter sintonia com as novas modas de Lisboa), os arquitetos cariocas simplesmente incorporaram os dois estilos em um mesmo edifício, elaborando uma espécie de ecletismo *avant-la-lettre*. O pombalino vigorou nas fachadas, e o rococó na decoração interna. A resultante foram igrejas como as da Ordem Terceira do Carmo, Santa Cruz dos Militares e São Francisco de Paula, que externamente poderiam ser tomadas por igrejas lisboetas pós-terremoto, mas cujas decorações internas, em lugar das frias decorações italianizantes adotadas em Lisboa, conformam-se ao gosto da terra e às verdadeiras tradições da sensibilidade luso-brasileira, desenvolvendo um original partido de decoração rococó criado por artistas locais.

As principais características do rococó religioso carioca, completamente diferente do rococó mineiro e do pernambucano, são o aspecto palaciano das decorações internas, o revestimento das paredes e tetos em lambris de madeira com molduras ornamentais e a situação de proeminência ornamental atribuída ao arco cruzeiro, que nas igrejas luso-brasileiras realiza a transição entre os espaços da nave e da capela-mor. O aspecto palaciano pode ser relacionado com a situação privilegiada da cidade, instituída capital dos vice-reis a partir de 1763, justamente na época do desenvolvimento do rococó. Os lambris de madeira com molduras delimitando os espaços reservados às pinturas e composições ornamentais de talha dourada (em destaque contra fundos claros, segundo as normas do estilo) são uma adaptação das decorações de ambientes civis do rococó francês. Quanto ao original tipo de decoração do arco cruzeiro, que conjuga uma elegante tarja central e aletas laterais em rocalhas sinuosas, é provável que derive do desenho das arcadas externas de retábulos da primeira fase do rococó carioca, como os da Igreja de Santa Rita.

As considerações expostas justificam, como esperamos ter demonstrado, a reivindicação de um caráter nacional também para a arte do Rio de Janeiro setecentista, no sentido estabelecido para o Barroco Mineiro pelos

intelectuais modernistas dos anos 20. Não apenas a cidade já tinha definido uma sensibilidade artística própria no mesmo período, como ainda influenciou diretamente o desenvolvimento da arquitetura mineira, exportando para Minas o partido curvilíneo com torres circulares, a tipologia de decoração joanina apelidada por Germain Bazin de "estilo Brito"¹⁵, e possivelmente também os primeiros modelos ornamentais do rococó.

Resta mencionar o reverso da medalha, que explica em parte o desinteresse da historiografia de tradição modernista no estudo da arte colonial do Rio de Janeiro, incluindo Mário de Andrade, embora tenha vivido no Rio entre 1938 e 1941. Enquanto Ouro Preto e outras cidades mineiras conservaram quase intacto seu patrimônio arquitetônico e artístico setecentista, no Rio de Janeiro foi o oposto que se verificou. A eterna sede de novidades, base de um ecletismo nato no gosto artístico carioca, descarta com a mesma rapidez com que absorve, construções e destruições alternando-se no mesmo ritmo ao longo do processo histórico.

Além de sofrer um número considerável de destruições aleatórias de monumentos fundamentais, como o antigo Convento da Ajuda, o Seminário de São José e a citada Igreja de São Pedro dos Clérigos, a cidade foi alvo de sucessivas reformulações urbanas na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do atual que adulteraram de forma irreversível grande parte das igrejas do Centro urbano¹⁶.

Igrejas como a de Nossa Senhora da Lampadosa ilustram o caso drástico de adulteração irreversível, praticamente nada restando dos aspectos originais do edifício, tanto externa quanto internamente. Entretanto em outras, cujas decorações internas sofreram intervenções abrangentes, notadamente a Ordem Terceira do Carmo da Praça XV, a Lapa dos Mercadores e a Santa Cruz dos Militares, um olhar experimentado pode, com certo esforço, reconstituir mentalmente o aspecto primitivo da ambientação rococó original,

guiado pelo padrão das duas únicas igrejas que mantiveram o essencial de suas características originais: as de Santa Rita e Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé.

As principais modificações que descaracterizaram as decorações do rococó carioca no século XIX foram o alteamento das paredes e abóbadas, que reverteram a escala intimista, própria do rococó, e a complementação virtuosista dos intervalos da decoração que os entalhadores setecentistas haviam deixado sem ornatos, segundo a estética de contraponto dos cheios e vazios, própria do estilo. O responsável pela maior parte dessas "complementações ornamentais", comandadas pela estética decorativista própria do ecletismo, foi um antigo professor da Escola de Belas Artes, Antônio de Pádua e Castro, titular de uma "cadeira de ornatos", inviabilizada com o advento do modernismo. Entretanto, o bom gosto e a perícia técnica desse escultor, na melhor tradição da arte carioca, não podem deixar de ser reconhecidos¹⁷. O que sem dúvida salvou as decorações setecentistas das igrejas cariocas de desastre maior.

* Professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação, EBA - UFRJ, Pós-doutora

Notas

- ¹ Ver artigo de DIAS, Fernando Correia. A redescoberta do barroco pelo movimento modernista. In revista *Barroco* 4. Belo Horizonte: UFMG, 1972, p. 7-16.
- ² Ver AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970.
- ³ "Foi nesse meio oscilante de inconstâncias que se desenvolveu a mais característica arte religiosa do Brasil. A Igreja pode aí, mais liberta das influências de Portugal, proteger um estilo mais uniforme, mais original, do que os que abroilhavam podados, áulicos, sem opinião própria nos dois outros centros (Rio de Janeiro e Bahia). Esses viviam de observar o jardim luso que a miragem do Atlântico lhes apresentava continuamente aos olhos: em Minas, se me permitirdes o arrojado da expressão, o estilo barroco estilizou-se. As igrejas, construídas, quer por portugueses mais aclimatados ou por autóctonos algumas provavelmente como o Aleijadinho, desconhecendo até o Rio e a Bahia, tomaram um caráter mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional". ANDRADE, Mário Moraes de. A arte religiosa no Brasil. In: *Revista do Brasil*. São Paulo, 14 (54): 103, jun. 1920.
- ⁴ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*.

Rio de Janeiro: Record, 1984, 2 vols. Edição francesa original: Paris, 1956/58.

- ⁵ Cf. STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté - 1700-1789*. Genebra: Skira, 1964, p. 53-76.
- ⁶ Ver, por exemplo, para o barroco setecentista os estudos de NORBERG-SCHULZ, Christian. *Late baroque and rococo architecture*. N. York, 1976 e WITTKOWER, Rudolf. *Art and architecture in Italy*. London, 1982; e, para o rococó, a obra antológica de KIMBALL, Fiske. *The creation of the rococo*. Filadélfia, 1943 e MINGUET, Philippe. *Esthétique du rococo*. Paris, 1966.
- ⁷ Entre os artistas italianos que atuaram em Portugal na época do mecenato joanino incluem-se os arquitetos Filippo Juvara e Antonio Canevari, o escultor Alessandro Giusti, que fundou uma importante escola de escultura em Mafra, e o pintor Vincenzo Baccarelli, que introduziu em Portugal os princípios da pintura ilusionista de tetos, formando uma série de discípulos.
- ⁸ Construída entre 1732 e 1738, a importantíssima Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro, a primeira do Brasil a apresentar planta centralizada e torres circulares, serviu de modelo às igrejas mineiras 20 anos depois. Infelizmente essa igreja não mais existe, tendo sido demolida em 1944 por ocasião da abertura da Avenida Presidente Vargas.
- ⁹ Cf. FRANÇA, José Augusto. *Lisboa Pombalina e Iluminismo*. Lisboa, 1977, p. 187.
- ¹⁰ POZZO, Andréa. *Perspectivae Pictorum at que Architectorum*. Roma, 1693.
- ¹¹ Os forros da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, cuja atribuição permanece incerta (Caetano da Costa Coelho ou José de Oliveira Rosa?), foram contratados a partir de 1732.
- ¹² LUCIEN-TAPIÉ, Victor. *Essai d'analyse du rococo international. In: Sensibilità e Razionalità nel Settecento*. Veneza, 1967, p. 148.
- ¹³ O mais antigo exemplo datado é o dos retábulos da nave da Igreja de Santa Rita, executados no período 1753-1759.
- ¹⁴ Discurso de recepção no Instituto Histórico em 1830. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ EDUSP, 1978, t. II, p. 111.
- ¹⁵ Do nome de Francisco Xavier de Brito, escultor da Penitência que passou posteriormente a Minas Gerais, onde realizaria a talha da Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto.
- ¹⁶ Escaparam apenas as construções conventuais situadas nos morros, como o Mosteiro de São Bento e o Convento de Santo Antônio. Isso quando o próprio morro não veio abaixo, como foi o caso do Morro do Castelo, em 1922, cujo arrasamento acarretou, entre outras destruições, as da Antiga Sé e do Colégio dos Jesuítas.
- ¹⁷ Aspectos que lhe valeram elogios do próprio Araújo Porto Alegre, que o avaliou, em 1856, como o "único entalhador carioca que merece o nome de artista". Cf. PORTO ALEGRE, Araújo. *Iconographia Brasileira - Valentim da Fonseca e Silva*. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1856, t. XIX, p. 369-375.