

BRASIL: ARTE NO PERÍODO COLONIAL

João Vicente Ganzarolli de Oliveira

RESUMÉ:

Cet article concerne l'art brésilien de la période coloniale. On essaie de comprendre le phénomène artistique à partir d'une perspective plus vaste, donnée par la culture.

Por razões práticas, os seres humanos raras vezes se prestam a fazer voluntariamente modificações radicais nas culturas que aprenderam dos seus mentores, mas certamente não pode ser negado que, em teoria, é mais fácil modificar a língua ou a religião de uma pessoa do que a forma da sua cabeça ou a cor dos seus olhos.

Mischa Titiev

Este artigo trata da arte produzida em terras brasileiras durante o período colonial. Dada a complexidade do assunto, e estando a arte inserida no contexto mais amplo da cultura, convém uma abordagem preliminar de caráter panorâmico. Antes, porém, cabe um esclarecimento. Tomo a palavra "cultura" do contexto em que é comumente utilizada em Antropologia. Tem-se por essencial a diferença entre o procedimento humano ditado pela biologia e o que provém da assimilação cultural. Nas palavras do antropólogo norte-americano Mischa Titiev,

O termo cultura pode ser usado em, pelo menos, dois sentidos diferentes. Pode referir os aspectos não biológicos da humanidade no seu conjunto, ou pode respeitar apenas à forma de vida de um determinado grupo de homens e mulheres. Em qualquer dos casos, os antropólogos usam-no para descrever a série completa dos instrumentos não geneticamente adquiridos pelo homem, assim como todas as facetas do comportamento adquiridas após o nascimento. Não há um único aspecto em que a cultura deixe de diferir da biologia humana (TITIEV (1989:13)).

Muitos aspectos fazem do Brasil um país singular. A começar pelas dimensões gigantescas. Trata-se, a bem dizer, de um continente dentro de outro. Ocupando uma superfície que corresponde quase à metade da América do Sul (8 511 965 km²), o Brasil pode conter, em seu território, 286 países do tamanho da Bélgica. Integrante

João Vicente Ganzarolli de Oliveira
Prof. Dr. do Deptº de História e Teoria da Arte da Escola de Belas-Artes da UFRJ

do Novo Mundo, o Brasil esteve isolado da civilização até a chegada dos portugueses chefiados por Pedro Álvares Cabral em 1500. Mesmo admitindo a hipótese – pouquíssimo provável – de que, ainda na Antiguidade, os fenícios tenham estado no Brasil, isso não altera em nada o fato de que os povos que aqui viviam antes do Descobrimento estiveram culturalmente isolados do Velho Mundo até 1500. Seja como for, não deixa de ser ilustrativo e até fascinante o conteúdo da inscrição (ao que tudo indica forjada) originária da região de Pouso Alto, no atual estado da Paraíba, em 1873. Considerada autêntica pelo Professor Cyrus Gordon na década de 60, ei-la traduzida:

Nós somos filhos de Canaã, vindos de Sidon, a cidade do rei. O comércio trouxe-nos até esta praia distante, numa terra de montanhas. Sacrificamos um jovem aos deuses e deusas homenageados no décimo nono ano de Hiram, nosso rei poderoso. Partimos de Ezion-Geber e penetramos no Mar Vermelho, viajando com dez navios. Estivemos juntos no mar durante dois anos em volta da terra que pertence a Ham (= África), mas fomos separados por uma tempestade (lit. "pela mão de Baal"), e perdemos o contato com os nossos companheiros. Então chegamos até aqui, doze homens e três mulheres, a uma (...) praia da qual eu, o comandante, tenho o controle. Que os deuses e deusas homenageados estejam auspiciosamente a nosso favor (apud LUCE, J. V. (1971:80))¹.

Há polêmica quanto à origem do homem brasileiro e também do próprio homem americano. Há até pouco tempo, considerou-se como mais plausível a tese de que os primeiros habitantes da América tivessem vindo da Ásia mongólica através do Estreito de Behring (cf. Berdichevsky (1992:92s)). É o que explica os traços orientais, ainda hoje identificáveis, nos índios americanos e em muitos dos seus descendentes. Não obstante, cogita-se que esse pioneirismo caiba a povos das ilhas do Pacífico ou a europeus, que teriam vindo por mar. A descoberta recente de um fóssil humano de origem negróide em Minas Gerais conduz à idéia de que os primeiros colonizadores do Brasil fossem africanos. De qualquer modo, continua descartada a hipótese de que o homem americano seja nativo do próprio continente.

É instrutiva esta passagem de Humboldt, escrita por ocasião da sua viagem de investigação científica:

Apesar dos laços estreitos que parecem unir todos os povos da América, como pertencendo a uma mesma raça, várias tribos diferem entre si apenas pela altura, pela tez mais ou menos morena, por um olhar, que entre uns exprime a calma e a doçura, entre outros uma mistura sinistra de tristeza e ferocidade (HUMBOLDT (1980: 40)).

Do Alasca à Patagônia, da costa peruana ao litoral brasileiro, os níveis de cultura fizeram-se tão variáveis quanto se possa imaginar: enquanto as populações centro-americanas e andinas haviam atingido um estágio civilizatório comparável

¹. Para uma crítica atualizada relativamente à questão, veja-se o artigo da especialista Maria Giulia Amadasi Guzzo "Les Phéniciens en Amérique?" (cf. GUZZO (1997: 657 A 660)). A autora demonstra com argumentos fortes que a suposta inscrição deve ter sido falsificada por algum erudito brasileiro interessado em agradar ao Imperador Dom Pedro II, apaixonado, como se sabe, pela cultura semita.

(e às vezes até superior) aos padrões europeus da época dos Descobrimentos, os habitantes do Brasil não haviam ultrapassado a fase neolítica. Tratando da arte brasileira no período anterior à Descoberta, G. Bushnell assim escreve:

Pouca coisa de importância artística é conhecida no vasto território do Brasil. Grande parte da área é ocupada por florestas tropicais em terras baixas, que demonstraram ser inadequadas para o desenvolvimento de civilizações aborígenes adiantadas. E aquelas partes no leste, das quais se poderia esperar que fossem mais favoráveis, eram remotas e de difícil acesso a partir dos centros principais (BUSHNELL (1967: 259)).

Territórios como o México e o Peru, em compensação, possuíam um patrimônio artístico riquíssimo. Cabe aqui o que disse Dürer, que foi contemporâneo de Colombo, expressando sua admiração pelas obras de arte asteca que viu em Bruxelas:

Em toda a minha vida, nunca tinha visto nada que alegrasse tanto o meu coração quanto esses objetos. Eu os considero esplêndidas obras de arte, e fico maravilhado com o engenho refinado desse povo de terras estrangeiras (apud LEVENSON (1992: 21)).²

Faltavam palavras aos espanhóis de Cortez para descrever a grandeza arquitetônica da praça central da capital asteca de Tenochtitlán (cf. OLIVEIRA (1995:113 e 114)).³ No território brasileiro, exceção feita a algumas localidades na ilha de Marajó, os aborígenes desconheciam a arquitetura em pedra. Dos povos que habitaram Marajó antes da chegada dos europeus, destacam-se os nuaruaques, instalados no arquipélago por volta do ano 1100 a. C. Existe a hipótese de serem de origem polinésica, havendo alcançado a América pelo Pacífico, na altura do Peru. Seguindo o caminho natural proposto pelo rio Amazonas e seus tributários, adentraram-se na Amazônia brasileira, onde passaram a ser perseguidos pelos ferozes caríbas, que haviam chegado primeiro. Obedecendo ao percurso do Amazonas, alcançaram-lhe a foz e instalaram-se em Marajó. A dispersão em aldeias contribuiu para que se diferenciassem os costumes e as línguas. É o início do período marajoara, a mais significativa forma de expressão cultural da Amazônia pré-colombiana.

2.O interesse despertado pela arte e pelo próprio exotismo do Novo Mundo atinge níveis diversos da cultura européia. A arquitetura de Borromini e Guarini, por exemplo, é grandemente beneficiada pela alteridade paisagística da América. Conforme explica Riccardo Averini, "Uma demonstração simbólica de tal processo, na sua fase inicial, é dada pelo tema recorrente das 'quatro partes do mundo', introduzido já no princípio do século XVII nos ciclos rituais religiosos e profanos: transcrição dum novo conceito de religiosidade do qual a cultura não poderá prescindir. Encontramo-lo na fonte berniniana *dei Fiumi* na praça Navona, que é de 1647. Ali nas margens do Ganges, do Nilo, do rio da Prata, encontra-se também uma primeira interpretação da exuberante natureza tropical apresentada na sua realidade, como fundamento de inspiração, em contraste com a sóbria natureza européia que faz de fundo ao Danúbio" (AVERINI (1982/1983: 328)).

3. O espanto dos europeus face à exuberância da natureza e da cultura do Novo Mundo não se restringe à Era dos Descobrimentos. Reencontramos o mesmo olhar maravilhado em Alexander Humboldt, três séculos depois da Descoberta da América: "Os Guayqueris pertencem a esta tribo de índios civilizados que habitam as costas da Margarita e os subúrbios da vila de Cumana. Exceção feita aos Caríbas da Guiana espanhola, é a mais bela raça de homens da terra firme. (...) Sua constituição física demonstra uma grande força muscular, e a cor da sua pele oscila entre o cinza e o vermelho escuro. Vendo-os de longe, imóveis na sua pose e projetados sobre o horizonte, podem ser tomados por estátuas de bronze. (...) Eles nos deram cocos frescos e alguns peixes do gênero *chaetodon*, dos quais nós não pudemos deixar de admirar as cores. Quantas riquezas continham, aos nossos olhos, as pirogas desses pobres índios. (...) Não há nada que excite tanto a curiosidade de um naturalista quanto o relato das maravilhas de um país que ele está a ponto de abordar" (HUMBOLDT (1980: 40 e 41)).

O fato de não termos presenciado diretamente um evento histórico, ou que ele seja expresso por um vocabulário inexistente na época da sua ocorrência, não nos permite negar a sua veracidade e nem modificá-lo de forma solipsista. Não se pode exigir nas ciências humanas o mesmo grau de exatidão que fornece a Matemática. Nem por isso, o teor de veracidade da História e das outras ciências humanas deve ser posto em descrédito. Como ensinava Aristóteles, a verdade há de ser buscada

(...) em cada gênero de coisas apenas na medida em que o admite a natureza do assunto. Evidentemente, não seria menos insensato aceitar um raciocínio provável da parte de um matemático do que exigir provas científicas de um retórico (ARISTÓTELES: (S/D: 1094b)).

A História reflete a contingência humana, e esta sempre comporta um alto grau de imprevisibilidade. De fato,

O homem é um ser sensível que sabe contrariar o desenvolvimento matemático das curvas: é exatamente por esse motivo que ainda não foi possível aos matemáticos reduzi-lo a uma simples equação (RIGOTARD (1967: 92)).

Mas os fatos históricos integram-se ao real, requisitando, em sua objetividade, a figura do historiador para que sejam devidamente interpretados. É bem verdade que o historiador concede sentido aos fatos históricos, na medida em que os interpreta. Outrossim, são esses mesmos fatos que fazem do historiador o seu intérprete, já que são eles que estabelecem os limites dos quais a interpretação não pode se afastar. Partindo da pergunta sobre o que venha a ser a História, Edward Hallett Carr oferece-nos uma passagem eloqüente:

O historiador e os fatos históricos são necessários um ao outro. O historiador sem seus fatos não tem raízes e é inútil; os fatos sem seu historiador são mortos e sem significado. Portanto, minha resposta à pergunta "Que é história?" é que ela se constitui de um processo contínuo de interação entre o historiador e seus fatos, um diálogo interminável entre o passado e o futuro (CARR (1976: 29)).

De todas as culturas que compunham o Novo Mundo por ocasião da Descoberta, as brasileiras estavam entre as mais primitivas. O que não tem qualquer relação com a palavra "índios", aplicada de forma genérica para a denominação dos habitantes do Novo Mundo: válida, pois, tanto para os civilizados incas quanto para os selvagens botocudos.⁴ É uma das conseqüências lingüísticas herdadas dos muitos equívocos de Colombo, que pensava ter chegado à Ásia e não a um novo continente, e que, fiel à tradição medieval, tomava a Índia como metáfora das terras orientais.

4. A disparidade cultural que vemos entre os índios americanos tem seu paralelo no fenômeno da vinda de escravos africanos na América. É bem verdade que, ao sul do Saara, a estatuetária, a escultura e a pintura rupestre chegou a níveis artísticos admiráveis em tempos anteriores à Era das Navegações. Entretanto, os africanos que vieram para o Brasil não herdaram esse legado cultural; sua contribuição para a arte brasileira do período colonial é inexpressiva (ver a esse respeito REIS (1971: 11)).

A polêmica sobre o caráter continental das terras descobertas perdura durante mais de uma década. É só em 1507, no ano seguinte a morte de Colombo, que surge o primeiro *mapa mundi*, de Waldseemüller, em que o Novo Mundo é descrito cartograficamente como uma quarta massa continental e não mais uma península da Ásia, idéia da qual o Almirante jamais abdicou. Cogita-se que Américo Vespúcio tenha sido o primeiro a afirmar, poucos anos após a primeira viagem de Colombo, que as terras descobertas faziam parte de um novo continente. É uma das causas para que o *mundus novus* chame-se “América” e não “Colômbia”. Waldseemüller é o primeiro a usar o nome de Américo Vespúcio para a denominação do continente descoberto por Colombo. Em 1509, o nome “América” reaparece num *globus mundi* feito em Strasburgo. Caberia a Leonardo da Vinci consigná-lo de forma definitiva em 1516.⁵

Até a época da primeira viagem de Colombo, em 1492, os povos americanos praticamente desconheciam a escrita fonética. Na América Central, os maias utilizavam hieróglifos para a expressão dos mais diversos fins (cf. DE LA GARZA (1980:IX)). Os *nahuas*, por sua vez, haviam desenvolvido um sistema de pictogramas denotativos (voltados para a representação literal de objetos e ações) e ideogramas conotativos (destinados à linguagem figurada: o desenho de um olho representando a visão; pegadas, um deslocamento etc.); alguns sinais fonéticos, exclusivamente silábicos, indicavam a antroponímia, a toponímia e a cronologia (cf. GRUZINSKI (1991:20)). Nos Andes, os incas não foram além do sistema rudimentar do *quipu*, que consistia numa corda principal e várias secundárias, em que eram traçados nós indicativos principalmente de dados numéricos (cf. LANNING (1967:166 e 167)). Em todo o território brasileiro, nada de comparável havia sido criado: a arte e a própria cultura dispunham apenas da oralidade como instrumento lingüístico de transmissão.

Conseqüências importantes emergem dessa conjuntura. Pois, como já diziam os antigos, *verba volant, scripta manent*.⁶ Diferentemente do que ocorria na América hispânica, os conquistadores portugueses não encontraram tradições artísticas suficientemente enraizadas no solo da nova colônia. Se em Cuzco as paredes das igrejas barrocas misturavam-se com as pedras da arquitetura incaica preexistente, no Brasil, não havia modelo anterior a ser adaptado aos novos padrões artísticos trazidos da Europa.⁷ Assim, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, a arquitetura, tal como as outras artes, adquire feições mais acentuadamente européias (entenda-

5. Ver a esse respeito ZWEIG (1943: 13s); e MAHN-LOT (1985: 7s).

6. “As palavras faladas voam, as escritas permanecem”.

7. Não se pode negar a existência de um certo sincretismo, ocorrido durante o período colonial, entre técnicas de construção indígenas e até africanas com as dos portugueses: “As (técnicas) mais primitivas, do início do povoamento, parecem constituir pontos de confluência das culturas em contato, como sucede na adjução de processos medievais lusitanos e usanças indígenas evidenciadas pelo recurso à palha e às palmas de coqueiro para realizar a inteira construção ou para cobrir a obra de pau-a-pique. Também este resume experiências paralelas, senão a do índio, como querem alguns, seguramente dos negros e dos portugueses” (MACHADO: (1973: 363)).

se portuguesas) no Brasil do que no Peru e no México. Isso não impediu, contudo, que as construções edificadas na colônia portuguesa adquirissem novas características, sinalizantes de uma outra realidade histórica e geográfica. Convém acrescentar, à guisa de ressalva, que essas considerações não podem ser tomadas como regra. Tomemos como exemplo Goa, cidadela conquistada pelos portugueses aos indianos em 1510 e mantida sob domínio lusitano até há poucas décadas. Chegando à Índia, os lusitanos deparam com tradições culturais antigas e altamente refinadas, onde não faltavam monumentos arquitetônicos de vulto. Não obstante, nas primeiras igrejas de Goa, a presença da arte autóctone é praticamente imperceptível. A situação começa a ser modificada apenas no século XVII quando, contrariando a desaprovação da Igreja quanto ao desempenho de pessoas pertencentes a outras religiões em obras de arte cristãs, os portugueses passam a contar com o apoio de artistas locais. Doravante, de certo modo, o quadro chega a se inverter:

O termo rococó tem sido usado para descrever a arte tardia de Goa. Mas deve-se notar que Goa não recebeu influxos diretos da Europa após o século XVII. Pode ser válido pensar em termos de uma indianização crescente do original importado (DEHEJIA (1997:373 e 374)).

No entanto, a arquitetura hindu do século XVIII não deixa de ser influenciada pelos moldes europeus presentes nas igrejas de Goa, conforme se vê, por exemplo, na torre do templo de Shantadurga, edificado entre 1730 e 1738. Ainda nesse mesmo contexto, Vidya Dehejia faz uma afirmação bastante esclarecedora:

A história da contribuição portuguesa para a cultura indiana ainda está para ser escrita. O Cristianismo foi uma contribuição. Passadas tantas gerações, a fé das castas convertidas ainda desempenha um papel importante. Hoje em dia, os cristãos da Índia podem ser ouvidos referindo-se a si mesmos como cristãos hindus ou cristãos muçulmanos, indicando que, ao mesmo tempo em que eles professam a fé cristã, também celebram as festividades da crença de que eles abdicaram em prol do Cristianismo. Como na maior parte das outras confrontações históricas, a população local adotou vários costumes introduzidos pelos dominadores. Poucas pessoas sabem que o amendoim, hoje matéria-prima para o óleo indiano, foi trazido da África pelos portugueses; a castanha de caju, fonte de um licor de Goa, foi importado do Brasil; e a pimenta vermelha, ou *lal mirchi*, que na imaginação popular atual é a quintessência do condimento indiano, foi um produto importado Pernambuco, no Brasil, pelos portugueses (DEHEJIA (1997: 376)).

O início da colonização do Brasil, a rigor, não coincide com a tomada de posse ocorrida em 1500. Os registros materiais das quatro primeiras décadas daquele século são extremamente escassos. Tal fato reflete a prioridade que os portugueses concediam às suas novas colônias em terras asiáticas, que ofereciam benefícios mais imediatos à metrópole. O Brasil, em contrapartida, não despertava grande interesse. Eis porque

44

(...) praticamente nada subsistiu das construções desses primeiros tempos, em sua maioria simples feitorias em madeira e barro, levantadas em pontos esparsos da costa, onde aportavam as naus portuguesas em busca do pau-brasil. A esta disputada madeira usada como colorante carmezim, deve o Brasil seu

nome de batismo definitivo, que substituiu os anteriores "Ilha de Vera Cruz" e "Terra de Santa Cruz", dados pelos navegadores (RIBEIRO DE OLIVEIRA (1999: 2)).

Quanto ao nome *brasil*, é interessante observar alguns detalhes. Não se trata de uma palavra autóctone. Descende da geografia imaginária dos europeus. De origem celta, provavelmente deriva da antiga palavra irlandesa *bres*: "nobre", "afortunado", "feliz", "encantador". Ligando-se à célebre navegação de São Brendano, realizada ainda na Alta Idade Média, *brasil* significava originariamente "ilha dos santos", "terra dos afortunados" ou "ilha da felicidade". No século XIV, a ilha imaginária passa a constar dos mapas, situando-se nos limites extremos do mundo ou ao sul da costa da Irlanda. Assim é que, mais de um século antes da viagem de Cabral, as terras brasileiras já povoavam o imaginário lusitano, antecipando o nome real que lhe seria dado após a descoberta. Como explica Luis Weckmann,

(...) a ilha Brasil, onde quer que se achasse (efetivamente em lugar nenhum), tornou-se famosa devido à presença de uma madeira fina e produtora da tinta que, por extensão do nome, embora não de forma imediata, foi chamada pau-brasil. Por conseguinte, o nome do mais extenso país sul-americano e do seu principal produto no começo do século XVI, o pau-brasil, descendem da denominação da ilha fabulosa (WECKMANN (1993: 29)).⁸

É oportuno destacar a coincidência cronológica que ocorre entre a transição do Renascimento para o Barroco, na Europa, e a descoberta de países e até de continentes inteiros, até então mal conhecidos ou completamente ignorados pela Geografia e pela História do Ocidente. O Barroco representa a primeira forma de manifestação artística ocidental a adquirir universalidade extra-européia. Com efeito, nas palavras de Riccardo Averini,

O Barroco é precisamente, na expressão da sua arte religiosa, o resultado duma conciliação entre o mundo da tradição cristã católica européia e as formas de percepção e sensibilidade das vastíssimas regiões que se incorporaram ou entraram em contato com ele (AVERINI (1982/1983: 329)).

A ausência total de escrita e o próprio estágio primitivo em que se encontravam as diversas tribos brasileiras por ocasião da chegada das caravelas não devem ser entendidos como barreiras insuperáveis para o florescimento das artes. Seria uma injustiça e um contra-senso pensarmos assim, mesmo porque, como observa Franz Boas, a aptidão estética é traço fundamental e comum a todos os homens (cf. FRANCH (1982:48)). Do que podemos inferir ser a arte uma forma de manifestação própria do ser humano, prerrogativa que a faz presente em todas as sociedades. Porém, como são muitas as variáveis e os fatores condicionantes, é natural que nem todas as artes se desenvolvam de forma equilibrada em cada cultura específica - a ocorrência de tal equilíbrio durante o Renascimento é um dos motivos que explicam o fascínio que esse período da História da Arte desperta em nós.

8. Ver também WECKMANN (1993: 31, 289 e 290).

A dança, por exemplo, sempre foi amplamente praticada pelos índios brasileiros. O que aliás confirma a sentença de Curt Sachs: "são raros os povos que não dançam" (SACHS (1944:23)). Ainda que em nível rudimentar, a música também era conhecida antes do Descobrimento, como sabemos graças a relatos como os de Jean de Léry, durante o breve período em que vigorou a minúscula França Antártica na Baía de Guanabara.⁹ É bastante plausível que os indígenas da época do Descobrimento utilizassem escalas pentatônicas, fazendo jus à tese de Adolfo Salazar.¹⁰ Como também é aceitável supor que, ao menos em algumas das tribos primitivas (sobretudo na dos tabajaras de Pernambuco, que acreditavam ser os primeiros habitantes do Brasil), a música tivesse certas afinidades com a de outras culturas pré-colombianas mais avançadas, a saber, os aimarás, os quéchuas, os astecas e os maias. Essa suposição sustenta-se na analogia que parte de fatos constatáveis noutros ramos da arte, como é o caso da cerâmica produzida na ilha de Marajó: embora bem menos elaborada em relação à cerâmica daquelas outras culturas ameríndias, certas correlações podem ser estabelecidas (cf. PINTO: (S/D: 144)).

O artesanato, por sua vez, exprimia-se de formas diversas entre os índios brasileiros, através de objetos de madeira, palha, plumas e cerâmica. A pintura limitava-se basicamente aos adornos corpóreos, ao passo que a escultura restringia-se ao estágio da simples modelagem sobre o barro. A literatura era a menos desenvolvida de todas as artes. O que torna difícil imaginar que, nestas terras recém-assimiladas à cultura européia, nascesse um amálgama literário como o *Popol Vuh*, em que a cosmogonia e a mitologia da América Central pré-colombiana são traçadas literariamente por um indígena à luz da tradição bíblica.¹¹

Conforme já vimos, a colonização propriamente dita do Brasil inicia-se defasada em relação ao Descobrimento. No que tange à penetração em larga escala da arte lusitana, o ano de 1549 pode ser tido como marco inaugural. Pois é a data da fundação da cidade de Salvador, sede do Governo Geral do Brasil, por Tomé de Souza, que trouxe em seus navios os primeiros jesuítas encarregados de catequizar os indígenas. Mercê da sua importância como capital, Salvador foi

9. Considerado por Lévi-Strauss "o breviário do etnólogo", a *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil autrement dite Amerique*, escrita por Jean de Léry e publicada em Genebra em 1578, exerce um papel considerável na cultura européia, "inserindo-se na linhagem ininterrupta de textos que convergem para a formação do mito do bom selvagem no Século das Luzes" (LESTRIGANT (1994: 3345)). Direta ou indiretamente, o relato de Léry sobre o seu convívio com os tupinambás influenciou autores diversos, tais como Locke, Bayle, Prévost, o abade Reynal, Diderot e Rousseau.

10. Nas palavras do musicólogo, "(...) é a famosa escala pentatônica que veremos aparecer em todas as culturas anteriores à européia, que é a própria base da cultura musical, e que, em grande parte, está presente também em culturas não européias, nos chamados povos primitivos" (apud PINTO (S/D: 144)).

11. "Esse importantíssimo documento histórico, literário e religioso relativo ao povo Maia-Quiché (México meridional, Yucatan, Guatemala), pode ser considerado como a bíblia de um povo que, antes de Cristóvão Colombo, esteve entre os mais civilizados do mundo. Escrito na língua quiché, em caracteres latinos (1557), foi durante muito tempo erroneamente atribuído a um certo Diego Reynoso. Foi descoberto em Santo Tomás Chichicastenango no fim do século XVII pelo frei Francisco Ximénez (falecido em 1730), que o traduziu para o espanhol" (COUFFON et alii (1994:5876)). Para uma visão mais detalhada sobre o *Popol Vuh* ("Livro da comunidade"), ver RECINOS (1993: 7 a 18).

planejada segundo o mesmo molde ortogonal que direcionava o urbanismo das cidades na América hispânica. É ainda o modelo que orienta a construção de sedes administrativas e religiosas relevantes, como o Rio de Janeiro, São Luís, Belém e Mariana, por exemplo. A maior parte das localidades urbanas do período colonial tem suas origens na tradição lusitana da Idade Média: as ruas, o casario e as demais construções acomodam-se à topografia; as igrejas e os edifícios civis mais importantes ocupam lugar destacado, no cimo dos morros. O encanto de cidades como Ouro Preto e Olinda (ambas pertencentes ao patrimônio histórico da UNESCO) deriva justamente desta fértil anarquia urbana e topográfica, em que as obras da arquitetura parecem brotar espontaneamente da natureza. Cumpre enfatizar o desempenho da Igreja nesse processo de configuração da arte brasileira na época da colônia. De fato, como escreve Myriam Ribeiro,

Secundando o poder civil na obra colonizadora, a Igreja Católica teve importantíssimo papel na encomenda arquitetônica e artística do Novo Mundo, repetindo nos trópicos na Era Moderna performance semelhante à que tivera na formação da civilização européia medieval. No panorama urbano das vilas e povoados coloniais, destacando-se na exuberância da vegetação tropical contra o azul profundo do céu o verde ferroso das montanhas mineiras, os volumes bem definidos das igrejas brancas são sempre pontos de referência marcantes, subordinando a si o casario entorno (RIBEIRO DE OLIVEIRA (1999: 3)).

A arte brasileira do período colonial constrói-se juntamente com a religiosidade. Ambas, a nova arte e a nova religião, originam-se da mesma fonte e têm implicações em comum. Comentemos algumas delas. Inicialmente, compõe-se de degredados a maioria dos portugueses enviados pela metrópole para colonizar as imensas terras tropicais anexadas ao reino. Da África, os portugueses enviam escravos para a lavoura. Do contato entre o europeu, o negro e o índio, começa a surgir uma nação mestiça, o “pequeno gênero humano” de que fala Bolívar.¹² A miscigenação ocorrida nos habitantes tem correspondência na arte. Mesclando-se com elementos africanos e autóctones, a arte produzida no Brasil colônia torna-se, também ela, mestiça. O que representa antes um ganho do que uma perda. Porque, não raro, a arte do colônia, fruto da mestiçagem cultural, chega a suplantar qualitativamente a da metrópole.¹³ Um registro importante, relativo a esse contexto, é a riquíssima música popular e folclórica que nasce no solo do Nordeste brasileiro, resultante da convivência entre a música indígena e os modos eclesiais empregados no canto gregoriano (cf. PINTO (S/D: 144)). E é particularmente expressivo o fato de que os maiores artistas plásticos do período colonial sejam de origem mestiça: Aleijadinho (1738-1814) e Mestre Valentim (1750-1813). Cabe dizer que:

12. Referindo-se especificamente às colônias espanholas prestes a adquirir a independência, Bolívar assim falou: “Nós somos um pequeno gênero humano (...); não somos índios nem europeus, mas sim uma espécie intermediária entre os legítimos proprietários do país e os usurpadores espanhóis” (apud RETAMAR (1993:165)).

13. No âmbito da arquitetura, desenvolvem-se aqui tipologias autônomas ou de pouco desdobramento em Portugal: “É o caso das plantas curvilíneas e das versões rococó de tetos de igrejas que dão um aspecto tão peculiar à arquitetura da região de Minas Gerais” (RIBEIRO (1999:1)).

Em nenhum momento ou exemplo, a arte genuína brasileira se reduz ao pastiche, à imitação servil. Sempre cresce algo novo, seja como recurso de construção, seja como meio de expressão. Tal interesse de crescer, de alterar sobre os padrões, permitiu ao próprio português artesão emigrado, ou ao seu aprendiz nativo, atingir o nível de escultura nas obras que seriam apenas labor de cantaria. A transculturação também se processou de uma matéria a outra, levando o estatuário e o entalhador da pedra líoz a fazer sua arte original no calcário e no arenito do Nordeste ainda no Seiscentos, na esteatita (pedra-sabão) de Minas, no correr dos Setecentos, e no granito fluminense no século seguinte, até quase os nossos dias (ATLAS CULTURAL DO BRASIL (1972: 391)).

Ainda com relação ao tema da mestiçagem, é justo evocarmos a figura colossal do Inca Garcilaso de la Vega, metáfora viva dos conflitos e paradoxos inerentes a essa circunstância peculiar no âmbito da cultura latino-americana. Seus escritos, como bem percebe Irving Leonard,

(...) refletem o conflito psicológico de um mestiço muito eloqüente, um artista vagamente incapaz de identificar-se por completo com uma das culturas representadas pelo seu sangue. Foi um ser dividido, símbolo das confusões que hoje afligem os grandes segmentos da população híbrida da América hispânica (LEONARD (1990: 63 e 64)).¹⁴

A arte do Brasil colonial está a serviço da religião católica. É uma tendência européia presente desde os primórdios do Cristianismo. A sentença de São Gregório Magno, pronunciada no início da Idade Média, mostra-se válida para o contexto:

(...) o que a escrita é para os que sabem ler, a pintura é para os iletrados. Nela os ignorantes vêem aquilo que devem seguir; nela lêem aqueles que desconhecem as letras (apud DE BRUYNE (1963:442)).¹⁵

É o mesmo princípio que se aplica às colônias espanholas e portuguesas descobertas através da navegação oceânica. A Era dos Descobrimentos coincide cronologicamente com a expansão do poderio de Roma como sede da Cristandade e patrona das artes. Roma, *urbs aeterna*, assume as diretrizes não só da doutrina cristã, mas também dos cânones artísticos a serem seguidos. Iniciando-se o século XVI, sob o pontificado de Júlio II, Florença cede a Roma a supremacia artística na Península Itálica e, por extensão, na própria Europa. É, pode-se dizer, um retorno aos tempos da grandeza que tornaram célebre a cidade dos césares. Revive-se o ideal civilizatório de outrora. Na arte romana do Seiscentos concentram-se tanto os ditames estéticos como os pontos da doutrina contra-reformista. Arte social por excelência, a arquitetura assume papel preponderante no Ocidente, o que se harmoniza com o fato de ter sido ela a primeira das artes do espaço a se

14. Escreve ainda o mesmo autor: "A palavra tem um uso cronológico e outro qualitativo. Se combinamos convenientemente ambos os usos, pode dizer-se que o ano de 1616 é notável nos anais literários do mundo ocidental. Na primavera daquele ano, provavelmente com a diferença de alguns poucos dias, o primeiro escritor da Inglaterra, William Shakespeare, o primeiro escritor da Espanha, Miguel de Cervantes, e o primeiro escritor da América, o Inca Garcilaso de la Vega, passaram deste mundo para a imortalidade" (LEONARD (1990: 64)).

15. A tese de São Gregório recebe múltiplas interpretações ao longo da Idade Média. Já no Renascimento, o frei Girolamo Savonarola mostra-se filiado à posição de São Gregório. O que não o impede de apresentar sérias restrições contra imagens que possam conduzir ao pecado, ou, ainda, simplesmente por serem de baixo teor artístico. Durante a Contra-Reforma, e mais particularmente na época do Concílio de Trento, a metáfora gregoriana da pintura religiosa como "Bíblia dos iletrados" torna-se um *leitmotiv* na obra de diversos autores (ver a esse respeito BLUNT (1994: 45, 46, 47 e 107)).

emancipar da tutela das artes liberais, que dominaram a Idade Média e eram protagonizadas pelas disciplinas do *trivium* (Gramática, Retórica e Dialética) e do *quadrivium* (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música).¹⁶ Realmente,

(...) a arquitetura, disciplina principal num mundo que tinha perante si programas inexauríveis de atividades construtivas, preparava-se para fundar milhares de cidades, vilas, aldeias, enclaves, fortalezas e conventos, no deserto quase absoluto dos continentes recém-descobertos (AVERINI: 1982/1983: 330).

Ressalte-se que essa supremacia da arquitetura nem sempre é aceita no Brasil colonial. Vieira, por exemplo, tem nas artes da palavra as mais importantes. Comparando-as com a pintura, diz: “os corpos se retratam com o pincel, as almas com a pena” (apud PEREIRA (1997: 191)).

Como se explica o primitivismo extremo dos índios brasileiros, comparativamente aos seus vizinhos de outras localidades da mesma América? Em parte, o isolamento geográfico pode ser tido como causa. Não se trata, porém, de uma circunstância ímpar como a da Austrália, em que os aborígenes praticamente não sofreram qualquer tipo de influência cultural externa durante, ao que parece, um período longuíssimo. Antes da chegada dos ocidentais, nenhum outro grupo étnico além dos australianos autóctones havia se estabelecido na ilha continental; a etnia australiana não habita outra parte do mundo a não ser a Austrália (cf. MOUNTFORD (1964:5)).¹⁷ Para os indígenas brasileiros que habitavam a costa atlântica, a grandeza do oceano talvez seja uma justificativa plausível para a falta de intercâmbio com outras culturas mais avançadas. O mesmo não se aplica aos habitantes do Brasil central. Pois a distância em relação à cultura florescente do altiplano boliviano era um obstáculo geográfico relativamente fácil de superar. Contudo, esse contato entre índios brasileiros e bolivianos, se chegou a ocorrer, não deixou frutos. Na Amazônia, o excesso de vegetação parece ter atuado como barreira para o advento da civilização. Mas isso não vale como regra. Pois o extraordinário complexo arquitetônico dos maias em Tikal, na Guatemala, foi construído em meio à floresta tropical.

A Geografia, a História e as outras ciências podem ajudar a explicar os feitos humanos; mas seus argumentos não bastam e nem podem ser tomados de forma unívoca. E nem de modo determinante, como pensava Taine relativamente ao fenômeno artístico.¹⁸ Pois o ser humano é, por natureza, a criatura menos

16. Na mesma época, começa a ser esboçado o conceito de *belas-artes*, que se concretizaria no século XVII. Ver a esse respeito KRISTELLER (1990: 192).

17. Incluindo-se no ciclo dos Descobrimentos, a Austrália foi primeiramente alcançada pelos portugueses ainda no século XVI, que a chamaram de “Grande Java”. A colonização, porém, teve início com os ingleses no século XVIII. Além do fato de os autóctones encontrarem-se em nível cultural pré-histórico antes da colonização, há uma outra coincidência interessante entre a Austrália e o Brasil. Ambos os países continentais, embora fossem oficialmente desconhecidos pelos ocidentais, achavam-se presentes na tradição européia através de relatos e lendas originárias da Antiguidade e da Idade Média. Ver a esse respeito OLIVEIRA (1997:29 e 30) e WECKMANN (1993:55s).

18. Taine acreditava que obra de arte é “determinada por um conjunto formado pelo estado geral do espírito e dos costumes do meio circundante” (apud PLAZAOLA. (1970:198)).

previsível de todas. Nas suas criações culturais, muitas vezes o simples acaso pode atuar como motivo principal para as explicações que buscamos. É de se esperar que a estabilidade econômica e social favoreça o desenvolvimento das artes. Essa formulação é coerente e condiz com as idéias de Taine e seus seguidores. Mas ocasionalmente ela parece funcionar às avessas. Exemplifiquemos mais uma vez com a cidade luso-indiana de Goa. Na segunda metade do século XVII, o enclave português na Índia sofre pesadas perdas no confronto com os holandeses e os ingleses. O poderio crescente dos chefes Maratha constitui outra séria ameaça. Com o declínio do comércio e o colapso da infra-estrutura, a crise atinge todos os níveis: sem água potável, e assolada por epidemias devastadoras, Goa transforma-se numa cidade fantasma. Entretanto, é justamente sobre os alicerces dessa conjuntura caótica que se erguem algumas das igrejas mais esplêndidas de Goa (cf. DEHEJIA (1997:372 e 373)).

Reportando-se ao problema do subdesenvolvimento nos países do Terceiro Mundo, Jean Rigotard escrevia há algumas décadas:

A existência de regiões subdesenvolvidas é assunto da Geografia; a existência de países subdesenvolvidos é assunto da História. E quando algum chefe de Estado africano que recentemente independente declara: "Nós somos vítimas ao mesmo tempo da História e da Geografia", ele coloca o problema do subdesenvolvimento no seu verdadeiro contexto, que é o das relações internacionais depois do fim da Segunda Guerra Mundial e das propostas incessantes de toda natureza, que se manifestam acerca da ajuda a conceder aos países do Terceiro Mundo (RIGOTARD: 1967: 9).

Integrante do Terceiro Mundo, o Brasil adapta-se ao conteúdo da citação de Rigotard. No caso específico da arte brasileira do período colonial, há de se considerar o fato de que é nessa mesma fase da História que surge entre nós a consciência de uma identidade cultural, um denominador comum para o caleidoscópio de etnias, povos e costumes que aqui se estabeleceram. Se hoje falamos em *brasildade*, isso é assunto da cultura, na sua acepção mais ampla, comportando, pois, a arte, a religião e todas as atividades propriamente humanas. E para que sejam investigadas as origens da *brasildade*, faz-se imprescindível um retorno a 1500. Porque é nesse ano divisor do segundo milênio da Era Cristã que temos o marco inaugural da História em terras brasileiras.

"Tratemos de nos enriquecer com as nossas diferenças mútuas", escreveu Paul Valéry (apud RIGOTARD (1967: 194)). A sentença aplica-se bem à cultura brasileira, edificada que é sobre os alicerces das contribuições de povos diversos. É na aceitação dessa diversidade que se radica a riqueza da arte, da religião e das outras modalidades de manifestação cultural vigentes no Brasil, seja durante o período colonial, seja nos períodos subseqüentes da História. É inegável a importância cultural relacionada à presença dos holandeses durante o século XVII. Não se trata, porém, de um patrimônio a ser considerado brasileiro, uma vez que

não chega a influenciar com profundidade a cultura do país. A pintura de Frans Post realizada sob Maurício de Nassau entre 1637 e 1644 é, a bem dizer, arte flamenga, em que pese o fato de a temática ser brasileira. É impossível saber como seriam a arte e a cultura brasileiras se a Companhia das Índias Ocidentais ou a França Antártica houvesse tido outro sucesso no Brasil. Para a compreensão da História da Arte valem sobretudo os fatos. Mesmo porque, como diz Jacques Le Goff, a história não pode ser escrita a partir de meras suposições.¹⁹

* Agradeço às professoras Geni Harb e Myriam Ribeiro, bem como à aluna Lillian Valdanini pelas valiosas sugestões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (S/D) *Ethicorum Eudemiorum*. IN *Opera omnia graece et latine*. Paris: Firmin-Didot, t. II.
- ATLAS CULTURAL DO BRASIL (1972) Rio de Janeiro: MEC / Conselho Federal de Cultura / FENAME.
- AVERINI, R. (1982/1983) Tropicalidade do Barroco. IN *Barroco*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária. nº 12.
- BERDICHEWSKY, B. (1992) *En torno a los orígenes del hombre americano*, 5ª ed., Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- BLUNT, A. (1994) *Artistic theory in Italy: 1450 - 1600*, 4ª ed., Oxford: Oxford University Press.
- BUSHNELL, G. (1967) *Ancient Arts of the Americas*. New York / Washington: Praeger.
- CARR, E. (1976) O historiador e seus fatos. IN *Que é História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- COUFFON, C. et alii. (1994) *Le nouveau dictionnaire des oeuvres de tout les temps et de tous les pays*. Paris: Robert Laffont, 1994, t. V.
- DE BRUYNE, A. (1963) *Historia de la Estética* (trad. Armando Suarez, O.P.). Madrid: B.A.C., t. II.
- DEHEJIA, V. (1997) *Indian Art*. London: Phaidon.
- DE LA GARZA, M. (1980) Prólogo. IN *Literatura maya*. Caracas: Ayacucho.
- FRANCH, J. A. (1982) *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Editorial.
- GRUZINSKI, S. (1991) *La colonización de lo imaginario (sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI a XVIII)*. México: Fondo de Cultura Económica.

19. *On n'écrit pas l'histoire avec des si* (LE GOFF:1996: 18).

- GUZZO, Maria Giulia Amadasi. (1997) *Les Phéniciens en Amérique?* IN *Les Phéniciens*. Paris: Stock.
- HUMBOLDT, A. (1980) *Voyages dans l'Amérique Équinoxiale*. Paris: Maspero.
- KRISTELLER (1990). The modern system of the arts. IN *Renaissance thought and the arts*. Princeton: Princeton University Press.
- LANNING, E. (1967) *Peru before the Incas*. New Jersey: Prentice-Hall
- LE GOFF, J. (1966) *Saint Louis*. Paris: Gallimard.
- LEONARD, I. (1990) *Ensayos y semblanzas: bosquejos históricos y literarios de la América Latina colonial* (trad. Juan José Utrilla) México: Fondo de Cultura Económica.
- LESTRIGANT, F. (1994) *Le nouveau dictionnaire des oeuvres de tout les temps et de tous les pays*. Paris: Robert Laffont, 1994, t. III.
- LEVENSON, J. (1992) Circa 1492: History and Art. IN *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. Washington: Yale University Press.
- LUCE, J. V. (1971) Ancient Explorers. IN: Geoffrey Ashe (Org.) *The Quest for America*. New York: Praeger.
- MACHADO, L. (1973) Arquitetura e Artes Plásticas. IN *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva.
- MAHN-LOT, M. (1985) *Cristóvão Colombo* (trad. Mário B. Nogueira). Porto: Vertente.
- MOUNTFORD, C. (1964) *Aboriginal Paintings from Australia*. Milano: Mentor-Unesco / The New American Library.
- OLIVEIRA, J. V. G. (1995) Sobre a Identidade Cultural Latino-americana. IN *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 122/123.
- _____. O deserto de gelo (1997). IN *Revista do Clube Militar*. Rio de Janeiro: ano LXX, nº 335.
- PEREIRA, J. (1997) O pensamento artístico de Vieira. IN *Oceanos*. Lisboa: n. 30 e 31.
- PINTO, A. (S/D) A melodia do Nordeste e suas constâncias modais. IN *Encontro Cultural de Laranjeiras. 20 anos*. Governo do Estado de Sergipe / Secretaria Especial de Cultura / Fundação Estadual de Cultura.
- PLAZAOLA, J. (1970) *Introducción a la Estética. Historia, teoría y textos*, Madrid: B.A.C.
- RECINOS, A. (1993) Introducción. IN *Popol Vuh*. 23ª ed., México: Fondo de Cultura Económica.
- REIS, A. (1971) Introdução. IN Germain Bazin. *O Aleijadinho e a escultura barrôca no Brasil* (trad. Marisa Murray). São Paulo / Rio de Janeiro: Record.
- RETAMAR, R. (1993) Nuestra América y el Occidente. IN *Fuentes de la cultura latinoamericana* (Org. Leopoldo Zea). México: Fondo de Cultura Económica, v. I.
- 52 RIBEIRO DE OLIVEIRA, M. A. (1999) *Notas de aula*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- RIGOTARD (1967) *L'incertaine bataille du développement*. Paris: Privat.

- SACHS, C. (1944) *Historia universal de la danza* (trad. Adolfo Jascavich). Buenos Aires: Centurión.
- TITIEV, M. (1989) *Introdução à Antropologia Cultural* (trad. João Pereira Neto). 6ª ed., Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- WECKMANN, L. (1993) *La herencia medieval del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ZWEIG, S. (1943) *Américo. Uma comédia de erros na História*. Rio de Janeiro: Guanabara.