

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 4



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

PORTO, 2001

Veredas

Revista de publicação anual

Volume 4 – Dezembro de 2001

Director:

Carlos Reis

Director Executivo:

Sebastião T. Pinho

Conselho Redactorial:

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Claudio Guillén, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Ria Lemaire. *Por inerência:* Amet Kébé, Ana Mafalda Leite, Ana Paula Ferreira, Benjamin Abdala Jr., Carlos Reis, Christopher Lund, Cristina Robalo Cordeiro, Ettore Finazzi-Agrò, Helder Macedo, Henry Thorau, Isabel Pires de Lima, Laura Padilha, M. Carmen Villarino, Maria Manuel Lisboa, Onésimo T. Almeida, Regina Zilberman, Sebastião T. Pinho, Solange Parvaux.

Redacção:

VEREDAS – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas
Faculdade de Letras
P-3000-447 Coimbra Codex
Fax 351-239.410088; E-mail: stpinho@ci.uc.pt

Edição, administração, distribuição e assinaturas:

Fundação Eng. António de Almeida
Rua Tenente Valadim, 231/325
P-4100-479 Porto
Tel. 351-22.6067418; Fax 351-22.6004314; E-mail: fundacao@feaa.pt

Paginação: José Soares Pinto – Porto

Impressão e acabamento: SerSilito - Empresa Gráfica, Lda./Maia

Autoria da capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa

Depósito Legal N.º 137737/99

ISSN 0874-5102

Revista integralmente patrocinada pela



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

AS ACTIVIDADES DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS
TÊM O APOIO REGULAR DO INSTITUTO CAMÕES

ÍNDICE

ALICE MARIA TEIXEIRA DE SABÓIA, ET ALII – Ortografia portuguesa, estrangeirismos e globalização	7
ÂNGELA MARIA DIAS – Topografias poéticas da pós-modernidade no Brasil	21
BARBARA HLIBOWICKA-WĘGLARZ – Algumas observações sobre o emprego do Futuro do Indicativo em polaco e em português.....	45
CARLOS VELOSO – Impressões sobre (e a partir de) Eduardo Lourenço..	71
FLAVIA MARIA CORRADIN – No cair do pano camiliano, ficam-lhe as máscaras.....	81
FRANCISCO MACIEL SILVEIRA – O conto machadiano ou “a realidade é boa, o Realismo é que não presta.”	95
HENRY THORAU – Da Arcádia às Masmorras – o Teatro de Arena conta Tiradentes	105
IDELETTE MUZART FONSECA DOS SANTOS – <i>La Pierre du Royaume, version pour Européens et Brésiliens de bon sens</i> : a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna.....	117
INOCÊNCIA MATA – Pepetela e as (novas) margens da “nação” angolana.	133
IZABEL MARGATO – Lisboa em outro tempo de escrita	147

JORGE FERNANDES DA SILVEIRA – “Neste momento a minha mão não tem autor”. Introdução ao primeiro volume de uma imaginária antologia brasileira da poesia portuguesa no século XX: 1920-1970.	157
JUAN M. CARRASCO GONZÁLEZ – <i>A Oração da Emparedada</i> da Biblioteca de Barcarrota.....	173
LAURA CAVALCANTE PADILHA – Nas dobras dos panos – feminino e textualidade em duas narrativas fundacionais angolanas.....	183
M. CARMEN VILLARINO PARDO – 40 anos de uma estreia: a entrada de Nélide Piñon no campo literário brasileiro com <i>Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo</i> (1961).....	195
MAGDELAINE RIBEIRO – A produção do signo na escritura de João Cabral de Melo Neto.....	233
MALCOLM K. MCNEE – Alegorizando as Periferias: Pontos de Articulação entre a Crítica Cultural de Frederic Jameson e Roberto Schwarz.....	245
MARIA ISABEL VALE FERREIRA – CD ROM em PLE.....	265
MARIA OTÍLIA PEREIRA LAGE – Nas memórias do Volfrâmio – um sociolecto luso-galaico.....	275
MARINA KOSSÁRIK – Questões de fala nas obras linguísticas portuguesas dos séculos XVI e XVII.....	295
MAURIZIO PERUGI – “Um branco som de espuma”: Pré-história de duas Odes de Ricardo Reis (Livro primeiro, III e VI).....	321
ROLF NAGEL – Anúncios, língua e vergonha. Observações sobre o periodismo em Portugal e no Brasil.....	345
ROSELI SANTAELLA STELLA – Documentos para a história de Portugal encontrados no Brasil e na Espanha (séc. XV-XVI).....	349

O problema cronológico do barroco artístico brasileiro

CARLOS JAVIER CASTRO BRUNETTO

Espanha, Universidade de La Laguna

Na atualidade historiográfica da arte, a definição das linguagens artísticas e os limites da criação são alguns dos aspectos mais atraentes e desenvolvidos nos trabalhos de pesquisa. Isso acontece porque, superada uma fase onde a preocupação essencial era o descobrimento das obras artísticas, a sua classificação e datação no momento atual caracterizam-se pelo entrosamento dos estudos sobre arte nos contextos gerais históricos.

Assim, para uma correta análise sobre a arte importa lembrar que ela é produto de uma sociedade em um tempo concreto e em um espaço determinado, mesmo que existam elementos estilísticos semelhantes a outras formas de expressão artística desenvolvidas em âmbitos sócio-culturais comuns. Sob essa perspectiva, entendemos que a arte é o resultado visual de um processo histórico, por vezes muito complexo, e não a simples aceitação de modelos que chegam de lugares distantes, no caso brasileiro, da metrópole lusa.

Eis que o Brasil representou sempre um grande problema de estudo, quer pela extemporânea chegada e evolução das linguagens vindas de Portugal, quer pelo próprio desenvolvimento histórico da definição cultural da identidade brasileira, onde índios e negros inserem-se nessa sociedade em momentos diferentes e com características que, muitas vezes, nada têm a ver.

Embora a história brasileira comece no século XVI, o Barroco é o momento em que se iniciam as grandes obras artísticas no Brasil, entendido em um sentido cronológico e cultural. A arte brasileira do período colonial reflete a força ideológica da Igreja da Contra-Reforma e a imagem do poder régio português renascido após a Restauração, em 1640. Como já foi defendido em muitos trabalhos, o Barroco era a única possibilidade de expressão artística da Colônia naquele momento, e os elementos maneiristas que sobreviveram ao longo de Seiscentos não constituem uma linguagem que esteja apoiada na sensibilidade nascida na Roma de Miguelângelo ou mesmo na corte de D. João III em Évora, senão na continuação de fórmulas chegadas de Portugal e carentes do intelectualismo cortesão. Entretanto, o Barroco, manifesto tanto na literatura como nas artes, presuppõe o triunfo da expressão e da magnificência; o objeto criado transforma-se em objeto cultuado. Feitas essas observações, cabe lembrar que o nosso interesse atual não está na definição do Barroco, mas nos limites cronológicos, principalmente, no seu declínio.

A periodização temporal deste momento no conjunto da arte portuguesa já foi defendida com grande acerto por José Fernandes Pereira na análise da voz “Barroco”, no célebre dicionário do Barroco português:

A sua extensão temporal abarca a segunda metade do século XVII, todo o século XVIII e alguns anos do século XIX, sem que se possa precisar uma data, uma obra ou um autor que assinale com rigor o seu princípio e o seu fim [...].¹

É evidente que essa definição serve perfeitamente para o estudo do Barroco brasileiro; o núcleo de Salvador, na Bahia, começa realmente a conhecer o seu desenvolvimento na segunda metade do século XVII com os frades beneditinos, atingindo-se o maior brilho na arte colonial no Setecentos. Porém, quando declina no Brasil esse gosto criativo, próprio da Contra-Reforma e do Estado absoluto? Com a chegada da Missão Artística de 1816 ao Rio de Janeiro ou com a independência em 1822?

De fato, a questão é bastante complexa e não é simples respondê-la com provas do processo que sejam completamente fiáveis. Nesse

¹ José Fernandes Pereira, “Barroco”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, p. 69.

aspecto os historiadores brasileiros da arte são muito prudentes ao oferecer certas datas conflitivas. No inverno de 1998, ocorreu em São Paulo, na Fiesp, um grande evento para a historiografia brasileira: a exposição intitulada *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. Com esse motivo editou-se um catálogo onde, além de conter um numeroso material fotográfico de peças artísticas de grande valor, o curador Emanuel Araújo, recolheu vários trabalhos de notáveis historiadores da arte, alguns deles publicados em anos precedentes, apresentando avaliações sobre diferentes aspectos do Barroco no Brasil.

Essa obra oferece um amplo repertório da pesquisa sobre o tema e os conceitos que ainda podem manter-se, constituindo uma obra de referência essencial sobre o Barroco brasileiro. Entretanto, com respeito aos limites do Barroco, nada de novo acrescenta. No trabalho, muito conclusivo e acertado, da historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira intitulado *A Arquitetura e as Artes Plásticas no Século XVIII Brasileiro*,² apresentam-se três grandes períodos criativos, o último chamado “ciclo Rococó, 1760-1800”, onde apontam-se exemplos dessa arte do Barroco final, mas, concluindo o período até 1800, a autora ultrapassa a cronologia clássica de 1750 oferecida por Rudlof Wittkower para o Barroco italiano e europeu em geral.

A esse trabalho pode somar-se o publicado por Carlos Eugênio Marcondes de Moura sobre a evolução cronológica do Barroco brasileiro. Na referida obra é apresentada, de forma sistemática, uma relação linear dos autores e principais obras feitas no tempo Barroco, a qual aponta as principais encomendas artísticas e a evolução do enriquecimento do país nesse setor. Entretanto, tal trabalho não é acompanhado de uma análise crítica dos limites cronológicos³.

Poderíamos apresentar uma bibliografia artística muito ampla sobre a arte brasileira do Barroco, dos mais importantes autores, e todos eles referem-se a atividades artísticas dentro da linguagem barroca em pleno século XIX. Mas, entre todos eles, cabe mencionar a

² Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, “A Arquitetura e as Artes Plásticas no Século XVIII Brasileiro”, *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, São Paulo, Fiesp, 1998, p. 77-83, e tomado de *Gávea-Revista de História da Arte e Arquitetura* 2, (Rio de Janeiro, 1985).

³ Carlos Eugênio Marcondes de Moura, “Cronologia do Barroco no Brasil”, *O Universo Mágico...*, *ibidem*, p. 384-397.

obra de Judith Martins sobre os artistas mineiros durante os séculos XVIII e XIX.⁴

Nessa obra enunciam-se múltiplos exemplos do desenvolvimento artístico em Minas, nomes de autores, das obras realizadas, do pagamento dos salários, dos materiais empregados, entre outros. Entretanto, novamente, não se faz uma avaliação sobre o problema do limite cronológico do gosto Barroco, ou seja, a razão que faz os autores manterem umas fórmulas criativas sem apresentar novas tendências aos modos setecentistas em plenó século XIX.

Nesse conjunto, não podemos deixar de citar a monumental obra de Germain Bazin sobre a arquitetura e a arte no Brasil colonial, publicada em 1956, livro que é considerado o berço de muitos trabalhos posteriores em história da arte, pois já anunciava que a mudança artística experimentada no limiar do Oitocentos foi produto da separação entre as encomendas civis e as religiosas; as primeiras, modernizadoras, e as segundas, continuadoras da tradição:

O Grande movimento construtor que havia sido a causa do aparecimento de tantas obras-primas religiosas na Terra de Santa Cruz, começou a diminuir de ritmo no fim do século XVIII. As obras das igrejas, então empreendidas, às vezes se arrastariam durante um século. Como consequência da evolução das idéias, a construção de monumentos se transferiu do tema religioso para o civil. Tanto o governador como os vereadores não mais pensavam somente nas igrejas, passando a interessar-se pelas obras da edilidade. Os cidadãos importantes mandavam construir palácios nas cidades e casas no campo; não mais se contentavam com os marteriais que os satisfaziam durante o Antigo Regime, passando então a utilizar matéria prima de melhor qualidade; aliás, o número considerável de igrejas edificadas durante dois séculos supria perfeitamente as necessidades dos fiéis, das confrarias e das comunidades religiosas, e, se por acaso, era empreendida a construção de alguma igreja nova, a intenção era, na maioria das vezes, substituir um monumento considerado fora de moda. No entanto, se para a arquitetura civil o estilo neoclássico foi benéfico, e aquela se mostra apta a criar soluções originais e elegantes, para a arquitetura religiosa foi pernicioso, pois esta se enfraquece, cristaliza-se em fórmulas mortas ou perde sua personalidade, ao 'romanizar-se'.⁵

⁴ Judith Martins, *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, Rio de Janeiro, IPHAN-Ministério da Cultura, 1974, 2 vols.

⁵ Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1983, vol. I, p. 39.

Mas o professor Bazin também não oferece uma razão clara para a sobrevivência do Barroco, deixando como motivo lógico a simples tradição construtiva ou as maneiras decorativas.

Sendo que as irmandades religiosas continuaram mantendo boa parte do mecenato nos primórdios do século XIX, sob a proteção da coroa, e por existirem motivos de crise de valores na forma de culto católico, parece lógico, enfim, concluir com o restante dos historiadores, que os artistas continuaram criando através da linguagem barroca porque não conheciam outros modos de representar a Deus, a Virgem ou os santos, e mesmo nos retratos mantiveram-se esses modelos porque eram aceites pelo conjunto da sociedade. O único problema consistia, naquele momento, segundo observa Bazin, que boa parte da sociedade, antes apenas interessada à hora da encomenda com o surto religioso, agora tinha suas necessidades ampliadas ao campo da arquitetura e das artes decorativas como bem social.

Mas o fato econômico e a ampliação do gosto a outros campos fora do simplesmente religioso não esclarecem o fim ou a continuidade da criação Barroca no século XIX. É preciso, então, mergulhar nas profundezas do pensamento brasileiro dessa centúria para encontrarmos outra resposta à pervivência barroca nesse século, sendo essencial a consulta da documentação da época nos arquivos em geral. Enquanto no Rio de Janeiro os temas e os modos criativos franceses do Romantismo eram os que imperavam desde a chegada da Missão Artística de 1816, no interior do país, e principalmente em Minas Gerais, o Barroco atingiu pouco tempo antes o seu momento mais brilhante.

No entanto, qual foi o fator que promoveu a realização das obras de arte? Sem dúvida, o desejo de ter uma peça para cultuar ou para lembrar uma pessoa ou um fato. Eis que estamos realmente nos referindo à política de mecenato. Talvez seja esse o elemento que procuramos: sublinhar a influência do mecenas na geração da obra de arte.

O sistema de patronato régio, além de ser um sistema de intervenção do estado nos assuntos eclesiásticos, tinha influido sempre no gosto e nas novidades artísticas em Portugal e, logicamente, na Colônia brasileira⁶; lembremos aqui que a basílica de Santa Engrácia,

⁶ O professor Bazin estudou esse elemento no capítulo dedicado à encomenda de edifícios. Veja-se cómo é esclarecedor o seguinte parágrafo da obra antes indicada:

em Lisboa, ergue-se como verdadeira intervenção político-artística de D. Pedro II nos finais do século XVII; a capela de São João Baptista em São Roque de Lisboa é a manifestação do gosto italianizante defendido por D. João V, o que significava a renovação definitiva da arte portuguesa nesta encomenda derradeira do monarca, e a Basílica da Estrela, levantada por ordem de D. Maria I depois de 1778, simboliza o triunfo classicista e a renovação do gosto cortesão nos anos finais do século.

Mas os reis portugueses não modificaram, através de leis, a sobrevivência do tradicional, embora fossem os promotores das mais importantes manifestações artísticas do século, sempre encomendas oficiais. Mesmo assim, depois da renovação das artes proferida por D. João V no conjunto de Mafra e o seu significado como escola de aprendizagem do tardo-barroco classicista romano, pouco foi acrescentado; apenas a Lisboa pombalina oferece novas soluções que, se afastando do Barroco decorativo, mantinham soluções artísticas do Barroco tardio em Roma.

José-Augusto França, um dos mais brilhantes historiadores da arte portugueses, em uma obra muito significativa sobre a arte no século XVIII lusitano, diz a esse respeito:

A falta de um ensino artístico regular, mesmo de uma Academia, não deixou de ter consequências sobre o escasso desenvolvimento dos pintores e dos escultores portugueses, obrigados a copiar gravuras e gessos, constrangidos a uma formação autodidacta sem saída.⁷

Esta situação não se modificou nos últimos anos do setecentos sob o reinado de D.^a Maria I e ainda menos com a transferência da Corte para o Brasil, embora o significado do patronato régio em temas artísticos não perdeu a sua força após a instalação no Rio de Janeiro.

«[Referindo-se ao poder das Irmandades] No século XVIII, elas quiseram ter sua própria capela, e então sua ambição foi tamanha que, por diversas vezes, se fez necessária a intervenção do Poder real, tutor das Instituições eclesiásticas. Por isso, em Minas, uma carta régia, datada em 2 de abril de 1739, recomendou às confrarias que fizessem planos de acordo com suas necessidades, evitando o supérfluo, e que, além disso, submetessem o orçamento ao governador e ao provedor da Fazenda [...]»

G. Bazin, *op. cit.*, p. 32.

⁷ José-Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Bertrand Editora, 1983.

De fato, primeiro Príncipe Regente e depois rei, D. João VI, constituiu-se em uma figura essencial do desenvolvimento cultural da Colônia.

Com frequência, na historiografia da arte, a sua presença é associada à renovação da arte com a dita Missão de 1816, que é certa no Rio de Janeiro, mas, a verdade, é que a sua figura representa, também, a continuidade do gosto artístico do período colonial através das realizações artísticas por ele incentivadas em todo o Brasil.

E é esse o elemento que constitui o objeto do nosso estudo: o *contributo da Coroa como mecenas de uma arte baseada nos princípios do gosto barroco em pleno século XIX*. São muitos os documentos conservados desse século que oferecem dados esclarecedores sobre a participação do rei no processo. Não queremos dizer que o próprio Rei fomentasse a construção de obras segundo o espírito barroco através de alvarás, mas também não deu ordens específicas condenando-as e optando pelo câmbio de gosto fornecido pelos franceses, em regiões como Minas Gerais ou a Bahia.

O Monarca limitava-se a aceitar – ou não – as propostas das freguesias sobre doação de esmolas para continuar com as obras das suas igrejas ou dos seus revestimentos interiores, como os retábulos. Neste sentido, D. João VI e o seu sucessor, já como Imperador do Brasil, D. Pedro I, diferenciaram-se dos reis espanhóis, como Carlos III, que promoveu provisões em 1777 através da Real Academia de Belas Artes de São Fernando, para que não se fizessem mais retábulos de madeira porque provocavam incêndios e outros problemas⁸. Estas ordens, do último quartel do século XVIII, influíram, sem dúvida, na aceitação do Neoclassicismo como linguagem defendida pela Coroa na Espanha. Mas em Portugal não aconteceu esse processo, e os reis lusos conheceram as obras dos introdutores do Romantismo no país, tal é o caso de Vieira Portuense ou de Domingos Antônio Sequeira depois do retorno à Corte de Lisboa.

Todas essas circunstâncias fizeram do acontecer artístico brasileiro, com relação ao padroado e ao mecenato dos reis, uma continuação dos costumes herdados do século precedente. Assim, quando estudamos as obras erguidas fora da Corte fluminense, na primeira metade

⁸ Cfr. Claude Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 378-388.

do século XIX, falamos ainda do Barroco como a única solução artística possível.

A maioria dos documentos que refletem esta posição da Coroa perante ao fomento das artes, pudemos consultá-los na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Embora mostrem essa relação do mecenato barroco (na formulação da petição não ocultam o tipo de obras que queriam efetuar nas igrejas, submetendo-se à concordância do Rei com o próprio 'gosto'), tais documentos não oferecem muitos dados especificamente artísticos, como os materiais a serem utilizados ou a identidade dos artistas. Apenas inserem-se os nomes das pessoas que assinavam as representações e poucos dados mais. Não devemos esquecer que se trata de documentos que procuram as ajudas da coroa para a conclusão de construções – de nova planta ou reformas –, ou retábulos e mesmo alfaias; outras categorias de documentos, mais nitidamente artísticos, encerrariam-se em contratos elaborados perante o escrivão, muitos deles desaparecidos com o passar do tempo e conservados em outros arquivos.

Eis que mostrar alguns desses documentos parece adequado aos interesses do presente trabalho. Um deles, ainda do período em que D. João era o Príncipe Regente, e datado em 1810, é um requerimento do provedor, oficiais e membros da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Campanha da Princesa – Minas Gerais – ao Príncipe Regente para que aceitasse abrir uma loteria de nove contos visando ganhar dinheiro para continuar com as obras da igreja:

Dizem [...] deraõ principio a sua edificação em o ano de 1785 formando os seus alicerces todo de pedra como se mostra pela certidão junta, e sobre esta firme baze se levantaraõ de taipa forte as paredes do templo estando já concluidas e cobertas de telha a cappela mor, sachristia [...] faltando somente hua pequena pte. Da altura do corpo da igreja e o do seu frontespicio [...] e desejando os suptes. concluir a cappela mor onde só falta as obraz de madeira e capinteria, assim de poder servir para o uzo publico do culto divino [não podem concluí-la por falta de dinheiro] recorrem [...] a V.A.R. favorecer a obra pia [...] para abrir anualmente huma lotaria de nove contos [...].

A petição está assinada em 1810, e continua com uma carta avulsa que diz: «José de Souza Lima da Ordem de Christo e Parocho confirmado neste parochia de Sancto Antonio do Valle da Piedade da

Villa da Campanha da Princeza, Attesto e faço certo há mais de duas semanas se principiou a continuar a obra da Matriz desta freguezia, adiantandose a taipa do corpo da dita Matriz e fazendo se chegar a madeira para se forrar [...]». Assinado em 22 de maio de 1810.⁹

Não existe dúvida quanto à aceitação da petição por parte da coroa, porque, de fato, as obras continuaram pouco tempo depois, e foram concluídas. Em 1810, o Príncipe garante a conclusão de uma obra feita segundo o gosto plenamente barroco. Este caso não tem nada de especial; o interessante é o conjunto das intervenções do Rei, que não interfere no gosto artístico por meio de leis contrárias.

Outro documento do mesmo teor, pedindo a participação do Príncipe na conclusão das obras com dinheiro, foi o enviado pela confraria do Santíssimo Sacramento de Vila Nova de Valença, em Ilhéus – Bahia:

Senhor. Juiz e Mesarios [...] recurrem a V. como Padroeiro perpetuo das igrejas erectas em todo este continente do Brasil e implorar a Magnificencia Regia supplicando offrenda condigna para auxiliar a obra da Ygreja Matriz da mesma Villa. As pequenas forças daquelles habitantes não lhe tem permitido colegir esmolos suficientes para concluir ao menos a Capella mor da dita Matriz que sendo antecedentemente taipa y barro os mesmos devotos habitantes cuidaraõ em renovalla de pedra e cal com intento de adornalla convenientemente no culto exteno de Deus vivo [...]¹⁰

Após a proclamação de D. João VI como rei de Portugal, nos últimos meses da sua permanência no Brasil, ainda recebeu *representações* para atuar como mecenas na construção de igrejas e outras obras artísticas em todo o território brasileiro. Assim, em Ouro Preto, Minas Gerais, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário faz o pedido seguinte, em novembro de 1820:

Dizem o juiz offes. e mais Irmãos da Irmandade de N. Senhora do Rosário [...] da freguezia de San Bartholomeu termo da Imperial cidade de Ouro Preto que elles [...] querem eregir fora da Matris aonde estão anexos huma Capella da nossa Senhora do Rosario [...].¹¹

⁹ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (B.N.R.J.), seção de manuscritos, II-36,4,25. 1 fol.

¹⁰ B.N.R.J., seção de manuscritos, II-33,21,27. 1 fol.

¹¹ B.N.R.J., seção manuscritos, II-36,4,47, 1 fol.

De 1824 é um interesantíssimo documento onde se percebe o grau de empobrecimento das igrejas brasileiras, assim como das confrarias, que no século antecedente foram tão ricas e engrandeceram o acervo dos templos. As confrarias do Santíssimo Sacramento, de Nossa Senhora da Conceição, Almas, Santo Antônio e os procuradores da devoção dos altares de Nossa Senhora do Terço, São João, São Sebastião, São Gonçalo e São José da igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto, apresentam entre maio e junho desse ano várias cartas dirigidas ao imperador do Brasil, D. Pedro I, para que ajudasse na reconstrução da igreja, quase destruída pelas chuvas e enchentes do inverno anterior.

Os documentos do processo são de grande interesse porque revelam os esforços das confrarias por devolver o esplendor anterior ao templo, pois a pobreza e o declínio de Ouro Preto por aquelas datas impediam que com os seus próprios recursos pudessem acometer as obras. Também revela que no Império brasileiro continuavam os usos do mecenato herdados do governo português, pois era o rei, através da Mesa da Consciência e Ordens, quem concedia ou confirmava a execução de obras no país. Este texto, que não provém de um arraial distante dos centros de discussão política e desconhedores das novas leis, senão da própria Vila Rica de Ouro Preto, confirma o estado de dependência das artes à nova coroa brasileira. Aquí recolhemos alguns fragmentos de notável interesse para aquele momento histórico:

[...] foi proposto pelo Procurador do Santíssimo Sacramento que achando-se demolida grande parte da sobredita Matriz pelos rigorosos invernos, que houveraõ, se faria mester convocar Mestres carpinteiros e pedreiros para examinarem o estado de ruína em que se estava a igreja, e depois de dados os seus pareceres tratar-se quanto antes do reparo ponderado pelos ditos Mestres para que devão todas as sobreditas Irmandades concorrer como mais que lhes fosse possível para o mencionado reparo, e a vista da sua Representação, assentar uniformemente todas as Irmandades, Procuradores dos Altares, e por voto unanime, e geral de todos os cidadãos Parochianos que também se acharão presentes, que não tinhaõ meios de concorrer com quantia alguma para dita obra, pelo estado decadente da Freguezia, e assim acordarão as sobreditas Irmandades, e procuradores dos Altares Parrochianos presentes que ficasse desde já aplicada aquella prata das ditas Irmandades, como castiões, Palmas, Alampadas, e outras quaes quer joias que se poder despensar, e substituir de madeira dourada; e nesta forma ficão applicadas para a

mencionada obra, para o que se deverá requer a Sua Magestade Imperial a graça de fazer cunhar esta prata em moeda corrente, perdoando o direito senhorial em benefício da mesma obra [...].

Um documento anexo e continuador do anterior onde apresenta-se o informe dos carpinteiros e pedreiros, faz o seguinte comentário: «[...] observamos q. pa. se reedificar o q. lhe falta como vem a ser, o seu Frontespicio, grande pte. das paredes do lado direito, e o seu telhado, com o reparo que antecipadamente e em pronto já exige a evitarse a sua maior ruina, que ameaça [...]». E assinam este documento Manuel Gonçalves Neves, carpinteiro, Francisco Fernandes Cantela?, oficial de pedreiro, Lucas Evangelista de Jazey, carpinteiro e João Luiz Caitinha?, pedreiro.

Estas informações são corroboradas por Francisco Garcia e Adjuto, cavaleiro professo da Ordem de Cristo, Ouvidor Geral e Corregidor da comarca de Ouro Preto.¹²

Eis que em 1824 continuava essa presença fundamental do rei na elevação de novas obras ou na reconstrução de obras anteriormente danificadas, quer concedendo as permissões necessárias, quer como personagem ativo, oferecendo providências para as irmandades atuarem. Mas, atrás de tudo isto, esconde-se uma realidade: não se deram mudanças nas leis sobre o patrimônio, como também não houve uma modificação do gosto artístico. Neste documento mineiro demonstra-se que os membros das irmandades pediram ao Rei apenas a reconstrução do templo *segundo o esquema anterior* e não novos planos ou outras formas para modificar a construção da igreja, modernizando-a.

Um documento do século XIX, confirma a continuidade dos costumes piedosos e até artísticos definidos no Barroco. O presbítero José Martiniano de Alencar, morador no bispado de Pernambuco, fez o seguinte pedido ao bispo:

[...] achando-se sem beneficio [...] viu-se necessitado de estabelecer naquelle lugar hua propriedade [Aldagiso Novo] que desse meio da subsistencia a si e mais quarenta e sinco pessoas, que formão sua família [...] e achando-se assim naquella sua occupação se lhe faz detrimento hir a cidade

¹² B.N.R.J., seção de manuscritos, II-36,6,41. Docs. 1, 2 e 4.

de Fortaleza dicer Missa, pois está distante quazi tres legoas, intermediando o rio Cocó [...] alem disso inda podendo o supe. renunciar esta falta do seu propria, fica sua fama. no sitio sem ouvir Missa [...]. Por estes motivos, lembrou-se o suppe. de procurar da suma bondade do V. Excma. Rmma. a graça de lhe conceder licença de Altar Portatil, ou Oratório privado assim de puder celebrar Missa em caza todos os dias q. lhe for possível [...]¹³

Certamente, nada se diz a respeito da obra neste texto, nem sobre um elemento claro de proteção artística, como nos anteriores, mas nele podemos avaliar a importância que ainda tinham os costumes barrocos; ou seja, que quando o padre pensava no conteúdo desse altar portátil imaginava esculturas de talha barroca como única possibilidade de expressão religiosa. E isso aconteceria em pleno século XIX, quando no Rio de Janeiro ou em São Paulo triunfava o Romantismo e mesmo o Realismo vindo da França, consequência das viagens à Europa dos próprios artistas brasileiros.

Poderíamos continuar oferecendo múltiplos exemplos documentais sobre o tema, e no sentido mais plenamente artístico recomendamos consultar a obra, antes citada, de Judith Martins para o caso de Minas Gerais¹⁴, ou de Marieta Alves com relação à Bahia¹⁵. Embora todo o oferecido nesses trabalhos seja fundamental à historiografia, não modifica o resultado das nossas conclusões.

Em primeiro lugar, uma boa parte do Brasil no século XIX continua estando ligado ao pensamento da Contra-Reforma. Dois fatores influíram na cocretização de obras artísticas no século XIX: os acontecimentos políticos, que influenciaram em uma certa variação da atitude perante a religião, e o verdadeiro declínio do poder econômico das antigas vilas que, no século XVIII, geraram as grandes encomendas, principalmente em Minas Gerais, ou que está muito relacionado

¹³ B.N.R.J., seção de manuscritos, I-1,19,37. 1 fol. A ficha de referência não inclui a data, porque o mesmo documento nada diz a respeito, mas leva-a até 1860.

¹⁴ Carlos del Negro publicou um livro muito esclarecedor sobre a sobrevivência do gosto criativo e dos modos artísticos barrocos na pintura mineira do século XIX. As nossas ideias se vêm refletidas nas análises por ele realizadas sobre as pinturas da época. Carlos del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, Rio de Janeiro, IPHAN, 1978.

¹⁵ Marieta Alves, *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*, Universidade Federal da Bahia, 1976.

com a valorização do Rio de Janeiro e de São Paulo como corações da cultura e da economia do século XIX.

Mas tudo isso não influenciou o pensamento religioso que se esconde atrás das esculturas ou pinturas, ainda verdadeiramente barrocas. Um exemplo notável é que a data de arrumação das esculturas da procissão de cinzas de Salvador foi realizada por volta de 1845¹⁶, e essa procissão é um dos melhores exemplos do teatro barroco no Brasil.

E como o pensamento é barroco, a intervenção dos mecenas acomoda-se a ele: o rei D. João VI e os imperadores brasileiros não entendiam outra maneira de participar da vida artística religiosa senão deixar manter-se as tradições figurativas, ficando a Corte fluminense muito distante da realidade cultural de terras longínquas, quanto o interior da Bahia, o Nordeste e, inclusive, Minas Gerais. O mecenato religioso, e nomeadamente o régio, é o eixo da sobrevivência desse gosto em data tão extemporânea.

Eis que procurar uma data para encerrar o Barroco no Brasil é bastante complexo; embora o século XIX seja uma centúria de novidades, é também um século onde o pensamento Contra-Reformista sobrevive nas encomendas artísticas. Portanto, *podemos afirmar com toda a certeza que o século XIX é um século Barroco em boa parte do Brasil*, e não de *Tardobarroco*, porque esse conceito inclui modificações no seu sentido ideológico e formal, o que não acontece no caso brasileiro.

¹⁶ Carlos Castro Brunetto, *Franciscanismo y Arte Barroco en Brasil*, Santa Cruz de Tenerife, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996, p. 220 e 221.

