



ANAIS DE HISTÓRIA DE ALÉM-MAR

Vol. VIII (2007)

ISSN 0874-9671 (impresso/print)

ISSN 2795-4455 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.rcaap.pt/aham>

As artes no Brasil joanino

Nuno Senos 

Como Citar | How to Cite

Senos, Nuno. 2007. «As artes no Brasil joanino». *Anais de História de Além-Mar* VIII: 167-179.
<https://doi.org/10.57759/aham2007.37693>.

Editor | Publisher

CHAM – Centro de Humanidades | CHAM – Centre for the Humanities
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa | Universidade dos Açores
Av.^a de Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa, Portugal
<http://www.cham.fcsh.unl.pt>

Copyright

© O(s) Autor(es), 2007. Esta é uma publicação de acesso aberto, distribuída nos termos da Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt>), que permite o uso, distribuição e reprodução sem restrições em qualquer meio, desde que o trabalho original seja devidamente citado.

© The Author(s), 2007. This is a work distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted reuse, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.



As afirmações proferidas e os direitos de utilização das imagens são da inteira responsabilidade do(s) autor(es).
The statements made and the rights to use the images are the sole responsibility of the author(s).

AS ARTES NO BRASIL JOANINO

por

NUNO SENOS

A descoberta de ouro na região que viria a autonomizar-se sob a forma da capitania de Minas Gerais introduziu alterações profundas em todo o instável jogo de equilíbrios do império português assim como, naturalmente, na vida da sua maior e já então mais importante colónia, o Brasil, alterações essas que tiveram consequências ao nível da produção artística e arquitectónica que este artigo analisa. É certo que, tal como a própria descoberta do ouro, alguns dos dados das transformações que então tiveram lugar estavam já lançados antes de D. João V ter subido ao trono. Mas é no reinado do *Magnânimo* – até por causa da sua longa duração, estendendo-se, como se sabe, praticamente por toda a primeira metade do século XVIII – que a situação artística, respondendo a novas circunstâncias, sob pressão de uma riqueza inesperada e de novas aspirações e padrões de consumo cultural, ganha uma dinâmica que até então desconhecia. Afinal, foi preciso inventar toda uma nova região, povoá-la, alojar a nova população e portanto criar uma rede de cidades com as suas casas, igrejas, cadeias e câmaras municipais, e estas com os seus programas decorativos, as pinturas, esculturas e alfaias. E, claro, havia meios para o fazer. À necessidade, portanto, juntaram-se a possibilidade e a capacidade, num dos mais ambiciosos episódios da história colonial portuguesa: a construção de um país.

Dado este quadro geral, poder-se-ia esperar que a região de Minas Gerais fosse o palco ideal para analisar o estado dos artes no reinado joanino. E, é certo, algumas obras relevantes foram erguidas, pintadas e esculpidas em, ou ainda encomendadas para Minas. Não é nessa zona, contudo, que encontramos as mais importantes obras do período joanino. Minas torna-se um centro de produção artística verdadeiramente importante na segunda metade do século, já depois da morte do monarca. O processo que as artes ilustram na primeira metade do século prende-se com a riqueza que brota do novo interior aurífero mas não decorre (pelo menos no seu essencial) aí. É que a descoberta do ouro começou por beneficiar os seus portos de escoamento, as antigas cidades do Rio e de Salvador, onde encontramos os mais ambiciosos projectos construtivos e decorativos do período. E depois alterou a dinâmica interna da colónia, acrescentando (inexoravelmente, como o

futuro provaria) a importância da cidade do Rio de Janeiro (para onde, como se sabe, o governo geral transfere a sua sede em 1763) em detrimento da velha e histórica centralidade de Salvador da Bahia. Afinado barómetro das transformações políticas e sociais que a arte sempre é, também esta é uma mudança que se vê espelhada na actividade de arquitectos, pintores e escultores cujos contributos mais ousados e inovadores deixam de acontecer nas zonas costeiras para se deslocarem para o interior nas décadas centrais de setecentos. Neste artigo procurarei resumir os traços essenciais desta evolução.

NOTA: esta competição pela primazia política e simbólica entre os dois centros costeiros também tem tradução artística e merece ser melhor explorada.

Antes de D. João V

Após a expulsão final dos holandeses de Pernambuco em 1654, para o Brasil português a segunda metade do século foi de reocupação das zonas recém-libertadas e de consolidação do aparelho colonial, essencialmente assente no sucesso da indústria do açúcar, tal como esta tinha sido definida nos finais do século XVI. Se em Pernambuco e na Paraíba, as zonas antes controladas pelos holandeses, a construção ou reconstrução (de casas religiosas, sobretudo) era quase sempre uma necessidade, noutras zonas da colónia fazia-se de novo ou refazia-se (casas, palácios, igrejas e conventos) porque os tempos eram prósperos e a sociedade se complexificava, desenvolvendo, portanto, novas necessidades. Necessidades simbólicas, de afirmação e representação, mas também novos desejos de conforto e mesmo luxo agora mais generalizados.

Se Olinda tinha sido talvez a mais sofisticada das cidades da América portuguesa (como lhe chamou, em pleno reinado joanino, Rocha Pitta) antes da invasão holandesa, depois da expulsão destes é a cidade do Salvador, sede do poder do governador ou vice-rei, que assume toda a sua centralidade e se transforma, através da construção de novas e grandes igrejas (como a dos Jesuítas, a mais elaborada igreja brasileira do seu tempo), palácios aristocráticos (dos quais o mais famoso é o palácio Saldanha), um novo e imponente edifício para a mais exclusiva instituição da cidade, a Misericórdia, e um orgulhoso edifício da câmara erguido sobre doze arcos, fechados em 1660¹.

¹ Abordagens de carácter sintético sobre arte colonial brasileira podem ser encontradas nos seguintes títulos: Robert SMITH, «The arts in Brazil. Baroque architecture» in H. V. Livermore (ed.), *Portugal and Brazil, an Introduction*. Oxford: Clarendon Press, 1953, pp. 349-84; Germain BAZIN, *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*, Paris e São Paulo: Librairie Plon and Museu de Arte, 1956-58 (2.^a ed. revista e em português, *A Arquitectura Religiosa Barroca no Brasil* (2 vols.). Rio de Janeiro: Editora Record, 1983); *Arte no Brasil* (2 vols.). São Paulo: Abril Cultural, 1979; Walter ZANINI (ed.), *História Geral da Arte no Brasil* (2 vols.). São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983; John BURY, «The architecture and art of colonial Brazil» in Leslie Bethell (ed.), *The Cambridge History of Latin America* (10 vols.). Cambridge: Cambridge University Press, 1984-1995, v. 2 (1984), pp. 747-69; e Rafael MOREIRA, «A arte luso-brasileira: Modelos, sínteses, autonomia» in Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (eds.), *História da Expansão Portuguesa*

Para lá de Salvador, reconstruiu-se Pernambuco, onde a oposição entre terratenentes e comerciantes² também teve expressão arquitectónica: a capela dos Terceiros, na igreja do convento Franciscano do Recife, a famosa *Capela Dourada*, construída nos últimos anos do século XVII e decorada de seguida, deve ser entendida justamente neste contexto. O Rio de Janeiro cresceu, e nele se fizeram algumas obras de vulto, a mais importante das quais foi talvez a ampliação da igreja dos Beneditinos, originalmente desenhada por Francisco Frias e, a partir de 1669, alterada por frei Bernardo de São Bento. Destas obras resultou uma das mais imponentes igrejas seiscentistas do Brasil. Para lá destas grandes cidades, construíram-se dezenas de outras casas e igrejas a um ritmo que acompanhou o do crescimento da própria colónia.

Para o historiador da arte, este é um período fascinante em que quase tudo parecia possível. Da Europa chegavam modelos cuja idade, obedecendo a uma estética que não era a da metrópole, perde pelo menos parte do sentido, permitindo, por exemplo, que a tratadística de Serlio seja considerada norma mais de cem anos depois de ter sido publicada. Ao mesmo tempo, as frotas que vinham de Goa atracavam frequentemente nos portos brasileiros, trazendo consigo esculturas religiosas, alfaia litúrgica, colchas e mobiliário, de marfim, madre-pérola, laca, seda e teca, propondo alternativas estilísticas de consequências ainda mal conhecidas, cujo alcance apenas podemos adivinhar. Finalmente, há que contar com a capacidade inventiva local, nascida da criatividade de muitos artistas (na maior parte anónimos) que não cresceram rodeados de Europa, combinada com necessidades e gostos específicos do Brasil, e animada por dinâmicas artísticas geradas e desenvolvidas na própria colónia. A combinação de todos estes factores faz do Brasil da segunda metade do século XVII um caso especialmente interessante (e difícil) de estudar.

Importações de obras e artistas

Em certo sentido, o reinado de D. João V exerceu um efeito normalizador sobre a diversidade do panorama artístico brasileiro que o precede, impondo modelos europeus de forma mais hegemónica do que antes, o que se fez sem decreto, naturalmente, antes por mero efeito do estreitamento de contactos entre Portugal e a colónia, e do prestígio crescente das propostas

(5 vols.). Lisboa: Círculo de Leitores, 1998, v. 3, pp. 463-99. Para o período anterior ao século XVIII, veja-se Nuno SENOS, «The arts of Brazil before the golden age» in *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (cat. exp.) (3 vols.). Washington, D.C.: The Sackler Gallery, 2007, v. 3 (no prelo). Contributos mais específicos podem ainda ser encontrados em Emanuel ARAÚJO (ed.), *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro* (cat. exp.). São Paulo: SESI, 1998, e *Brésil Baroque. Entre Ciel Et Terre* (cat. exp.). Paris: Union Latine, 1999.

² Magistralmente estudada, sob o ponto de vista histórico, por Evaldo Cabral de MELLO, *A Fronda dos Mazombos. Nobres Contra Mascates, Pernambuco, 1666-1715*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

metropolitanas. Desde logo porque a prática, que não era nova, de importar obras de arte assim como mão-de-obra especializada directamente do reino (arquitectos, pintores, escultores) parece ter-se intensificado. O caso porventura mais conhecido é o da encomenda, feita pelas irmandades do Santíssimo Sacramento e da Imaculada Conceição, de Salvador da Bahia, em 1736, dos planos para a construção de um novo edifício para a igreja paroquial de Nossa Senhora da Conceição da Praia³. O projecto veio de Portugal onde o seu autor, o engenheiro militar Manuel Cardoso de Saldanha, mandou também cortar, perto de Lisboa, os blocos de pedra lioz usados na construção do edifício, depois embarcados como lastro em direcção ao outro lado do Atlântico. Com esta carga peculiar, seguiu ainda o pedreiro Eugénio da Mota, encarregue de supervisionar a respectiva montagem, iniciada em 1739. Acrescente-se que, como acontecia com frequência em projectos grandes e ambiciosos, os trabalhos arrastaram-se e a igreja foi sagrada, em 1765, pelo arcebispo D. Frei Manuel de Santa Inês, ainda inacabada.

A encomenda de projectos arquitectónicos no reino não constituía novidade, sendo mesmo possível que o plano não apenas de um edifício mas de uma cidade inteira, Salvador, tenha sido desenhado em Portugal, por Miguel de Arruda, logo nos anos de 1540⁴. É o transporte de edifícios inteiros pelos mares que hoje nos parece mais improvável. No entanto, ele foi uma prática corrente em toda a história do império português na Idade Moderna. Desde o século XV, quando fortalezas de madeira, pré-fabricadas em Portugal, eram transportadas pelas frotas que descobriam a costa africana, com a imensa vantagem estratégica de poderem ser montadas em pontos chave com grande rapidez⁵, até dois séculos mais tarde, e desta vez no próprio Brasil, onde a fachada da igreja Jesuíta de Salvador (hoje a catedral da cidade), fechada por volta de 1672, foi feita com pedra portuguesa⁶, tudo parecia poder embarcar-se e levar de Portugal para qualquer ponto do império. Um caso tardio (1804) que ilustra a persistência desta prática, aqui com contornos quase anedóticos, é o da igreja dos Terceiros de São Francisco, no Recife, cuja fachada foi importada de Lisboa para a igreja do Corpo de Deus da mesma cidade. Quando as pedras já estavam a caminho do Brasil,

³ Marieta ALVES, *A Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia*. Salvador: 1954; Robert SMITH, «Nossa Senhora da Conceição da Praia and the Joanine Style in Brazil», *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 15, n.º 3, 1956, pp. 16-23.

⁴ Rafael MOREIRA, «O arquiteto Miguel de Arruda e o primeiro projeto para Salvador» in *Anais do 4.º Congresso de História da Bahia* (2 vols.). Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia and Fundação Gregório de Matos, 2001, v. 1, pp. 123-45.

⁵ José Custódio Vieira da SILVA, «Arquitectura em madeira na expansão portuguesa» in Rafael Moreira (coord.), *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa* (cat. exp.). Porto: Infante 94, 1994, pp. 27-34.

⁶ Embora não seja o primeiro nem, claro, o mais recente, o texto mais influente sobre arquitectura Jesuítica no Brasil é Lúcio COSTA, «A arquitectura dos Jesuítas no Brasil», *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 5, 1941, pp. 9-104.

o projecto desta última igreja foi alterado e as dimensões da sua frente aumentadas, deixando a fachada embarcada de servir para o edifício para o qual tinha sido originalmente encomendada. O problema resolveu-se pela venda dos blocos de mármore ao Terceiros Franciscanos que, na mesma altura, estavam a remodelar a sua igreja⁷.

Acrescente-se que o mesmo se aplica aos próprios meios de transporte, como aconteceu com Vasco da Gama, na sua segunda viagem à Índia, na qual levou, a bordo de uma das suas caravelas, as componentes de uma outra que montou na Ilha de Moçambique, em substituição de uma que ficara danificada na viagem. Com a caravela do Gama, como com as pedras aparelhadas para a igreja da Conceição da Praia, viajaram artífices especializados, com a missão de garantir a correcção e segurança da montagem.

Aliás, duas outras obras brasileiras, ambas de Salvador, pouco anteriores à chegada de D. João V ao trono, ilustram o tópico aqui em discussão e inauguram aspectos importantes da arquitectura brasileira setecentista: o projecto da igreja dos Terceiros do Carmo (1701) e a escadaria nobre do edifício da Misericórdia (encomendada em 1700 e cujos mármore de várias cores, também trazidos do reino, foram montados em 1706), ambas atribuídas ao arquitecto português João Antunes⁸.

Para além da importância do seu autor, e de assinalar a chegada à colónia de um prestigiado exemplo de arquitectura erudita vindo do reino (como havia muito poucos, quase nenhum), a escada da Misericórdia deve também ser considerada como um elemento de uma história que ainda não foi escrita: a da importância, no Brasil, da decoração, tipicamente barroca e especialmente joanina, com mármore policromos. É possível, contudo, levantar aqui a hipótese de que o espectacular chão da capela-mor da igreja de São Francisco de Salvador, cujos mármore brancos, pretos, vermelhos e amarelos foram assentes em 1741-43⁹, tenham resultado da influência desta obra de Antunes. Este é, portanto, um capítulo da arte no Brasil joanino à espera de um autor.

Igrejas poligonais e curvilíneas

Pelo contrário – embora, julgo, nunca tal tenha sido notado –, a planta da igreja dos Terceiros do Carmo inscreve-se num debate muito grato aos historiadores da arquitectura colonial brasileira desenvolvido em torno da igrejas poligonais e curvilíneas cujos primeiros exemplares surgem, num e noutro caso, no Brasil joanino. A importância do tema foi sugerida por

⁷ Fernando Pío, *A Ordem Terceira de São Francisco do Recife e Suas Igrejas*. Recife: Imprensa Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, 1967 (4.^a ed. revista; 1.^a ed. 1938).

⁸ MOREIRA, «A arte luso-brasileira...», p. 478.

⁹ Venâncio WILLEKE, O. F. M. (ed.), *Livro dos Guardiões do Convento de São Francisco da Bahia (1587-1862)*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978, p. 19.

Germain Bazin¹⁰ e por Robert Smith¹¹, mas foi John Bury¹² quem traçou o essencial das linhas interpretativas que ainda hoje dominam a discussão.

Unanimemente consideradas como os exemplares mais brilhantes da arquitectura brasileira do período moderno, as igrejas que se desviam das plantas rectangulares – omnipresentes no mundo português –, sobretudo mineiras e construídas na segunda metade do século XVIII, foram desde cedo olhadas como os exemplares arquitectónicos em que a produção artística da colónia ganhou voz própria e se afastou dos modelos propostos pela metrópole. De facto, as paredes curvas, muito populares na Roma barroca seiscentista e, mais tarde, na Europa Central, tiveram muito pouca difusão em Portugal. Pelo contrário, no Brasil, especialmente em Minas, elas deram origem a um conjunto de notáveis igrejas coroadas por aquela que tem tradicionalmente sido considerada como a mais ousada e original de todas, a do Rosário de Ouro Preto (resultante da intercepção de espaços ovais desenhando uma sucessão de curvas e contracurvas apenas contrariada pelo volume paralelepípedo da sacristia) e pela não menos notável (mas inexplícavelmente muito menos referida) igreja de São Pedro dos Clérigos, de Mariana.

Contrariando o que até então se tinha escrito, Bury insistiu na separação entre as plantas curvilíneas – aquelas em que as paredes curvas e contracurvas são protagonistas, a que Bury chamou *borromínicas* – e aquelas que descrevem plantas poligonais – em que as paredes se mantêm planas, descrevendo ângulos obtusos, e não rectos, entre si, normalmente configurando plantas em pentágono ou hexágono –, propondo uma série de hipóteses para a genealogia das duas tipologias.

Como o próprio Bury reconheceu várias vezes ao longo do seu texto, os dados sobre os edifícios em análise não são sempre nem abundantes nem fidedignos, o que fragiliza as conclusões a que se pode chegar. No entanto, as propostas deste autor levantaram uma série de problemas que devem ser aqui referidos (mesmo que não resolvidos), desde logo ao identificar a origem de ambas as tipologias em igrejas joaninas, nenhuma das quais mineira. Segundo este autor, o primeiro templo curvilíneo da colónia foi construído, não na segunda metade do século mas no tempo de D. João V, e não era mineiro mas antes carioca, a saber, a igreja de São Pedro dos Clérigos, construída entre 1733 e 1738¹³ e demolida, para dar lugar ao progresso, em 1943

¹⁰ BAZIN, *L'Architecture Religieuse Baroque...* é talvez o título mais influente sobre arquitectura no Brasil colonial.

¹¹ Smith dedicou vários estudos à arte do Brasil colonial sem nunca ter elaborado um trabalho sintético de fôlego, como viria a fazer para a arte portuguesa, a sua segunda paixão académica. No entanto, o seu «The arts in Brazil...» não deixa de assinalar o problema de que aqui me ocupo.

¹² No que respeita ao problema destas igrejas, o texto fundamental de John Bury é «The 'borrominesque' churches of colonial Brazil», *The Art Bulletin*, 1955, v. 37, n.º 1, pp. 103-35. As ideias aqui propostas foram sistematizadas em «The architecture and art...». Este texto está disponível em tradução portuguesa numa colectânea de textos deste autor publicada no Brasil: *Arquitectura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

¹³ Mesmo antes desta, deve referir-se a igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, cuja construção arrancou em 1728 e a que voltarei a fazer referência.

(mas da qual sobreviveram fotografias). Tão-pouco as igrejas poligonais têm o seu mais antigo exemplar na região mineira, mas antes, e mais uma vez, no Rio de Janeiro, na igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (c. 1730¹⁴).

O artigo de Bury e a problemática em que ele se insere carecem de uma larga e renovada discussão que tenha em conta o que desde então se tem estudado, nomeadamente o livro de Paulo Varela Gomes sobre a questão da planta centralizada em Portugal no século XVII¹⁵, mas que aqui não pode ter lugar. Retenha-se, contudo que as bases destas tipologias poligonais e curvilíneas que, de facto, constituem uma componente importante do discurso arquitectónico brasileiro do século XVIII, foram lançadas durante o reinado de D. João V, em cidades costeiras como o Rio de Janeiro e o Recife.

As igrejas bahianas de Nossa Senhora da Conceição da Praia, com que iniciei esta discussão, e dos terceiros Carmelitas¹⁶, que também já referi, inscrevem-se nesta discussão porque em ambas as naves se configuram como rectângulos com os ângulos cortados desenhando, portanto, octógonos, não tão pronunciados como as igrejas cariocas que Bury enumerou mas, de qualquer maneira, contrariando a tradicional planta rectangular. A estas deverá acrescentar-se o curioso exemplo da sacristia da igreja franciscana de Igarassu (Pernambuco), desenhada em rectângulo cujos ângulos são também cortados mas por segmentos curvos, e não rectos, de parede. Embora não tenha sido ainda possível datar com precisão a construção desta sacristia, tudo indica que ela seja joanina¹⁷. Mais se reforça assim a ideia de que as plantas poligonais (mais ou menos acentuadas, com ou sem expressão exterior, mais ou menos curvas) apareceram no Brasil joanino e costeiro, e não depois, nem noutro lugar.

Posterior à dos carmelitas mas anterior à igreja da Praia, deve referir-se, como a primeira grande igreja joanina do Brasil, a de São Pedro dos Clérigos do Recife, cuja construção arrancou em 1728. A propósito desta retenha-se apenas o formato oval da sua nave, encerrada, contudo, numa caixa rectangular, que torna o desenho da nave invisível do exterior. Contemporânea desta são as já referidas igrejas cariocas da Senhora da Glória e de São Pedro dos Clérigos. E finalmente, ainda nos mesmos anos de 1730, inicia-se a montagem da igreja da Praia. Entre estas quatro igrejas encontramos o essencial do contributo arquitectónico do reinado de D. João V, assim como da sua geografia, que tenho vindo a discutir.

¹⁴ A cronologia desta igreja, até agora indocumentada, permanece um problema por resolver. A data (aproximada, note-se) mais comumente aceite é a que uso aqui, mas o mais precoce ano de 1714 também já foi sugerido.

¹⁵ Paulo Varela GOMES, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A Planta Centralizada*. Porto: FAUP, 2001.

¹⁶ Note-se que esta igreja foi integralmente destruída pelo fogo, em 1788, tendo sido substituída pela construção oitocentista que hoje se visita.

¹⁷ Nuno SENOS, *Franciscan Art and Architecture in Colonial Brazil, 1650-1800*, dissertação de doutoramento apresentada ao Institute of Fine Arts, New York University, 2006, p. 112.

Podemos assim concluir que o reinado joanino instala no Brasil um gosto novo pela complexificação da tradicional planta rectangular, através do desdobramento fragmentado ou do encurvamento dos panos murários, sem que esta última opção seja resultado da evolução a partir daquela primeira: as duas soluções coexistiram durante muito tempo na colónia.

Dentro das igrejas

A igreja da Praia, com a sua imponente fachada integralmente revestida a pedra (facto raríssimo no Brasil), constitui, sem surpresas, o exemplo brasileiro máximo daquilo a que se convencionou chamar o *estilo joanino* que julgo só se poder encontrar com o mesmo grau de proximidade do modelo metropolitano, não noutros exemplares arquitectónicos mas antes em altares de talha dourada. De facto, foi no campo das artes que decoram os interiores das igrejas acima mencionadas e suas contemporâneas que tiveram lugar as demais inovações artísticas joaninas que quero mencionar, nos campos da talha, do azulejo e da pintura.

Gostaria de centrar esta discussão num outro grande projecto arquitectónico dos tempos de D. João V que concentra excelentes exemplos das três áreas: a igreja de São Francisco de Salvador da Bahia¹⁸. Do ponto de vista estilístico, esta igreja tem sido classificada de várias maneiras mas nunca, julgo, como joanina, embora o seja do ponto de vista cronológico. Construída em substituição de um edifício anterior, entre 1708 e 1723, de facto ela nada deve ao vocabulário italianizado que caracteriza a arquitectura joanina. Pelo contrário, ela é exemplo da predilecção portuguesa pelas plantas rectangulares e pelos ângulos rectos que, de resto, se estendeu por todo o século XVIII em paralelo com as opções alternativas acima mencionadas. No entanto, nos anos que se seguiram à conclusão da construção da igreja e que corresponderam, naturalmente, à sua decoração, as novidades artísticas do reinado joanino começaram a fazer-se sentir.

Especialmente ambiciosa no seu programa decorativo, esta igreja combina talha dourada, escultura, azulejos e tectos pintados, constituindo um dos mais espectaculares interiores barrocos do mundo português cuja evolução o monarca acompanhou com alguma proximidade, como mostram as sucessivas ofertas que foi fazendo à igreja, nomeadamente do douramento do altar de Santo António, em 1742¹⁹, ou das pias de água benta que vieram de Lisboa e foram instaladas em 1743-46²⁰.

¹⁸ Esta igreja, analisada em todas as sínteses em que tenha lugar, teve o seu primeiro estudioso em Pedro SINZIG, O.F.M., *Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja e no Convento de São Francisco da Baía*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.

¹⁹ António de Santa Maria JABOATÃO, O.F.M., *Novo Orbe Serafico Brasilico, ou Chronica dos Frades Menores da Provincia do Brasil* (5 vols.). Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1858-62 (1.^a ed. do 1.^o vol. 1761), v. 2, p. 72.

²⁰ WILLEKE, *Livro dos Guardiães...*, p. 20.

Talha dourada

Embora todos construídos num curto intervalo temporal, os altares desta igreja ilustram bem as transformações por que passava então a arte da talha dourada nos domínios portugueses. No altar-mor assim como nos laterais, encontramos bons exemplos daquilo a que Robert Smith chamou o *estilo nacional*²¹, sumariamente caracterizável pela sua organização em colunas ou pilstras suportando arquivoltas concêntricas e reentrantes, decoradas com uma profusão de folhas de vinha, cachos de uvas, flores e pássaros, fortemente reminiscentes dos portais românicos. Os altares colaterais da Imaculada Conceição e de Santo António mostram já algumas pequenas mas significativas novidades nomeadamente na ainda discreta inclusão de uma sanefa, adossada à parede e sobrepujada por uma meia-coroa segura por figuras antropomórficas e sobre a qual estão pousados dois anjos.

Para o tópico em discussão, importa determo-nos sobretudo nos enormes altares instalados nos braços do transepto, dedicados à Senhora da Glória e a São Luís bispo, esculpidos e dourados entre 1741 e 1743²². Neles encontramos já desenvolvidas várias características dos altares joaninos: a planta de desenho dinâmico; as possantes colunas salomónicas, de terço inferior estriado e coroadas por capitéis compósitos; a sanefa transformada numa estrutura bolbosa, na verdade um dossel; e, finalmente, as poderosas volutas no topo que envolvem um óculo e sobre as quais se sentam anjos que seguram uma grande coroa, agora de vulto redondo.

Tudo nestes altares pertence a uma cultura decorativa plenamente barroca em que o movimento é um conceito-chave. As colunas laterais recuam enquanto que as centrais avançam sobre o observador dando origem a um fluxo a que responde o refluxo em curva para trás ao centro do entablamento, por sua vez contrariado pela projecção à frente do dossel. Simultaneamente, uma força vertical acompanha a torção das colunas e projecta-se para lá dos capitéis através das volutas que se erguem sobre eles. No topo mesmo da estrutura e iluminada pela única fonte de luz do espaço, a coroa dourada concentra o movimento ascensional e projecta-o para lá dos limites físicos do edifício através da abertura ilusionística pintada na abóbada.

Apesar de partilharem muitas das características dos outros altares da igreja, estes últimos exemplos correspondem a uma nova fase na história da talha dourada luso-brasileira (mais do que exclusivamente portuguesa, parece-me) que coincide com o reinado do *Magnânimo*. Como é sabido, o monarca fez importantes investimentos nas artes do seu tempo, trazendo para o seu reino muitos artistas estrangeiros que, em comum, tinham quase todos um treino italiano. Ao mesmo tempo, muitas obras de arte foram importadas de Itália, desde pratas a esculturas, de gravuras e pintura a cape-

²¹ Robert SMITH, «The Portuguese woodcarved retable, 1600-1700», *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, n. 2 (2.ª série), 1950, pp. 14-56.

²² WILLEKE, *Livro dos Guardiães...*, p. 19.

las inteiras. O reinado de D. João V corresponde, portanto, a um momento na história da arte portuguesa em que a influência italiana foi determinante. Aos retábulos de talha dourada criados neste período, Robert Smith chamou *joaninos* e, como bons exemplos deste estilo italianizante, os altares da Senhora da Glória e de São Luís inspiram-se directamente no baldaquino que Bernini criara para São Pedro de Roma (completado em 1633), obra de imensa influência e que circulava gravada e deixava descendência por todo o mundo. Desde o desenho das colunas, muito próximas dos seus modelos romanos, ao dossel que protege a imagem sagrada, tudo neste retábulo lembra Bernini. Na igreja de Salvador, para se conformar a um espaço que, ao contrário do que acontecia em Roma, não era aberto de todos os lados, as volutas foram rodadas e encostadas à parede. Sobre elas, como em Roma, sentam-se quatro anjos que seguram, já não uma tiara papal, mas agora uma coroa temporal.

Os altares de São Francisco de Salvador não são os exemplos mais comumente evocados para discutir este tópico, e também por isso os escolhi. Importa, contudo, referir outros. De particular relevância para esta nova fase da arte da talha luso-brasileira foi o contributo do entalhador Manuel de Brito que trabalhou na igreja de São Miguel de Alfama, em Lisboa, tendo depois emigrado para o Rio de Janeiro onde está documentado, a partir de 1726, na igreja dos Terceiros de São Francisco. A importância reconhecida a este artista é tão grande que já se sugeriu a adopção da expressão «estilo Brito»²³.

Ele poderá ter sido o introdutor das novidades joaninas acima referidas na colónia mas, como se viu, elas difundiram-se para lá do centro carioca. Em Salvador, por exemplo, encontram-se outros altares joaninos significativos, como por exemplo os dois últimos a serem fechados na igreja dos Jesuítas, dedicados a São Francisco Xavier e a Santo Inácio. Por outro lado, na igreja franciscana do Rio trabalhou ainda, e ao mesmo tempo, um outro Brito, Francisco Xavier, nome também relevante que depois se mudou para Minas, levando consigo as inovações que já experimentara no Rio. Os exemplos de talha joanina que aí se encontram, contudo, são invariavelmente ofuscados, na bibliografia, pelo brilho de outro ouro, o das realizações do Aleijadinho, o mais amado e estudado artista do Brasil colonial mas incontornavelmente já não joanino.

Azulejos

Tal como a talha, o azulejo é um expediente decorativo caracteristicamente português e o Brasil é fundamental para o estudo da sua evolução,

²³ Para uma visão de síntese sobre a talha joanina no Brasil (e suas limitações no presente estado dos nossos conhecimentos) veja-se o capítulo dedicado a este tem em ZANINI, *História Geral da Arte...*, v. 1, pp. 182-97. A sugestão do termo «estilo Brito» deve-se a Rodrigo M. F. de Andrade, citado nessa obra (p. 188).

como reconheceu o seu maior especialista, João Miguel Santos Simões²⁴. Como medida de protecção das oficinas metropolitanas, era proibido fazer azulejos no império, de maneira que vieram todos de Lisboa os milhares de exemplares que se encontram no Brasil. Assim, a história da azulejaria portuguesa não pode ser dissociada dos espécimes brasileiros.

Os mais antigos azulejos que se encontram na colónia datam das primeiras décadas do século XVII e são portugueses assim como holandeses. Em meados do século surge uma tipologia de azulejos policromos (frequentemente azul, branco e amarelo, mas muitas vezes integrando apontamentos de outras cores) com padrões vegetalistas organizados em painéis rectangulares que podem ser infinitamente justapostos. Precisamente por isso, os painéis resultantes são fáceis de adaptar a espaços de dimensões diversas e foram assim exportados em grandes quantidades e por vezes até transferidos da sua localização original. Nos finais do século XVII e primeira metade do seguinte, provavelmente por influência da porcelana Ming, muito apreciada em Portugal, a policromia dá lugar à preferência pela exclusividade do azul e branco. Os motivos, ainda em série e portanto passíveis de justaposição múltipla, são agora sobretudo compostos por vasos de flores enquadrados por tritões, sereias, *putti* ou enrolamentos vegetalistas. Esta tipologia é anterior ao reinado de D. João V mas prolonga-se nele. Podemos encontrar um bom exemplo dela na sala do capítulo do convento Franciscano de Salvador onde os azulejos foram colocados em 1705, mas existem muitos outros no Brasil joanino.

A grande inovação azulejar do reinado de D. João V, contudo, foi a introdução de grandes painéis figurativos organizados em rectângulo ou em composições de remate superior recortado. Alguns dos exemplares mais importantes desta nova tipologia podem ser encontrados no Brasil e é ainda no convento de São Francisco de Salvador que encontramos alguns dos mais interessantes e impressionantes. Refiro-me aos painéis que representam cenas da vida de São Francisco e que decoram a capela-mor da igreja do convento. Para além do seu valor decorativo, estes azulejos são também importantes porque estão datados (1737) e assinados por Bartolomeu Antunes, um discípulo de Gabriel del Barco, a quem muito poucos trabalhos podem ser atribuídos com segurança.

Logo ali ao lado, no mesmo convento, encontramos a mais espectacular encomenda azulejar brasileira: o ciclo de mais de cinquenta e cinco mil azulejos que corre ao longo de todo o perímetro dos dois andares e do parapeito do claustro. Trazido de Lisboa e colocado entre 1746 e 1748, estes painéis inspiram-se nas gravuras da edição espanhola dos *Emblemata* de Quintus Flavius (obra originalmente impressa em Antuérpia, em 1607), um dos pouquíssimos livros da biblioteca original do convento que sobre-

²⁴ A referência bibliográfica mais importante para o estudo desta material permanece João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1882)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, onde este ponto de vista é defendido logo na primeira página.

viveu²⁵. Relativamente aos anteriores, estes painéis apresentam ainda a novidade de terem o remate, não em linha recta (formando, portanto, um rectângulo), mas em animada moldura arquitectónica coberta por motivos vegetalistas, acrescentando assim o seu carácter cenográfico. Talvez mais do em qualquer outro caso, os azulejos deste claustro fundem-se com o espaço e revelam-se verdadeiramente enformadores da percepção do espaço pelo visitante que nele se desloca.

Tectos pintados

Os tectos pintados são o último capítulo da arte brasileira do período joanino a que quero fazer referência. É precisamente nesse período que eles se tornam abundantes nas igrejas da colónia, quase tanto quanto os altares de talha dourada e, como os painéis de azulejos, eles surgem em duas tipologias distintas que coexistem no tempo.

A mais antiga consiste no revestimento do tecto através de uma moldura de madeira organizada em caixotões que contêm pinturas no interior. No convento Franciscano de Salvador encontramos um tecto deste tipo na sala do capítulo (1705) e outro na sacristia, já do reinado de D. João V (1714). Um terceiro, o que cobre a nave da igreja, é também joanino e foi pintado e dourado entre 1733 e 1738²⁶. É composto por uma teia de madeira esculpida, combinando uma série de secções de formas diversas (rectângulos, losângulos, estrelas) e contendo uma série de pinturas dedicadas à Imaculada Conceição²⁷. Este *forro*, como se diz no Brasil, é um dos mais notáveis exemplares do seu grupo (posição que disputa com *forro* da igreja da Conceição dos Militares, no Recife), completando com brio a opulência da demais decoração da igreja.

Nos anos de 1730, uma nova solução para a decoração de tectos foi introduzida na colónia quase simultaneamente no Rio e em Salvador. Os forros da igreja dos Terceiros de São Francisco no Rio (Caetano da Costa Velho, 1732-37) e da biblioteca dos Jesuítas em Salvador (at. António Simões Ribeiro, c. 1735) são normalmente considerados os primeiros (e mais antigos sobreviventes) tectos de quadratura (isto é, em falsa arquitectura desenhada em *trompe-l'oeil*) do Brasil²⁸. Neste capítulo, o convento Franciscano de Salvador que tenho usado como pretexto para esta exposição contém apenas dois modestos, se bem que importantes exemplos. Embora algumas

²⁵ SINZIG, *Maravilhas da Religião...* parece ter sido o primeiro a identificar a fonte da iconografia destes painéis. Silvanisio PINHEIRO, *Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia*. Salvador: Livraria Turista, 1951, publicou todas as gravuras e os painéis a que correspondem.

²⁶ WILLEKE, *Livro dos Guardiões...*, pp. 14-16 para todas as datações.

²⁷ Luís de Moura SOBRAL, «Eva-Maria, tota pulchra: narração e alegoria nas pinturas do teto de S. Francisco de Salvador» in *Anais do 4.º Congresso...*, v. 1, pp. 175-87.

²⁸ Ver, com todos os cuidados que sempre impõe a obra deste autor, Carlos OTT, *História das Artes Plásticas na Bahia, 1550-1900* (3 vols.). Salvador: 1991-1993.

das figuras do forro da nave seja já representadas *di sotto in sù*, como pede a técnica da quadratura, este tecto inscreve-se ainda, como acima escrevi, na família dos caixotões. Pelo contrário, as abóbadas dos braços da nave, pintadas um pouco mais tarde (1743²⁹), mostram já uma tentativa algo desajeitada de romper visualmente o espaço da igreja, projectando uma falsa arquitectura para lá dela.

Os trabalhos acima referidos de Caetano da Costa Velho e de António Simões Ribeiro constituem, assim, os mais importantes exemplos desta solução pictórica no reinado de D. João V. É na sua descendência que se deve entender a obra do mais notável pintor brasileiro de quadratura, José Joaquim da Rocha, autor, já depois da morte do monarca, do magnífico forro da igreja da Praia com que comecei este artigo³⁰.

Conclusão

Determinar o reinado de um rei como unidade de análise para a produção artística de um território significa transpor limites de uma cronologia política para um domínio que não é o seu, o das artes. É certo que muitas vezes as obras de arte espelham agendas políticas de quem as encomenda mas, mesmo nesses casos, o rei não é o único que o faz e aqui não evoquei nenhuma obra encomendada pelo rei. Por isso, espero ter deixado claro ao longo deste artigo, ainda que só em breves apontamentos, que muitas das tendências formais a que fiz referência foram começadas antes do monarca subir ao trono e tiveram consequências muito para lá da sua morte.

Apesar disso, D. João V teve um longo reinado e um especial interesse pelas artes. Através das múltiplas obras que importou, sobretudo de Itália, bem como dos artistas estrangeiros que contratou para trabalhar em Portugal, a sua política de encomenda acabou por ter, de facto, uma influência determinante nos rumos tomados pelas artes promovidas nos territórios dos seus reinos de aquém e além mar. Pensar a arte brasileira – muito para além dos limites possíveis num breve artigo como este, naturalmente – em função desta cronologia pode, então, abrir perspectivas frutíferas e ajudar a superar limitações impostas por tradições interpretativas que hoje, e também à luz de dados novos que têm sido trazidos a lume, carecem de revisão.

²⁹ WILLEKE, *Livro dos Guardiães...*, p. 19. A autoria das pinturas das duas zonas de cobertura (nave e braços do transepto) permanece em aberto.

³⁰ Carlos OTT, «José Joaquim da Rocha», *Revista do Património Histórico e Artístico Nacional*, n. 15, 1961, pp. 71-108; e, do mesmo autor, com algumas propostas novas e revistas relativamente ao título anterior, *A Escola Bahiana de Pintura 1764-1850*. São Paulo: MWM Diesel, 1982.