

the daily life of people who experienced the old “Portuguese America” will be thus forged.

Universo Mágico do Barroco Brasileiro – Exposição e Catálogo

Sônia Maria Fonseca
Universidade Estadual de Campinas

A mostra *Universo Mágico do Barroco Brasileiro* ocorrida entre 31 de março e 18 de outubro do ano passado (a duração prevista era até o dia 3 de agosto) no Centro Cultural da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, foi um acontecimento raro no cenário de eventos desse porte no Brasil, pela dimensão do conjunto de peças excepcionais que foram reunidas, provenientes de coleções públicas e particulares de diversas localidades, sobretudo se pensarmos nas dificuldades que muitas vezes são impostas por colecionadores para o empréstimo de obras, agravadas pelo montante dos valores a serem segurados. Aí reside o primeiro grande mérito.

Como proposta buscou-se dar um panorama das artes plásticas (escultura/talha, pintura e arquitetura), artes aplicadas (ourivesaria, prataria e mobiliário) e música, consideradas na sua totalidade como sendo barrocas, abarcando um período compreendido entre o século XVIII até meados do século XIX. Cabe aqui assinalar a ausência total da arte do século anterior, o que parece ser da parte da curadoria um excesso de precaução na periodização ao excluir a fase seiscentista, quando já na segunda metade da centúria se verificam mudanças formais em direção à estética barroca.

No percurso em penumbra o visitante se deparava com imagens projetadas no teto, com reprodução sonora de músicas produzidas no período assinalado. Criou-se assim um ambiente de espetáculo para os olhos e ouvidos, envolvimento dos sentidos na defesa, talvez consciente, do barroco como arte sensorial. Na sala dedicada à prataria, a iluminação relativa provocava uma atmosfera intimista, onde o brilho dos objetos é o que se captava em detrimento das formas. Algumas dessas peças produzidas certamente por artífices locais, enquanto outras indicavam pelas ricas filigranas serem de fatura portuguesa ou, até mesmo, italiana. Como atividade paralela à exposição foram

ministradas palestras que abordaram temas como alfaias, mobiliário de sacristias, pintura de perspectiva ou ilusionista, música barroca colonial, literatura, dentre outros.

O curador Emanuel Araújo esclarece no texto de introdução ao catálogo que

das inúmeras abordagens estéticas que se podem fazer com relação ao Barroco brasileiro, esta (a exposição), que pretende envolver as múltiplas linguagens da criação humana que trazem sua marca, talvez seja tão contraditória quanto eloqüente, refletindo as tumultuosas aproximações culturais e sociais que envolvem a colônia e a metrópole portuguesa entre dois séculos.¹

Contraditório nem tanto se pensarmos nas singularidades e nas diferenças do nosso processo colonizador e na cultura material que ele engendrou. Eloqüente, talvez. Sobretudo porque ao serem expostas como sendo barrocas tanto um par de colunas salomônicas setecentistas, quanto cenas de costume em que se vêem representadas o *Incêndio e a Reedificação da Igreja do Antigo Recolhimento de Nossa Senhora do Parto* (ambas de 1789 de autoria do pintor João Francisco Muzzi que atuou no Rio de Janeiro) ou aquelas *vedute* (*Vista da Lagoa do Boqueirão e do Aqueduto de Santa Teresa; Vista da Igreja e Praia da Glória*) atribuídas ao pintor fluminense Leandro Joaquim, ou ainda a tela a óleo pertencente ao Museu Paulista – *Babiana* –, exposta no segmento de ourivesaria da mostra que trazia o século XVIII como período de sua fatura (parece tratar-se, contudo, de obra do século XIX, onde uma negra é retratada portando luvas e ricamente adornada com jóias que pendem em abundância do seu pescoço), revelam uma concepção teórica de barroco não como uma categoria específica de pensamento mas no sentido mais amplo de cultura. Pressupõe situá-lo para além do universo artístico determinando a vida cotidiana – incluídas as dimensões do pensar e agir –, tal como aquela sugerida por José Antonio Maravall em seu livro *La Cultura del Barroco*.²

A presença na exposição dessas pinturas citadas acima, só pode ser compreendida pelo fato de terem sido produzidas no período contemplado na mostra, porque não trazem resíduos formais de pinturas que tenham se inspirado numa estética barroca. As primeiras se situam entre o gênero da pintura de história e a cena de costumes já com inclinações à pintura cortesã, dentro portanto de um espírito iluminista que a faz distante da pintura de cunho religioso que se praticava no Brasil colonial. Ainda inspirado no modelo racionalista estão as paisagens

urbanas do Rio de Janeiro de Leandro Joaquim. A última é um vigoroso retrato nos moldes acadêmicos, o que faz pensar como já foi dito que o período atribuído como sendo o século XVIII pode estar equivocado, o que não seria estranho dadas as lacunas e problemas de autoria e datação no âmbito dos estudos de história da arte no Brasil.

No segmento escultura, podiam ser vistas seis peças atribuídas a Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho, como a *Nossa Senhora das Dores* do Museu de Arte Sacra de São Paulo, obra de fatura elaborada no panejamento anguloso e na sinuosidade da figura que se desenha no espaço em forma de S, comparável nos traços faciais ao Cristo do capela da Santa Ceia em Congonhas do Campo. As demais eram *São José de Botas* (Acervo Artístico do Palácio dos Bandeirantes), *Busto Palma* (São Boaventura que faz conjunto com outras peças similares que estão no Museu Aleijadinho em Ouro Preto), um fragmento de talha e um lavabo de sacristia de autoria incerta, e por fim *Cristo da Ressurreição*, esta atribuição nos parece de caráter duvidoso. O “conjunto” nos faz pensar quais os métodos (ou quem sabe a falta deles) que levaram seis peças de morfologia tão distintas terem sido consideradas produto da mão do mesmo escultor.

As obras *Senhor da Coluna*, *Senhor da Pedra Fria* e *Jesus Ressuscitado* e *Maria Madalena* atribuídas ao escultor Manuel Inácio da Costa, revelam um escultor que estava atento às tendências estilísticas de seu tempo e às exigências da clientela baiana, incorporando em suas obras o patos e a dramaticidade barroca, como também a suavidade e a contenção formal de uma nova sensibilidade artística como foi o rococó. No campo da historiografia da arte no Brasil, as distorções são de tal proporção que um escultor do quilate de Manuel Inácio da Costa se mantém obscuro ainda hoje, além de outros como Francisco Vieira Servas (escultor português contemporâneo do Aleijadinho) enquanto que o escultor mineiro é elevado ao Olimpo dos Toretas, na condição de mito e paradigma do engenho artístico nacional.

Vale destacar ainda, em particular, duas peças – *Nossa Senhora das Dores* (da antiga Sé Primacial do Brasil) em tamanho natural e *São Cristóvão* (Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro), que impressionam pela qualidade de execução e pela rica policromia, pertencentes à escolas diferentes, a primeira provavelmente é de origem portuguesa enquanto a segunda mantém relações e correspondências com o barroco alemão.

Temos oportunidade de confrontar no campo da plasticidade as diferenças entre a força da escultura e da pintura no meio artístico colonial brasileiro, a última perde sensivelmente em termos de valores quantitativos e qualitativos, o que se explica em parte pelo caráter mais duradouro da primeira e pela influência da tradição portuguesa da escultura com policromia sobrepor à atividade pictórica, tradição essa que remonta ao século XVI e pode ser testemunhada nos escritos de Francisco de Holanda no seu tratado intitulado *Da Pintura Antiga*. José Joaquim da Rocha e José Theophilo de Jesus, pintores baianos estavam representados respectivamente com seis e quatro telas, o último discípulo predileto do primeiro, que por sua vez pode ser considerado o pintor de maior categoria e domínio técnico do desenho e da paleta, sem risco de incorrer em erros ou injustiças. Ao lado das telas do artista baiano podiam ser vistas duas obras do pintor mineiro Manuel da Costa Ataíde, sugestivas à uma comparação entre as chamadas escolas baiana e mineira de pintura.

O catálogo reúne uma coletânea de textos editados anteriormente, alguns deles mais de uma vez, como é o caso do ensaio “Tropicalidade do Barroco” do italiano Riccardo Averini³. Trata-se de um texto instigante e inovador, ao apontar a circularidade cultural que se estabeleceu entre o velho mundo cristão europeu e o novo mundo, como mola propulsora do surgimento do barroco. Segundo o autor “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 (...)”⁴. Difere pois de parte considerável de estudiosos que consideram o barroco como arte da contra-reforma e do absolutismo monárquico, transplantado às regiões dominadas pela igreja e pelos impérios da Europa. Mais adiante Averini enquadra a categoria artística nos domínios da história político-social ao enunciar que “o Barroco dos países latino-americanos é a primeira forma de arte conatural e legítima na qual se exprimem a progressiva ascensão daquelas populações e a aspiração, que já não se pode deter, a uma estruturação social orgânica e civil, diferenciada da metropolitana; delas nascerá a consciência de nacionalidades autônomas e distintas”⁵. Assim posto em exata relação o barroco como reflexo da formação das consciências políticas nacionais, soa como determinismo histórico e teoria mecanicista.

A maioria dos textos de estudiosos nacionais bate, na mesma velha tecla, da originalidade e das especificidades do barroco no Brasil, como sendo revelador do caráter nacional e de uma síntese da cultura. Teorias e argumentos que ainda estão na ordem do dia (alguns destes textos ainda são considerados clássicos como o de Lúcio Costa sobre Aleijadinho e o de Dom Clemente da Silva-Nigra sobre escultura colonial) mas que ressentem à uma certa ação do tempo e se fragilizam à medida que vão sendo estabelecidas similitudes entre a arte produzida aqui e a de Portugal, atualmente em estágio incipiente, diga-se de passagem.

Há preciosidades como o ensaio “Despertar da Terra” de Orlandino Seitas Fernandes, que demonstra como é viável narrar a história numa prosa poética encantadora.

O texto de Régis Duprat *A Música Barroca no Brasil* diseca a técnica (um problema de ensaios sobre música que acabam por ser mais acessíveis ao leitor especializado) para explicar o porquê da imprecisão de barroco para definir a música daqueles tempos. Aponta os problemas da musicologia praticada entre nós, onde se percebe que aquela se confunde com história social da música.

Muitos textos não foram escritos especificamente para a ocasião, e tratam de obras que não estão referendadas no catálogo e nem foram objeto da exposição, entretanto não chegam a acarretar grandes transtornos à compreensão do leitor, têm a sua compensação com o uso da imaginação, além do que os ensaios e artigos são bem agradáveis de se ler.

Quem buscar no catálogo uma forma de reconstituir o eixo condutor da disposição dos objetos no espaço, os trajetos, as associações e os cruzamentos de olhares possíveis, não logrará êxito. Já faz algum tempo que os catálogos deixaram de ser instrumentos de acesso para se tornarem um produto de luxo, paralelo aos eventos para os quais foram criados, muitas vezes configurando eles próprios fetiches pelo seu valor de permanência, disputado como mimo ao invés de ser considerado como obra de referência.

¹ *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. ARAÚJO, Emanuel (Curador). São Paulo: SESI, 1998. P.15.

² MARAVALL, José Antonio. *La Cultura del Barroco*. Madrid: Ed. Ariel, 1986.

³ O texto era para ser apresentado no I Congresso do Barroco no Brasil/ Arquitetura e Artes plásticas realizado em Ouro Preto em setembro de 1981, mas o autor faleceu antes. Foi publicado pela primeira vez na revista *Barroco*, n. 12, 1982/1983, em seguida reeditado na obra *Barroco: Teoria e Análise* organizada por Affonso Ávila e publicada em 1997 pela Editora Perspectiva.

⁴ AVERINI, Riccardo. Tropicalidade do Barroco. In: *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. ARAÚJO, Emanuel (Cur.). São Paulo: SESI, 1998. P.54.

⁵ Id. *ibidem*, p.55.