

A PRODUÇÃO ARTÍSTICA NO BRASIL NO PERÍODO COLONIAL E NO SÉCULO XIX

Icleia Maria Borsa Cattani*

1. Considerações preliminares

A produção artística não é apenas o reflexo de um momento histórico no contexto de uma organização social, nem tampouco pertence ao estrito domínio da ideologia. Ela é, e sempre foi, uma das modalidades do trabalho social e, como tal, um agente transformador da sociedade.

Ao analisarmos a produção artística de um determinado momento na vida de uma sociedade, temos de considerar prioritariamente suas características próprias, a nível formal. A história das artes plásticas é a história de estruturas formais, limitadas, até certo ponto, às peculiaridades e aos limites dos materiais empregados. Na pintura, por exemplo, quer se trate da "Mona Lisa" de Leonardo da Vinci ou de "Guernica" de Pablo Picasso, temos, antes de mais nada, uma película pictórica distribuída sobre um suporte (seja este de tela, papel, madeira, etc). A película pictórica cria, sobre este suporte, combinações variadas de formas e cores, independentemente de sua temática.

Mas este aspecto propriamente formal, embora defina em última análise a produção artística, não basta para traduzir tudo o que ela possui em si mesma e o que veicula dentro de uma sociedade determinada. Os principais fatores que diferenciam "Mona Lisa" de "Guernica" são a ideologia global de cada produtor; a ideologia global da(s) classe(s) às quais ele se dirige com seu trabalho; a ideologia imagética da própria obra¹; o papel que essa obra desempenhou no momento e no contexto em que foi criada. Não se deve esquecer que "Guernica" ficou proibida na Espanha durante todo o período franquista — se o papel de uma produção artística fosse somente o reflexo de um determinado momento histórico, ou se se tratasse de um simples instrumento ideológico, esta proibição não teria sentido.

Se aceitarmos, no entanto, como posição de princípio, que a arte é um agente transformador da sociedade, então as proibições, os expurgos, os autos-de-fé que ocorrem em determinados momentos da história dos povos, encontram sua razão de ser.

Se estes posicionamentos parecem-nos importantes na análise de qualquer produção artística, eles adquirem características específicas quando se trata da arte feita na América Latina, e no Brasil em particular. As próprias condições dos países latino-americanos determinam maneiras especiais de análise de sua produção cultural. Partimos da afirmação de Juan García Ponce, "América é uma criação cultural"², visando analisar a produção artística no Brasil, no período colonial e no século XIX.

O Brasil foi marcado, desde o momento histórico de sua descoberta pelos europeus e de sua colonização, por uma relação de dominação na qual ele desempenhou, sempre, o papel de dominado. Sua produção artística caracterizou-se, em consequência, por um "dirigismo"³ que a marcou profundamente. A história das formas, posterior à descoberta do Brasil, obedeceu aos interesses dos colonizadores — sua imposição num contexto completamente diferente do original só pode ser compreendida num âmbito mais amplo, que ultrapassa o domínio da produção artística.

O "dirigismo artístico" possuía uma razão de ser bem precisa: fechando o artista numa concepção estreita de sua práxis e impondo-lhe dogmas que deviam ser seguidos, conseguia distanciá-lo de uma participação efetiva na vida de seu tempo e aliená-los dos problemas que poderiam ser colocados à arte pela própria situação de dominação.

O dirigismo vai, na nossa opinião, no sentido da importação e da imposição de sistemas formais estrangeiros, negando todas as produções artísticas, consideradas pelo europeu dominador como "marginais", ou seja, as indígenas e as "negras" (vindas com os escravos africanos).

2. O período colonial, os sistemas formais importados e suas transformações

Durante o período colonial, a produção artística foi dominada com exclusividade pelas diversas Ordens religiosas que se instalaram no Brasil, para catequizar os indígenas e vigiar

os colonos, estes muitas vezes fugidos da Inquisição. A produção artística concentrou-se nas Igrejas, centro da vida social. O dirigismo artístico manifestou-se, inicialmente, na imposição de uma arte de caráter religioso, respondendo evidentemente às necessidades do jogo político, pois, em última análise, era o rei de Portugal que comandava.

Esta arte imposta é comumente classificada de acordo com vários sistemas formais existentes na Europa na mesma época ou em períodos anteriores, ou seja, o sistema formal maneirista, o sistema formal barroco, o sistema formal rococó, para mencionar os mais recorrentes; chega-se a citar também longínquas influências asiáticas.⁴

De todos estes sistemas formais importados, sobressai, "pela quantidade e exuberância, o que se decidiu chamar barroco."⁵ Dentro da perspectiva de uma análise formal e sociológica da produção artística, no caso do Brasil, o que mais interessa não é classificá-la segundo tal ou tal modelo, europeu ou oriental, mas estudar os seus mecanismos de imposição e o que resulta em termos de produção local.

Uma primeira característica da arte feita no Brasil, durante o período colonial, é sua **defasagem** em relação aos modelos importados que se explica pelas próprias condições materiais do país na época.

Neste período, o que mais nos interessa dentro da perspectiva do dirigismo artístico é o sistema formal barroco que predominou na pintura, escultura e decoração das igrejas. Apesar de sua imposição através das Ordens religiosas, ele "adaptou-se" ao ambiente — na verdade, foi recuperado e mesmo subvertido por artistas locais, que eram empregados para realizar a decoração interior das igrejas, e tornou-se, assim, progressivamente mais flexível. A análise formal permite descobrir nele um certo "excesso", mesmo em relação às características já existentes no sistema formal barroco na Europa: excesso de dourados na decoração das esculturas e altos-relevos e excesso de pormenores decorativos, "a principal originalidade do barroco colonial".⁶ Isto é visível no Mosteiro de São Bento (Rio de Janeiro), na Igreja de São Francisco (Bahia), na capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), e na maioria das igrejas do século XVIII.

Nas esculturas do Aleijadinho,⁷ há um excesso na expressividade das formas, os rostos dos personagens parecem por

vezes até caricatos, elemento que não possui equivalente na arte barroca da Europa.⁸ Este aspecto faz pensar num fenómeno de **involução**, na medida em que a expressividade das figuras pode ser aproximada do sistema formal gótico, atuante na Europa séculos antes.

O fenómeno de evolução regressiva das formas ocorre seguidamente, segundo Germain Bazin, na produção artística de países, regiões ou cidades que se encontram distanciados dos centros de criação.⁹ Pensamos que se trata de um fenómeno que, considerando as condições do Brasil na época, não pode ser dissociado do dirigismo artístico: uma forma de arte estrangeira foi exercida numa sociedade que não possuía uma tradição artística própria. Esta imposição foi acompanhada de uma falta, (voluntária, da parte dos dirigentes), de renovação de contatos com os centros de criação. Nestas condições, a involução é compreensível e, até mesmo, inevitável.

Os aspectos já citados de subversão formal podem ser considerados como **signos involuntários** do trabalho dos artistas locais; sua situação peculiar, trabalhando para as Ordens religiosas e sob sua vigilância, não pode ser negligenciada se quisermos compreender o processo de modificações pelo qual passava o barroco no Brasil.

Dentro do sistema formal barroco, aquele realizado em Minas Gerais no século XVIII, no período da mineração, é o mais significativo na perspectiva dada a este trabalho, por duas razões: a predominância das Ordens religiosas que, diferentes do Clero tradicional, davam maior liberdade de criação aos artistas; e o emprego freqüente de mulatos para a execução das igrejas e, principalmente, para a sua decoração.

Os artistas eram efetivamente, na maioria dos casos, mulatos; a cor de sua pele ia junto com uma condição social intermediária entre o branco senhor, colonizador, e o preto escravo. Os mulatos "oscilavam" entre os dois grupos raciais (que constituíam ao mesmo tempo os grupos sociais mais importantes), sem poder integrar-se em nenhum deles.

Eram homens livres, mas marginais; eles não participavam do processo de produção. Ao mesmo tempo, sua cultura era composta de elementos europeus e de elementos africanos. Sua ideologia aproximava-se, em muitos casos, à do europeu dominador: existia o desejo de ascender à classe dominante,

mas, ao mesmo tempo, havia uma consciência das diferenças e do fato de que eles eram os primeiros "brasileiros legítimos".

Empregados pelas Ordens religiosas para a realização de trabalhos artísticos, por sua situação de disponibilidade, eles eram considerados mais como artesãos do que como artistas e, por esta razão, a formação que lhes era dispensada caracterizava-se pela rudimentaridade e pela obediência aos modelos europeus.

Seu domínio dos meios técnicos era geralmente precário, e a fatura de aspecto grosseiro e ingênuo tornou-se um signo involuntário da especificidade que o barroco adquiria no Brasil: as deformações anatômicas, tanto nas esculturas quanto nas pinturas, e a rigidez das atitudes dos personagens davam aos conjuntos um aspecto ao mesmo tempo ingênuo e um tanto artificial. Estas características concorriam também para criar efeitos inesperados de monumentalidade e de hieratismo das figuras pintadas ou esculpidas. As cores utilizadas tanto na pintura como na escultura policromática ligavam-se mais a uma tradição popular do que às gamas da pintura européia. Seu agenciamento, rosas, vermelhos e verdes justapostos a azuis intensos, criavam efeitos de "mau-gosto", segundo os parâmetros da cultura erudita.

Os **signos voluntários** de subversão relacionam-se a uma conscientização dos artistas, quanto à sua diferença em relação ao europeu — de sua condição social e de sua especificidade, enquanto brasileiros (pois os brancos eram europeus e os negros, africanos) e enquanto mestiços.

Estes signos voluntários manifestaram-se a nível da temática das pinturas e esculturas, mas eles causaram também mudanças formais, na representação tanto de elementos da flora e da fauna tropicais como, sobretudo, de virgens, santos e anjos mulatos. A cor da pele, as características físicas, ligadas a signos involuntários tais como uma certa acumulação de elementos, provocada pelo desconhecimento das leis da perspectiva, modificam consideravelmente a pintura em relação aos modelos europeus. Isto é visível na pintura de Manuel da Costa Athayde,¹⁰ e outros. As pinturas adquiriam assim, até certo ponto, uma conotação política, contra o europeu colonizador, contra Portugal que sufocava as possibilidades de desenvolvimento da Colônia.

Todos estes signos, voluntários e involuntários, podem ser

interpretados, de modo mais amplo, como subversões formais em relação à arte barroca provinda da Europa, por sua imposição numa realidade **outra**.

Todavia, se separamos estes elementos das subversões operadas, isto só ocorre por uma comodidade de análise. Nas imagens criadas, eles misturam-se, confundem-se e concorrem para criar uma **especificidade** ao nível dos signos icônicos. Acreditamos entretanto que são discutíveis as afirmações de alguns críticos e historiadores de arte de que o sistema formal barroco, que se desenvolveu no Brasil, teria sido a primeira forma de expressão artística "nacional"; é impossível delimitar os conceitos de formas e cores "nacionais". Na verdade, a arte barroca adquiriu no Brasil características próprias e escapou, em parte, às relações constrangedoras do dirigismo artístico. Já o sistema formal neoclássico, imposto no século XIX, seguiu trajetória distinta.

3. O século XIX, o sistema formal neoclássico e o academismo

O século XIX caracterizou-se por uma mudança importante no campo da produção de imagens. Com a chegada da Corte Portuguesa, em 1808, fugindo do exército napoleônico, desencadeou-se uma série de modificações na vida econômica, social e cultural do país. Estas mudanças produziram-se simultaneamente, pois, como sempre ocorreu na história do Brasil, elas não decorriam de uma evolução própria, mas eram fruto de uma brusca imposição. O Brasil passava da posição de Colônia à de Corte Real.

Evidentemente, nas artes plásticas, os sistemas formais do período colonial não eram mais aceitáveis, por várias razões: primeiramente, porque, por suas subversões, eles tinham-se tornado demasiadamente independentes e, conseqüentemente, perigosos para a Corte Portuguesa; em segundo lugar, porque tendo o Brasil passado à situação de Corte, a arte "Colonial" não mais convinha à ideologia das classes dominantes. A adoção do sistema formal neoclássico obedeceu a estas razões. Também, a posição social dos artistas do período colonial — mulatos, marginais, artesãos — levava a elite europeia a desprezá-los, e a desprezar ao mesmo tempo sua produção artística. O neoclassicismo correspondeu, ao contrário, à ideologia global das elites. A mudança de orientação foi nítida desde seus inícios: durante o período colonial os objetos artísticos concentravam-se nas igrejas, centros da vida social, e, quando a Corte instalou-se e com ela o sistema formal neoclássico, o

quadro de cavalete começou a prevalecer, permanecendo inacessível à população em geral.

O neoclassicismo foi importado e imposto através de uma Missão que convencionou-se chamar, desde aquele período, de "Missão Artística Francesa". Esta Missão era composta de artistas e artesãos e sua finalidade era o ensino artístico. Segundo os desejos de D. João VI, ela devia fazer funcionar uma "Escola de Ciências, Artes e Ofícios", a primeira que seria criada no Brasil.¹¹

Os franceses monopolizaram inicialmente a produção artística, enquanto os artistas brasileiros começaram logo a utilizar os cânones neoclássicos em seus trabalhos. Um aspecto importante relaciona-se com a mudança da posição social dos artistas: os franceses possuíam um grande prestígio e, por suas próprias origens, "faziam as leis", de certo modo, no campo artístico; a "nova geração" de brasileiros, alunos dos mestres franceses, caracterizou-se, sob muitos aspectos, de forma oposta aos artistas precedentes. Inicialmente, o autodidatismo que havia marcado o período colonial tendia a desaparecer, substituído por uma formação sistemática e, ao mesmo tempo, submetida a regras estritas. Também uma seleção social se operava: os novos artistas eram, na sua maior parte, europeus ou descendentes de europeus, oriundos de famílias economicamente importantes. Eram, portanto, senhores ou, pelo menos, pertenciam à sua classe; estavam, conseqüentemente, estreitamente ligados ao poder. Sua ideologia era a das classes dominantes; sua posição social era distinta daquela dos artistas do período colonial. A Corte queria artistas — e não artesãos — capazes de servir e de exaltar o poder do Rei e de seus seguidores. O período é assim marcado por retratos dos Imperadores e de personagens importantes, executados por Debret, Marc e Zéphirin Ferrez, Vitor Meireles¹² e outros, e por cenas históricas, como o "Desembarque da Imperatriz Leopoldina", de Debret; "Coração de D. Pedro II", de Porto Alegre;¹³ "Dom Pedro II na Abertura da Assembléia Geral", de Pedro Américo¹⁴, etc.

Estas produções são idênticas formalmente às do período napoleônico na França; vê-se, através da comparação de ambas, a força do dirigismo artístico exercido no Brasil neste século XIX: os artistas brasileiros eram controlados severamente pelos próprios mestres franceses. Foi criada no Rio de Janeiro uma Academia de Belas-Artes, onde as condições de admissão e de aprendizagem eram estritas. Um Prêmio de Viagem ao

estrangeiro foi criado em 1939; o destino dos jovens artistas premiados era sempre a Europa e quase sempre, Paris. Quando estivessem em Paris, deviam freqüentar os "ateliers" dos artistas acadêmicos, e no Brasil eram exigidas "provas" da aprendizagem, sob a forma de quadros que obedecessem às normas neoclássicas. Esta estrutura fechada sobreviveu até o segundo decênio do século XX; mais de um século, portanto, de dirigismo artístico intransigente.

A permanência nos estritos limites impostos só podia levar a uma estagnação. Assim, o sistema formal neoclássico, aceito em seus inícios no Brasil como um signo de modernidade, transformou-se num verdadeiro academismo — se aceitarmos esta denominação para as formas de produção artística que correspondem à seguinte definição:

"Academismo

Maneira historicista de elaborar imagens ou objetos (inclusive objetos arquitetônicos) assentada na imitação petrificada do passado, na submissão estrita a leis, princípios, regras, sistemas, modelos, engendrados num certo momento, em função de circunstâncias determinadas e de exigências especiais, cansados em seguida pelo uso, gastos pelo tempo e, em última análise, aplicados de modo automático e irracional na "fabricação" de objetos ou de imagens cujo anacronismo reside no fato que eles não correspondem mais às necessidades, aos desejos, à sensibilidade, às exigências do momento em que são produzidos".¹⁶

O academismo derivado do neoclassicismo foi, portanto, uma outra expressão do dirigismo artístico no Brasil. Algumas das razões deste dirigismo artístico particular já foram mencionadas quando consideramos a posição social dos novos artistas, seu compromisso com o poder — e o interesse deste poder em não permitir mudanças na organização social e econômica.

Era necessário também manter o artista numa posição alienada em relação à realidade social, na medida em que sua posição de classe se afirmava dentro de uma organização social baseada na escravatura, e, mais tarde, numa estrutura de classes que repousava na exacerbação das diferenças. Pode-se inclusive aproximar a atitude da classe dominante do Brasil à da européia em geral, na medida em que os "Burgueses Conquistadores", que preparavam a segunda revolução industrial, possuíam ainda uma ideologia humanística, adaptada às

suas condições específicas para auxiliar na manutenção do **status quo**; na arte, em consequência, predominava o gosto acadêmico e decadente.¹⁷ Esta situação das artes na Europa ajuda a compreender melhor a dos países dominados.

O dirigismo artístico, a situação global de dependência, o compromisso dos artistas com o poder foram elementos que pesaram de tal modo no condicionamento da produção artística do século XIX e inícios do século XX, que mesmo as subversões formais foram mínimas, em relação ao período colonial. Dentro destas subversões formais, pode-se destacar Almeida Junior, Modesto Brocos e Eliseu Visconti.¹⁸

Almeida Junior, na última década do século XIX, pintou cenas de caráter "realista", escolhendo temáticas "ignóbeis" (não-nobres) da realidade brasileira, ou seja, camponeses, negros e mulatos, etc. A escolha das temáticas acompanhava uma modificação das cores, através do emprego de tonalidades terrosas e avermelhadas, utilizadas na representação dos personagens de cor e nas paisagens. Os agenciamentos de cores lembram, às vezes, os do período colonial, no seu "mau gosto" em relação à pintura erudita. Também houve uma tentativa de captação da luz particularmente intensa, existente no Brasil, através de contrastes acentuados de luz e sombra, em vez de utilizar o claro-escuro e os "sfumatos" tradicionais da pintura acadêmica. São exemplos os quadros "Derrubador brasileiro" (1888) e "Caipira picando fumo" (1893).

Modesto Brocos também se preocupou com o mesmo tipo de temática, dentro de uma perspectiva que lembra uma situação de denúncia social, mas com menos inovações ao nível da constituição dos signos pictóricos.¹⁹

Estes elementos de subversões foram parciais, e não existiu um verdadeiro espírito inovador em suas produções, que não chegaram a sair dos limites do academismo, do ponto de vista formal. É principalmente quanto à temática que se pode falar em inovação e subversão dos princípios acadêmicos.

Por outro lado, Eliseu Visconti inovou quanto às modalidades de constituição da imagem. Sua produção é das poucas que chegaram a efetuar uma transição entre neoclassicismo, academismo e os sistemas formais elaborados no século XX na Europa, que só seriam assimilados com o movimento Modernista de São Paulo. Visconti produziu imagens que se aproximam, se bem que de maneira tênue, do Pré-Rafaelismo, do

Art-Nouveau e do Impressionismo,²⁰ todos sistemas formais europeus do século XIX, "revistos" pelo pintor brasileiro com uma defasagem importante no tempo e de maneira bastante superficial — o que demonstra mais uma vez o problema da produção artística num país dominado em todos os níveis.

4. Conclusão

Muitos autores questionam-se sobre a maneira como teria evoluído o sistema formal barroco no Brasil, caso ele não tivesse sido bruscamente cortado pela imposição do neoclassicismo. Cremos que esta questão é ociosa, na medida em que, pela lógica do sistema de dominação, o barroco teria que ser neutralizado, de um modo ou de outro: imposto pela ideologia do dominador, ele se transformara em agente de subversão dos dominados.

O sistema formal neoclássico foi imposto como novo instrumento de dominação e de alienação. É importante aprofundar futuramente a questão de sua tão longa permanência, dentro da sociedade brasileira. Parece-nos possível avançar a idéia de que esta permanência forçada, como tentamos demonstrar anteriormente, correspondeu às possibilidades do dominador, que conservou o poder a todos os níveis (econômico, político, ideológico).

A produção artística, agente transformador da sociedade, ficou relegada, de modo consciente por parte das classes dominantes, unicamente ao papel de instrumento ideológico. Vemos assim que o próprio papel de produção artística foi desvirtuado, dentro de um processo caracterizado pela dominação.

"América é uma criação cultural", mas sua cultura não pertencia aos americanos. Retomá-la, subvertê-la, torná-la **diferente** (mesmo que fosse no sentido de um "primitivismo" e até de um "mau gosto"), foram as formas de resistência encontradas.

NOTAS

* Professora do Curso de Especialização em Artes Plásticas: Suportes Teóricos e Praxis da PUCRS.

1. HADJINICOLAOU, Nicos — *História da arte e movimentos sociais*. São Paulo, Martins Fontes, 1982, p. 101.

O autor define a ideologia imagética como sendo "uma combinação específica de elementos formais e temáticos da imagem, que constitui uma das formas particulares da ideologia global de uma classe social."

2. PONCE, Juan Garcia — "Diversidad de actitudes". In: BAYON, Damian, org. *América Latina en sus artes*. Paris, Unesco, México Siglo Veintiuno Ed. 1974, p. 141.
3. CAVALCANTI, Carlos — O predomínio do academismo neoclássico. In: PONTUAL, Roberto, *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1969.
A expressão "dirigismo artístico" foi empregada pelo historiador da arte Carlos Cavalcanti, especificamente quanto ao sistema formal neoclássico que foi imposto no Brasil a partir de 1816, com a Missão Artística Francesa. Achamos, entretanto, que esta noção pode englobar também a produção artística precedente, desde a descoberta do Brasil.
4. Por exemplo, a Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará (século XVIII), com seu teto recurvado e as pinturas do arco-cruzeiro.
5. BARATA, Mario — Epocas y estilos — In: BAYON, Damian, org. op. cit., p. 130.
6. TAPIÉ, Victor — *Barroco e classicismo*. Martins Fontes, 1974, v. 2, p. 164.
7. Antonio Francisco Lisboa, dito "Aleijadinho" (1738-1814).
8. Por exemplo, os rostos dos soldados flageladores de Cristo nas esculturas dos Passos da Paixão, Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas do Campo (1796-1799).
9. BAZIN, Germain — *Destins du Baroque*, Paris, Hachette, 1970..
10. Manuel da Costa Athayde (c. 1762-1830). Destaca-se principalmente a pintura do teto da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Ouro Preto (1800-1809).
11. Os principais artistas eram:
Joachim Le Breton (1760-1819), secretário perpétuo mas demissionário por razões políticas, da Academia de Belas-Artes do Instituto da França; Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), "pintor de paisagens"; Jean-Baptiste Debret (1768-1848), "pintor de cenas históricas"; Auguste Henri Grandjean de Montigny (1776-1850), arquiteto; Augusto Marie Taunay (1768-1824), escultor, e também gravadores, marceneiros, etc.
Observa-se aqui o caráter rígido e hierárquico do neoclassicismo, no qual os artistas eram classificados de acordo com um gênero de arte, ao qual deviam dedicar-se com exclusividade.
12. Vitor Meireles de Lima (1832-1903).
13. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879).
14. Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905).
15. Projetada desde 1816, a Academia e Escola das Belas-Artes começou a funcionar em novembro de 1826, e seu ensino acadêmico predominou até a segunda década do século XX.
16. THINES, Georges & LEMPEREUR, Agnes — *Dictionnaire Général des Sciences Humaines*. Paris, Ed. Universitaires, 1975. p. 29.
17. LAUDE, Jean — La sculpture en 1913 — In: BRION-GUERRY, L. org. *L'année 1913*. Paris, Klincksieck, 1971. V. I, p. 203-204.
18. José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899).
Modesto Brocos Y Gomes (1872-1936).
Eliseu Visconti (1866-1944).
19. Entre suas pinturas, destacam-se "Engenho de Mandioca" e "Redenção de Cam" (1895).
20. "Gioventú" (1898), "Dança das Oréades" (1899), "Cabral guiado pela Providência" (1899), "Maternidade" (1906), e outras.