

O CONCEITO DE IDENTIDADE NACIONAL NA ARTE MINEIRA DO PERÍODO COLONIAL*

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira**

RESUMO

Definido a partir de 1920 por Mário de Andrade e os modernistas, o conceito de identidade nacional no chamado "barroco mineiro", tema ainda controverso na historiografia artística brasileira, é fundamental para o estudo da questão da originalidade da arte produzida no Brasil colonial face às importações européias. O presente artigo faz um balanço da situação atual da pesquisa relativa ao tema e propõe novas abordagens e perspectivas de análise.

Unitermos: *barroco mineiro – Brasil colonial – historiografia artística brasileira – identidade nacional*

É fato geralmente estabelecido e aceito, mesmo fora do círculo restrito dos estudiosos da história da arquitetura e das artes plásticas no Brasil, que a arte mineira do período colonial se destaca por características diferenciadas no quadro geral da arquitetura luso-brasileira da época. Com efeito, em meados do século XVIII são adotados na região os planos curvilíneos de tradição borromínica, associados a uma exuberante decoração rococó, tanto no que se refere aos interiores, quanto às fachadas dos edifícios religiosos. Neste contexto viveu e trabalhou Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, mestiço, doente e praticamente autodidata, reconhecido como o principal artista luso-brasileiro da época, pela originalidade de seu gênio criador, tanto no campo da arquitetura, quanto nos da escultura e relevos ornamentais.

(*) Retomamos e desenvolvemos neste artigo o texto da comunicação que apresentamos no "XXVI International Congress of the History of Art", Washington, 10-15 de agosto de 1986, sob o título de "Discussion du concept d'identité nationale dans l'art de la région de Minas Gerais/Brésil au XVIIIe siècle".

(**) Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Historiadora de Arte do SPHAN – Pró-Memória.

Depois da pesquisa pioneira de Rodrigo Ferreira Bretas em 1858,¹ fonte básica de informações tanto sobre o Aleijadinho, seu objeto principal, quanto sobre a arquitetura e escultura mineiras setecentistas, constata-se um longo hiato na historiografia desses temas, indicador de um certo desinteresse que pode ser relacionado ao preconceito antibarroco do neoclassicismo e ecletismos diversos. Como bem observou Fernando Correia Dias, foi somente a partir dos anos 20 do nosso século, que se iniciou no Brasil “o processo de revalorização crítica do barroco mineiro”,² tendo como marco inicial o conhecido artigo de Mário de Andrade, publicado em 1920 na *Revista do Brasil*, no qual já aparece de forma definida o “conceito de identidade nacional da arte mineira”:

Foi nesse meio oscilante de inconstâncias (Minas Gerais setecentista) que se desenvolveu a mais característica arte religiosa do Brasil. A igreja pôde aí, mais liberta das influências de Portugal, proteger um estilo mais uniforme, mais original, que os que abrolhavam podados, áulicos, sem opinião própria nos dois outros centros. Estes viviam de observar o jardim luso que a miragem do Atlântico lhes apresentava continuamente aos olhos; em Minas, si me permitirdes; o arrojo da expressão, o estilo barroco estilizou-se. As igrejas construídas quer por portugueses mais aclimados ou por autóctonos algumas, provavelmente, como o Aleijadinho, desconhecendo até o Rio e a Bahia, tomaram um caráter mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional.³

Considerando-se o surto de nacionalismo emergente que caracterizava o contexto político e cultural do país nas vésperas de celebrar o 1º centenário da Independência, justificava-se plenamente esta busca de um “caráter nacional” na arte do passado levada a efeito pelos modernistas, paralelamente aos ideais de “retorno ao nacional” ou “valorização do nacional” na arte do presente, que constituíam preocupações fundamentais dos promotores da “Semana de 1922”. À tese nacional de Mário de Andrade filia-se portanto, em última instância, a quase totalidade dos autores brasileiros (principalmente mineiros e paulistas) que nos sessenta anos seguintes dedicaram-se à pesquisa da arte colonial mineira, de Lourival Gomes Machado a Affonso Ávila, incluindo mesmo especialistas do estudo da arquitetura e das artes plásticas como o arquiteto Sylvio de Vasconcellos e o museólogo Orlandino Seitas Fernandes.

(1) BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho. *Correio Oficial de Minas*, Ouro Preto, n. 169 e 170, 1858. Republicado diversas vezes, notadamente in: ANTONIO Francisco Lisboa, o Aleijadinho. *Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, (15):23-57, 1951.

(2) Ver sobretudo: A REDESCOBERTA do barroco pelo movimento modernista. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, (4):7-16, 1972.

(3) ANDRADE, Mário Moraes de. Arte religiosa no Brasil. *Revista do Brasil*, São Paulo, 14(54):103, jun. 1920.

São geralmente invocados como agentes determinantes do caráter ou identidade nacional desta arte fatores de ordem geográfica (afastamento do litoral, isolamento entre montanhas, clima frio) ou histórico-sociais como o processo rápido de urbanização, o autoritarismo do sistema administrativo gerando vocação precoce de independência política e ainda o modelo característico de estratificação social, favorecendo a ascensão dos mestiços e a laicização do culto religioso em consequência das leis de interdição das ordens regulares na região. Nesta linha de reflexão o sociólogo Fernando Correia Dias chega mesmo a estabelecer os fundamentos de uma “subcultura mineira”, com traços regionais fortemente acentuados, constituindo a manifestação mais “artisticamente brasileira” da civilização colonial do século XVIII e tendo como principal produto a arte que se convencionou chamar genericamente de “Barroco Mineiro”.⁴

Adicionalmente, as pesquisas do musicólogo Francisco Curt Lange e as do ensaísta e poeta Affonso Ávila demonstraram que as manifestações do barroco mineiro ultrapassam os setores da arquitetura e das artes plásticas para abranger também os da música e literatura, tendo o segundo formalizado a aplicação *latu sensu* do conceito a todo um “estilo de vida”, gerador de um tipo de sensibilidade específica, “uma maneira própria de ver e de sentir”, característica das populações da antiga Capitania das Minas Gerais.⁵

Há portanto um consenso firmemente estabelecido na historiografia artística brasileira com relação à originalidade nacional da arte mineira setecentista. Todavia, os traços específicos do fenômeno estilístico propriamente dito são ainda mal definidos, nenhum dos autores citados tendo conseguido demonstrar de forma satisfatória em que consistiria esta propalada originalidade mineira na concepção e decoração dos edifícios religiosos, em face da produção de outras regiões brasileiras ou européias no mesmo período.

Por outro lado, a confrontação dos textos de autores brasileiros com os de historiadores da arte estrangeiros que também analisaram a arquitetura mineira setecentista, como os franceses Germain Bazin, Victor Lucien Tapié e Yves Bottineau, o norte-americano Robert Smith ou o inglês John Bury, revela nesses últimos uma ótica diversa. Com efeito todos eles omitem ou enunciam de forma restritiva a tese brasileira da originalidade nacional do barroco mineiro, tendo ao contrário como objetivos principais os de situar as manifestações desta arte no contexto geral da arte européia dos períodos barroco e rococó e atribuir-lhe protótipos definidos.

Partindo da constatação dessa dualidade de visões, sem dúvida instigante para o pesquisador da história da arte no Brasil, resulta essencial a elaboração de uma síntese complementar para uma visão totalizante do fenômeno, pois como observou André Chastel,

a história da arte se faz geralmente em dois níveis, um internacional e outro local. É preciso abraçar o panorama geral para situar corretamente o detalhe, mas esse último só pode ser es-

(4) DIAS, Fernando Correia. O movimento barroco. In: DIÉGENES JÚNIOR, Manuel (coord.). *História da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, 1973. v. 2, p. 243-57.

(5) Ver principalmente: ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao barroco mineiro*. São Paulo, Nobel, 1984. ——. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte, 1967. 2 v.

tudado de perto (...). A verdadeira erudição requer a intuição das grandes correntes e principais momentos artísticos, mas sabe que lhe é também necessária a familiaridade com o meio onde nasce a obra particular, os costumes e visão do mundo que indicam um enraizamento (...). As duas atitudes se encontram raramente em grau igualmente elevado num mesmo historiador, mas toda descoberta, toda interpretação duradoura pressupõem, de uma forma ou de outra, sua conjugação.⁶

Para que esta síntese se viabilize é necessário, antes de mais nada, encontrar bases sólidas nos campos da análise arquitetônica e artística para a tese da originalidade nacional do barroco mineiro, fundamentadas no estudo comparado dos fenômenos estilísticos dos dois lados do Atlântico. Estudo este que deverá enfocar primeiramente a arquitetura portuguesa do século XVIII e seus prolongamentos naturais nas regiões litorâneas brasileiras que constituem os protótipos imediatos das formas transplantadas e assimiladas em Minas Gerais. Em seguida, para o caso de formas para as quais não se encontrem correspondentes na arquitetura portuguesa ou brasileira do período, a extensão da pesquisa a outras regiões européias, a partir das indicações dos historiadores estrangeiros.⁷ Finalmente, identificar no panorama da arte produzida em Minas no século XVIII momentos artísticos e obras que possam ser consideradas como realmente originais por suas características diferenciadoras no contexto geral da arquitetura luso-brasileira e européia do período e analisar estas características sob o prisma dos contributos locais.

* * *

A análise da arquitetura e artes plásticas produzidas em Minas ao longo do século XVIII revela, a nosso ver, que, apesar de indiscutivelmente derivadas de fontes européias e sobretudo portuguesas, estas artes conheceram ao longo de sua evolução dois momentos que podem ser considerados verdadeiramente "originais", ou seja, nos quais a marca regional sobrepuja as influências externas numa série de obras sem equivalentes em outras regiões.

O primeiro momento corresponde à fase pioneira e caótica da implantação da civilização na região, entre 1700 e 1720 aproximadamente. É a época das *capelinhas primitivas*, cujo partido construtivo, apesar de derivado do modelo português já disseminado no litoral brasileiro nos séculos XVI e XVII, se diferencia em Minas por novas e variadas soluções, cujo aspecto mais evidente se verifica com relação ao tema da colocação dos sinos. No caso das capelinhas desprovidas de torres estes sinos podem ser encontrados nas mais variadas situações, seja dependurados em janelas das fachadas principal ou laterais, seja em pequenas arcadas nos telhados (capela do Taquaral próxima de Ouro Preto), em toscos andaimes providos de pequenos telhados justapostos às paredes ou em situação independente (Santana de

(6) CHASTEL, André. L'érudition provinciale. In: HISTOIRE de l'art fins et moyens (Éditions de la Revue de l'Art). Paris, Flammarion, 1980. cap. 4, p. 37.

(7) Estas duas etapas já tiveram no Brasil um trabalho precursor em relação à cidade de Ouro Preto. Trata-se da tese de Paulo F. Santos, publicada em 1951 sob o título de *A arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Ver particularmente p. 43-78 e 127-51.

Mariana) ou ainda em pitorescos anexos (capela de Costa Sena na região do Sena). Há ainda duas tipologias bem caracterizadas de capelas incluindo torre, ambas com extensas ramificações na região: a da capela com torre única em posição central (N. Sra. do Ó em Sabará) e a da torre única independente que tem na capela do Padre Faria de Ouro Preto seus exemplo mais conhecidos. Observe-se ainda que o tipo litorâneo com torre única lateral e anexa à fachada é também encontrado em Minas, particularmente nas regiões de Diamantina e São João del Rei.



Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará, Minas Gerais (foto: Arquivo SPHAN).

Algumas das soluções apontadas, que não esgotam a variedade existente, são próprias da região mineira, isto é, sem correspondentes nas zonas litorâneas brasileiras, onde prevaleceu o tipo tradicional da capela urbana portuguesa com torre única lateral fazendo corpo com o frontispício. Estas soluções parecem ter raízes no vasto *substratum* cultural da arquitetura portuguesa *rural*, que apresenta também um panorama extremamente variado destas modestas construções religiosas, de formas elementares mas de um perfeito utilitarismo, estreitamente ligado às condições naturais das regiões onde se situam, como revela a excelente pesquisa patrocinada pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos de Portugal.⁸

Tendo em vista a diversidade de origens dos imigrantes, portugueses e de outras regiões brasileiras atraídos a Minas Gerais pela corrida do ouro, assim como a quase total ausência de mão-de-obra qualificada e carência de fontes que pudessem servir como modelos nesta fase pioneira em que as comunicações com as vilas costeiras e a metrópole portuguesa se faziam com extrema dificuldade, é fácil compreender a variedade de tipos e originalidade de soluções encontradas nas capelinhas mineiras. As modalidades do fenómeno só poderão, entretanto, ser conhecidas quando se fizerem inventários sistemáticos e estudos regionais aprofundados sobre o tema, até agora praticamente inabordado na historiografia de nossa arte colonial.

No período seguinte, entre 1720 e 1750 aproximadamente, que corresponde à fase de assentamento das populações mineradoras, enquadradas administrativamente em vilas e freguesias,⁹ a arquitetura religiosa da região cujo monumento-tipo é agora a igreja matriz, não apresenta grandes novidades comparativamente a Portugal e às outras regiões da colônia, como Bahia, Pernambuco ou Rio de Janeiro. A tônica da época é a suntuosidade ornamental dos interiores, magnificamente revestidos de talha dourada, refletindo a opulência geral do período áureo da mineração e os principais arquitetos e artistas são competentes mestres de origem portuguesa como o escultor Francisco Xavier de Brito e o arquiteto Manoel Francisco Lisboa, pai do Aleijadinho. Plantas e elevações reproduzem com fidelidade a fórmula já sedimentada em outras áreas do mundo luso-brasileiro da igreja retangular com corredores laterais e fachada plana, flanqueada por duas torres de seção quadrada, à qual, entretanto, o emprego de materiais e técnicas diferentes (madeira e pau-a-pique e não alvenaria de pedra) confere um aspecto mais rústico e provinciano se comparada às similares litorâneas ou portuguesas.

O segundo momento de originalidade da arquitetura religiosa mineira vai situar-se na segunda metade do século XVIII, período que, apesar da produção aurífera em declínio, caracteriza-se por intenso labor construtivo impulsionado por associações leigas conhecidas pelo nome de confrarias e ordens terceiras. As condicionantes desta originalidade contrapõem-se às do primeiro período analisado, pois são agora múltiplas as fontes de informação e modelos disponíveis, e amplo e variado o contingente de mão-de-obra qualifi-

(8) Esta pesquisa foi publicada com o título de *Arquitetura popular no Brasil*, Lisboa, 1961, 2 v.

(9) Classificação estabelecida por Sylvio de Vasconcellos. Cf.: ———. A arquitetura colonial mineira. In: PRIMEIRO Seminário de Estudos Mineiros. Belo Horizonte, Universidade de Minas Gerais, 1957. p. 59-77.

cada, constituído, em grande parte por mestiços nascidos na própria região e formados nos canteiros de obras sob a direção de mestres portugueses. No repertório de formas que tinham à sua disposição, entre as quais se situavam sem dúvida as últimas novidades européias, puderam esses artistas, já solidamente ligados à terra, selecionar as que melhor se adaptassem à sua sensibilidade e às necessidades do grupo social, adaptando-as em criações vigorosas e originais. Tendo sido este período, no qual se situa a arte do Aleijadinho, o que focalizou principalmente a atenção dos historiadores de arte estrangeiros citados acima, assim como a dos brasileiros, partidários da tese da "originalidade nacional", é obrigatória uma análise mais detalhada de alguns de seus aspectos, particularmente aqueles que vem sendo apontados como "inovadores".

É fato geralmente reconhecido que na arquitetura religiosa mineira produz-se a partir de meados do século XVIII uma verdadeira revolução que subitamente a coloca em posição de vanguarda em face das outras regiões brasileiras e até mesmo Portugal. Na origem da mesma, a conjugação de três fatores importantes: a assimilação de novas técnicas construtivas baseadas no uso da pedra, a introdução na região de plantas curvilíneas de tradição barroca e a adoção do rococó na decoração interna e externa dos templos. O monumento-tipo é agora a igreja de irmandade, gênero que prolifera em Minas no período, em consequência ao desenvolvimento social do culto religioso, impossível de absorver apenas pelas matrizes numa região interdita aos conventos e ordens regulares.

Apesar de suas dimensões relativamente modestas, já que em princípio destinadas ao uso de apenas uma irmandade (ou Ordem Terceira), estas igrejas chamam imediatamente a atenção por algumas características diferenciadas no contexto da arquitetura luso-brasileira da época. As mais evidentes são as *torres circulares ou poligonais* coroadas de bulbos de desenho gracioso e a *composição ornamental dos frontispícios* com relevos em pedrasabão, reproduzindo no exterior dos templos a delicada complexidade dos motivos rococós, até então apanágio da talha dos interiores.

A estas somam-se a *convexidade* (Rosário de Ouro Preto e São Pedro dos Clérigos de Mariana) ou *sinuosidade das fachadas* principais (Carmo e São Francisco de Assis de Ouro Preto) ou laterais (São Francisco de São João del Rei) e o *novo tratamento, tipicamente rococó*, dos espaços internos, inundados de luz, em contraposição à semi-obscuridade dos espaços barrocos anteriores. Retábulos e púlpitos pintados em tons suaves ou marmorizados, que põem em relevo os douramentos dos motivos ornamentais, destacam-se contra a brancura uniforme das paredes, assim como os painéis pictóricos de molduras sinuosas e, em alguns casos, barrados com pinturas à imitação de azulejos (capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto), já que esses últimos se restringem em Minas a um único exemplo (capela-mor do Carmo de Ouro Preto). Nos forros, magníficas pinturas de perspectiva ilusionista cuja evolução para o rococó, tal como ela se processou em Minas, constitui, a nosso ver, um dos aspectos mais específicos da arte da região.

Vejam agora os principais antecedentes europeus dos períodos barroco e rococó que a historiografia estrangeira aponta como eventuais modelos de algumas das características mencionadas acima, todas elas, insistimos, *sem equivalentes* na arquitetura religiosa de outras regiões brasileiras, tendo ape-

nas como exceção a demolida igreja de São Pedro dos Clérigos, do Rio de Janeiro, no que diz respeito à convexidade das fachadas e torres circulares.

Para Robert Smith e Germain Bazin é essencialmente em Portugal que devem ser procurados esses antecedentes. Robert Smith os situa todos em uma região precisa, a do Minho-Douro, pátria do maior contingente de migrantes que colonizaram a região das Minas,¹⁰ enquanto Germain Bazin alude a regiões portuguesas diversas, principalmente o norte e o Alentejo.¹¹ Segundo esses autores, as composições ornamentais dos frontispícios mineiros teriam em suas origens modelos tais como a capela dos Malheiros Reimão em Viana do Castelo, a da Madalena da Falperra na periferia de Braga, a igreja de São Francisco de Visar ou a de São João Batista de Campo Maior no Alentejo. Da mesma forma as ovais entrelaçadas que constituem as plantas do Rosário de Ouro Preto e São Pedro dos Clérigos em Mariana teriam um antecedente na São Pedro dos Clérigos da cidade do Porto, passando pelo intermediário da igreja homônima do Rio de Janeiro.

Já o inglês John Bury, que pessoalmente consideramos como o mais pertinente dos analistas estrangeiros citados em temas relativos a Minas Gerais, os protótipos portugueses são insuficientes ao esclarecimento de todos os aspectos da questão, já que características importantes da arquitetura religiosa mineira, como as torres circulares, não tem equivalentes em Portugal, e outras, como as fachadas convexas ou sinuosas conheceram voga limitada na arquitetura portuguesa coetânea. Partindo desta constatação, Bury estende seus horizontes de pesquisa a outras regiões européias, notadamente a Itália setentrional e a Europa Central, encontrando nesta última protótipos convincentes para as torres circulares (Santíssima Trindade de Kappel na Baviera e Santa Catarina de Pocatky na Boêmia) e as fachadas convexas (Kollegienkirche de Salzburgo e abadias de Weingarten na Baviera e Einsiedeln na Suíça).¹² Na esteira de John Bury, os franceses Victor Lucien Taipé e Yves Bottineau desenvolveram posteriormente pesquisas análogas, retomando os mesmos exemplos.¹³

* * *

Todos os antecedentes indicados, tanto em Portugal, quanto na Europa central, são válidos e devem ser estudados como marcos fundamentais de análise comparativa com os monumentos mineiros vistos no contexto global da arquitetura européia da época. Todavia, nenhum deles constituindo um

(10) Ver: THE COLONIAL architecture of Minas Gerais in Brazil. *The Art Bulletin*, N. York, (21):110-59, jun. 1939. THE ARTS in Brazil/baroque architecture. In: PORTUGAL and Brazil, an introduction. Oxford, Claredon Press, 1953. p. 349-84.

(11) Cf.: A ARQUITETURA religiosa barroca no Brasil. Rio de Janeiro, Record, 1972, 2 v.

(12) Cf.: BURY, John. The "borrominesque" churches of colonial Brazil. *The Bulletin*, N. York, (37):27-52, mar. 1955. ———. Estilo Aleijadinho and the churches of eighteenth century Brazil. *The Architectural Review*, (111):93-100, fev. 1952.

(13) TAPIÉ, Victor L. Rapprochements entre l'architecture de l'Europe Centrale et celle du Brésil au XVIII^e siècle. *Bracara Augusta*, Braga, 27:565-70, 1973. BOTTINEAU, Yves. La transmission des sources architecturales vers le Brésil du XVIII^e siècle: des certitudes aux hypothèses. *Colóquio/Artes*, Lisboa, (25):9-17, dez. 1975.

protótipo exato ou mesmo aproximado das igrejas com eles relacionadas, como pode ser verificado pela simples comparação de fotografias, é necessário questionar a presença nestas igrejas de elementos próprios da região ou



Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais (foto: Arquivo SPHAN).

seja, elaborados ou reinterpretados em Minas. Elementos esses que, integrados aos modelos europeus importados através de gravuras ou desenhos arquitetônicos e ornamentais, teriam tido como resultante um grupo de igrejas reconhecido como um dos mais originais da tradição arquitetônica luso-brasileira do período.

Em estudo recente, o arquiteto Augusto C. da Silva Telles selecionou, com grande acuidade crítica, duas características fundamentais nesta arquitetura, podendo ser consideradas como "criações próprias" da região mineira: em primeiro lugar "a conjugação de curvas e de retas ou de planos, criando pontos e arestas de contenção, nas plantas, nos calçados e nos espaços internos" e em segundo "a organização das frontarias, tendo como centro de composição a portada esculpida em pedra-sabão".¹⁴

Com efeito, é inegável que a região elaborou um tipo específico de planta, presente nas Igrejas do Carmo e São Francisco de Assis de Ouro Preto e também na de São Francisco de São João del Rei (todas atribuídas total ou parcialmente ao Aleijadinho), tipo este que estabelece uma espécie de compromisso entre os planos retangulares luso-brasileiros de tradição maneirista e os planos curvilíneos borromínicos, acrescidos de um elemento novo — as torres circulares.

A mesma solução de compromisso pode ser observada na composição dos frontispícios. Nestes é igualmente mantida a tradicional disposição em losango dos vãos (porta, janelas laterais e óculo), introduzida no país pelos jesuítas e já utilizada nas matrizes e capelinhas primitivas da região mineira, mas esta disposição aparece como que "transfigurada" pela decoração rococó, que interliga esses quatro elementos em um conjunto unitário, o óculo figurando agora abaixo da cornija arredondada em semicírculo. Na base destas composições ornamentais de aparência frágil e delicada, tão conforme com o verdadeiro espírito rococó, a utilização de um novo material, a pedra-sabão da região, de extrema facilidade de talha, enquanto no norte português, o emprego do granito condicionou a aparência muito mais pesada dos ornatos de fachadas como a da Madalena da Falperra apesar do emprego do mesmo vocabulário formal.

Com respeito aos interiores, apesar de seu evidente parentesco espiritual com os de outras igrejas concebidas segundo os moldes do rococó no Rio de Janeiro, Pernambuco, Portugal ou Europa central, podemos afirmar com segurança também serem próprios da região mineira, sem correspondentes exatos na arte luso-brasileira ou europeia da época, os modelos de retábulos e pinturas em perspectiva ilusionista dos forros que integram a decoração interna dessas igrejas. Nossas pesquisas específicas sobre os dois temas chegaram até agora ao estabelecimento de tipologias compreendendo, no mínimo, quatro tipos diferentes de retábulos rococó de capela-mor e um número equivalente, senão superior, de composições de pinturas de forros, quase to-

(14) SILVA TELLES, Augusto C. O barroco no Brasil: análise da bibliografia crítica e colocação de pontos de consenso e de dúvida. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, (19):125-37, 1984.

dos elaborados e desenvolvidos em Minas.¹⁵ E, curiosamente, pudemos também constatar que, na obra dos artistas a justo título considerados como os



Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, Minas Gerais (foto: Arquivo SPHAN).

- (15) Ver: OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, (13):21-25, 1984/85. ———. A pintura de perspectiva em Minas colonial – ciclo rococó. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, (12):171-80, 1983.

maiores mestres desses dois gêneros, o escultor Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e o pintor Manoel da Costa Athaide, figuram também soluções de compromisso entre as novas formas do rococó e formas de estilos anteriores, já aclimatados na região.

Assim, nos retábulos de capela-mor do Aleijadinho subsistem os imponentes grupos escultóricos característicos da época joanina e em especial o da Santíssima Trindade do coroamento, tomado dos retábulos da Francisco Xavier de Brito. Da mesma forma nos fornos de Athaide subsistem elementos da trama arquitetônica ilusionista na linha do padre Pozzo, interligando as laterais da abóbada com a "visão celestial" da parte central. Nos dois casos, trata-se de elementos que podem ser considerados como "arcaísmos barrocos", já eliminados das composições dos outros entalhadores e pintores do período, tanto em Minas quanto em outras regiões.

Esperamos, com as considerações precedentes, ter contribuído com alguns aspectos novos à discussão do conceito de identidade nacional na arte mineira setecentista, que já há tantos anos vem interessando pesquisadores de áreas e tendências diversas. O tema, de grande fascínio, por se situar no âmago da questão da originalidade da arte produzida no Brasil colonial face às importações européias, continua, entretanto, longe de ser esgotado. Se o presente texto puder suscitar novas pesquisas e reflexões, se possível estendendo à arte de outras regiões brasileiras as hipóteses e linhas de trabalho nele propostas, terá cumprido seu principal objetivo.

Recebido em 20 de janeiro de 1989.

ABSTRACT

Although Mário de Andrade and the "modernists" began defining the concept of national identity in the so-called mineiro baroque after 1920, this topic is still controversial in Brazilian art historiography. Yet it is fundamental to studying the issue of originality in art produced in colonial Brazil considering its importation from Europe. This article provides an overview of how present research stands in relation to this theme and proposes new approaches and perspectives of analysis to its study.

Key-words: mineiro baroque – colonial Brazil – Brazilian art history – national identity