

Clássico e Barroco - Categorias Estéticas e Tradições Artísticas na Arte Colonial Brasileira

Dra. Sonia Gomes Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Em artigos anteriores, tomei como objeto de estudo a antiga igreja dos Jesuítas, atual Catedral de Salvador: tanto a sua arquitetura - realizada entre 1657 e 1672 e um extraordinário exemplo do maneirismo luso-brasileiro¹ (FIG. 1) - , quanto as obras de ornamentação (FIG. 2), cujas obras se prolongaram até meados do século XVIII, evidenciando a passagem do maneirismo para o barroco, tratando especialmente da pintura².



FIG. 1- Catedral de Salvador, fachada principal. Foto Rogério Aroeira.

¹ Neves, Sonia Aroeira. "A Catedral de Salvador – um estudo sobre a arquitetura maneirista luso-brasileira". Revista Barroco, Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, n. 11, 1981, p. 17-37; Neves, Sonia Aroeira. "O maneirismo na Catedral de Salvador". Revista Barroco, Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, n. 12, 1983, p. 87-92.

² Pereira, Sonia Gomes. "A ornamentação nos forros da Catedral de Salvador". Revista Cultura Visual, UFBA, n. 3, 2001, p. 67-78.



FIG. 2- Catedral de Salvador, interior da nave. Foto Rogério Aroeira.

Mais recentemente, dediquei-me à talha da igreja³. Tentei evidenciar que, sobretudo nos retábulos de altares das 13 capelas, é possível acompanhar o processo de transformação formal da talha de forma quase microscópica. Certamente devido à datação dessas obras - entre as datas limites de 1657 (início da construção da igreja) e 1759 (expulsão dos Jesuítas) – está delineada a sua trajetória, desde as formas mais tradicionais (ligadas ainda a raízes medievais românicas), passando pelos modelos maneiristas (vindos sobretudo através dos tratados e das gravuras, principalmente italianos e flamengos) e chegando às novas idéias italianas (de um barroco cenográfico, franqueadas no reinado de D. João V). Olhada por esse ponto de vista, a talha da Catedral de Salvador é exemplar da sucessão dos estilos decorativos portugueses.

No entanto existem alguns aspectos instigantes que escapam a essa leitura, pois a descrição dos retábulos revela-nos, não apenas as mudanças na talha, mas também a permanência de muitos esquemas estruturais – como as composições com entablamento e arco - e de motivos decorativos – como na ornamentação fitomórfica ou motivos tais como volutas e mísulas. Vistos em conjunto, esses retábulos parecem variações em torno de alguns temas básicos, mantendo denominadores comuns, que possibilitam a sua convivência pacífica no mesmo espaço da nave. Mais do que isto, o interior da Catedral de Salvador - em que uma arquitetura maneirista recebe trata-

³ Pereira, Sonia Gomes. “As tradições clássica e barroca na arte colonial brasileira: o caso da Catedral de Salvador”. Revista Barroco, Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, n. 19, anos 2001/2004, p. 237-256.

mento ornamental diversificado, que vai do mais antigo maneirismo ao último barroco - resulta num conjunto extraordinariamente harmonioso, com uma qualidade artística inegável no contexto da nossa arte colonial e mesmo da arte portuguesa do período.

É exatamente esse ponto que gostaria de aprofundar nessa comunicação. Mais do que só oposição, as tradições clássica e barroca também estavam entrelaçadas, a começar pelas suas próprias origens antigas, pois as artes grega e romana ofereciam exemplos variados, tanto clássicos quanto anti-clássicos, que nutriram aquelas duas tradições ao longo dos séculos. Hoje temos muito mais consciência de que o classicismo foi, na verdade, uma construção recorrente na arte europeia numa tentativa de mitificação de suas origens. Além dos exemplos óbvios desse esforço colossal de construção clássica - como o aparecimento das academias e dos tratados - podemos indicar outros aspectos sintomáticos: a pinçagem de alguns modelos antigos, em detrimento de outros, e a enorme confusão que se espalhava nos ambientes académicos, todo vez que esses exemplos eleitos eram questionados - como no caso da descoberta, no século XIX, de que a arquitetura e a escultura gregas eram policromadas e não simplesmente em mármore branco, como se supunha.

Porém podemos analisar essa convivência entre as tradições clássica e barroca num espaço que nos é muito mais próximo: a própria arte portuguesa. Ao analisar a arquitetura em Portugal dos séculos XV ao XVIII, Paulo Varela Gomes observa a diversidade de soluções, que vão desde

“edifícios renascentistas e tardo-classicistas, sobrevivências góticas, decoração manuelina, igrejas de “arquitectura chã”..., mais ou menos influenciada pelo classicismo e o gótico; depois templos protobarrocos, palaciais...; edifícios de um classicismo “desornamentado” encontram uma nova escola de arquitectos e engenheiros militares e dão origem a uma tradição teimosíssima que se arrastará até bem dentro de Setecentos, para não dizer aos alvares do século XIX; mas Sta. Engrácia assinalou um protobarroco nacional; Mafra um barroco italianizado aprendido cá... e na Europa Central; e houve ainda Nasoni; e essas centenas de edifícios mais ou menos indiferentes às grandes correntes internacionais mas que lhe absorvem a decoração, algumas soluções planimétricas, pequenos módulos eruditos utilizados com imenso prazer e engenho”. E acaba concluindo “que se passa o mesmo um pouco por toda a parte; quase toda a arquitetura clássica não italiana (ou mesmo não romana...) seria, assim, ecléctica... Talvez o ecléctismo tenha sido o “estado natural” da arquitectura nesses séculos de lenta propagação de influências, de persistências locais, de ciclos longos, de ausência de ideologias arquitectónicas firmemente estabelecidas num plano internacional”. No caso da arquitetura portuguesa em particular, o autor observa que “... fora destes períodos (de crise e transição, um no século XVI e outro no XVIII), a arquitectura portuguesa manteve uma notável unidade essencial, quer dizer, estatisticamente maioritária e estilisticamente regular: foram os casos do gótico monacal e

da “arquitectura chã”. Os objectos architectónicos eruditos e “puros” que se podem encontrar nesses ciclos longos são excepcionais”⁴.

Reconhecer a diversidade da arte portuguesa - e mesmo europeia - e o seu aspecto eclético⁵ a partir do Renascimento torna-se um ponto importante para escapar de uma visão excessivamente linear, que enfatiza a sucessão e a oposição dos estilos, dificultando a compreensão das longas e curtas durações e seus entrelaçamentos.

Grande parte da historiografia sobre a arte brasileira apresenta a tendência dominante de trabalhar com divisões rígidas entre estilos. Tomando a arquitetura como exemplo, enfatiza-se a oposição entre maneirismo e barroco/rococó na arte colonial; entre neoclássico e ecletismo no século XIX; e finalmente a vitória da arquitetura moderna no século XX.

Essa postura decorre também de outra noção generalizada na literatura especializada: a idéia de que haveria uma correspondência “natural” entre linguagens artísticas e períodos históricos: assim, o barroco predominaria na Colônia, o neoclassicismo no Império e o ecletismo na Primeira República e a modernidade a partir da Revolução de 30.

No entanto, suspendendo, mesmo que temporariamente, a questão das atribuições ou as preocupações meramente estilísticas, é possível observar conjuntos artísticos muito mais complexos, em que vários elementos estão imbricados, sobretudo a permanência de formas e técnicas do passado com a introdução de estilos mais atualizados. Assim, em lugar de uma só feição dominante para cada período, o que se vê, na maioria dos casos, é a coexistência, em geral pacífica, entre técnicas, programas e estilos do passado e do presente.

Entender essa diversidade estilística, tanto na Europa quanto no Brasil, tem sido um desafio para os historiadores da arte atuais. Com a superação do modernismo e o aparecimento da crítica pós-moderna, as limitações daquela historiografia vêm sendo apontadas, possibilitando a compreensão da arte, não apenas diacronicamente, mas também na sua sincronicidade⁶.

⁴ Varela Gomes, Paulo. *A cultura architectónica e artística em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988, p. 11-12.

⁵ A utilização da palavra eclético nesse sentido não deve, na minha opinião ser estendido ao século XIX. A diferença do chamado ecletismo do século XIX é a sua consciência histórica, informada pelas pesquisas arqueológicas e por uma nova concepção da própria História. Acredito que seria mais exato dar ao século XIX a denominação de historicismo.

⁶ Na minha opinião, as críticas atuais à historiografia modernista não devem ser entendidas, como aparece ingenuamente em certos trabalhos, como críticas à capacidade intelectual dos seus autores – a maioria pertencente a uma geração memorável, que construiu uma obra monumental em termos de produção de conhecimento teórico e de política institucional. Trata-se, ao contrário, da constatação de que é sempre impossível ao homem conhecer tudo e que cada geração consegue ver aquilo que está no vetor de suas preocupações e necessidades mais importantes.

Porém a dificuldade em entender a diversidade artística do século XIX, tanto na Europa quanto no Brasil, não se deve apenas às interpretações da historiografia comprometida com o modernismo. Na verdade, essa dificuldade tem raízes mais profundas, relativas à própria constituição da História da Arte e a importância primordial que a noção de estilo assumiu em sua definição como disciplina autônoma.

Toda a discussão de estilo entre os antigos pertencia ao campo da Retórica⁷. Mas é a partir do Renascimento que os termos estilo, maneira e gosto aparecem com maior frequência, alternando-se com significações praticamente simétricas. Vasari utilizava a palavra maneira, como fica evidente em sua obra principal: *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos*, publicada em 1550⁸. Já Bellori empregava estilo, que definia da seguinte forma: “estilo é uma maneira particular ou ainda o modo de pintar e desenhar nascido do gênio particular de cada um na aplicação e emprego das idéias⁹”. Denis Diderot preferia gosto, termo que também foi usado por Winckelmann, como aparece em vários de seus ensaios¹⁰.

Para acompanhar a genealogia da noção de estilo, é interessante analisar melhor como Vasari entende estilo. Ele atribui à maneira uma variedade de significados, tanto para identificar um artista ou grupo de artistas, quanto um período cronológico, mas certamente a questão de um estilo nacional está fora de suas preocupações. Imprime à sua teoria do belo ideal um sentido de continuidade, em analogia à natureza. Assim, organiza as biografias dos artistas numa seqüência, que evidencia uma lógica interna: a sua concepção de que a arte segue o mesmo ritmo dos seres vivos, passando pelos processos de infância, maturidade e declínio. Estando Vasari convencido da finalidade da arte como construção do belo ideal, seu maior interesse volta-se logicamente para a fase do apogeu, que ele localiza nos romanos, entre os antigos, e em Michelangelo, entre os seus contemporâneos.

Winckelmann, em sua obra mais importante *História da arte antiga* de 1764, retoma várias das posições de Vasari. Sua teoria também repousa na procura do belo ideal. Entendia igualmente a arte como um processo contínuo, seguindo o ciclo vital de desenvolvimento na natureza. Mas, em outros pontos, sua postura difere totalmente de Vasari. Considera que o padrão mais alto de beleza havia sido alcançado pelos gregos, e não pelos romanos, como defendia Vasari, acompanhando, assim, o interesse crescente pela Grécia entre vários de seus contemporâneos. Explica o gênio grego pela influência do clima: “Minerva escolheu por residência de seu povo favorito o clima aprazível da Grécia como o mais apropriado

⁷ Ernst Gombrich (1909-2001) *Style*, publicado na *International Encyclopaedia of the Social Sciences*. New York: Marmillan, 1968, tomo 15.

⁸ Vasari, Giorgio (1511-1574). *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimaneu ao nosso tempo*, descritas em língua toscana por Giorgio Vasari, pintor aretino, com uma introdução útil e indispensável sobre as diferentes artes, 1550, 2 volumes.

⁹ Bellori, Giovanni (1616-1690). *Osservazione de Nicolò Pussino*, 1672.

¹⁰ Como exemplo: Winckelmann, Johan Joachin. *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*. publicado em alemão em 1762 e em italiano em 1780.

aos progressos do espírito e do gênio, graças à temperatura amena e ditosa que reina ali durante as diferentes estações do ano”¹¹.

A valorização dos antigos, como sendo os povos que tinham atingido o mais alto grau de perfeição na construção do belo ideal, era uma unanimidade entre praticamente todos os artistas e teóricos desde o renascimento. Mas quase todos localizavam essa fase áurea da Antigüidade entre os romanos, como vimos no exemplo de Vasari. No século XVIII, sobretudo entre os românticos alemães, cresce o interesse pela Grécia. Goethe já compartilhava desse mesmo sentimento: em sua viagem à Itália, fez questão de dirigir-se até as “praias da Sicília, onde, de pé, nas margens do Mediterrâneo, voltado para a Grécia, recitava os versos de Homero”¹².

Winckelmann não foi o inventor dessa teoria que relaciona a cultura ao meio geográfico, pois a idéia da influência do clima sobre a cultura dos povos já tinha sido formulada antes¹³. Mas essa relação tomou, em seu sistema, um relevo significativo. No entanto, em outro aspecto, a abordagem de Winckelmann é completamente inovadora e terá uma enorme repercussão no desdobramento futuro das teorias sobre arte: não considera a arte grega em isolamento, mas, sim, no contexto da civilização grega tomada como uma totalidade¹⁴.

Portanto, nessa época, ao se constituir como disciplina, a História da Arte consolidou uma série de noções já esboçadas anteriormente - como belo ideal, estilo, continuidade e analogia com o ciclo vital. A elas, acrescentou algumas idéias contemporâneas - tais como influência do clima, concepção de povo e cultura e interesse pela história. Assim, imbricado nas noções de relativismo, evolução e nacionalidade, o objetivo da História da Arte concentra-se em torno do conhecimento dos estilos artísticos históricos e sua diferenciação regional.

¹¹ Johan Joachin Winckelmann (1713-1783) e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) pertenceram à geração que iniciou o romantismo na Alemanha. Gerd Bornheim chama atenção para o isolamento em que a Alemanha tinha vivido até então em relação à cultura latina, propiciando, em muitos casos, um verdadeiro sentimento de inferioridade cultural. Winckelmann tinha uma necessidade imperiosa de afastar-se de seu país, pois se dizia incapaz de suportar a sua “terrível e deprimente paisagem”. Sofria de uma “perene e insubstituível nostalgia – quase mórbida – pelo sol mediterrâneo”. Bornheim, Gerd. “Introdução à leitura de Winckelmann”. In *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998. p. 78-113.

¹² Bornheim, op.cit., p. 78-113.

¹³ Aparece, por exemplo, em Montesquieu em *L’esprit des lois* de 1748. Diretamente relacionada à atividade artística, já havia aparecido em 1719 em *Refléxions critiques sur la poésie et la peinture*, do padre Du Bos. Bazin, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 111-115.

¹⁴ Um século antes de Winckelmann, já aparecera uma história das artes: em 1698 Pierre Monier escrevera a *Histoire des arts qui font rapport avec le dessin divisée en trois livres, où il est traité de son origine, de son progrès, de sa chute et de son rétablissement*, incorporando vários povos: egípcios, hebreus, babilônios, gregos, romanos, decadência da arte romana, gosto gótico, idade média e renascimento (Bazin, op cit, p. 56). Não há, entretanto em Monier o mesmo conceito de cultura global como em Winckelmann.

Ao longo dos séculos XIX e XX, essas mesmas noções – belo ideal, continuidade, evolução, ciclo vital, clima, povo, cultura e história – são retomadas, servindo de base a posturas bastante diferentes, mas sempre gravitando em torno do conceito de estilo. Examinemos agora algumas dessas diferentes interpretações – justamente as que parecem ter tido maior repercussão na historiografia da arte brasileira: as teorias de Semper, Taine e Wölfflin.

O arquiteto Gottfried Semper¹⁵ acreditava que todas as formas artísticas, desde as artes decorativas até a arquitetura, obedeciam aos mesmos princípios, que retinham sua lógica das aplicações da técnica. Apoiava a sua teoria nas idéias da biologia da época, especialmente nos princípios anatômicos de Cuvier¹⁶ e no evolucionismo de Darwin¹⁷. Para Semper, o estilo geométrico – encontrado nos exemplos artísticos mais antigos então conhecidos – seria devido ao uso predominante das artes têxteis na época neolítica. Assim, a origem da arte era puramente material, regulada apenas pelas questões práticas do avanço técnico.

Também Hippolyte Taine¹⁸ procura articular a arte a uma explicação materialista, mas centra a sua teoria no meio físico e social. Constrói todo um sistema histórico, cujo método consiste em procurar a causalidade da criação artística nas reações do meio sobre a arte. Taine não foi o inventor dessa teoria, pois, como vimos, Winckelmann já insistia nessa idéia. Mas ele dá às influências climáticas um caráter imperativo, tentando impor à história e à arte os métodos próprios das ciências. De um lado, apóia-se na Biologia, sendo sua teoria do meio uma adaptação da teoria evolucionista darwiniana e do método experimental de Claude Bernard¹⁹. Por outro lado, Taine dá um destaque ainda maior à ação dos agentes sociais sobre

¹⁵ Gottfried Semper (1803-1879) era arquiteto, teórico e historiador da arte. Exilado da Alemanha, esteve na França e na Inglaterra, onde visitou a 1ª. Exposição Universal de Londres em 1851, que o impressionou muito. No ano seguinte, em 1852, publica *Arquitetura e civilização*. De 1855 a 1871, dirigiu a seção de arquitetura da Escola Politécnica de Zurique. Pretendia escrever uma obra bastante mais ampla, mas publicou apenas a primeira parte: os dois volumes de *O estilo nas artes técnicas e arquitetônicas de 1861 a 1863*.

¹⁶ Georges Cuvier (1769-1832) foi o criador da Anatomia Comparada. Criou vários princípios, como a lei da subordinação dos órgãos e a lei da correlação das formas.

¹⁷ Charles Darwin (1809-1882), após viagem à América do Sul em 1831-1836, escreveu *Da origem das espécies pela via da seleção natural*, publicada em 1859 – obra que teve, logo de imediato, imensa repercussão em vários campos do conhecimento.

¹⁸ Hippolyte Taine (1828-1893) foi professor de História da Arte e Estética na *École des Beaux Arts de 1864 a 1874*. Substituiu Viollet-le-Duc, que ficara nessa cátedra pouco tempo (de 1863 a 1864). O seu livro *Philosophie de l'art* de 1865 foi acolhido quase genericamente nos ambientes acadêmicos na França e também fora da França, seguindo em paralelo à expansão das idéias francesas ligadas ao positivismo.

¹⁹ Antes de se dedicar aos estudos históricos, Taine frequentou por dois anos os cursos do Museu de História Natural de Paris. Deve decorrer daí a sua familiaridade com o método experimental de Claude Bernard (1813-1878) – célebre fisiologista, que descobriu as funções do pâncreas, do fígado e do sistema nervoso, sendo o mais ilustre representante da ciência experimental do final do século XIX.

a produção da obra de arte, alinhando-se às idéias que se vão consolidar na Escola de Durkheim e nas ciências sociais²⁰.

Para Taine, todas as manifestações artísticas, intelectuais, morais, religiosas e institucionais de uma época guardam entre si uma certa relação: é o que ele chama lei das dependências mútuas. Estabelece entre todas elas uma relação causal, em que a arte é sempre conseqüência do meio, sendo a ação individual do artista praticamente nula. Essas teorias de Taine sobre a influência do meio físico e social sobre a arte deixaram uma marca profunda e persistente na história da arte, tanto na França, quanto fora dela, instalando-se em vários países, na época, culturalmente francófilos.

Wölfflin²¹ dedicou-se, desde o início de sua carreira, ao estudo da arte italiana, sempre preocupado com o confronto entre o classicismo e o barroco. Em 1888, publica *Renascença e barroco*; em 1899 *Arte clássica*; e em 1915 *Princípios fundamentais da história da arte*. Apesar de inicialmente interessar-se por Burckhardt e seu conceito de cultura global, Wölfflin posteriormente aproxima-se das idéias da autonomia da forma. Chega, dessa maneira, a uma espécie de gramática das formas, sem referência à história: a percepção visual conduz a um modo de conhecimento autônomo, distinto do da linguagem. Além disso, estabelece a existência de duas expressões artísticas, que correspondem a atitudes vitais antitéticas: “*uma tendendo para a serenidade do ser e outra entregando-se ao patético de seu dever*”²².

É interessante analisar a historiografia da arte no Brasil, mesmo que de forma ainda resumida, em relação às discussões sobre estilo apontadas na Europa. Apesar de algumas referências a Semper, sobretudo entre arquitetos e engenheiros, é possível verificar que a influência de Taine foi grande no Brasil, devendo ser a referência teórica mais importante no final de XIX / início do XX, em autores como Gonzaga Duque²³ e Araújo Viana²⁴. A idéia da prioridade da influência do meio sobre cultura acompanha-

²⁰ Émile Durkheim (1858-1917) é considerado o líder da sociologia francesa na corrente do naturalismo sociológico. Foi diretor da Sorbonne, escreveu várias obras e foi diretor de *L'année sociologique*.

²¹ Heinrich Wölfflin (1864-1945) fez seus estudos em Basiléia / Suíça. Em seu diário, confessa ter sido estimulado pelas conferências de Burckhardt. Jakob Burckhardt (1818-1897) escreveu *A Cultura do Renascimento na Itália em 1860*, em que a noção de Renascimento passou a ser colocada como um conceito global, segundo os princípios da Kulturgeschichte. De 1883 a 1886, Wölfflin seguiu cursos nas universidades de Berlim e Munique. Ao desenvolver estudos sobre a arte italiana, ligou-se ao conceito da “pura visualidade” (*Reine Sichtbarkeit*), que nascera no círculo formado pelo filósofo Konrad Fiedler (1841-1895) e o escultor Adolf Hildebrand, que escrevera em 1893 *O problema da forma nas artes plásticas*.

²² Bazin, op. cit. p. 146.

²³ O crítico e romancista Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) publicou o seu primeiro livro, *Arte brasileira*, em 1888. Seguiram-se *Graves e frívolos* de 1910, e *Os contemporâneos*, póstumo de 1929, além do romance *A mocidade morta* de 1899 e inúmeros artigos nos jornais e revistas de época.

²⁴ Ernesto da Cunha de Araújo Viana (1897-1920) era engenheiro formado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Foi editor da *Revista dos Construtores*. Foi também professor do

va o movimento positivista, tão influente entre a elite brasileira da época. Era, também, a base ideológica para um novo modelo de leitura do país, como nos *Sertões* de Euclides da Cunha: o conhecimento do território e a valorização do sertanejo.

O contraponto a essas interpretações que justificam a arte como resultado de algo exterior a ela – seja a técnica ou o meio físico e social - demoraria a aparecer na crítica das artes visuais no Brasil. Acontece a partir da década de 1930, com o interesse pelas idéias da autonomia da forma e pelas discussões em torno do conceito de barroco. Surge entre os pesquisadores do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1937, e bem rapidamente passa a ser tomado, não apenas como um estilo histórico, mas como uma categoria estética, conforme indicado por Wölfflin. Esse interesse explica, em grande parte, a acolhida à pesquisadora alemã Hanna Levy e o espaço que foi aberto a ela nas publicações daquela instituição²⁵.

Paralelamente, é possível observar que, desde o primeiro modernismo, havia a intenção de retomar e valorizar o colonial - que não é ainda chamado de barroco -, pois nele se reconhecem a espontaneidade e a despreocupação em relação aos cânones clássicos e acadêmicos. Os estudiosos do urbanismo, durante muito tempo, trabalharam no confronto radical entre as matrizes espanhola e portuguesa para a implantação urbana em suas colônias. À racionalidade e ortodoxia do padrão “tabuleiro de xadrez” das cidades espanholas, ditadas pelas Leis das Índias, corresponderia a espontaneidade da cidade brasileira, num sistema colonial como o português, em que nenhuma legislação foi codificada a esse respeito. Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, insistia nesse ponto em *Raízes do Brasil*, publicado em 1936. Nas últimas décadas, essas teorias têm sido questionadas por estudos recentes, que evidenciam a formação teórica e racional dos engenheiros militares portugueses – fator que garantiu a homogeneidade e a funcionalidade da arquitetura e do urbanismo coloniais, constituindo uma peça importante na estratégia política do império português²⁶.

Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, sendo responsável pela disciplina História e Teoria da Arquitetura e Legislação Especial. Araújo Viana foi um dos pioneiros no estudo da arquitetura colonial. O programa da sua disciplina em 1897 inclui a “Arquitetura no Brasil desde os tempos coloniais” (Atas das Sessões do Conselho Escolar da ENBA / Museu D. João VI da EBA/UFRJ. Citado por Uzeda, Helena Cunha de. *Ensino acadêmico e Modernidade: o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes – 1890-1930*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2006, p. 80. Tese de doutorado). Ministrou um curso Artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1914, em que difundiu suas idéias a respeito do reconhecimento da arte brasileira, em especial a arte colonial

²⁵ Hannah Levy discute as teorias de Wölfflin, Max Dvorak e Leo Balet no artigo: “A propósito de três teorias sobre o barroco”. *Revista do SPHAN*, MEC, n. 5, 1941, p. 259-284. Publicou também outros artigos: “Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte”. *Revista do SPHAN*, MEC, n. 4, 1940, p. 181-192; “A pintura colonial no Rio de Janeiro”. *Revista do SPHAN*, MEC, n. 6, 1942, p. 7-79; “Modelos europeus na pintura colonial”. *Revista do SPHAN*, MEC, n. 8, 1944, p. 7-66; “Retratos coloniais”. *Revista do SPHAN*, MEC, n. 9, 1945, p. 251-290.

²⁶ Como exemplos os estudos, em Portugal, dos historiadores da arte Pedro Dias, Rafael Mo-

Assim, o que interessa ressaltar aqui é a maneira como esses dois conceitos – primeiro, a espontaneidade da arte colonial luso-brasileira e, mais tarde, a compreensão do barroco como uma categoria estética em oposição ao clássico – vão-se acoplar, dando origem à construção de um padrão, que domina a nossa historiografia da arte até os dias de hoje: a idéia de que o Brasil é barroco “por natureza” e que todas as manifestações “realmente legítimas” no Brasil - sejam elas Aleijadinho, Glauber Rocha ou Oscar Niemeyer - são do campo do barroquismo.

Embora essas manifestações “barrocas” sejam mesmo extraordinárias, várias outras obras brasileiras notáveis não têm nada a ver com o caráter e o repertório barrocos. Poderia aqui dar vários exemplos, tais como os engenhos de açúcar e as fazendas de café. Mas, voltando à nossa obra inicial, a Catedral de Salvador é um magnífico exemplo da longa duração da preferência portuguesa por espaços coesos e austeros, assim como da necessidade do retábulo como ponto focal de devoção para as capelas. É também exemplo da longa duração de certos esquemas compositivos, bastante apoiados na arquitetura, e um riquíssimo vocabulário decorativo, suficientemente versátil para servir tanto ao maneirismo quanto ao barroco. É, enfim, exemplo da maneira peculiar como o mundo luso-brasileiro permitiu o convívio dessas duas tradições – a clássica e a barroca.