

A pintura na era colonial: a questão da Escola Fluminense de Pintura¹

Two Apprentices, a Portuguese Master and Conversations about the Art of Painting in Colonial Minas Gerais

Marcus Tadeu Daniel Ribeiro²

Resumo

Este texto é uma reflexão crítica sobre a Escola Fluminense de Pintura, analisando-se particu-larmente a sua constituição, como também sua dinâmica e abrangência histórica. O texto não poderia ser um levantamento exaustivo, apontando-se todas as obras de todos os artistas desde o século XVI até a chegada da Missão Artística Francesa em 1816. Ele procura analisar criticamente a estruturação de uma tradição pictórica desvelando a importância de alguns artistas até hoje pouco conhecidos até pelos envolvidos em arte colonial, como Frei Ricardo do Pilar, Caetano da Costa Coelho, Frei Francisco Solano, Leandro Joaquim, e, especialmente, Manuel Dias de Oliveira. O trabalho busca também demonstrar que essa tradição de pintores no meio fluminense não se apresentou de forma monolítica, mas foi pontuada pela diversidade e por uma liberdade criativa típica da pintura conventual.

Palavras-chave: Escola Fluminense de Pintura; Arte Colonial Pintura Conventual.

¹ Em memória de Pedro Martins C. Xexéu.

² Marcus Tadeu Daniel Ribeiro é formado em História da Arte pela Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ (1982), com mestrado em História do Brasil pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro-IFCS/UFRJ (1988) e doutorado em História Social pelo mesmo Instituto (1998). É Licenciado em Filosofia (Faculdade de São Bento-2012), tendo atuado como conservador do Museu Nacional de Belas-Artes, como ainda do patrimônio cultural no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (1980 até maio de 2012), onde ainda é professor do Mestrado Institucional (PEP/IPHAN), tendo chefiado a Divisão de Proteção Legal do Departamento de Proteção e Conservação. Atualmente, é professor adjunto do Curso de Conservação e Restauração da Escola de Belas-Artes EBA/UFRJ, onde leciona "Ética e Estética da Conservação e Restauração" e "História da Arte Sacra I e II", "Arte no Brasil e Preservação I e II", além de outras disciplinas. Fundou, ao lado de Myriam Ribeiro, a primeira pós-graduação do Brasil em História da Arte Sacra na Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro.

Abstract

This text is a critical reflection on the Fluminense School of Painting, particularly analyzing its constitution, as well as its dynamics and historical scope. The text could not be an exhaustive survey, pointing out all the works of all the artists from the 16th century until the arrival of the French Artistic Mission in 1816. It seeks to critically analyze the structure of a pictorial tradition, unveiling the importance of some artists who are still little known today, even by those involved in colonial art, such as Frei Ricardo do Pilar, Caetano da Costa Coelho, Frei Francisco Solano, Leandro Joaquim, and, especially, Manuel Dias de Oliveira. The work also aims to demonstrate that this tradition of painters in the Fluminense region did not emerge in a monolithic way but was marked by diversity and a creative freedom typical of conventional painting.

Keywords: Fluminense School of Painting; Colonial Art; Conventional Painting.

A difícil arte da pintura

O ambiente artístico brasileiro da época colonial concentrou-se principalmente no âmbito religioso, como consequência das resoluções do Concílio de Trento (1545-1563), alicerce teológico do que os historiadores convencionaram chamar de Contrarreforma, ocorrida a partir de fins do século XVI e prolongada até meados do XVIII. Todo esse processo demonstrou-se de grande importância cultural, tendo-se refletido não apenas na Teologia, mas também na Filosofia, na Literatura, na Ciência, na Arte, na Música. Por esse meio, a Igreja Católica buscou aumentar seu rebanho de fiéis com uma ampla disseminação do Evangelho entre os habitantes do Novo Mundo, valendo-se de uma linguagem compatível à realidade cultural da colônia. Estratégia, já se vê, deveras eficaz, tendo-se em conta ser o Brasil hoje o maior país católico do mundo.

A ação missionária necessitou sempre da Arte para coadjuvá-la na disseminação da palavra, do *logos*, situado teologicamente no princípio de todas as coisas. Quando se estuda Teologia Pastoral, percebem-se nela três etapas

principais: o encantamento, o conhecimento e a adesão³. O conhecimento da palavra de Deus e a adesão do fiel à comunidade cristã eram buscados pelo trabalho da catequese, como também através dos ritos da palavra durante a liturgia, fosse na leitura dos textos sagrados, fosse na homilia. Mas a Igreja, antes de tudo, soube usar o belo como instrumento de encantamento de maneira diligente, como passo inicial na conversão.

A decoração de uma igreja da era barroca criava um impacto visual e cenográfico enorme em um visitante, indo muito além dos efeitos estéticos daí presumíveis. Independentemente da fé professada por qualquer pessoa ao ingressar no interior de uma igreja dourada, gostando-se dela ou não, era impossível, todavia, se lhe manter indiferente. A pintura fez parte desse processo de encantamento. Mas, menos se valorizou a pintura de quadros a óleo, painéis de madeira ou telas armadas em estruturas presas ao teto ou nos retábulos dos templos, do que se preferiu fazerem-se santos modelados em terracota, entalhados em madeira ou esculpidos em pedra, para serem colocados nos adros das igrejas e santuários, na fachada dos edifícios religiosos ou nos retábulos do interior dos templos.

A explicação talvez esteja em ser a escultura – o vulto – de leitura mais intuitiva e imediata, aos olhos do povo autóctone, ainda alheio aos expedientes imaginosos da estética europeia, do que uma pintura. Vale dizer: uma escultura tridimensional semelhante às proporções, movimento e postura do corpo humano era sempre mais inteligível do que uma pintura, com seus artifícios de profundidade, suas convenções cromáticas, suas sugestões de volume, suas ilusões perspéticas, suas veladuras. Ver o mundo empírico numa superfície plana requer sempre algum conhecimento estético por parte do observador.

Por isso, o trabalho do pintor foi sempre mais desafiador do que o do escultor e o do entalhador. Ele não foi feito para ser apreciado isoladamente e

³ Cf. MAMENDE, José Flávio. Os desafios da pastoralidade: tensão e dialética entre teologia e pastoral. In. *Anais do VII Colóquio de Teologia e Pastoral: caminhos da pastoral hoje*. Annales FAJE, Belo Horizonte. v. 4, n. 2, 2019. p. 111

desconectado de seu meio religioso, mas para ser depreendido como parte integrante de um todo indissociável. A *unidade indivisível* de que nos fala Henrich Wölfflin (1864-1945) das obras barrocas tem sua origem também na necessidade de diálogo entre as várias linguagens artísticas componentes do interior de uma igreja da era da Contrarreforma.

O Barroco na possessão portuguesa – já sabemos serem os estilos da época colonial muitos, dos quais esse último constitui apenas uma parte – ocupa a maior extensão temporal dos idos coloniais e prima pelo desiderato da persuasão. Sua linguagem tenderá, por isso, mais à abordagem esquemática e pedagógica de uma imagética intuitiva e de fácil compreensão, como era a medieval, do que ao naturalismo sofisticado herdado da Itália renascentista. A estética do medievo, assim, subsiste no Brasil colonial não apenas como estrutura residual da longa duração das mentalidades, mas também pela necessidade com a qual se depararam os artistas coloniais, no mais das vezes irmãos de ordens primeiras, de conferirem uma aparência simples e de rápida compreensão das imagens extraídas do texto sagrado, da mesma maneira feita na Europa medieval. A simplicidade da figura do Românico e do Gótico constituiu-se numa linguagem universal e essa influência chegaria ao Brasil dos idos coloniais.

Essa característica permeia especialmente a pintura, mas acontece também na escultura. Não por acaso Carlos Lemos⁴ referiu-se à persistência de uma “estética gótica” na imaginária paulista dos seiscentos e Celso Furtado, num artigo da antiga *Revista do Brasil*, menciona Aleijadinho como “o último artista medieval” do país. O aspecto pesado das edificações da fase *missioneira*, como também a obra de talha barroca feita à maneira das portadas românicas dos séculos XI e XII, designada por Robert Smith (1912-1975) como “estilo nacional português”, demonstram que a estética do medievo subjaz de forma sutil a realidade artística seiscentista e setecentista do Brasil.

⁴ Cf. LEMOS, Carlos. In: ARTE no Brasil. Textos: Carlos A. C. Lemos, José Roberto Teixeira Leite, Pedro Manuel, Celso Kelly, José Roberto Teixeira Leite. São Paulo: Abril Cultural.

A arte sacra desse período tende a soluções onde várias linguagens artísticas concorrem para um efeito final voltado ao homem e destinado à sua persuasão. Uma igreja desse estilo, vista como expressão do sagrado, não se configura apenas como espaço arquitetônico, mas abriga também obras de talha, imagens, pinturas, azulejos, esculturas, vitrais e demais bens integrados, numa sinergia criativa em demanda da persuasão e da conversão. O Barroco não deixa espaço à dispersão, à reflexão. A pintura fará parte desse sistema complexo de representações retóricas e cenográficas. A Escola Fluminense de Pintura será parte desse intrincado mosaico.

A pintura fluminense

O universo da pintura fluminense colonial, longe ainda da égide de uma escola acadêmica, era pontuado pela pluralidade da ação dos pintores formados e atuantes em diversas entidades sociais: ordens religiosas, irmandades, Aula Régia de Desenho, Escola Militar, academias europeias etc. Antes da criação e funcionamento da Academia Imperial de Belas-Artes, cujo funcionamento se dará apenas em 1826, quando então houve a desarticulação das escolas conventuais, tendo já ocorrido o fechamento, em outubro de 1822, da Aula Régia de Desenho ministrada por Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), o meio de pintores fluminenses era marcado pela convivência de modelos diferentes da prática pictórica, embora de tendência estilística convergente. Nesse clima diversificado, se encontravam tanto as representações mais simples e de fácil compreensão pelo fiel, como também as obras mais elaboradas e com soluções mais eruditas, como sensíveis à estética das academias europeias.

O olhar para a História da Arte brasileira dessa época impõe a consideração dessa diversidade, resultado das condições culturais, sociais e econômicas. Desde os momentos iniciais da presença do colonizador no Brasil, o processo histórico a refletir a semeadura da estética da Contrarreforma no Brasil

deu azo a quase sempre perceberem-se zonas de recíprocas influências, de sincretismos, de sutis negociações no entremeio da afirmação de um sistema de valores religiosos sobre todos os demais.

Os retábulos das igrejas construídas aqui com mais frequência recebiam uma escultura policromada em seu nicho central e não uma pintura, diferentemente da matriz europeia, onde a presença de telas era mais notada. Como se disse, o olhar do habitante local persuadia-se mais facilmente da presença humana retratada por meio de um vulto – a escultura tridimensional – do que através de uma obra bidimensional. A pintura sobre tela ou sobre painéis, com seus tons, planos e perspectivas, exigia mais da compreensão do fiel do que um santo modelado em barro, esculpido em pedra ou entalhado em madeira.

Mas, assim mesmo, as representações pictóricas tiveram um papel importantíssimo no universo artístico brasileiro durante todo os séculos XVI, XVII e, mesmo depois, a partir da segunda metade do século XVIII, quando o papel catequético da Igreja diminuiu sensivelmente após a assinatura do tratado de Madri por Portugal e Espanha, engendrando o enfretamento dos jesuítas pelo Estado monárquico português e espanhol e a posterior expulsão dessa ordem do Brasil em 1759.

A pintura esteve presente em várias situações, suportes e ambientes na era colonial, como nas telas de temática religiosa encomendadas por conventos ou pela classe abastada para fins de culto doméstico. A pintura de “Nossa Senhora das Mercês” proveniente do Convento da Ajuda e pertencente hoje ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com seu arremate superior arqueado, sugerindo ter sido usada num recinto de teto abobadado como numa capela lateral de uma igreja, pode ser apontada como exemplo de encomenda de convento a artistas coloniais.

As imagens bidimensionais aparecem também e majoritariamente adornando o espaço litúrgico, como nas perspectivas ilusionistas dos tetos das igrejas, de que se tem como exemplo primaz aquela “Glorificação de São Francisco” elaborada por Caetano da Costa Coelho (ativo na 1^a ½ séc. XVIII) no

teto da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, ou em estruturas de caixotões, como no teto da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, imitando pedra decorativa.

Ainda no meio litúrgico, encontram-se painéis e telas agregadas aos retábulos com temas extraídos das sagradas escrituras, às vezes funcionando como elemento supletivo da imagem escultórica situada no camarim do retábulo, como é o caso das pinturas de Nossa Senhora da Conceição e a de Nossa Senhora da Assunção, existentes nos retábulos maneiristas das Igrejas dos jesuítas no Morro do Castelo e a de São Lourenço dos Índios de Niterói respectivamente.

As pinturas também podem aparecer como obra principal de retábulos, como o do Nossa Senhor dos Martírios executado por frei Ricardo do Pilar (1635-1700) localizado na sacristia do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. A pintura sacra colonial também aparece na policromia dos santos, nas pinturas de imitação ou fazendo as vezes de pano de fundo de uma imagem exposta à frente de uma composição retabular, como a paisagem (possivelmente oitocentista) outrora existente na capela-mor da igreja dos Jesuítas do Morro do Castelo, arrasado em 1922, compondo uma ambição bucólica da cena da crucificação, expressa no conjunto escultórico talvez de origem portuguesa hoje exposto no saguão do Colégio Santo Inácio no Rio de Janeiro. Infelizmente a pintura retabular desapareceu.

Ora exercendo papel coadjuvante, ora como obra principal, a pintura do período colonial viveu, na maior parte das vezes, vocação eminentemente devocional, detendo-se com mais frequência nas representações sagradas do que na temática laica: paisagens, naturezas mortas, cenas históricas etc. Apenas episodicamente, durante a estada dos artistas de Nassau no Nordeste, como também no período compreendido de meados do século XVIII à Independência, a pintura colonial aparece fora da temática religiosa, como nos retratos dos provedores das irmandades e das ordens terceiras e, mais raramente, na paisagem, ofício no qual Leandro Joaquim (1738-1798) e João Francisco Muzzi (ativo 2^a ½ séc. XVIII – 1802) se destacaram. Assim, feita para servir à prática

da fé, a pintura sacra colonial seria usada como ponto de partida para a oração ou como recurso estético e simbólico das igrejas católicas.

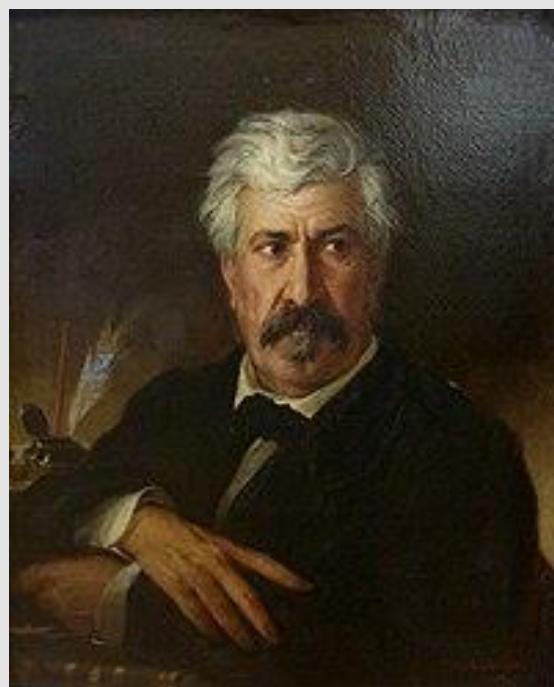


Figura 1. Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). "Retrato de Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1869." óleo sobre tela. Museu Dom João VI.

No século XIX, sob influência do ensino acadêmico e com a ascensão do pensamento científico, a pintura sagrada passaria a deter-se principalmente na citação histórica da Sagrada Escritura, mas nem sempre vinculada ao propósito devocional. Não tinha, portanto, aquele caráter de adoração a Deus como havia sido durante a Contrarreforma. A arte sacra então deixava de ser um instrumento de catequese, de conversão, para assumir uma dimensão ilustrativa da fé. Sua produção nos oitocentos passaria a ser direcionada a exposições artísticas ou a decorar os salões da classe mais endinheirada católica da cidade e das fazendas. Excepcionalmente, poderia atender à demanda de conventos e de mosteiros sobreviventes numa época de esvaziamento da Igreja na vida da sociedade, como

ilustram as pinturas de cavalete feitas por Vítor Meireles (1832-1903) para adornar a clausura beneditina carioca⁵.

O século XIX passaria a ser assinalado por um anticlericalismo crescente. Marcada agora pela hegemonia do academicismo, da ação do Estado laico e alijada daquela atmosfera diversificada, a Escola Fluminense de Pintura cederia espaço à disciplina da pintura praticada sob a égide do cânon da Academia e deixaria de existir como tradição estética.

A Escola Fluminense de pintura

Durante a época colonial, a Escola Fluminense de Pintura não era uma instituição educacional com endereço físico de funcionamento, nem um órgão juridicamente estabelecido dedicado ao ensino de pintura nas mais variadas formas. Ela deve ser entendida como uma tradição de artistas ligados entre si por vínculos históricos, apresentando alguma afinidade artística, especialmente nos casos em que um pintor exerceu, na condição de mestre, ascendência sobre outros, revelando características afins e com uma área de atuação comum entre eles.

Ela foi assim denominada no estudo do pintor, escritor e diplomata Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), um dos idealizadores do Romantismo brasileiro, ao lado de Domingos Gonçalves de Magalhães (1811-1882). O trabalho é de 1841 e concorreu para a construção de uma história da recém-fundada Nação, havia pouco emancipada politicamente, demonstrando-se a riqueza do trajeto cultural do Brasil no período colonial no terreno da pintura, especialmente no Rio de Janeiro, na Bahia e em Minas Gerais. E não havia exagero nas conclusões feitas pelo autor, estimulado de perto pela visão de Jean-

⁵ A atribuição requer ainda um estudo mais acurado, tendo sido observado tal aspecto pelo monge beneditino Dom Mauro Fragoso.

Baptiste Debret (1768-1848), não apenas um pintor, mas um erudito e seu maior encorajador a realizar tal reflexão crítica.

Os artistas da Escola Fluminense de pintura

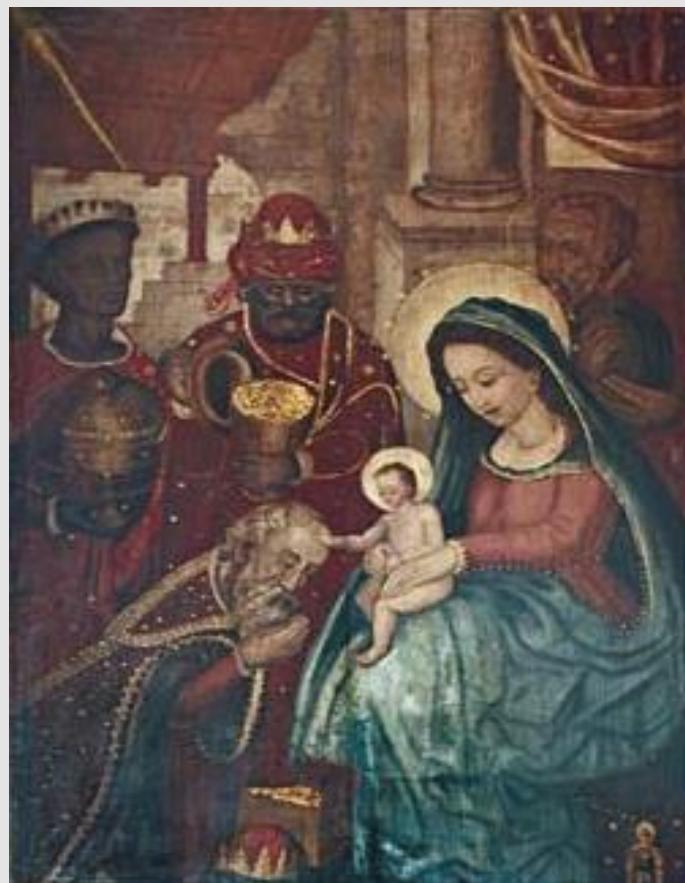


Figura 2. Belchior Paulo, "Adoração dos Reis Magos", Igreja dos Reis Magos, Nova Almeida Espírito Santo – Wikipedia.

A pintura fluminense colonial foi-se afirmando durante a era barroca, na mesma proporção do crescimento e da diversificação das demandas religiosas, com o avanço das práticas voltadas à catequese. Nos anos iniciais da colonização, embora não tenham existido renomados pintores maneiristas, algumas obras testificam o empenho dos jesuítas em levar à frente seu projeto soteriológico.

Ilustra essa condição o Padre Belchior Paulo (c. 1554-1619), pintor de origem transmontana chegado à capitania de Pernambuco em 1587, tendo atuado

na cidade de Salvador entre 1589 e 1614, e em várias localidades da colônia (Rio, Santos, São Paulo), sendo autor da instigante pintura existente no retábulo da capela-mor da Igreja dos Reis Magos em Nova Almeida (Espírito Santo).

Embora ele tenha estado no Rio de Janeiro em 1601 e aqui se radicado a partir de 1614, nenhuma pintura sua executada na cidade do Rio chegaria a nossos dias. Sendo ele jesuíta, poderia supor-se serem os já referidos painéis de “Nossa Senhora da Assunção” existente no retábulo maneirista de São Lourenço dos Índios em Niterói, e o da “Nossa Senhora da Conceição”, feito para o retábulo dos jesuítas no Morro do Castelo, de autoria desse artista. Mas as obras em questão foram acrescidas aos retábulos mencionados já no século XVIII, quando houve a execução do coroamento, apresentando – a obra de talha e a pintura – uma nítida influência barroca⁶. Mas o desenho e o tratamento cromático, além dos dados históricos, deixam claro não ser da autoria desse pintor. De qualquer forma, o nome de Belchior Paulo deve ser mencionado entre os pródromos da Escola Fluminense de Pintura, mas lamentando-se não se conhecer obra alguma desse pintor produzida no ambiente fluminense.

Frei Ricardo do Pilar (c. 1635-1700)⁷ é visto como o fundador da tradição denominada por Manuel de Araújo Porto-Alegre como *Escola Fluminense de Pintura*⁸. De origem e formação alemã, aqui radicado desde 1660 após passagem por Portugal, atuou no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro como irmão secular (1670) ao lado do arquiteto Frei Bernardo de São Bento (c. 1624-?) e do

⁶ Cf. RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. *A igreja de São Lourenço dos Índios de Niterói: uma joia do Maneirismo brasileiro pouco conhecida*. Zenodo. Disponível em <https://doi.org/10.5281/zenodo.13892152>. Acesso em 5 jan. 2025.

⁷ Embora ele fosse um monge, usava o título de “frei” e não de “dom” como soem usar os beneditinos, por ser irmão da ordem, mas sem chegar à condição de sacerdote. O mesmo acontecia com os artistas Frei Domingos da Conceição (1643-1718), Frei Agostinho da Piedade (ativo na 2^a ½ séc. XVIII-1661) e Frei Agostinho de Jesus (c. 1610-1661), todos beneditinos. O mesmo acontecia com os jesuítas Frei Francisco Dias (1538-1633) e Frei Jorge Esteves (1549-1639), coadjutores da ordem da Companhia de Jesus, mas sem lograr o status de sacerdote.

⁸ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 3, p. 547-557, 1841. Disponível em: <https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107697-revista-ihgb-tomo-terceiro.html>. Acesso em 10 dez 2024

frei Domingos da Conceição (1643-1718), escultor e entalhador atuante entre os pioneiros da imaginária fluminense.

Frei Ricardo do Pilar é o autor dos oito painéis em caixotão existentes no teto do presbitério da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate, executados em 1670 e preservados na reforma da capela-mor no século XVIII por Inácio Ferreira Pinto (1765-1828). Essas pinturas, todavia, sofreriam intervenções muito danosas de um outro pintor em data posterior, encobrindo muito da riqueza artística original da obra de Ricardo do Pilar, marcada pela minúcia e pela delicadeza. A autoria dessas intervenções teria sido de Antônio Teles, segundo observado por Dom Mauro Fragoso⁹.

Na restauração recente do presbitério, teve-se oportunidade de se tentar retomar a pintura original do artista alemão, mas os responsáveis por tal intervenção não quiseram arriscar esse resgate. Numa conversa com Dom Mauro Fragoso, monge amigo daquele cenóbio, fui informado ter sido apurado, mediante uma averiguação preliminar, existir a perda da camada pictórica original de vários fragmentos da obra do frei Ricardo do Pilar. Seria um risco remover a camada pictórica superior em busca do que não era certo se encontrar.

Realmente, se comparamos a qualidade pictórica do Nossa Senhor dos Martírios existente na sacristia daquela igreja com as pinturas do teto do presbitério, sente-se uma enorme diferença entre elas pelo descompasso na habilidade entre os dois pintores. É patente a falta de delicadeza das pinceladas como também a dureza do desenho dado pelo restaurador à obra sob seus cuidados. Na verdade, melhor seria chamarmos de repinturas do que de restauração ou algo equivalente. Dom Mauro subordina a filiação autoral desses painéis do presbitério ao mesmo pintor da sequência biográfica de José no Egito existente nos ovais da sacristia daquele importante mosteiro, atribuídas a Antônio Teles.

⁹ FRAGOSO, (Mauro) Victor Murilo Maia *A arte de Antônio Teles, escravo e mestre pintor setecentista, no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro* / (Mauro) Victor Murilo Maia Fragoso. -Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2011. [Dissertação Mestrado], p. 43



Figura 3. Sacristia da Igreja de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro

Felizmente, o *Nosso Senhor dos Martírios* (1690), localizado na sacristia e de autoria desse mesmo monge beneditino, não foi tocado pela incúria do mau restaurador e a obra chegou a nossos dias a testificar a forma delicada como fora concebida originalmente. O trabalho é marcado pelo contraste luminoso, enquanto seu naturalismo é conseguido através de uma concepção minuciosa e pela sobreposição de detalhes conforme a tradição da pintura flamenga.

Veja-se, por exemplo, o nimbo em torno da cabeça do Cristo, concebido em filigranas gráceis de tonalidades plurais de amarelos – cromo, cádmio, ocre, Nápoles –, conferindo um tom de douradura. A expressão de enlevo do Salvador é lograda através dos olhos semicerrados do Cristo e pelo gesto das mãos espalmadas cheias de significados – por um lado, estigmatizadas pelo perecimento na cruz, por outro, como se resgatassem a postura dos orantes retratados nos momentos iniciais do cristianismo nas catacumbas romanas. A pintura assume um relevo ainda mais significativo pelo emolduramento retabular

no qual ela se enquadra, obra de talha genuinamente barroca, da fase *estilo nacional português*.

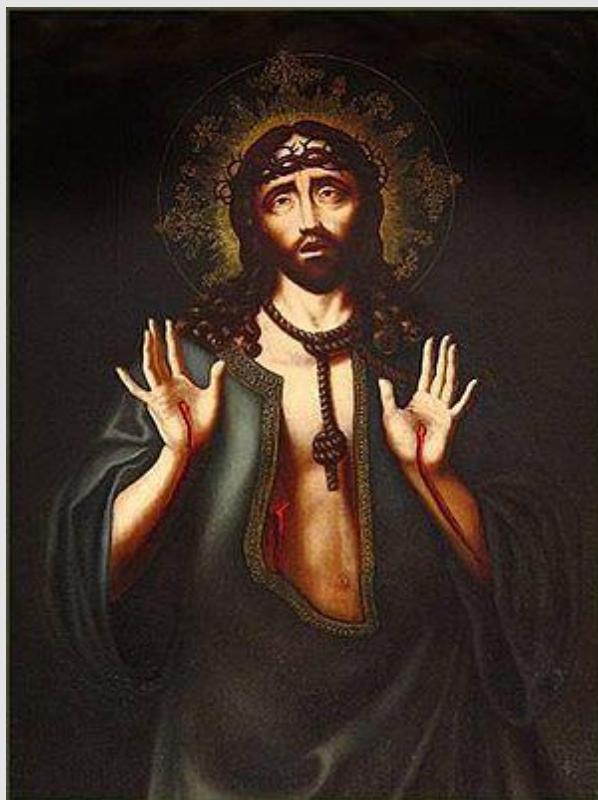


Figura 4. Frei Ricardo do Pilar, *Nosso Senhor dos Martírios* (detalhe), Óleo sobre tela.

A importância desse artista não se resume apenas a estar entre os próceres atuantes no ambiente fluminense durante os anos primevos da colonização. Ele também se destaca pela excelência de um trabalho primoroso, executado com requintes formais e cromáticos eruditos, mas num meio marcado pela disparidade entre valores autóctones e a arte requintada trazida pela Igreja Católica para estes confins como sofisticado instrumento de conversão.

Uma pesquisa mais acurada sobre as condições de preservação das pinturas existentes no teto da capela-mor talvez pudesse fundamentar um projeto destinado a resgatar, através de uma intervenção científica e sistemática, as pinturas originais de frei Ricardo do Pilar. Muito certamente, embaixo das pinturas do mau restaurador, elas se apresentam talvez com certa integridade,

apenas recobertas pela fuligem das velas outrora acesas naquele recinto para iluminar o presbitério durante as várias gerações sucessivas.

Esse resgate se faz necessário tendo-se em vista a péssima qualidade das pinturas existentes no local feitas pelo artista posterior. A Carta do Restauro de 1972 homologaria essa iniciativa, pois afirma ser conveniente evitarem-se as “remoções ou demolições que apaguem a trajetória da obra através do tempo, a menos que se tratem de alterações limitadas que debilitem ou alterem os valores históricos da obra, ou de aditamento de estilos que a falsifiquem.”¹⁰ É o caso.

Entre os artistas atuantes no Rio de Janeiro após Frei Ricardo do Pilar, cita-se Caetano da Costa Coelho (ativo na primeira metade do séc. XVIII), já aqui referido, autor da célebre pintura do teto da Igreja da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco e de um quadro de Nossa Senhora das Mercês para a Santa Casa de Misericórdia pouco conhecido por todos.



Figura 5. Caetano da Costa Coelho, Nossa Senhora das Mercês ou da Misericórdia, séc. XVIII.
Acervo Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro

¹⁰ CARTA DO RESTAURO 1972, Ministério de Instrução Pública Governo da Itália, Circular N° 117 de 6 de abril de 1972. In *Cadernos de Sociomuseologia* 15(15). Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauro%201972.pdf>, acesso em 14 nov. 2024.

A palavra *mercê* foi usada desde o século XIII nessa invocação significando “tirar os homens do cativeiro” da pobreza e da escravidão, conforme assinala São Pedro Nolasco, fundador da ordem dos mercedários, que instituiu o culto à Nossa Senhora das Mercês destinado à salvação dos pobres e oprimidos.¹¹ Junto com Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, e Nossa Senhora de Guadalupe, padroeira do México e atualmente de toda América, Nossa Senhora das Mercês teve sempre uma importância enorme no contexto latino-americano, por ser padroeira do Peru, do Equador, da Argentina e da República Dominicana e mesmo de outras localidades na América do Sul.

Na imagem, vê-se a Mãe do Salvador sob um enorme manto azul – uma referência à sua condição de “Rainha do Céu”¹² –, aberto com a ajuda de anjos para a proteção daqueles postos sob seu amparo. Um detalhe interessante a ser remarcável é a presença, sobre o chão, das coroas do papa e do poder absolutista, demonstrando estar Nossa Senhora acima de qualquer hierarquia, seja eclesial, seja secular. Esse detalhe precisa ser ponderado no contexto histórico do regime do padroado então vigente no Brasil, que subordinava a religião ao poder absolutista através da mediação do monarca na indicação de presbíteros e de bispos, como também na intercessão desse nos conflitos eventuais ocorridos entre a sociedade civil e o clero. O fato se repete na cena da “Adoração dos Magos” pintada pelo irmão jesuíta Belchior Paulo, onde as coroas dos reis Magos aparecem também sobre o chão e abaixo do Menino Jesus abençoando os viajantes.

Há referências sobre uma intervenção de restauração malsucedida em 1908 nessa pintura, como observou um historiador interessado na obra de

¹¹ PIKASA, Xavier. Mercê (A virgem libertadora) IN: DE FIORES, Stefano et MEO, Salvatore. *Dicionário de Mariologia*. Trad. Álvaro A. Cunha, Honório Daibosco e Isabel F. L. Ferreira. São Paulo: Paulus, 1995. (Dicionários). pp. 876-886

¹² O azul, na tradição clássica, é uma cor remissível ao feminino, tendo-se em mente ter nascido Afrodite de Úrano, o Céu, enquanto que o vermelho, cor resgatada pelo cristianismo posteriormente como referência à misericórdia, aparece ligado a Ares, deus da Guerra e amante de Afrodite.

Caetano da Costa Coelho, na esteira de estudos de Hannah Levy¹³. Caetano da Costa Coelho foi também autor da primeira pintura em perspectiva do Brasil (1734-1737) no teto da igreja dourada de São Francisco da Penitência, pertencente ao complexo conventual de Santo Antônio no Largo da Carioca (RJ). Esse trabalho é de suma relevância para a História da Arte no Brasil, porque inaugurou a tradição de pintura ilusionista, de função cenográfica dentro do espaço sagrado, sendo continuado em várias igrejas do Brasil por outros artistas, de que é exemplo lapidar o teto da Igreja de São Francisco em Ouro Preto do traçado do mestre Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), com sua delicadeza e sensibilidade.¹⁴

A formação de Caetano Coelho na escola militar talvez explique sua maior desenvoltura na representação dos detalhes de quadraturas (pintura em perspectiva de elementos da arquitetura no teto, simulando a continuidade do prédio no céu) do que na capacidade de retratar um céu em glória, com seus personagens semoventes tomados em escorço, numa linguagem mística com suas nuvens, seus anjos, seus raios de luzes celestiais, seus elementos decorativos... A considerar a pujança cenográfica do ilusionismo feito pelos pintores dessa especialidade em tempos posteriores, ao se olhar essa obra de Caetano da Costa Coelho, percebe-se uma composição marcada pela representação convincente de elementos arquitetônicos, mas com menos imagens místicas do céu em glória adentrando o recinto sagrado.

¹³ Cf. BARATA, Mário. Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Agir, 1975, p. 21.



Figura 6. Caetano da Costa Coelho, "Glorificação de São Francisco", 1732, Igreja de São Francisco da Penitência.

Caetano da Costa Coelho seria a sementeira de uma tendência estética grassada pelo Brasil à época da afirmação do Barroco, estilo mais duradouro da era colonial. Leo Balet (1878-1965) assinalou que o Barroco e, especialmente, as pinturas de teto ilusionistas, marcavam a ética absolutista ao negar, na ilusão das pinturas parietais de teto, os limites concretos da edificação. O teto, assim, fecha o recinto fisicamente, mas a pintura ilusionista abre-o para o infinito. Esse gênero de arte, igual ao poder absolutista, nega quaisquer limites a ele imposto. O mesmo acontece com as pinturas de imitação, como aquelas feitas sobre madeira para lhe imprimir uma textura de mármore, jade, lioz e assim.¹⁵ Na Itália, essa solução pictórica dos tetos ilusionistas acontecera a partir principalmente dos

¹⁵ Apud LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o Barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 05, p. 259-284, 1941.

estudos desenvolvidos de forma magistral por Andrea Pozzo (1642-1709), atingindo seu ápice na “Glorificação de Santo Inácio” no teto da igreja dos jesuítas de Roma.

Assim, a importância de Caetano da Costa Coelho para o Rio de Janeiro, como ainda para o resto do Brasil foi muito significativa. Entre outros artistas decoradores do teto de igrejas com pinturas ilusionistas, citam-se Libório Lázaro Lial (ativo na virada do séc. XVIII para o seguinte), autor do teto da igreja do Convento de Nossa Senhora dos Anjos e o da Igreja de Nossa Senhora da Corrente, ambos situados em Penedo (AL), Joaquim José da Rocha (1737-1787), considerado fundador da chamada *Escola Baiana de Pintura* e autor da obra “Glorificação de Nossa Senhora do Rosário”, “Alegoria do Ingresso de São Domingos no céu”, além de outras, Mestre Ataíde já referido e Joaquim José da Natividade (1771-1841), autor de uma alegoria a São Miguel com influência do Rococó, como acontecia com o Mestre Ataíde. Em São Paulo, o Frei Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) aparece como mais um dos autores de pinturas ilusionistas, feitas nos tetos das igrejas barrocas e rococós.

Nos anos setecentos, podem-se apontar ainda os nomes de João de Souza (atuante no séc. XVIII) e de José de Oliveira Rosa (c.1690-1769), discípulo do frei Ricardo do Pilar e mestre de João Francisco Muzzi (? -1802), pintor e cenógrafo. É ele um artista injustamente pouco conhecido no cenário da arte religiosa do Rio de Janeiro, por ter tido parte de seu patrimônio pictórico destruído. Mas, felizmente, as encomendas feitas pelos beneditinos, guardadas na Capela das Relíquias do Mosteiro carioca, são testemunhos eloquentes da qualidade artística desse pintor: “Visão de São Bernardo” e “Santa Bárbara”. A “Visão de São Bernardo” revela um clima místico da epifania do Cristo crucificado ante esse importante santo doutor da Igreja, canonizado em 1174 e fundador de 163 mosteiros beneditinos durante a época românica. Bernardo colocava Cristo como referência central para a vida do homem. Na pintura, Jesus crucificado monopoliza a atenção do santo, representado circundado de anjos

dentro de um clima de dinamismo e de contrastes. A obra encanta pelo acolhimento que provoca no observador.

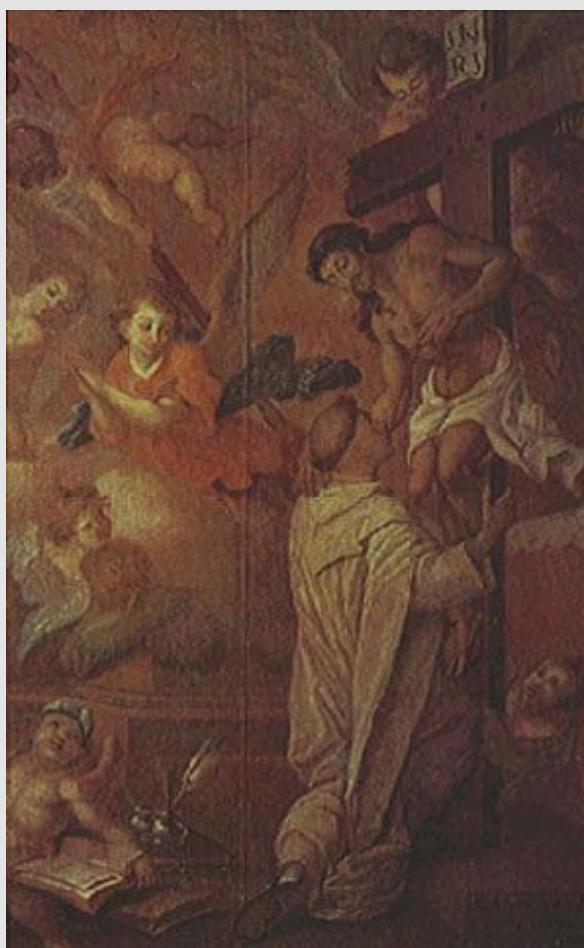


Figura 7. “Visão de São Bernardo”, 1769, José de Oliveira Rosa, óleo sobre tela.

Na segunda metade do século XVIII, surgem artistas com importância toda especial para uma época onde a temática da pintura começava a desprender-se da exclusividade temática do tradicional catecismo católico para fins devocionais. Também a estética tipicamente barroca, com suas nuances retóricas e seu propósito contrarreformista, vai cedendo a partir da metade do século XVIII, especialmente após o Tratado de Madri (1750) e da consequente perseguição aos jesuítas, culminando com a expulsão da ordem em 1759. É o fim de uma época marcada pela precedência clerical e o início de uma nova era, onde mudanças profundas acontecem no Estado português, que passa a ocupar um espaço maior na vida do povo, com reflexos diretos na realidade social e cultural.



Figura 8. João Francisco Muzzi, *Incêndio no Recolhimento de Nossa Senhora do Parto*, 1789
Itaú Cultural (Foto Rômulo Fialdini)¹⁶

Um desses reflexos está no surgimento de um tipo de pintura fora da esfera religiosa, voltada ao registro de eventos da administração da colônia, mas referida às vezes como *pintura de paisagem* colonial. Na verdade, melhor seria denominá-la de *pintura documental*, por não ser a aparência urbana ou o caráter pitoresco de paisagens naturais aquilo captado pelo pintor, mas um evento a se destacar na administração do vice-rei.

Assim é que se pode observar a obra de João Francisco Muzzi sobre o *Incêndio no Recolhimento de Nossa Senhora do Parto*, onde se registra o acontecimento em duas etapas: num primeiro quadro, aparece o momento em que o recolhimento é consumido pelas chamas e, num segundo, Muzzi representa as

¹⁶ Essa pintura de João Francisco Muzzi (?-1802) apresenta uma luminosidade difusa, uma precisão quase jornalística. Ela tem por função documentar aspectos da administração do Vice-Rei Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809), 4º Conde de Figueiró, grande benfeitor da cidade do Rio de Janeiro. Haveria outro quadro dentro dessa mesma temática executado por Muzzi, onde aparece a reconstrução do Recolhimento, na presença do Vice-Rei Luís de Vasconcelos e do Mestre Valentim. Iniciava-se o gênero da pintura documental, da qual seria um representante típico, ao lado de Leandro Joaquim (1738-1798).

obras de reconstrução sendo realizadas, onde o próprio vice-rei Luís de Vasconcelos (1742-1809) é retratado liderando os trabalhos de reconstrução ao lado do Mestre Valentim, que lhe mostra os planos da reforma do Convento.

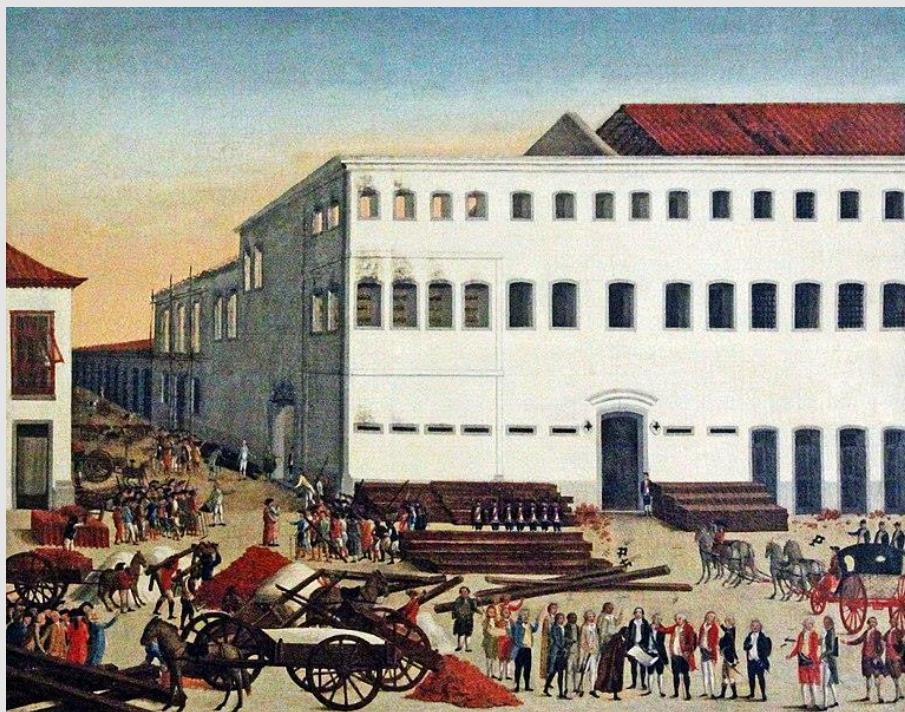


Figura 9. João Francisco Muzzi. “Feliz e pronta reedificação da igreja do antigo Recolhimento de Nossa Senhora do Parto começada no dia 25 de agosto de 1789 e concluída em 02 de dezembro do mesmo ano.”, João Francisco Muzzi., 1789, óleo sobre tela, 100,5 x 124,5cm

Sua obra se volta para aspectos da cidade e de sua administração, tendo uma clareza típica de uma época onde o homem se voltava para o estudo do meio físico dentro de uma perspectiva racionalista. É importante lembrar que o século XVIII assistiu, no mundo, a ascensão do Iluminismo no mundo da Filosofia, ensejando o estudo da natureza e do mundo terreno, em oposição à tradição da arte sacra.

Um outro artista dessa linha a ser mencionado é Leandro Joaquim (1738-c.1800), autor de obras religiosas, mas também de registros da cidade para glorificar a administração de Luís de Vasconcelos, que o subvencionou como verdadeiro mecenas. Uma obra religiosa da lavra desse artista é “Nossa Senhora da Boa Morte”, situada na Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte

dos Homens Pardos. O tema é uma boa representação do dogma da pureza de Maria, concebida imaculada, ou seja, sem o pecado original (N. Sr.^a da Conceição), e do fim de sua vida (N. Sr.^a da Boa Morte), traduzida na crença de seu adormecimento para depois ser assunta aos céus pelos anjos do Senhor. Por não ter a carne maculada pelo pecado, nem na sua concepção, nem na de Jesus, não poderia ela sofrer o perecimento pela morte, sendo ela assim levada aos céus, onde permaneceria em seu corpo glorioso. Daí a representação de Maria acontecer nesta obra com um semblante sereno, como se tivesse apenas adormecida e não morta. Esse ar de serenidade o artista soube captar de forma sutil e convincente.



Figura 10. "Nossa Senhora da Boa Morte", séc. XVIII, por Leandro Joaquim, Óleo sobre tela.
Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte dos Homens Pardos

Além de pintor sacro, Leandro Joaquim foi retratista – a efígie do vice-rei Luís de Vasconcelos é o melhor testemunho da aparência desse importante

administrador da colônia – e realizou também painéis onde retratou recantos e eventos importantes do cenário urbano carioca. A atribuição desses ovais a Leandro Joaquim ainda não é caso encerrado, tendo-se em vista haver dissonâncias entre estudiosos quanto a detalhes de sua biografia, incluindo data de nascimento e morte.



Figura 11. Leandro Joaquim. Lagoa do Boqueirão e Aqueduto de Santa Teresa. c. 1790 Óleo sobre tela, 86 x 105 cm, ACERVO Museu Histórico Nacional (Foto Encyclopédia Itaú Cultural)¹⁷

É ele o autor ao qual se atribuem normalmente a autoria dos ovais onde aparecem as paisagens cariocas dos fins do século XVIII e início do seguinte. As pinturas têm um caráter documental por fixar aspectos da administração do então

¹⁷ A Lagoa do Boqueirão ocupava uma área que seria hoje o Jardim do Passeio Público, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro. Entre os vários beneficiamentos que Luís de Vasconcelos trouxe para a cidade, aparece essa obra urbana, com o aterramento do local, utilizando-se a terra derivada do arrasamento do Morro Mangueira, situado nas imediações da atual Igreja da Lapa do Desterro. O Mestre Valentim da Fonseca trabalharia nessa nova obra de embelezamento da cidade.

vice-rei Luís de Vasconcelos, como as atividades econômicas, a exemplo da “Caça às baleias”, e também a “Revista das forças coloniais no Largo do Carmo”.

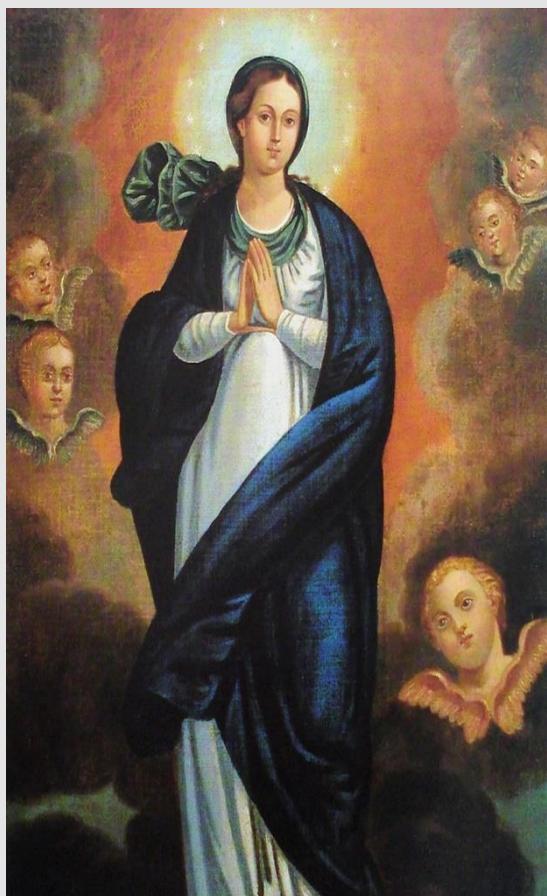


Figura 12. Manuel da Cunha. “N. Senhora da Imaculada Conceição”, Óleo sobre tela, 108 x 69 cm. Acervo MNBA (Foto Wikipedia)

Leandro Joaquim, assim como Francisco Muzzi, foram artistas vinculados à administração pública colonial, enquanto Manuel da Cunha (1737-1809), autor da pintura do teto da Capela do Noviciado da Ordem Terceira de São Francisco de Paula, manteve-se ainda vinculado às ordens terceiras e confrarias de seu tempo. Ele conseguiu libertar-se da condição de escravizado, comprando sua alforria com os recursos de seu trabalho de pintor. É ele autor de uma “Nossa Senhora da Conceição” (Bandeira da Procissão dos Fogaréus), hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas-Artes.

Nossa Senhora da Conceição é padroeira de Portugal. Ela normalmente

aparece vestida de branco, símbolo da pureza, sob um manto azul, alusão ao status de “Rainha do Céu”, estando cercada de anjos e querubins, com as mãos postas e com um pé sobre um crescente, símbolo, no contexto histórico português, da luta do cristianismo contra o islã. Eventualmente, uma serpente poderá aparecer também sob os pés de Maria e junto ao crescente, a significar o domínio do bem sobre o mal. Em torno de sua cabeça, fazendo as vezes de nimbo, aparece uma coroa de 12 estrelas, alusivas às doze tribos de Israel.

Embora isso seja uma alusão também à passagem do Apocalipse¹⁸, essa invocação encontra-se intimamente associada à história das lutas contra os mouros na Península Ibérica, povo que tem um arco de lua crescente como símbolo. Portugal adotou essa invocação de Maria como padroeira em razão da vitória do cristianismo sobre o islã na Península Ibérica.

O diplomata, historiador da arte e professor da Escola Nacional de Belas Artes Argeu Guimarães (1892-1917) relaciona ainda outros artistas como partícipes da tradição da Escola Fluminense de Pintura, embora não tenham sido mencionados no estudo pioneiro de Porto-Alegre: José Leandro de Carvalho (c.1770 -1834), Francisco Pedro do Amaral (1790-1830), Raimundo da Costa e Silva (séc. XVIII e início do XIX) e Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), atuantes nessa segunda metade do século XVIII com proveito para a arte brasileira desse período.

José Leandro de Carvalho era natural de Itaboraí e recebeu influência



Figura 13. Francisco Pedro do Amaral, "Retrato da Marquesa de Santos".



Figura 14. Francisco Pedro do Amaral, "Retrato da Marquesa de Santos".

¹⁸ “Então foi visto no céu um grande sinal: uma mulher vestida do sol, com a lua sob os pés e uma coroa de doze estrelas na cabeça”. (Ap 12,1-18)

de Raimundo da Costa e Silva e de Leandro Joaquim, artistas herdeiros da tradição da pintura conventual típica dos anos coloniais. Tornou-se o retratista preferido dos membros da corte portuguesa, tendo realizado um retrato da família real para o altar-mor da antiga capela da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, obra infelizmente perdida.

Francisco Pedro do Amaral situa-se historicamente numa zona de transição entre a pintura da tradição colonial e aquela outra vinculada à disciplina neoclássica. Ele recebeu influência das duas vertentes artísticas presentes no início do século XIX. Discípulo de José Leandro de Carvalho, o célebre retratista da corte lusitana instalada no Rio de Janeiro, e de Manuel Dias de Oliveira, estudou por fim com Jean Baptiste Debret (1768-1848), passando a figurar como um artista vinculado às demandas da monarquia e da aristocracia luso-brasileira.

Nos fins do século XVIII e início do seguinte, a tendência a uma estética neoclássica já se vinha manifestando abertamente em vários campos do saber: na arquitetura pombalina, mais austera, com o abandono das soluções curvilíneas e alambicadas tão comuns nos frontões dos conventos franciscanos da Província de Santo Antônio, ao mesmo tempo que se resgatavam os tratadistas maneiristas – Giacomo Vignola (1507-1573), Giacomo Dellaporta (1532-1602), Andrea Palladio (1508-1580) – e sua linguagem clássica; na literatura Árcade de Cláudio Manoel da Costa (1729-1789), Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), Santa Rita Durão (1722-1784) e de Basílio da Gama (1742-1795), que rejeita também a linguagem farfalhante do estilo Barroco e apregoava a liberdade de pensamento fora da esfera do controle jesuítico; na música erudita se encontra o clima da sonoridade de Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Luigi Boccherini (1743-1805) e outros compositores que vão inspirar o classicismo vienense na música de orquestra de Marcos Portugal (1762-1830), vindo com a corte portuguesa para o Rio de Janeiro, de Sigismund von Neukomm (1778-1858), trazido no séquito da futura imperatriz Dona Maria Leopoldina (1797-1826) e hospedado na casa de Antônio de Araújo de Azevedo (1754-1817), o Conde da Barca, e o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-

1830), ilustre representante da música sacra barroca, mas convertido ao classicismo vienense com a chegada da corte ao Rio de Janeiro.¹⁹

Essa transição é remarcável até na análise da evolução da obra de alguns artistas tomados individualmente, como é o caso do Mestre Valentim da Fonseca, que vai abandonando paulatinamente a linguagem requintada do Rococó e demonstra-se sensível à estética austera que se avizinha nos fins do século XVIII: o Neoclassicismo. A diferença de estilos da talha da Capela do Noviciado e o altar-mor da igreja da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula no Rio de Janeiro é remarcável, constituindo-se em evidente contraste de estilos e de tempo. Mário Barata destacou essa diferença, atribuindo a cada uma delas épocas de execução diferentes, sendo a Capela do Noviciado, de gosto *rocaille*, anterior ao altar-mor, já de inspiração neoclássica²⁰.

Raimundo da Costa e Silva foi um pintor de muita importância no contexto artístico da fase final da era colonial. Contemporâneo ao escultor Mestre Valentim da Fonseca (1745-1813), inspirou-se no modelo de pintura rococó, compondo obras assinaladas por certa delicadeza e nobreza na sua abordagem. Veja-se a Nossa Senhora do Carmo do acervo do MNBA, representada com uma tez extremamente alva, de forma idêntica à do Menino Jesus, como a porcelana fina dum *biscuit* e com o cabelo crespo. Entre tantos artistas mestiços na época colonial – Raimundo da Costa e Silva, Mestre Valentim da Fonseca, Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, Francisco das Chagas (ativo no séc. XVIII), Manuel da Cunha, Frei Jesuíno do Monte Carmelo, além de outros – essa era uma visão de Nossa Senhora ambientada etnicamente à realidade brasileira. O manto dobra-se sobre seu colo

¹⁹ Cf. RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O Conde da Barca e a vinda dos artistas franceses: contribuições documentais. In: Seminário EBA 180, 1996, Rio de Janeiro. Anais do Seminário EBA 180 - 20 a 22 de novembro de 1996. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. v. 1. p. 65-78 et.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O cavaleiro das luzes: O conde da Barca e o surgimento da Impressão Régia. Revista do Livro, v. XVI, p. 73-86, 2008.

²⁰ Cf. BARATA, Mário. “Importância artística da igreja de São Francisco de Paula, do Rio”. (Seção “Artes plásticas”), Diário de Notícias, 25 de dezembro de 1955. e BARATA, Mário. “Ainda a igreja de São Francisco de Paula”. (Seção “Artes plásticas”), Diário de Notícias, 8 de janeiro de 1956.

com elegância, desvelando detalhes de pedraria e de fino trabalho de bordadura em ouro. Tudo na obra é delicadeza e requinte. Mas a Nossa Senhora revela, a despeito de sua majestática condição de Mãe de Deus e de Rainha do Céu, uma surpreendente simplicidade de olhar, uma disponibilidade familiar sublinhada por um sorriso discreto e acolhedor.



Figura 15. Raimundo da Costa e Silva, Nossa Senhora do Carmo. Óleo sobre tela, acervo MNBA



Figura 16. Nossa Senhora entregando o Menino Jesus a Santo Antônio (painel central do forro da sacristia), 1790

Antes de se falar de Manuel Dias Oliveira, o mais importante pintor e decorador atuante no Brasil dos setecentos e início do século seguinte, cabe a referência a Francisco Solano (c.1743-c.1818), ativo nos fins do século XVIII e início da seguinte, tendo-se destacado não apenas como pintor sacro, mas por sua vinculação com o maior cientista de seu tempo.

Francisco José Benjamim (c.1743 - c.1818), também conhecido como Frei Francisco Solano ou apenas Frei Solano, foi pintor, ilustrador, gravador e desenhista tendo feito sua formação artística em instituição confessional. No ano de 1778, ingressou no Convento de São Boaventura, em Santana do Macacu no Rio de Janeiro, próximo à localidade de Porto das Caixas, ordenando-se frade franciscano no ano seguinte.

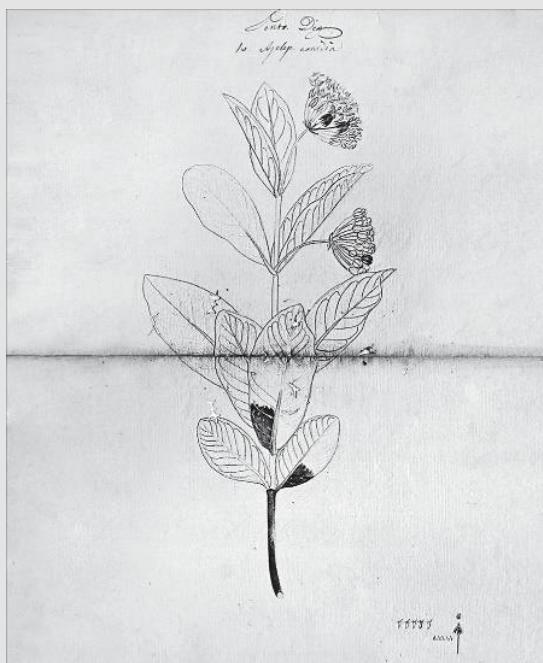


Figura 17. Esboço da ilustração de *Asclepias candida*, atribuída a frei Solano. Fonte: Arquivo Provincial dos Franciscanos. “Flora Fluminense”. Disponível em <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/D8YmJW6dnHM8kRHP5LFsMBx/?lang=pt>

Um dado importante da biografia desse pintor e sacerdote foi sua vinculação com o botânico franciscano Frei José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811), considerado o mais importante cientista de toda lusofonia e, por isso, foi levado, por Dom Rodrigo de Souza Coutinho (1755-1812), o Conde de

Linhares, para Portugal, onde passou a ser membro da Real Academia de Ciências de Lisboa e a dirigir a Oficina Tipográfica e Calcográfica do Arco do Cego. Ali, imprimiu a enciclopédia de sua lavra “O Fazendeiro Brasileiro” e começou a preparar a edição de sua monumental “Flora Fluminenses”, cujas ilustrações foram todas realizadas pelo Frei Solano durante os anos de 1782 a 1790, numa viagem de exploração em companhia de Frei Veloso. Infelizmente, essa obra só seria impressa muitos anos depois da morte de José Mariano Veloso e mesmo assim sendo imediatamente destruída pelo desinteresse e incúria do poder público brasileiro.

Frei José Mariano Veloso era primo de Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), o Tiradentes (não se sabe se foi por essa relação de consanguinidade com o herói da Independência que ele seria expulso, anos depois, da Academia de Ciências de Lisboa) e deu ainda emprego a Hipólito José da Costa (1774-1823), intelectual de ideias avançadas para seu tempo, tendo sido

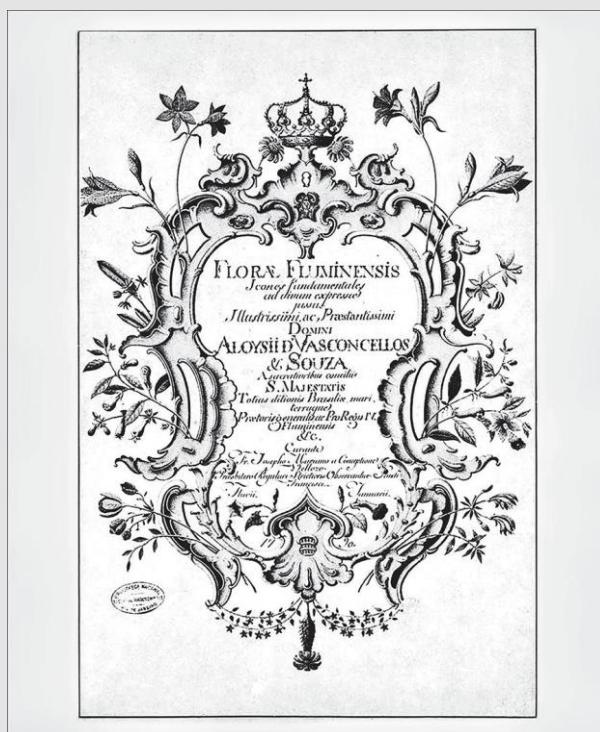


Figura 18. Folha de Rosto da Flora Fluminense, de Frei José Mariano da Conceição Veloso. Observar os motivos rocailles que adornam a imagem.

ele o fundador do jornal “Correio Brasiliense” publicado em Londres e defensor da Independência do Brasil de Portugal. Em 1790, Frei Solano executou pintura do forro da sacristia, painéis e retratos de santos para a Igreja e Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro. Essa sacristia é considerada por Germain Bazin como a mais bela de todo o Brasil.²¹

Cabe ainda a menção a Manuel Dias de Oliveira, autor da Alegoria a Nossa Senhora da

²¹ Cf. BAZIN, Germain. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Arquitetos, artesãos e operários. Rio de Janeiro: Record, 1984.

Conceição, obra do acervo do MNBA. Nesse trabalho, o príncipe regente Dom João é colocado ante Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal, a cuja proteção a monarquia portuguesa é submetida na era de expansão do império napoleônico. Não se trata exatamente de uma pintura sagrada para fins devocionais. Ela está relacionada ao momento político em que Portugal via-se em disputa com as forças estrangeiras hostis durante o conflito internacional do início dos anos oitocentos no cenário europeu. A obra, datada de 1813, é, na verdade, uma alegoria de cunho religioso e político, podendo ser atribuída como um “ex-voto” de Dom João à restauração de Portugal pelas forças anglo-portuguesas, o que nessa data já havia acontecido.

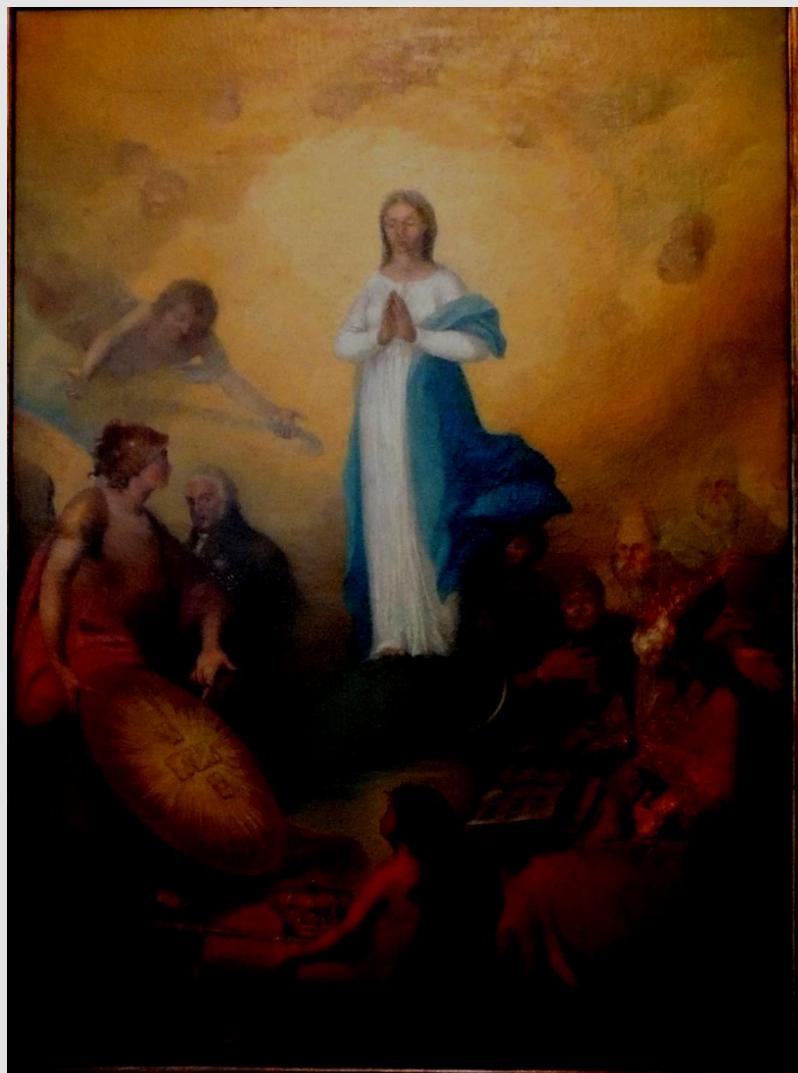


Figura 19. Manuel Dias de Oliveira, Alegoria a Nossa Senhora da Conceição, Óleo sobre tela, Acervo MNBA

Formado em Roma, Manuel Dias de Oliveira destacou-se no meio fluminense do último quartel do século XVIII. Dono de um desenho preciso e de uma palheta extraída de um cromatismo disciplinado e sem excessos, sua obra denotava o devir classicizante que o meio cultural já apresentava na Literatura, na Música, na Arquitetura. Era ele um pintor típico da fase de transição estilística da virada do século, quando sopra, em Portugal e na sua possessão d’além-mar, a aura da renovação estética, abandonando-se paulatinamente os antigos modelos artísticos e adotando-se a disciplina neoclássica. É um trabalho onde está presente as tendências estéticas presentes nas pinturas de Vieira Lusitano (1699-1783) e de Domingos Antônio de Sequeira (1768-1837), intérpretes celebrados do Neoclassicismo em Portugal.

Joachim Lebreton (1760-1819), chefe da Missão Artística Francesa, quis aproveitar Manuel Dias de Oliveira no corpo docente da escola em vias de ser criada no Rio de Janeiro com o nome de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, depois renomeada para Academia Imperial de Belas-Artes:

Há no Rio de Janeiro – escreve ele – um pintor que estudou na Itália e que é capaz de ensinar; cumpre conservá-lo na escola, por justiça e por utilidade, se estiver em condições de ensinar desenho de academias; porque, não sendo necessários adjuntos nem suplentes, que formarão um ninho de mediocridade, seis professores não seriam demais para o serviço e para se substituírem se fosse preciso. Aliás, esse mestre já percebe salário, e isso não constituiria despesa inteiramente nova.²²

O fato de ter estudado na Cidade Eterna era um ponto curricular notável que subsidiava as palavras de Lebreton. Não é difícil de se imaginar o significado e a importância da formação de um artista brasileiro no centro da estética clássica europeia no Século das Luzes. Vivia-se, na Europa, um momento de efervescência cultural, com o ocaso do Barroco e do Rococó e a expansão do movimento Neoclássico. Roma constituía-se como uma referência do ensino de arte em nível mundial, como ainda era um grande museu da cultura clássica.

²² Manuscrito de Joaquim Lebreton, datado de 12 de junho de 1816. In: BARATA, Mário Antônio. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 14, p. 283-307, 1959.

Artistas importantes passariam pelos bancos das academias romanas, como se pode ver entre os melhores alunos da escola de artes de Paris, premiados com a bolsa de estudos *Prix de Rome*.

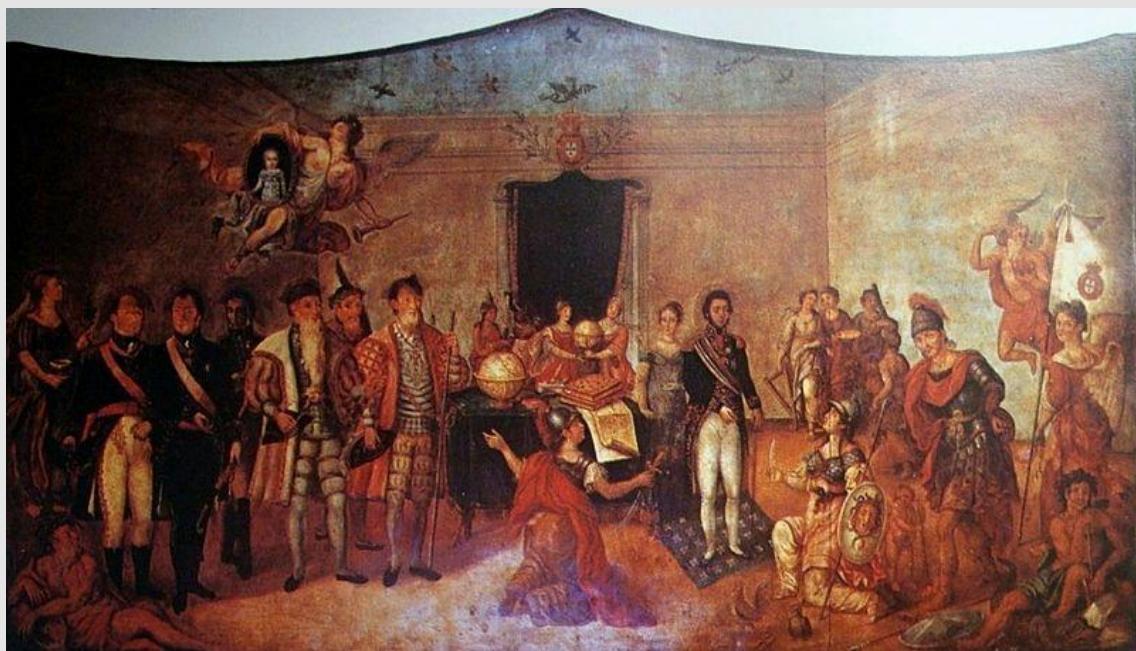


Figura 20. Manuel Dias de Oliveira, "Alegoria ao nascimento de Dona Maria da Glória" c. 1819, Óleo sobre folha de flandres, 95 x 171 cm, acervo IHGB

Manuel Dias de Oliveira, o *brasiliense* ou *romano*, como ficaria conhecido em Roma e no Brasil, respectivamente, estudaria na Accademia de San Lucca com o importante Pompeo Batoni (1708-1787), “a última grande personalidade italiana na história da pintura em Roma”, nas palavras de Ian Chilvers. Esse autor destaca os seus dotes tanto de pintor de temas sagrados, como também de retratista, afirmando ainda que, depois do pintor neoclássico Anton Rafael Mengs (1728-1779), “a preeminência de Batoni nesse campo não encontrou rival à altura.”²³

A exemplo de seu mestre, Manuel Dias de Oliveira notabilizou-se como retratista e como pintor de temas sagrados. Tendo residido também em Portugal, onde privou da amizade de Domingos Sequeira, pediu para regressar à colônia, lugar onde foi nomeado, em novembro de 1800, professor da Aula Régia de

²³ CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 47.

Desenho e Figura, a primeira escola de arte na colônia fora do ambiente conventual. As aulas régias haviam sido criadas pelo Marquês de Pombal em 1759, em substituição ao ensino jesuítico, expulsos pelo mesmo ministro nesse mesmo ano.

Manuel Dias de Oliveira atuou na formação de vários artistas brasileiros por praticamente 22 anos, mas o fim de sua Aula Régia deixou dúvidas até hoje não esclarecidas. Logo após a Independência, a escola de artes de Manuel Dias foi fechada sumariamente a 15 de outubro de 1822, por Decisão do Governo Imperial:

Nº 123. – Império. – Em 15 de Outubro de 1822
Sobre a Aula do Nu na Academia das Belas-Artes.

Manda S. M. o Imperador pela Secretaria de Estado dos Negócios do Império participar ao professor de Desenho Manuel Dias de Oliveira, para sua inteligência, que há por bem que a Aula do Nu não tenha mais exercício até novas ordens do mesmo Augusto Senhor. Palácio do Rio de Janeiro em 15 de outubro de 1822. – José Bonifácio de Andrada e Silva.²⁴

Por que se interromperam aulas que, a despeito das dificuldades daquele tormentoso momento político, encontravam-se instaladas e funcionando regularmente? Não existe por enquanto investigação documental suficiente para se poder deslindar o assunto em sua inteireza. O importante a se assinalar, todavia, é a data da Decisão pela qual as aulas de desenho dirigidas por Manuel Dias de Oliveira foram encerradas: 15 de outubro de 1822 – três dias apenas após a Aclamação de Dom Pedro I, data, à época, considerada como a da Independência do país.

Manuel Dias de Oliveira encontra-se na fase final da época colonial e seu triste fim confunde-se também com a adoção de um novo sistema de ensino artístico, incorporado agora pelo aparelho de Estado brasileiro, o que determinaria, logo na sequência, o fechamento de todas as demais escolas de pintura ou desenho do país em funcionamento no meio conventual. A partir daí,

²⁴ BRASIL. Coleção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1822. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1887. p. 89.

encerra-se uma fase histórica muito importante para a arte brasileira, marcada pela diversidade, espontaneidade e uma singeleza cativantes.

Considerações finais

A Escola Fluminense de Pintura constitui-se numa tradição vinculada ao passado colonial do país, onde preponderou uma estreita relação da pintura com a linguagem sagrada tão praticada na perspectiva da Contrarreforma. A produção artística colonial de uma maneira geral serviu mais a esse propósito civilizatório do que à prática de embelezamento dos lares e palácios através da pintura e de outras modalidades artísticas. Tanto na formação dos pintores, quanto na prática da elaboração de painéis, afrescos e telas para fins litúrgicos, essa tradição constituía-se numa fonte rica de produção pictórica, marcada por certa diversidade e pela espontaneidade de composição.

Até meados do século XVIII, a arte estará firmemente atrelada ao propósito soteriológico da Igreja da Contrarreforma. Especialmente no campo educacional, espiritual, da previdência social e da saúde, a Igreja utilizará a pintura, a talha e a escultura como parte da estratégia para a conversão dos fiéis.

O desenho presente em muitas dessas composições pictóricas até meados do século XVIII será marcado por uma expressividade intuitiva, que faz lembrar as soluções advindas do medievo, tanto na representação do ser humano, quanto na do espaço empírico ou místico onde a narrativa religiosa transcorre.

Durante o século XVIII e início do seguinte, outros gêneros de pintura vão aparecendo e se afirmando como a *pintura documental*, essencialmente ligada ao funcionamento da administração pública da capital da colônia. A pintura sacra subsiste, mas perde pouco a pouco a sua função de instrumento doutrinário e passa a servir agora como ilustração da história sagrada.

Vários são os artistas da Escola Fluminense de Pintura, mas quase não são conhecidos por estudantes e profissionais atuantes no *métier* da arte. Nomes

como o de Frei Ricardo do Pilar, considerado o fundador dessa tradição pictórica, Caetano da Costa Coelho, introdutor, no Brasil, da pintura ilusionista de tetos, Frei Solano, notável por suas incursões no campo da ciência ao lado de Frei José Mariano Veloso, além das pinturas sacras que fez, Leandro Joaquim, pintor cuja versatilidade o habitava simultaneamente como pintor sacro, documental e retratista, e, especialmente, Manuel Dias de Oliveira, que Lebreton tentou aproveitá-lo no corpo docente da Real Escola de Artes e Ofícios, devem figurar como nomes muito expressivos não apenas no âmbito fluminense, mas brasileiro.

A pintura conventual foi perdendo sua força à medida que a Contrarreforma começou a se enfraquecer no século XVIII, especialmente após o término da precedência jesuítica. A fé deixava de subjazer o processo civilizatório nacional almejado pela Igreja e acabará por ser substituída inteiramente no século XIX pelo pensamento de base racionalista, cedendo espaço a uma arte praticada através do cânon acadêmico e voltando-se à representação do Estado monárquico brasileiro ou dissipando-se nas novas temáticas do gosto da população urbana que se fará sentir principalmente na segunda metade daquela centúria em diante – a temática mitológica, a pintura de costumes e, sobretudo, a paisagem.

Recebido em: 29/01/25 - Aceito em: 15/03/25

Bibliografia

ARTE no Brasil. Textos: Carlos A. C. Lemos, José Roberto Teixeira Leite, Pedro Manuel, Celso Kelly, José Roberto Teixeira Leite. São Paulo: Abril Cultural. 536 páginas. Capa dura, grande formato.

BARATA, Mário. “Ainda a igreja de São Francisco de Paula”. (Seção “Artes plásticas”), Diário de Notícias, 8 de janeiro de 1956.

BARATA, Mário. “Importância artística da igreja de São Francisco de Paula, do Rio”. (Seção “Artes plásticas”), *Diário de Notícia*, 25 de dezembro de 1955.

BARDI, Pietro Maria. *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1981.

BATISTA, Nair. Pintores do Rio de Janeiro Colonial. *Revista do SPHAN*, n. 3. Rio de Janeiro: MEC, 1939. p. 103-121.

BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Arquitetos, artesãos e operários. Rio de Janeiro: Record, 1984.

BEDIAGA, Begonha et LIMA, Haroldo Cavalcante de. A “Florae Fluminensis” de frei Vellozo: uma abordagem interdisciplinar. *Scielo Brasil*, <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/D8YmJW6dnHM8kRHP5LFsMBx/?lang=pt>, acesso em 16 jan. 2025

BONNET, Márcia C. Leão *Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro, setecentista*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Rio de Janeiro: Aurora, 1951.

FRANÇA, José Augusto. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Horizonte, 1956.

GERSON, Brasil. História das ruas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Souza, 1954.

GUIMARÃES, Argeu. História das Artes Plásticas no Brasil. *Revista do IHGB - Congresso Internacional de História da América*. Rio de Janeiro: IHGB, 1922.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). A época colonial. In: *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1985. 2 v.

LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil. Lisboa/Rio de Janeiro: 1953.

LEVY, Hannah. A pintura colonial no Rio de Janeiro. Revista do SPHAN, n. 6. Rio de Janeiro: MEC, 1942, p. 7-78.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. Revista do SPHAN, n. 8. Rio de Janeiro: MEC, 1944, p. 7-66.

LEVY, Hannah. Retratos coloniais. Revista do SPHAN, n. 9. Rio de Janeiro: MEC, 1945. p. 251-90.

MARTINS, Judith. Artistas e artífices dos séculos XVII, XVIII e XIX no Rio de Janeiro. Inédito. Cópia datilografada consultada no Arquivo Noronha Santos, IPHAN, RJ

MORAES, Rubens Borba de. Bibliografia brasileira do período colonial. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

PORTO-ALEGRE, Araújo. Memória sobre a antiga escola de pintura. In: Revista do IHGB, tomo 3. Rio de Janeiro: IHGB, 1841.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. História da pintura no Brasil. Prefácio Oswaldo Teixeira. São Paulo: Leia, 1944.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O cavaleiro das luzes: O conde da Barca e o surgimento da Impressão Régia. Revista do Livro, v. XVI, p. 73-86, 2008.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O Conde da Barca e a vinda dos artistas franceses: contribuições documentais. In: Seminário EBA 180, 1996, Rio de Janeiro. Anais do Seminário EBA 180 - 20 a 22 de novembro de 1996. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. v. 1. p. 65-78 et.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. "Contribuições para uma História do Neoclassicismo no Brasil. In: BORGES, Sílvia B. G. (org.) Projeto Artes Visuais no Brasil: registros de um ciclo de palestras. Niterói: Niterói Livros - Universidade Livre de Niterói - Artes visuais no Brasil. 2012.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. A igreja de São Lourenço dos Índios de Niterói: uma joia do Maneirismo brasileiro pouco conhecida. Zenodo. Disponível em <https://doi.org/10.5281/zenodo.13892152>. Acesso em 5 jan. 2025.

SANTOS, Francisco Marques dos. Artistas do Rio colonial. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da Silva. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro: 1808- 1821*. São Paulo: Nacional, 1978.

VELLOZO, José Mariano da Conceição. *Florae Fluminensis... Icônes Fundamentales*. Paris: Oficina Litográfica Senefelder, 1827. 11 volumes de estampas numeradas.

VIEIRA FAZENDA, José. *Antiquálias e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revista do IHGB, 1921

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Inst. Walther Moreira Salles, 1983. 2 v.