

Dissolução, Fusão, Transplante: perspectivas sobre Herança Portuguesa e Civilização Material Brasileira nos primórdios da política de proteção ao patrimônio nacional no Brasil.

VeraChacham
¹vchacham@gmail.com

Palavras-chave: patrimônio luso-brasileiro, azulejos, SPHAN

Resumo: Serão aqui abordados textos de alguns dos intelectuais que procuraram interpretar o patrimônio brasileiro como detentor de uma origem europeia, particularmente portuguesa. Muitas vezes seus textos se contradizem, devido à necessidade de afirmação de uma especificidade nacional. Europeia e nacional; portuguesa e brasileira. Serão abordados aqui três autores, todos eles com vínculos com o SPHAN, o órgão do governo que a partir de 1937 foi responsável pela preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. O primeiro dos intelectuais é o próprio Rodrigo de Melo Franco, na condução do SPHAN por décadas e já no princípio voltado para a necessidade premente de justificação da própria criação do órgão. O segundo, Afonso Arinos de Melo Franco, consultor do SPHAN; o terceiro, o sociólogo Gilberto Freyre, também colaborador do SPHAN. A discussão proposta diz respeito às formas pelas quais a herança portuguesa é vista como incorporada pela cultura brasileira: transplantação, fusão, dissolução. De fato, pensamos que existem várias formas de influência e aqui nós incluímos uma apropriação indireta, que podemos encontrar nas imitações de azulejo nas igrejas de Minas Gerais.

Key-words: luso-brasilian heritage, earthenware, SPHAN

Abstract: In this paper we will deal with texts of some of intellectuals who tried to interpret the brazilian cultural heritage as portuguese heritage. Sometimes their arguments seem to be contradictory, due the necessity of creation of a national character. We'll approach three authors, all of them with connections with the SPHAN, the governmental institution that since 1937 is responsible for the conservation of national artistic and historical heritage. The first of these intellectuals is Rodrigo de Melo Franco, who managed SPHAN for decades and since the beginning was worried in legitimate even de creation of the institution. The other intellectual is Afonso Arinos de Melo Franco, advisor of Sphan; the third one is Gilberto Freyre, sociologist and contributor of SPHAN publications. The discussion we propose concerns the ways the portuguese heritage is considered incorporated by brasilian culture: transplantation, fusion, dissolution. Indeed, we think there are many ways of influence and appropriation and here we include an indirect appropriation, that we can find in the earthenware imitations in Minas Gerais.

A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –SPHAN– se deu oficialmente pelo artigo 46 da Lei 378, de 13 de janeiro de 1937, que dava nova organização ao então Ministério da Educação e Saúde Pública.

Já o projeto que deu origem ao decreto-lei n. 25 de novembro de 1937, válido até hoje, foi elaborado por Rodrigo de Melo Franco Andrade, diretor do órgão de 1936 a 1967. Engajado desde o princípio na criação do SPHAN, Rodrigo Melo Franco referia-

¹ Bacharel em História, Mestre em Sociologia, Doutora em Literatura Comparada, Diretora de proteção e memória do IEPHA-MG de 2008 a 2010.

se, em uma matéria publicada em *O Jornal*, em 30 de outubro de 1936, à mensagem que o presidente da República acabara de enviar à Câmara dos deputados:

[...] o projeto que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional tinha a finalidade prática de ‘dotar o Brasil de uma legislação adequada a impedir que se arruínem ou se dispersem os bens de notável valor artístico e histórico existentes no país’. (...) (ANDRADE, 1987, pp. 48-49).

O engajamento público de Rodrigo Melo Franco foi uma constante e é interessante perceber sua argumentação inicial para a criação de um órgão público dedicado à salvaguarda do patrimônio histórico e artístico nacional:

E, assim, se faltarem, acaso, por mais tempo, as medidas enérgicas requeridas para a preservação desses valores, não serão apenas as gerações futuras de brasileiros que nos chamarão a contas pelo dano que lhes teremos causado, *mas é desde logo a opinião do mundo civilizado que condenará a nossa desídia criminosa*, pois as obras de arte típicas e as relíquias da história de cada país não constituem o seu patrimônio privado, e sim um *patrimônio comum de todos os povos*. (ANDRADE, 1987, p.49, grifos nossos).

A *opinião do mundo civilizado* é um dos principais argumentos de Rodrigo, nesse contexto, mas suas convicções sobre o valor do patrimônio nacional já estão relativamente estabelecidas para o enfrentamento do senso comum “de então”:

Dir-se-á que as manifestações artísticas e os monumentos históricos nacionais carecem talvez de importância suficiente para justificar a criação de uma legislação especial e de um aparelhamento administrativo mais ou menos oneroso, destinado a protegê-los. *Em que medida se ressentiria o patrimônio artístico universal com o desaparecimento do convento de São Francisco, na Bahia, ou o chafariz dos Contos em Ouro Preto?* (ANDRADE, 1987, p. 49, grifos nossos).

Notemos, contudo, que a argumentação de Rodrigo Melo Franco se torna mais elaborada três anos depois, quando já se encontravam em andamento os primeiros tombamentos realizados pelo SPHAN (equivalentes aos *classements* na França), em vésperas da segunda guerra mundial. Na palestra que realiza na Escola Nacional de Engenharia (setembro de 1939), Rodrigo não busca valorizar o patrimônio nacional com base apenas no exotismo ou no valor afetivo, mas pela sua efetiva inclusão na história da civilização (sobretudo europeia). A palestra de 1939 inicia-se, como a de 1936, pelo enfrentamento –que se tornará uma constante– do *senso comum* sobre o *pouco valor* do que se preserva:

Com efeito, muita gente julgará que os fastos da história do Brasil representam tão pouca coisa dentro dos capítulos da história universal e que nossa atividade artística tem tão pequena importância em relação ao patrimônio de arte de outros povos, que não serão justificáveis os trabalhos e os esforços empreendidos aqui em defesa dos nossos monumentos. (...). Haverá quem pergunte que valor terão, em rigor, os sucessos ocorridos em nosso país, comparados com os que se verificaram nas outras partes do mundo, assim como que sentido e que alcance terá a contribuição artística do Brasil, em proporção com a das antigas nações civilizadas. (ANDRADE, 1987, p.49).

Pode-se dizer que a busca de uma legitimidade histórica e artística à proteção para os bens que eram ou viriam a ser protegidos pelo Estado foi uma preocupação fundamental dos criadores da política de proteção ao patrimônio, frente a uma visão comum, na época, de que o Brasil não possuía história nem tampouco arte, sobretudo se comparado à Europa². Daí o seu esforço em demonstrar que a história do Brasil não se resumia somente à *história do Brasil*:

No entanto, *a uma reflexão mais detida*, chegar-se-á à conclusão de que *a nossa história não cabe no espaço exíguo dos quatro séculos que vivemos*, a contar do ano de 1500, porque se alonga enormemente para trás, ligada à história dos povos que nos constituíram. Ela não tem, por conseguinte, limites medíocres no tempo e no espaço. Ao contrário: dilata-se longamente pela extensão *de três continentes*, através da vida e da fortuna vária das nações de que procedemos e cujo espólio cultural se fundiu num só monte, para formar o patrimônio histórico e artístico nacional. (ANDRADE, 1987, p.48, grifos nossos)

E acrescenta, corajosamente, um valor a mais para o patrimônio nacional: *As suas realizações têm o valor absoluto dos primeiros produtos da fusão de culturas diversas*, num meio propício para que estas se manifestassem e influíssem livremente umas sobre as outras. ” (ANDRADE, 1987, p.49, grifos nossos).³

Se não nos detivermos na novidade –nem tão nova, visto que *Casa Grande e Senzala* é de 1933, e que a ideia de mestiçagem é ainda mais antiga– do argumento da fusão das culturas de três continentes, veremos que na prática dos tombamentos é a preocupação

² ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. O patrimônio histórico e artístico nacional. [Palestra proferida na Escola Nacional de Engenharia, em 27 de setembro de 1939 e publicada na Revista Municipal de Engenharia, vol. VI, n. 5, setembro 1938.] In: *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro, 1987, p. 48.

³ “O interesse e o valor que têm os monumentos que resultaram dos contatos daquelas populações de origem tão diversa, neste meio nosso, não serão somente relativos. Em verdade, a importância desses monumentos que herdamos dos nossos maiores não é apenas proporcional à emoção que nos causa sentir que eles recomeçaram aqui, com as mesmas hesitações de suas primeiras obras nos países de origem, o labor penoso da criação artística.” (ANDRADE, 1987, p.49).

com a inserção do Brasil na história da civilização europeia –e da arte civilizada– que predomina na seleção dos monumentos e na construção de justificativas discursivas na constituição desse patrimônio.

A seleção dos monumentos tombados pelo SPHAN ao longo de suas primeiras décadas – e que são predominantemente os da arte colonial do século XVIII– precisava, assim, se inserir em uma lógica, ou mais de uma, para conduzir e justificar a seleção e busca do patrimônio material brasileiro. Um claro índice dessa preocupação em elaborar uma “lógica” da seleção patrimonial encontra-se no convite que Rodrigo de Melo Franco faz a Afonso Arinos de Melo Franco para a realização de uma série de palestras, um curso, segundo Rodrigo Melo Franco (em sua introdução ao livro *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*),

[...] destinado privativamente ao pessoal técnico da repartição, que tinha sentido necessidade, para a orientação dos estudos e trabalhos a seu encargo, de um conhecimento maior do aspecto material do processo histórico do desenvolvimento da civilização em nosso país. (FRANCO, 2005, p.19).⁴

As cinco conferências que Afonso Arinos de Melo Franco realizou no SPHAN entre outubro e novembro de 1941, e que resultaram no livro *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*, teriam sido elaboradas, assim, visando fornecer aos técnicos os marcos temporais e espaciais, referências que dariam um sentido ao “desenvolvimento histórico do Brasil” sob um aspecto poucas vezes investigado, pois, segundo Rodrigo de Melo Franco, “Por motivo da precedência conferida pelos historiadores aos fenômenos políticos e sociais, ficou, sem dúvida, prejudicado o esclarecimento das ocorrências de ordem material na formação e no desenvolvimento do Brasil.”⁵

A tarefa de Arinos era, portanto, construir uma ponte entre a historiografia brasileira e prática patrimonial (seleção, valorização, localização de monumentos), costurando, por sua vez, uma *linha espacial e temporal* da “civilização material” no Brasil, que, embora não seja de fato historiografia (pois é histórica somente no sentido cronológico), ambiciona possuir uma legitimidade histórica, ao apontar para o

⁴ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005; p. 19.

⁵FRANCO, Rodrigo Melo Franco. *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005; prefácio à primeira edição.

desenvolvimento concreto e praticamente único de uma determinada herança cultural.
No entender de Arinos,

O desenvolvimento da nossa civilização material é de base portuguesa, entendida no seu complexo luso-afro-asiático. A contribuição negra e índia, muito notável na elaboração do nosso psiquismo nacional, é pouco importante na civilização material (...) (FRANCO, 2005, p.37).

Ao estabelecermos um diálogo entre o texto resultante das conferências e um livro do mesmo autor publicado cinco anos antes, torna-se mais nítido que a ideia de uma *civilização material no Brasil* pauta-se na ideia de uma influência predominante portuguesa naquilo que é considerado como representativo da civilização material. Em *Conceito de Civilização Brasileira* [1936], Afonso Arinos já se referia ao que considerava como inquestionável domínio da herança portuguesa na civilização material brasileira:

Todos os documentos que atestam e caracterizam a impressão deixada pelos portugueses no corpo e na alma do Brasil (e entenda-se como documentos não só os escritos de toda ordem, mas, também, as cidades, as velhas construções rurais e militares, enfim o conjunto da geografia humana colonial têm sido cuidadosamente observados e interpretados pelos historiadores e sociólogos brasileiros. (FRANCO, 1936, p. 101).⁶

Em contraste flagrante, para o autor, a marca dos outros elementos da formação brasileira era imprecisa, inconstante: “É muito difícil precisar com segurança quais foram os elementos negros e índios, incluídos diretamente na nossa civilização material”. (FRANCO, 2005, p. 30). Isto se explica, para o autor, pelo próprio processo histórico vivido por esses elementos:

A rapidez de alteração dos processos culturais indígenas, ao contato com os brancos, é fato assente pelos melhores estudiosos do assunto. E o mesmo se verificava com os negros, cuja pureza cultural era ainda mais dificilmente defensável, uma vez que a escravidão os transportava para um meio novo e sem liberdade. (FRANCO, 2005, p.30).⁷

⁶ FRANCO, Afonso Arinos de Mello. *Conceito de civilização brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. Biblioteca pedagógica brasileira. Série 5a., Coleção Brasiliana, v. 70; p. 101.

⁷ Assim Arinos resolvia um problema ocasionado pela possível polêmica (visto que ocorre uma transformação sutil entre uma obra e outra) ocasionada pelas ideias expressas em *Conceito de Civilização brasileira* em relação especificamente ao elemento negro: “É comum ouvir, a certos críticos apressados, principalmente aqueles que se preocupam de fazer avultar a participação negra na nossa civilização, a afirmativa enfática de que o preto foi quem mais trabalhou, no desbravamento e na construção do Brasil”. *Conceito de civilização brasileira, op.cit*, p. 102.

Ao tratar especificamente da “civilização material”, Arinos poderá reafirmar que negros e índios tiveram simplesmente outra forma de colaboração que não a material:

[...]. Parece-nos mais condizente com a realidade das observações a conclusão de que a influência negra (que não negamos tenha sido importantíssima na nossa formação) se haja exercido principalmente e mesmo quase exclusivamente no terreno da psicologia social, tomada esta expressão o seu mais largo sentido. (FRANCO, 1936, p.102).

A ideia de *civilização material* explicitada no texto de Afonso Arinos possibilitaria assim a distinção de memórias/tradições/heranças (entre material e psicológica, por exemplo) – que, sem “desconsiderar” ou menosprezar oficialmente a herança do índio e do negro, consegue retirá-la desta *história específica*, que seria a do patrimônio histórico e artístico brasileiro. O que chama a atenção na argumentação de Arinos é a absoluta delimitação de funções, como se, de fato, se tratasse de uma história que possuísse lógica interna e linear. Ou seja: não se trata de negar um lugar à herança do negro ou do índio, mas simplesmente sugerir que sua participação/importância não se dado em um nível –material–, especificamente.

Em alguns aspectos, a influência portuguesa na civilização brasileira é para Arinos quase absoluta, especular. Para o autor, tanto em “*Conceito de Civilização Brasileira*” (1936) como em “*Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*” (1944), as cidades são o principal exemplo da herança portuguesa:

O esforço civilizador do europeu no Novo Mundo, em virtude da singularidade das condições com que se defrontava, tinha que se revestir de certo cunho teórico. Entende-se, assim, Portugal queria, pois, *transplantar* para aqui as suas próprias povoações. (FRANCO, 2005, p. 28, grifo nosso)

Assim, Arinos concluía que “Retirado ao quadro o elemento decorativo da torre feudal, nada teríamos a alterar nesta descrição, se a desejássemos aplicar a uma típica cidade colonial brasileira. (FRANCO, 2005, p.28).” A ideia de transplante, e não mais de uma fusão cultural (como parecia ocorrer em Rodrigo de Melo Franco), aparece em Arinos no que há de mais complexo e imprevisível –a cidade–, mas o autor não parece se importar de fato que tal argumento possa comprometer a formulação de um discurso mais voltado para o surgimento de uma arte nacional.

A prova disso é que Minas Gerais, já no século XVIII, representa para Arinos o ponto culminante dessa civilização material, como aliás para outros homens do patrimônio: o barroco mineiro é considerado o mais brasileiro, ou original. E assim ocorre com Lúcio Costa, através do seu artigo intitulado *Arquitetura Jesuítica no Brasil*, publicado na *Revista do Patrimônio* nº 5, de 1941.

A originalidade da arte de Minas Gerais e sua proximidade de um ideal mais autêntico de nacionalidade aparece em outros autores, já na primeira edição da revista do SPHAN. É o caso do arqueólogo Raimundo Lopes, vinculado ao Museu Nacional:

*Visitando Ouro-Preto, a antiga “Vila Rica”, o que mais feriu minha atenção foi o íntimo acordo entre as características artísticas e tradicionais da cidade e o seu ambiente. As cidades coloniais marítimas não podem apresentar aspecto tão regional, porque as facilidades de comunicação com a metrópole facultavam até a vinda de pedras de Lisboa, nos navios, como lastro. (LOPES, 1937, p.78)*⁸

Mas era preciso, muitas vezes, valorizar a própria colaboração portuguesa: e para além da arte religiosa. Dois artigos publicados na mesma revista (a *Revista do SPHAN* de 1937, a nº 1) que buscam enfatizar valorização da contribuição portuguesa para a arte e arquitetura brasileira são de Lúcio Costa – “*Documentação Necessária*” – e o de Gilberto Freyre: “*Sugestões para o estudo da arte brasileira em relações com a de Portugal e a das colônias*”. O artigo de Freyre é um elogio rasgado à contribuição portuguesa. Menos teórico ou estruturado do que o de Lúcio Costa, Freyre propõe “sugestões” para o estudo da *mútua influência* entre portugueses e brasileiros. Em Freyre a influência lusitana ganhará um tom quase mítico, na valorização do povo português:

Um povo com uma capacidade única de perpetuar-se em outros povos. Dissolvendo-se neles a ponto de parecer ir perder-se nos sangues e nas culturas estranhas mas ao mesmo tempo comunicando-lhes tantos dos seus motivos essenciais de vida e tantas das suas maneiras mais profundas de ser que, passados séculos, os traços portugueses se conservam na face dos homens e na fisionomia das casas, dos móveis, dos jardins, das embarcações, das formas de bolo. (FREYRE, 1937, p. 41, grifos nossos)

E acrescenta, aproximando-se de Lúcio Costa na valorização da “boa tradição” dos arquitetos portugueses:

⁸ LOPES, Raimundo Lopes. A natureza e os monumentos culturais. *Revista do SPHAN*, 1937, p. 78.

(...)A arquitetura religiosa portuguesa conservou-se no Brasil quase sem alteração. A militar, igualmente. *Nas próprias casas-grandes patriarcais*, tão cheias de combinações novas e de diferenciações às vezes profundas, *os traços predominantes conservaram-se os portugueses*. (FREYRE, 1937, p.42, grifos nossos).

E aqui percebemos o quanto pode ser ambígua a construção discursiva legitimadora de um patrimônio nacional. Gilberto Freyre, neste artigo, parece tornar mais amenas –trata-se do número inaugural da *Revista do SPHAN*– algumas observações que, alguns anos antes (em *Casa Grande e Senzala*, de 1933), faziam da “casa grande patriarcal” um dos emblemas na nacionalidade brasileira:

A casa-grande de engenho que o colonizador começou, ainda no século XVI, a levantar no Brasil – grossas paredes de taipa ou de pedra e cal, coberta de palha ou de telha-vã, alpendre na frente e dos lados, telhados caídos um máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais – *não foi nenhuma reprodução das casas portuguesas*, mas uma expressão nova, correspondendo ao nosso ambiente físico e a uma fase surpreendente, inesperada, do imperialismo português: sua atividade agrária e sedentária nos trópicos; seu patriarcalismo rural e escravocrata. [...] (FREYRE, 2002, p.130, grifos nossos)

Em *Casa Grande e Senzala*, a originalidade da casa brasileira em relação à casa portuguesa é um argumento importante para a afirmação de uma identidade nacional. A diferenciação entre Brasil e Portugal era fundamental para que Freyre demonstrasse que a casa-grande, assim como a arte barroca, dizia respeito a uma especificidade da civilização brasileira:

Basta comparar-se a planta de uma casa-grande brasileira do século XVI com a de um solar lusitano do século XV para sentir-se a diferença enorme entre o português do reino e o português do Brasil. Distanciado o brasileiro do reinol por um século apenas de vida patriarcal e de atividade agrária nos trópicos já é quase outra raça, exprimindo-se noutro tipo de casa. (FREYRE, 2002, p.130, grifos nossos).

Contudo, é preciso lembrar que já em *Casa Grande*, Gilberto Freyre esclarece que, antes de tornarem-se expressão de uma civilização nova, a casa-grande e a atividade agrária a ela relacionada são *a própria demonstração* da capacidade do português em dominar o meio natural, o fundamento de uma civilização que não se deu facilmente: a casa é a afirmação, primeiramente, da capacidade de domínio do homem sobre a natureza:

O português vinha encontrar na América tropical uma terra de vida aparentemente fácil; *na verdade difícilima para quem quisesse aqui organizar qualquer forma permanente ou adiantada de economia e de sociedade*. Se é certo que os países de clima quente o homem pode viver sem esforço da abundância de produtos espontâneos, convém, por outro lado, não esquecer que igualmente exuberantes são, nesses países, as formas perniciosas de vida vegetal e animal, inimigas de toda cultura agrícola organizada e de todo trabalho regular e sistemático. (FREYRE, 2002, p. 164, grifos nossos)

É importante para Freyre destacar esta capacidade de conquista por meio da civilização, pois, ao salientar as dificuldades inerentes a um clima tropical como o do Brasil, procura ressaltar o esforço português dentro de condições físicas bastante adversas:

De qualquer modo, o certo é que os portugueses triunfaram onde outros europeus falharam: de formação portuguesa é a primeira sociedade moderna constituída nos trópicos com caraterísticos nacionais e qualidades de permanência. Qualidades que no Brasil madrugaram, em vez de se retardarem como nas possessões de ingleses, franceses e holandeses. (FREYRE, 2002, 160, grifos nossos).

Tratar-se-ia de uma demonstração de inovação, e, ao que parece, até de superioridade da colonização portuguesa. A colonização portuguesa possibilitaria a *permanência* onde dificilmente esta poderia ser esperada, e ao fazê-lo, teria tornado possível o surgimento de uma *civilização original, diversa da portuguesa*.

Contudo, nos intensos quatro anos que separam a publicação de “Casa Grande” do artigo que Freyre publica no primeiro número da *Revista do SPHAN*, nota-se a preocupação de tornar menos *ambígua* a “influência” portuguesa e mais próxima da herança portuguesa a civilização brasileira, produto de uma dissolução (portuguesa), e não apenas de fusão. Aqui Portugal *torna-se agente* pois a necessidade de uma referência na civilização europeia torna-se, nesse momento, crucial para a justificativa de existência de um patrimônio nacional. A ênfase na mestiçagem pende assim para “a força criadora do português”:

Na arte do doce, na da cozinha, na da louça, na do jardim, na do móvel, na da escultura religiosa, na dos trabalhos de ouro e prata, na dos instrumentos de música, na dos brinquedos dos meninos, na das embarcações de rio e de mar, *a força criadora do português, em vez de se impor, com intransigência imperial*, ligou-se no Brasil ao poder artístico do índio e do negro e, mais tarde, ao de outros povos, sem, entretanto, desaparecer: *conservando-se em quase tudo o elemento mais característico*. (FREYRE, 1937, p. 42, grifos nossos)

Mas trata-se de uma influência de mão dupla, assegura o autor: *não deixou de haver sobre a arte culta e popular de Portugal, sugestão da natureza brasileira:*

[...]. Nos jardins –os bons jardins portugueses –onde mais de uma planta brasileira se tornou elemento de cor ou de forma artística nova para a Europa. *E o pesquisador há de descobri-los também na arte do azulejo – influenciando lhe os motivos;* na escultura em madeira; na própria filigrana; na da pintura; na da louça. (...) (FREYRE, 1937, p. 43, grifos nossos).

O azulejo: transplante, dissolução, mutação.

Diferentemente do que sugere Freyre, na nossa perspectiva o azulejo ainda é tomado como um emblema da civilização portuguesa no Brasil. Mesmo que Freyre tenha razão quanto a prováveis influências de “motivos” brasileiros nos temas dos azulejos, importa-nos aqui o seu uso predominante na colônia, que é o mais “puramente” português, já que importado.

Contudo, seria interessante percebermos que mesmo em um contexto de quase ausência dos azulejos portugueses, como foi o caso Minas Gerais no século XVIII, pode ter ocorrido sim a influência do azulejo português. Uma influência que não é a do *transplante*, mas que se aproximaria, para continuarmos nas metáforas biológicas e químicas tão frequentes nos anos 30 e 40, do ideal de *dissolução* de Freyre. Para nós, mutação, recriação.

No início da década de 40, torna-se explícita na *Revista do SPHAN* a preocupação com a presença da tradição azulejar portuguesa na arquitetura desenvolvida no Brasil, ou luso-brasileira. Trata-se de um dos mais notáveis emblemas da presença portuguesa nas construções brasileiras coloniais. Totalmente importado até a segunda metade do século XIX, a origem do azulejo no Brasil é predominantemente portuguesa já a partir do século XVII.⁹ Joaquim Cardozo, em 1948, destaca a predominância religiosa nas demandas de azulejos portugueses:

⁹ A primeira fábrica de azulejos brasileira “não logrou qualquer êxito”. BARDI, P.M. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris Brasil S.A: 1980, p. 82. A Survillo & Cia. foi instalada em Niterói cerca de 1861. Bardi acrescenta que “quando da abertura dos portos brasileiros, as importações de azulejos aumentaram consideravelmente; sem descurar-se de Portugal, o ladrilho foi importado também da Holanda, França, Alemanha, Espanha, Bélgica e Inglaterra (...)”. (1980, p.82).

Transportados de Portugal, principalmente para formar lambris nos claustros dos conventos ou nos átrios e varandas de algumas casas nobres, os azulejos criaram nesses espaços arquitetônicos semiabertos uma atmosfera especial de comunicabilidade e dependência com a natureza livre e tropical. Daí o clima de doce calma e de tranquilidade quase idílica que reina no interior dos conventos franciscanos da Bahia, do Recife ou do Rio de Janeiro, todos eles possuídos de azulejos da autoria de bons oleiros portugueses. (CARDOZO, 1948, p.201-204).¹⁰

Em 1943, o historiador da arte Carlos Ott, funcionário da administração do SPHAN na Bahia, publica na *Revista do SPHAN* um artigo especificamente voltado para “Os azulejos do convento de São Francisco na Bahia”. A capa da edição da revista é uma das figuras presentes nos azulejos analisados por Ott em seu artigo, o que para nós indica a importância que o tema vinha adquirindo. E o início do texto de Ott revela o seu deslumbramento – com esta prova indubitável da inserção brasileira na civilização:

Azulejos! Quem aqui no Brasil quiser escrever alguma coisa sobre azulejos, onde quer que esteja, em primeiro lugar, terá que se ocupar com os do Convento de São Francisco da Bahia, pois eles ocupam, indubitavelmente, o lugar de honra neste gênero de faianças existentes em território brasileiro. (OTT, 1943, p. 8, grifos nossos)

Trata-se do primeiro artigo da *Revista do SPHAN* a tratar especificamente dos azulejos no Brasil – e talvez daí advenham algumas de suas falhas:

Chamamos “azulejos” ladrilhos vidrados para guarnecer paredes, porque, geralmente, são pintados de azul, ou, se de diversas cores, predomina, ao menos, a cor celeste. Fora do campo cultural hispano-português, *tal expressão é desconhecida*, sendo, porém, bem conhecido este ramo de arte.¹¹ (OTT, 1943, p. 08, grifos nossos)

Os estudos atuais atribuem a origem da palavra ao termo árabe *azuleich*, “que significa pequena pedra cintilante”, ou “pequena pedra lustrosa.”¹² A palavra azulejo

¹⁰ CARDOZO, Joaquim. Azulejos no Brasil: alguns exemplos de antigas e modernas aplicações na arquitetura (1948). In: Danilo Matoso Macedo, Fabiano José Arcadio Sobreira (Org.). *Forma estática - forma estética: ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009. 218 p. – (Série arte e cultura; n. 6), p. 106. O belo e sintético texto de Cardozo foi originalmente publicado na *Revista Cultura* (separata). Rio de Janeiro, n.1, p.201-204, set./dez. 1948.

¹¹ OTT, Carlos. Os azulejos do convento de São Francisco na Bahia. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*; n. 7, 1943, p.08.

¹² MACHADO, Zeila Maria de Oliveira. “Azulejo: arte milenar que encanta nossa cultura” in BRAGA, Marcia (org.) *Conservação e restauro: madeira, pintura sobre madeira, douramento, estuque, cerâmica, azulejo, mosaico*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003, p. 125-139, p. 131. *Apud*. SANTOS, Emanuel. A

não estaria, portanto, ligada ao predomínio do azul, que na realidade parece ter-se dado tardiamente na história desta faiança. Nosso objetivo aqui não é dar conta dessa história, que já se encontra bem desenvolvida em muitos dos textos citados na bibliografia. Para o nosso objetivo é suficiente a referência à importância dada à presença dos azulejos portugueses, sobretudo aqueles do Convento de São Francisco da Bahia, em contraste com a sua relativa escassez nas cidades históricas de Minas Gerais.

Somente em 1959 teremos acesso a dados mais precisos sobre a origem dos azulejos no Brasil.¹³ Isso ocorre a partir de uma comunicação de João Miguel dos Santos Simões, destinada ao *Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros na Bahia* (onde já se faz referência à composição do *Corpus da Azulejaria Portuguesa*, elaborado pelo mesmo autor e publicado posteriormente) e que destaca alguns pontos importantes das relações entre Brasil e Portugal no que se refere a esta arte:

A importação e instalação de azulejos no Brasil acompanha em perfeita sincronização o desenvolvimento das demais manifestações artísticas e aqui, como no Reino, o azulejo é ajustado à arquitetura, sem qualquer diferenciação particular ou regional (SIMÕES, 1959, p.10)¹⁴

Interessa também a observação do autor de que “a não ser muito mais tarde – em meados do século XIX– *não se particularizou no Reino nenhuma fabricação especialmente destinada ao Brasil*” (SIMÕES, 1965, p.22, grifo nosso).¹⁵ Embora a importação tenha ocorrido desde 1620-1640, o século XVIII é considerado o mais importante, sendo que o acervo do Convento de São Francisco do Salvador é o mais louvado, dado que abriga, “depois do de São Vicente-de-Fora, de Lisboa, *o mais vasto repositório de azulejo português existente sob um mesmo teto!* (SIMÕES, 1965, p.14, grifos nossos) ”:

azulejaria do Carmo de Ouro Preto, p. 15. Encontramos a mesma definição em BARDI, P.M. *Arte da cerâmica no Brasil*. (1980, p.74): “Azulejo é palavra espanhola derivada de ‘azuleich’, *pequena pedra lustrosa*. Quando do seu surgimento também foi chamado de caixilho. Fabricava-se em manufaturas nas cidades de Málaga, Valência, Granada e Sevilha.”

¹³SIMÕES, José Miguel dos Santos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.14, 1959. O próprio Simões faz várias referências a estudiosos como José Valladares, Mário Barata e Wanda de Renieri em estudos voltados especialmente dedicados à azulejaria. Id. *Ibidem*, p.10.

¹⁴ SIMÕES, José Miguel dos Santos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.14, 1959, p.10.

¹⁵ SIMÕES, José Miguel dos Santos. *Corpus da Azulejaria Portuguesa*. *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965; p.22.

De todos os monumentos nacionais brasileiros é este, sem dúvida, aquele que mais tem merecido a atenção dos estudiosos da arte barroca e da azulejaria. Pode considerar-se extensa a bibliografia respeitante ao convento franciscano de Salvador e aos seus azulejos, particularmente à série de painéis do grandioso claustro. (SIMÕES, 1965, p. 125)

Segundo Simões, a extraordinária série iconográfica do claustro do convento “foi provavelmente encomendada pelos franciscanos da Baía com a recomendação de se reproduzirem as gravuras do *Theatro Moral de La vida Humana*, gravada por Otto Van Veen, pintor flamengo, discípulo de Rubens.¹⁶ Outra referência desta decoração azulejar, “é tirada do Velho Testamento, segundo estampas de algumas das muitas Bíblias ilustradas que foram fonte inesgotável de inspiração.” (SIMÕES, 1965, p. 137).

Obviamente, e como podemos ver no próprio *Corpus* organizado por Simões, não poderíamos nos deter no Convento de São Francisco. No próprio nordeste e mesmo sudeste existem exemplares até mais raros, e mesmo policromos. O mais interessante é destacar o uso generalizado da gravura para a elaboração dos azulejos pois, como lembra o próprio Simões, “foram poucos os pintores de azulejos que, de fato, “criaram suas pinturas”.¹⁷

Em contraste com a larga utilização do “ladrilho de louça vidrado” em construções religiosas e civis, “principalmente do litoral”, como sintetiza Afonso Ávila, em Minas Gerais seu emprego foi “bastante restrito”, merecendo destaque, “entre os poucos exemplares, os azulejos da capela mor da Igreja do Carmo, em Ouro Preto”.¹⁸ Também Simões destaca a presença de azulejos na capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto:

É o único templo de Estado de Minas Gerais que contém azulejos e assim, tem sido apregoado por todos os estudiosos que sobre ele se debruçam. Apenas se conservam na capela-mor, já que desapareceram os revestimentos que nos meados do século XIX ornavam a nave (...)¹⁹

¹⁶ SIMÕES, José Miguel dos Santos. *Corpus da Azulejaria Portuguesa*. Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p.136-137. “Os quadros tinham uma finalidade edificadora no aspecto moral ainda que tomada de exemplos ligados à ética clássica e, de certo modo, pagã.”

¹⁷ Apud. PINHERO, Olímpio Pinheiro “O azulejo colonial luso-brasileiro” In *A arte sacra colonial*. Barroco Memória Viva. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 140.

¹⁸ ÁVILA, Afonso. Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação.

¹⁹ SIMÕES, José Miguel dos Santos. *Corpus da Azulejaria Portuguesa*, p. 207. Para o estudo específico deste caso ver: SANTOS, Emanuel José dos. A AZULEJARIA DA CAPELA-MOR DA CAPELA DA

Simões (1965, p.196) procura nos dar uma explicação para tamanha ausência:

O azulejo, praticamente, não chega a Minas Gerais. *Faltam aqui os grandes clientes da Baía, de Pernambuco, ou do Rio de Janeiro: os franciscanos, os beneditinos ou os jesuítas, os fazendeiros senhores de engenhos ou os governadores de gosto requintado pela educação reinol. Não são os párocos modestos de Catas Altas, de Santa Rita Durão, de Caeté, ou de Cachoeira do Campo que têm possibilidades ou conhecimentos para fazer instalar azulejos nas suas Matrizes e, quando a construção religiosa atinge a maré-alta, em Ouro Preto, já é muito tarde para encetar uma decoração que não tinha criado raízes e que estava em manifesto declínio.* Assim se explica, talvez, a ausência de azulejos das igrejas setecentistas das Minas Gerais, não sendo tampouco de desprezar o fato econômico imposto pela *maior distância dos postos abastecedores.*²⁰ (SIMÕES, 1965, p. 196, grifos nossos)

Segundo Affonso Ávila, *o uso nobre do azulejo levou à confecção de imitações, como a feita por Ataíde sobre madeira na capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.* ” (ÁVILA, 1980). No que diz respeito a essas imitações no Estado de Minas Gerais, Simões fazia também referência à Igreja Matriz de Santa Bárbara, a qual “não tendo sido possível visitar (...), limito-me a repetir a referência de Mário Barata, que nos diz existirem nesta igreja pinturas imitando azulejos.” (SIMÕES, 1965, p.196). Mas que de fato existem, como testemunha Luís Jardim em 1939.²¹ Em Ouro Preto as *imitações* encontram-se na Igreja São Francisco de Assis:

Na capela-mor, existem painéis de madeira recortados colocados no silhar pretendendo sugerir o azulejo. Os emolduramentos são pintados com cores vivas e os centros figurados em tonalidades azuis. O efeito logrado, se bem que *não dê a ilusão de azulejo*, como no caso do Carmo do Recife, é, no entanto, interessante pelo fato de demonstrar que o azulejo era ainda processo tradicional de decoração e, na sua falta, tentava-se substituí-lo por pintura sobre madeira. (SIMÕES, 1965, p. 199, grifos nossos).

Parece-nos relevante a diferenciação que Simões percebe entre as intenções ilusionistas da imitação de azulejo no Convento carmelita do Recife e as pinturas de

ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO. Monografia de Graduação em História. Orientador: Marco Antônio Silveira. ICHS/UFOP, 2009.

²⁰ Mas, no entender de Simões, “É muito curioso, porém, notar que aquele mesmo pároco ou confraria que não sabia ou não podia abalar-se à encomenda de azulejos não dispensava a sua presença, quanto mais não fosse em laboriosa imitação: são os casos de pinturas procurando imitar azulejos, algumas com preocupações para-fraudulentas, outras onde apenas é aproveitada a sugestão no quadriculado da composição ou na colocação em vários tons de azul.”

²¹ “A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas”, de Luís Jardim. *Revista do SPHAN*, 1939, pg. 86. Para ter acesso à pintura sobre madeira realizada por Ataíde na Igreja Matriz de Santo Antonio, em Santa Bárbara, MG, ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8486/manoel-da-costa-athaide>

Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.²² As imitações de Ataíde fazem, sim, **referências** aos azulejos portugueses, mas não pretendem criar ilusões. Trata-se de um diálogo, uma reinvenção, um exemplar de circularidade da cultura luso-brasileira.

Em seu artigo “Modelos europeus na pintura colonial” (Revista do Patrimônio, nº8, 1944), a historiadora Hannah Levy detém-se nas relações entre as gravuras utilizadas como inspiração ou fonte da pintura de Ataíde e faz notar que entre as seis cenas contando a história de Abraão, “Duas cenas da capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto – A promessa de Abraão (FIG. 1) e Os anjos na casa de Abraão – são cópias executadas segundo a famosa Bíblia de Rafael, na segunda loja do Vaticano.”

Mas é pouco provável, prossegue a autora, que o artista mineiro fosse procurar essas duas cenas de Rafael em um livro e as quatro restantes, de autores diferentes, em outro, uma vez que a obra citada de Demarne lhe oferecia seguidamente todas as cenas por ele reproduzidas na capela-mor de São Francisco de Ouro Preto.²³

Segundo Hannah Levy,

Tanto os modelos que serviram ao Ataíde como as gravuras da Bíblia de Weigel são obras ecléticas, medíocres, obras, por assim dizer, de segunda mão e de segunda classe, excetuando-se as cópias de Rafael. *Entretanto, ninguém negará que as pinturas de Manuel da Costa Ataíde possuem um valor artístico e decorativo incontestável (...)* (Grifo nosso)

²² SIMÕES, 1965, p.243: “*O convento carmelita do Recife*, conserva na velha portaria, silhar azulejado com painéis recortados de 16 azulejos de altura, incluindo neste número o do rodapé, marmoreado amarelo e manganês. Os painéis, pintados em azul-forte, estão envolvidos por ornamentação concheada e o desenho duro e vigoroso acusa a sua fabricação coimbrã, de cerca de 1760. Nos painéis representam-se cenas da Paixão de Cristo (...) (...) Primitivamente devia ter havido um altar entre os painéis 4 e 5, bem como uma porta antes do painel 6. Os espaços correspondentes foram preenchidos com pintura imitando os azulejos, inclusive um painel completo antes do *Calvário* e onde se represente *Cristo carregando com a cruz*, isto é, um passo logicamente intercalado entre o 5 e o 6. *É manifesto que existiu tal painel e que o pintor que preencheu o espaço empregando pintura a óleo tinha conhecimento da fonte iconográfica que serviu aos azulejos ou copiou-os antes de serem arrancados.*

No interior da igreja –das mais vastas e imponentes de Pernambuco– não há azulejos propriamente ditos, mas, nas paredes das capelas do transepto, *foram pintados a óleo painéis imitando azulejo*, como que a tratar-se de exemplares azuis recortados. É possível que esta obra seja do mesmo pintor que imitou os azulejos da portaria –a técnica parece ser a mesma– e não é de desprezar a hipótese de que se tenham copiado azulejos desse mesmo local que por desconhecida razão, se tenham arrancado. *A ser assim, o recurso à pintura a óleo, parece revelar a indispensabilidade deste tipo de decoração, mesmo quando já não existiam azulejos.*

²³ LEVY, Hannah, op.cit., p.21. “A obra de Demarne serviu de modelo não apenas ao Mestre Ataíde, mas, também, àqueles artistas desconhecidos (provavelmente portugueses) que executaram os azulejos da Capela da Jaqueira, no Recife. Trata-se de seis cenas da história de José do Egito, e que são cópias de estampas de Demarne.”



Figura 1: Deus promete a Abraão multiplicar sua descendência, painel lateral da capela-mor de São Francisco em Ouro Preto, pintado em estilo de azulejaria²⁴

Apesar do valor atribuído às pinturas de Ataíde a partir da bíblia de Demarne, Hannah Levy não chama a atenção para o fato de tais pinturas serem uma espécie de imitação de azulejo. Não parecia tratar-se de algum mistério, ou algo importante. O aspecto central estava na utilização da gravura. Em “A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas”, Luís Jardim já havia chamado a atenção para a “(...) reprodução exata, nos retábulos (...) da capela-mor da igreja de S. Antônio, em Santa Bárbara, da pintura de Ouro Preto: cenas bíblicas, fingindo azulejo de tons azulados.”²⁵

Segundo José Meco, a utilização dos azulejos

[...] foi tão intensa nos espaços de tradição cultural portuguesa que até em locais de acesso problemático se fez sentir a sua necessidade, como em Goa,

²⁴ <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ata%C3%ADde-SFrancisco-Abra%C3%A3o.jpg>

²⁵“A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas”, Luís Jardim (Revista do SPHAN, 1939, pg. 86)

substituído por exemplares do tipo turco e fabricação indiana, usados à portuguesa (...) ou em Minas Gerais, onde foi imitado em painéis rococó pintados sobre madeira (...)²⁶

No nosso entender, essa imitação de azulejos que encontramos em algumas igrejas de Minas Gerais revela-se uma das mais criativas formas de apropriação da herança portuguesa, ao mesmo tempo que disseminação –dissolução – dessa herança.

Referências:

ALCÂNTARA, Dora. Azulejo, documento de nossa cultura. In: DIAS, Maria Cristina Lodi (org.) *Patrimônio Azulejar Brasileiro*. Aspectos históricos e de conservação. Brasília: Ministério da Cultura, 2001.

ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ÁVILA, Affonso. *Barroco mineiro*: glossário de arquitetura e ornamentação. São Paulo: Melhoramentos; Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1980. 222p.

BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris Brasil S.A., 1980.

CARDOZO, Joaquim. *Azulejos no Brasil*: alguns exemplos de antigas e modernas aplicações na arquitetura (1948). In: Danilo Matoso Macedo, Fabiano José Arcadio Sobreira (Org.). *Forma estática - forma estética*: ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009. 218 p. – (Série arte e cultura; n. 6)

COSTA, Lúcio. A arquitetura jesuítica no Brasil. *Revista do Patrimônio*, 1941.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*. 1ª edição: 1944; 2ª edição: 1971. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

FRANCO, Affonso Arinos de Mello. *Conceito de civilização brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. Biblioteca pedagógica brasileira. Série 5a., Coleção Brasileira; v. 70.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala. In *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

²⁶ MECO, José. “Azulejos portugueses” in *Azulejos portugueses: séculos XVII a XX*. Lisboa: Litografia Tejo, 1987, p. 3.

FREYRE, Gilberto. Sugestões para o estudo da arte brasileira em relações com a de Portugal e a das colônias. *Revista do Patrimônio*, n. 01, 1937.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Patrimônio*, nº8, 1944.

LOPES, Raimundo. A natureza e os monumentos culturais. *Revista do SPHAN*, n. 1, 1937

MECO, José. “Azulejos portugueses” in *Azulejos portugueses: séculos XVII a XX*. Lisboa: Litografia Tejo, 1987.

MONTEIRO, João Pedro MUSEU OSCAR NIEMEYER. Figuras e padrões: a encomenda do azulejo em Portugal do século XVI à atualidade. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010. 4v.

OTT, Carlos. Os azulejos do convento de São Francisco na Bahia. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*; n. 7, 1943.

PINHEIRO, Olímpio Pinheiro “O azulejo colonial luso-brasileiro” In: *A arte sacra colonial*. Barroco Memória Viva. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: editora Unesp, 2005.

SANTOS, Emanuel José dos. A AZULEJARIA DA CAPELA-MOR DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO. Monografia de Graduação em História. Orientador: Marco Antônio Silveira. ICHS/UFOP, 2009.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. Azulejaria no Brasil. Comunicação destinada ao Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, na Bahia, 1959 *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.14, 1959.

SIMÕES, J. M. dos Santos. *Corpus da azulejaria portuguesa*. Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.