

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7


1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



9 788585 720957



O *Revivalismo* Barroco e Rococó no Mobiliário Oitocentista Brasileiro

Angela Brandão*



Lúcio Costa escreveu suas “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro”, em 1939, o que constituiu num dos primeiros estudos com intenções de organizar, de modo geral, todo o percurso histórico do mobiliário no Brasil¹. O artigo fora preparado como introdução para um álbum de fotografias de móveis brasileiros, destinado à Feira Internacional de Nova York, nunca impresso. Foi, no entanto, publicado na Revista de número três, do *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*².

Em suas “Notas”, cujo título indicava mesmo um estudo apenas esboçado, Lúcio Costa atinha-se muito brevemente, mas sempre com precisão, a cada período do mobiliário luso-brasileiro³. Dividiu, assim, a história do móvel no Brasil em três grandes períodos. O terceiro período caberia a uma “reação acadêmica” desde finais do XVIII à primeira metade do XIX. Para o arquiteto, depois disso, o móvel brasileiro teria caído num universo de “modas improvisadas e sem rumo, já desorientadas pela produção industrial”⁴.

Tais palavras indicavam claramente as idéias do arquiteto moderno que, por um lado excluía, curiosamente, o móvel moderno e industrializado de uma história do mobiliário e, por outro, dentro dos limites de seu olhar, desdenhava o caráter eclético e *revivalista* e uma produção pré-industrial da mobília da segunda metade do século XIX, incompreendido também por ele nas obras arquitetônicas.

É desnecessário considerar que, embora o modernismo no Brasil tenha valorizado o mobiliário artístico do período colonial, como de resto a arte considerada barroca e rococó – entendidos como nossa verdadeira tradição artística – e tenha avaliado de modo negativo o

* Doutora em História da Arte pela Universidade de Granada, pós-doutorado na FAU-USP sob supervisão do Prof. Dr. Luciano Migliaccio. Professora de História da Arte no Instituto de Artes e Design e colaboradora no mestrado em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora.

¹ COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. In CAVALCANTI, Lauro (org.). **Modernistas na Repartição**. Rio de Janeiro: UFRJ/ Minc. IPHAN, 2000. P. 195-206.

² Idem, ibidem, p.194.

³ Idem, ibidem, p.195-196.

⁴ Idem, ibidem, p.197-198.

mobiliário realizado no século XIX, não obstante, este foi um tempo de significativas realizações de mobiliário de honra, tradição que se afirmara sobremodo na centúria anterior.

Embora ainda houvesse transposição de peças de mobiliário da metrópole à colônia, o Brasil desde o século XVIII já contava, certamente, com uma importante produção de mobília, não apenas de aspecto tosco, destinada ao uso cotidiano, mas também aquela de caráter simbólico, associada ao luxo e à ostentação. Robert Smith bem salientou a importância e a qualidade artística do mobiliário produzido no período colonial brasileiro, sobretudo no século XVIII⁵. Entre os importantes centros de produção de móveis, a Bahia tornou-se importante centro de feitiço de cadeiras, que reproduziam modelos ingleses de famosos ebanistas como Thomas Chippendale, George Happlewhite e Thomas Sheraton. Estes três nomes, além de importantes referências em termos de produção e exportação de peças e de formas de mobília para o século XVIII luso-brasileiro, foram também responsáveis por publicações ilustradas, catálogos com gravuras de completo repertório de móveis, que serviam como modelo para as oficinas locais.

A influência de Sheraton se difundiu de tal forma entre marceneiros atuantes no Brasil, sobretudo no contexto de Minas Gerais, que passaram a adotar a simplicidade, as linhas retas do estilo, onde a madeira não se apresentava mais camuflada pelos entalhes, mas ela mesma em tons claros e escuros, tomando como elemento decorativo simplesmente o contraste de cores de madeira, em forma de incrustações. Essa adaptação convencionou-se chamar estilo *Sheraton Brasileiro*⁶.

Nas últimas décadas do século XVIII, o mobiliário português, e por extensão o móvel brasileiro, submeteu-se a variações, que sugerem a transição do rococó ao neoclassicismo, cujo nome adotado foi estilo D. Maria I (1777-1792). Na mobília chamada D. Maria I, ao lado do rococó, formas mais sóbrias se delinearam. As pernas dos móveis ganharam um corte circular, ou seja, tornaram-se cilíndricas com estrias, como colunetas, desaparecendo, assim, o cabriolé. Os novos elementos decorativos adotados foram os fios de pérola, os festões de flores, como, aliás, flores miúdas e laços de fita, entalhados em madeira e vazados. De um modo geral, os móveis passaram a apresentar corpos mais retangulares, no lugar da talha compunham-se incrustações de madeira clara, em filetes, sobre superfícies lisas. Diminuíram ou desapareceram completamente os entalhes; e a decoração com incrustações de madeira ou madreperlas predominava⁷.

⁵ SMITH, Robert. **Igrejas, casas e móveis**. Aspectos da arte colonial brasileira. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1979. p. 330.

⁶ CANTI, Tilde. **O Móvel no Brasil: Origens, Evolução e Características**. Rio de Janeiro: Agir, 1980. e CANTI, Tilde. **O Móvel do Século XIX no Brasil**. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989.

⁷ Idem, *ibidem*.

Com a chegada de D. João VI ao Brasil, em 1808, e a transferência da Corte portuguesa, marceneiros, ourives e outros artesãos, sobretudo do Rio de Janeiro, dedicaram-se a produzir peças requintadas, não mais apenas destinadas às igrejas, mas às novas acomodações da Corte. Instalada a família real, muitos móveis foram trazidos e outros importados da França em estilo Império, mas também se importaram móveis ingleses no estilo Regência, sem, no entanto, que se abandonasse o estilo Maria I. Os artesãos locais passaram a contar com muitos dos modelos importados, além dos catálogos de oficinas européias, a partir dos quais pudessem realizar suas produções.

Com a afirmação do mobiliário neoclássico e de elementos da mobília em estilo Império, os móveis produzidos no Brasil abandonaram provisoriamente as características barrocas e rococós, que os haviam marcado no século XVIII, e passaram a adotar um aspecto mais sóbrio, retilíneo e com o uso da madeira lisa, isto é, sem entalhes. Adotou-se, para essas peças, a designação “estilo Dom João VI”.

As pernas de sabre foram aplicadas nos móveis de assento, e criou-se um novo repertório decorativo, bastante austero, que caracterizou aquele que se reconhece como o primeiro estilo de mobília essencialmente brasileiro, ou de um Brasil tornado Portugal, ou seja, o estilo Dom João VI, que não representava mais uma transposição de modelos portugueses. Passou-se a usar leques e rosetas com gomos, como elementos decorativos, sulcos como caneluras seguindo o contorno do móvel. Desapareceram as ferragens dos espelhos e fechaduras que eram agora feitos também de madeira torneada, ou como sutis incrustações em marfim ou osso, em forma de pequenos losangos.

Contudo, a partir da metade do século XIX, os revivalismos – e aqui adotamos um aportuguesamento do termo inglês *revival* – ou as referências historicistas se fundem ao estilo Dom João VI e aos móveis mais essencialmente neoclássicos, gerando uma complexidade de estilos entendida como ecletismo. Aparecem, elaborados nas oficinas de artesãos, em diferentes cidades brasileiras, móveis em estilo neo-gótico, neo-renascimental (faziam-se especialmente réplicas de cadeira *savonarola*); neo-barroco e neo-rococó.

Havia, por certo, ao contrário do que chamamos aqui de revivalismo, uma permanência do estilo barroco e rococó no que se refere à mobília em espaços religiosos, sobretudo durante a primeira metade do século XIX; fazendo com que, na mobília artística religiosa, não desaparecessem por completo e em tempo algum nem a estrutura nem o repertório decorativo da talha barroca e rococó. Um exemplo poderia ser citado: os móveis que compõem a sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto. Diogo de Vasconcelos, em seu texto de 1911, dedicado à Arte de Ouro Preto, forneceu algumas observações a respeito: “Não deparo, é certo, na talha a maneira do pincel de Aleijadinho; mas não se pode apartar de sua memória genial a escultura na pedra de

sabão assim nos relevos graciosos da fachada, também na fonte da sacristia. [...] *Além dessa fonte, a sacristia da Ordem é uma Segunda capela, guarneçada de móveis suntuosos.* [sem grifo no original]”⁸. A aproximação espacial dos objetos, bancos e lavabo, indica, de qualquer modo, um sentido de conjunto, de totalidade artística capaz de harmonizar elementos comuns da escultura em pedra e da talha aplicada ao mobiliário, mesmo que sua composição distasse, talvez, de décadas. Tal hipótese, de concepção em conjunto de um programa decorativo para a Sacristia do Carmo, envolvendo simultaneamente o lavabo e os móveis, deve ser confrontada pela documentação referente aos trabalhos de Manoel Antônio do Sacramento que recebe, somente entre 1812 e 1813, pagamentos pelo feitiço da cômoda, mesas e seis bancos de jacarandá para a mesma sacristia⁹. Os bancos devem ter sido executados, portanto, posteriormente ao lavabo e por mãos do marceneiro Manoel Antônio do Sacramento – sobre cujos trabalhos não se tem levantada qualquer outra documentação. A datação do lavabo poderia ser, ela mesma, posterior ao que se tem apontado, posterior a 1780 e aproximar-se de modo mais direto, cronologicamente, das obras de mobiliário.

A permanência do rococó tardio na primeira metade do XIX, em exemplos como esse, diferencia-se do reviver do estilo em meados do século. A respeito do neo-rococó, há um episódio particular, que corresponde ao estilo Béranger. Julien Béranger e seu filho, continuador de sua obra, Francisco Manuel Béranger, radicaram-se em Pernambuco. Julien, mestre marceneiro francês, instalou sua oficina em Recife, em 1826, e formou um grupo de artesãos locais. Usando o jacarandá – a nobre madeira que equivalia, simbolicamente, de certo modo, ao ébano – Béranger procurou criar móveis “tipicamente” brasileiros ao entalhar temas inspirados na flora e fauna tropicais em estilo neo-rococó, no entanto, com estruturas tomadas do estilo Império. Seus entalhes, ainda que com motivos naturalistas tomados da flora nativa, eram combinados ao repertório tradicional, com cornucópias, por exemplo. Aplicava um polimento uniforme e brilhante, tendo introduzido no Brasil o verniz de boneca. Julien morreu em 1853, e seu filho Francisco o sucedeu. Pintor, desenhista e entalhador, Francisco Béranger aperfeiçoou-se em Paris e continuou o estilo do pai. Os móveis *béranger*, como ficaram conhecidos, foram copiados por outros artesãos em diferentes lugares do Nordeste¹⁰.

⁸ VASCONCELOS, Diogo. **A Arte em Ouro Preto**. “As Obras de Arte”, memória publicada no livro comemorativo do bicentenário de Ouro Preto. Belo Horizonte: Edições da Academia Mineira de Letras, 1934. P. 54-58.

⁹ MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. vol. II, p.190.

¹⁰ CANTI, Tilde. **O Móvel no Brasil: Origens, Evolução e Características**. Rio de Janeiro: Agir, 1980. CANTI, Tilde. **O Móvel do Século XIX no Brasil**. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989.

Seus entalhes generosos, encostos vazados com curvas, convergindo para o motivo central, a recuperação das pernas de curvas e contra-curvas do rococó (cabriolé), e os pés de caximbo, indicavam a complexa combinação de formas no ecletismo aplicado à mobília.

Não são suficientemente conhecidos os mestres marceneiros instalados nas cidades brasileiras durante o século XIX. Conhece-se apenas a excelência de muitos móveis ecléticos e revivalistas produzidos nessas oficinas e, mais ao final do século, nos Liceus de Artes e Ofícios¹¹. As autorias são pouco conhecidas. Sabe-se, por exemplo, pela presença de um carimbo de identificação, que os móveis da sala de jantar de Dom Pedro II para o Palácio de São Cristóvão no Rio de Janeiro (que estão hoje no *Museu Imperial de Petrópolis*) foram realizados pela oficina *F. Léger Jeanselme père & fils*, de um marceneiro e tapeceiro francês estabelecido no Rio de Janeiro¹².

O fenômeno do ecletismo no mobiliário brasileiro do século XIX não foi diferente do ocorrido nas cidades européias e norte-americanas. Parte do interesse pelos objetos e móveis do século XVIII advinha do colecionismo e do comércio de “antiguidades” ao lado de objetos em estilo rococó, provenientes das casas aristocráticas cujos bens foram espoliados pela Revolução Francesa.

As combinações de estilos do passado se davam tanto num mesmo objeto, onde referências à mobília de diferentes temporalidades se fundiam, ou ainda móveis de distintas inspirações do passado combinavam-se num mesmo cômodo da casa. Havia também, certamente, programas de decorações de residências em que cada cômodo recebia o tratamento dentro de um estilo diverso do passado: o quarto masculino poderia ter estilo grego, a biblioteca neo-gótica, a sala de bordar ou o quarto feminino, neo-rococó, e assim por diante¹³.

Algumas residências da segunda metade do século XIX no Brasil, hoje tornadas museus, conservam este jogo de articulação do passado conforme o destino de cada cômodo. É o caso da Villa Ferreira Lage, em Juiz de Fora, hoje Museu Mariano Procópio. Esta residência pode ser compreendida como um corredor em que o visitante descola-se pelo tempo, onde cada cômodo abre-se para um tempo diverso: o quarto de Mariano Procópio apresentava-se em estilo neo-gótico,

¹¹ Os Liceus de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro e em São Paulo, por exemplo, na virada do século XIX para o XX mantinham cursos de artes gráficas e mobiliário. O Liceu de Arte e Ofícios de São Paulo foi importante centro produtor de móveis ecléticos. Muitas idéias eram absorvidas através da circulação de revistas estrangeiras. O ensino no Liceu de São Paulo levava em conta a qualidade do modo de produção e deixava a cada estudante a liberdade na escolha do motivo. MOTTA, Flávio L. In: ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p.466.

¹² Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/> Acesso em 12 de outubro de 2009.

¹³ LUCIE-SMITH, Edward. **Furniture: A Concise History**, London: Thames & Hudson, 1997. p.128-129.

a sala de música tendia ao neo-barroco, enquanto a sala de jantar revivia o renascimento inglês, em estilo elisabetano¹⁴.

Um exemplo emblemático, no entanto, pode ser a adoção do estilo Império para o gabinete de trabalho de Dom Pedro II, como ambiente masculino, no Palácio Imperial de verão, em Petrópolis; ao passo que o quarto da Princesa Leopoldina e a sala de bordar da Imperatriz obedeciam ao conforto e à feminina elegância do estilo rococó. Um colecionismo de móveis autênticos do século XVIII se conciliava, nos ambientes da Corte brasileira, ao revivalismo neo-barroco e neo-rococó.

No decorrer do século XIX, diversas leituras estabeleceram-se em torno da arte barroca e rococó. Apresentaram-se percepções negativas, que desprezavam suas “deformidades”. Houve, no entanto, desde meados do oitocentos uma valorização do conjunto artístico colonial ora como ruínas plenas de valor, comprovado por meio das crônicas de Olavo Bilac; ou como patrimônio digno de conservação, pelos artigos do pintor Émile Rouède para o jornal *Le Républicain*. Porém, no diário de viagem do imperador D. Pedro II por Minas Gerais, de 1881, encontramos uma instigante compreensão do valor histórico-artístico da arte colonial. Tratava-se, talvez, da expressão de um gosto já eclético que comportava o *revivalismo* neo-barroco e neo-rococó, sintomaticamente presente no mobiliário das casas imperiais.

Em 1881, o Imperador D. Pedro II, durante a viagem a Minas Gerais, como em todas as suas viagens às províncias, registrou esta expedição em duas cadernetas, com anotações diárias, muito rápidas, onde a arte das igrejas é observada com algum cuidado. O imperador já se dirigia a um lugar impregnado de memórias, de referências históricas e literárias.

Dei uma volta pela cidade entrando nas igrejas – do Carmo de cujo interior gostei, havendo na sacristia um lavatório de pedra um pouco azulada cuja escultura revela talento e sobre a porta esculturas do mesmo gênero que não me agradaram tanto, - e da matriz cuja forma me parece antes de teatro [...] Dai fomos ao Rosário, que só se distingue por sua arquitetura externa. Corpo da igreja oval; Carmo onde disseram-me que o lavatório era obra do Aleijadinho e já com chuva de trovoada a S. Francisco de Assis cuja escultura do Santo em êxtase no alto da porta, púlpitos –

¹⁴A Villa foi construída em 1861 quando Juiz de Fora se preparava para o progresso industrial, motivado pelas idéias de Mariano Procópio Ferreira Lage. Um de seus notáveis empreendimentos foi a construção da estrada e a instalação da Companhia União e Indústria. Nessa época, o cultivo de produtos primários, como o café, representava a base da economia na região. Posteriormente, ainda no Império, a residência de verão dos Ferreira Lage hospedou, por três vezes, a Família Real Brasileira. Na edificação, pode-se observar a simetria geométrica e a presença de adornos esculturais característicos do estilo renascentista. Projetada pelo arquiteto alemão Carlos Augusto Gamps, a residência foi construída em dois pavimentos, com o térreo destinado à parte social, apresentando ambientes como salas de música, de jantar, de visita e escritório. A Villa, antes conhecida como Chateau (castelo) de Juiz de Fora, localiza-se no alto de uma colina, apresentando em seu entorno jardins, lago e pequenas ilhas. Posteriormente, no ano de 1921, foi construído o Prédio Mariano Procópio. As duas casas históricas, Prédio e Villa, integram, hoje, o conjunto do Museu e Parque Mariano Procópio. Ver **O Museu Mariano Procópio**. São Paulo: Banco Safra, 2006.

principalmente o baixo-relevo da tempestade do lago de Tiberíades – e figuras do teto da capela-mor – tudo obra do Aleijadinho – são notáveis. O teto do corpo da igreja foi pintado pelo tenente coronel Ataíde [...] Não pensava que fosse capaz de tanto, pois a pintura revela bastante talento no grupamento das figuras. [...] De um dos lados da igreja descobre-se no vale a casa de Marília de Dirceu. [...] Disseram-me que Gonzaga costumava passear até perto de uma igreja no alto de uma ladeira onde se deitava a contemplar a casa de Marília¹⁵.

As obras de arte foram examinadas e julgadas, sofreram atribuições, nas anotações de D. Pedro II.

Sem mesmo considerar o caráter eclético da arquitetura no Brasil de segunda metade do século XIX; a julgar, ao menos, pelo conjunto da decoração do Palácio Imperial de Petrópolis, residência estiva de D. Pedro II e pela mobília pertencente à Coroa Imperial proveniente do Palácio de São Cristóvão ou conservada em outros acervos¹⁶, pode-se compreender as condições para uma apreciação já positiva da arte barroca e rococó, no decorrer da viagem a Minas Gerais. As formas da talha barroca e rococó dos móveis em estilo D. João V e D. José I eram já recuperadas e faziam parte de diversos ambientes das moradias imperiais. Da mesma maneira, um espírito eclético mais diretamente inspirado nos modelos da mobília do século XIX inglês e francês, sobretudo o neo-rococó vitoriano e o neo-rococó dos estilos Luís Felipe e Segundo Império, compunham muitas dependências femininas, como vimos.

Assim, uma sensibilidade eclética da segunda metade do século XIX afastava, definitivamente, as restrições neoclássicas que pudessem, porventura, ter sobrepesado as críticas e o esquecimento da arte do período colonial. O olhar eclético do oitocentos abria-se para o convívio e a admiração das formas do passado, agora também de um passado barroco e rococó.

¹⁵ Diário da Viagem do Imperador a Minas - 1881. In **Anuário do Museu Imperial**, vol. XVIII. Petrópolis: Ministério da Educação e Cultura, 1957. p. 76, 77.

¹⁶ Ver, por exemplo, a coleção de móveis do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora. **O Museu Mariano Procópio**. São Paulo: Banco Safra, 2006.