**Música Brasileira I - Trabalho final**

**Tecer, ao longo de no máx. 3 páginas, considerações que liguem os 4 textos abaixo, relacionando-os entre si e com a música, segundo os assuntos tratados ao longo do curso. Não deve ser entregue um resumo de cada texto, tampouco um texto fabricado por IA. Espera-se uma reflexão que possa lançar bases para (ou questionar) uma compreensão não anacrônica da documentação oficial respectiva à música, que inclui as partituras musicais e suas actualizações, de forma a contextualizá-las.**

**Vale lembrar que, como já dito, esta documentação, de caráter oficial, não se considera totalizante com relação às práticas musicais coloniais, estando dela excluídas práticas de povos originários, ou de matriz africana, ou mesmo práticas diversas, inclusive de matriz portuguesa, cuja transmissão não se deu com base no sistema de notação musical europeu. A falta de documentação, neste aspecto, exigiria do historiador um complemento de disciplinas auxiliares, que permitissem lançar hipóteses sobre estas práticas cuja transmissão tradicionalmente não se deu pela escrita musical. A despeito de sua relevância, esta tarefa ainda resta por ser realizada no âmbito da música colonial, e na resultante impossibilidade de se problematizar a questão no presente curso.**

**De maneira semelhante, diante da falta de textos musicológicos que subsidiem uma visão hermenêutica/filológica especificamente voltada para a análise da documentação musical do Brasil colônia, apresento 4 textos abaixo listados, que discorrem sobre este processo, tal como proposto para artes diversas: poesia, escultura/historiografia, pintura e arquitetura/urbanismo.**

**O texto 1 (Marcello Moreira) trata da ideia de emulação de modelos e de princípios doutrinais na poesia seiscentista colonial, e, dele, selecionamos apenas a parte introdutória. O texto 2 (Guiomar de Grammont) discute a historiografia do escultor Aleijadinho, evidenciando finalidades diversas na escrita histórica, discutindo sobretudo a aplicação de categorias analíticas anacrônicas, alheias à época da atuação do eminente escultor: autoria, genialidade, nacionalismo/identidade cultural brasileira etc. O texto 3 (André Tavares) trata de processos de emulação de modelos italianos (romanos) na pintura luso-brasileira, a partir de uma discussão que tem como foco o pintor Domingos Sequeira (1768-1837). Finalmente, o texto 4 (Renato Cymbalista) apresenta as considerações prefaciais do trabalho de doutorado/livro dedicado aos espaços urbanos fúnebres no mundo luso-brasileiro dos sécs. XVI e XVII. Os textos são acompanhados de um breve currículo dos autores, que indica sua vinculação institucional, área de atuação, principais produções etc. e, com isso, aponta suas perspectivas metodológicas.**

**Texto 1: Prof. Dr. Marcello Moreira (Prof. Titular da Universidade Estadual do Sul da Bahia)**

Possui graduação em Letras Vernáculas e Orientais pela Universidade de São Paulo (1988), mestrado em Filologia e Língua Portuguesa (1994) e doutorado em Literatura Brasileira pela mesma Universidade (2000). Ganhou, com seu livro “Critica Textualis in Caelum Revocata? Uma Proposta de Edição e Estudo da Tradição de Gregório de Matos e Guerra” (Edusp, 2011), o Prêmio Jabuti na categoria "crítica literária", e também o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (2015) pela edição e estudo da poesia completa atribuída a Gregório de Matos e Guerra, em coautoria com João Adolfo Hansen. Tais edição e estudo ganharam o Prêmio Jabuti de 2015.

**(Parte introdutória do artigo “Imitação e emulação nas letras luso-brasileiras: Francisco Rodrigues Lobo, Gregório de Matos e Guerra e Tomás Pinto Brandão”)**

**In: Moreira, M.. Imitação e emulação nas letras luso-brasileiras: Francisco Rodrigues Lobo, Gregório de Matos e Guerra e Tomás Pinto Brandão. *Teresa*, *1*(19), 37-58, 2018.** [**https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.150755**](https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.150755)

Pode-se aqui apresentar uma hipótese de trabalho, a ser verificada ulteriormente, mas não necessariamente neste estudo: se há distinção, proposta pelos próprios preceptistas, entre, de um lado, preceptiva ou arte, e, de outro, “execução” (esecutione), “operação” (operatione) e costume (habito), tem-se de pensar a emulação como operação que articula princípios doutrinais, dispersos nos tratados, e matrizes ou modelos, em que já se efetuou essa operação; a cada nova emulação de um poema, portanto, cada poeta pode atualizar corpos de doutrina distintos do que regra seu modelo, o que produz fraturas acumuladas no costume, sempre dinâmico, de um dado gênero. Desse modo, a operação de articulação entre corpos de doutrina e modelo, efetuada em um dado poema, é novamente operada quando da composição de uma emulação e, assim como se pode pensar o que se apropria por viés distinto do ponto de vista preceptivo, pode-se também atualizar o modelo pensando-se em seus modelos ou em emulações do mesmo modelo que concorrem com ela, o que parece produzir reflexos que espelham reflexos ou espelhos que refletem outros espelhos, sendo a ordem dominante do discurso poético prismática, porque não plana: um poema não é figura, mas poliedro. Se o poeta é distinto do preceptista, porque é o que executa o preceito (eseguente), não o que o ensina (insegnante), só pode, no entanto, executá-lo à medida que já se tornou mestre de seu ofício pela compreensão e memória dos corpos de doutrina e modelos que regram seu saber fazer.

**Texto 2: Profa. Dra. Guiomar de Grammont (Profa. Titular da Universidade Federal de Ouro Preto)**

Professora titular da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Literatura Brasileira pela USP, publicou, entre outros, a pesquisa histórica “Aleijadinho e o Aeroplano” (2008). Recebeu o Prêmio Casa de Las Américas o Prêmio Nacional de Narrativa do Pen-Clube em 2017. Foi editora executiva da Record (2012 e 2013) e curadora das homenagens ao Brasil no Salão do Livro de Paris (2015) e na Feira Internacional de livros de Bogotá (2012). Foi curadora da FLINKSAMPA, Festa da literatura negra de São Paulo, de 2015 a 2019 e do Letras em Lisboa (2008 e 2009). Criou e coordena, desde 2005, o Fórum das Letras de Ouro Preto, em 15a edição, em 2020.

**Aleijadinho, entre história e mito**

**(texto completo publicado em 24/06/2022 no jornal “O Estado de S. Paulo”. (**[**https://estadodaarte.estadao.com.br/guiomar-grammont-mito-personagem-aleijadinho/**](https://estadodaarte.estadao.com.br/guiomar-grammont-mito-personagem-aleijadinho/)**)**

“Aleijadinho” foi o epiteto dado ao escultor Antônio Francisco Lisboa (1738 – 1814), morador de Vila Rica, hoje Ouro Preto, ao qual se atribui obras em diversos outros centros de Minas Gerais: Mariana, Sabará, Congonhas do Campo, São João-del-Rey. À luz da documentação existente, sua biografia parece ter sido bem mais prosaica do que relata o mito construído ao longo do tempo na historiografia da arte brasileira. Existiram diversos “Aleijadinhos”, inventados à medida em que se deu a construção nacionalista de uma “arte brasileira”, em diferentes contextos, do século XIX até a contemporaneidade. Cada momento criou o seu Aleijadinho, em diversos gêneros literários e científicos: no século XIX a sua figura foi mencionada com curiosidade nos relatos dos viajantes estrangeiros que visitaram Minas e foi tema de um texto biográfico criado para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; no século XX, a obra do artista, muitas vezes, constituída por análises estilísticas dos historiadores de arte da contemporaneidade, foi central no discurso modernista sobre a identidade cultural nacional.

A primeira biografia do artista, escrita pelo erudito mineiro Rodrigo José Ferreira Bretas, foi publicada em 1858. O texto atendia a uma solicitação do pintor e arquiteto Manuel Araújo Porto Alegre, então secretário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que pedia aos correspondentes da instituição nas diversas províncias, para enviar notícias sobre os personagens ilustres de cada uma delas. O texto de Bretas foi concebido então no contexto do romantismo nacionalista, que inspirava o projeto político e cultural levado a cabo pelo Instituto a partir de 1838. Aplica, portanto, tópicas românticas nas quais a exageração dos caracteres e paixões reforça a deformação do personagem, para adequá-lo às demandas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em que estava incluído o incentivo à produção de estudos sobre as chamadas celebridades regionais, já que uma das tarefas da instituição era erigir um panteão dos heróis nacionais.

O discurso de Bretas, portanto, foi construído conforme as expectativas do Instituto, ao qual cabia o poder de sua legitimação. Desta forma, o autor podia esperar ser admitido entre os membros da mais prestigiosa agremiação cultural do império. Nesse sentido, podemos dizer que esse público receptor, a ala romântica e nacionalista do IHGB, foi um ator concreto e importante na elaboração do texto. Essa biografia, entretanto, foi baseada, em grande parte, em informações orais pouco confiáveis – uma vez que já se haviam passado quarenta anos desde a morte do Aleijadinho – e escrita com os critérios “científicos” da época. Assim, esta narrativa acaba contendo muitos aspectos fantasiosos, como, por exemplo, o de que o Aleijadinho teria ficado doente por ter tomado uma substância chamada “cardina”, com o fim de aumentar a potência e os dotes artísticos. Por outro lado, muitas anedotas do texto de Bretas são recriações de episódios das vidas de Rafael e Michelangelo, tal como foram descritos por Giorgio Vasari [“Vidas dos Artistas”, 1550], amplamente divulgados pela imprensa destinada ao público letrado no século XIX.

Quase um século depois, no momento da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, durante o regime de Getúlio Vargas, o diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade e uma equipe de pesquisadores do SPHAN vasculharam os arquivos de Minas em busca de provas documentais que pudessem dar consistência às informações contidas na primeira biografia do artífice, realizada por Bretas. O esforço do SPHAN, conduzido por Rodrigo Melo Franco, foi o de encontrar provas que dessem consistência a esse primeiro texto, tornado um quebra-cabeças. Suas lacunas e seus vazios foram preenchidos, inicialmente, por documentos históricos, em seguida, por análises estilísticas de especialistas que, com sua autoridade, buscaram corroborar as afirmações sem comprovação documental. Contudo, ao se analisar a história do entalhador Antônio Francisco Lisboa apenas à luz dos dados que se encontram nos documentos reunidos pelo SPHAN, essa existência, reconstituída na medida do possível, resulta mais prosaica e comum, do que se supunha.

A idealização e mitificação desse artífice, que começou a tomar forma cerca de cinquenta anos após a sua morte, tornaram-no pouco a pouco um herói nacional, tópica de diferentes programas de construção de ideias sobre o que seria a «identidade cultural brasileira» na historiografia do país. Esses discursos, programaticamente anacrônicos, não consideravam, obviamente, que toda e qualquer identidade nacional é uma invenção posterior à época em que teriam existido artífices como Antônio Francisco Lisboa. «Aleijadinho» é uma imagem que foi reinventada para adequar-se aos objetivos políticos de cada época. A função do herói mítico é a integração de realidades díspares e heterogêneas. Como diz José Murilo de Carvalho, referindo-se a Tiradentes, o herói opera «a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal…».

Antônio Francisco Lisboa, de fato, foi apenas um dos artífices que resultaram de uma convenção artística comum ao período colonial. Nos textos sobre esse personagem, freqüentemente são aplicados conceitos psicologizantes às obras atribuídas ao «Aleijadinho», completamente estranhos ao universo dos artífices do século XVIII brasileiro. Esses conceitos inexistem em um momento em que as artes são regidas por rígidos preceitos retóricos herdados da Antigüidade, tempo em que a imitação e a emulação ocupam um papel central.

O mito assim construído pelo texto de Bretas foi reapropriado como evidência histórica, tornando-se caso exemplar, vetor do projeto de invenção da “arte brasileira”. Essa apropriação tem o efeito de um eco: não há nada de novo na maior parte dos estudos produzidos sobre o artífice ao longo do século XX. Destacam-se, nesse processo, dois movimentos de constituição do que seria a arte brasileira: o do IHGB, como já mencionamos, nacionalista e romântico, ainda com fortes raízes metropolitanas, e o do Modernismo, completamente diferente: buscando ressaltar o exotismo de uma cultura híbrida. O movimento modernista de revalorização da arte mineira para integrá-la no vasto programa de «redescoberta» das raízes da arte brasileira, enfatiza aspectos como a miscigenação racial e cultural. O que está em jogo é a invenção do Brasil modernista, processo em que a «redescoberta» das raízes culturais foi fundamental e incluía o «barroco».

Com esse objetivo, Mário de Andrade impulsiona a pesquisa histórica detalhada sobre o personagem à qual se dedicou como assistente técnico do SPHAN, que visava inclusive a trazer motivos para uma criação artística que pudesse ser de expressão nacional, religando assim o passado colonial e o presente. Mário e Rodrigo Melo Franco de Andrade estiveram o tempo todo em contato, trocando ideias e projetos. Com certeza, as reflexões de Mário de Andrade foram fundamentais na constituição do mito do Aleijadinho. Ao construir o «seu Aleijadinho», Mário ressemantiza o adjetivo « primitivo » para dar conta da dupla significação: herói fundador, mito que, com sua criação, instaura um mundo, inaugura uma realidade, além de ser o gênio autodidata. Os modernistas reinventaram a figura do Aleijadinho como um heroi-alquímico, que teria vindo para realizar a unidade impossível entre as diversas componentes culturais brasileiras. O mito que se coloca sob as diferentes narrativas que compõem esse personagem é o do heroi civilizador, capaz de transformar as matérias agrestes da natureza em formas da cultura, heroi que profetiza uma unidade perdida e reencontrada em sua própria figura.

Os Modernistas tinham vivido, em sua maioria, um tempo na Europa e voltaram imbuídos do sentimento de que era necessário revalorizar o Brasil e mostrar ao mundo nossa riqueza cultural. Essa imagem foi criada como reação a um olhar externo muitas vezes depreciativo e à interiorização desse olhar por parte dos próprios brasileiros. Por isso, eles inventaram o Brasil mestiço, sincrético e vibrante. E conseguiram seu intento. Essa imagem cultural é tão poderosa, que é a forma como nos percebemos e definimos até hoje, em filmes, propagandas, livros e muitas outras formas de expressão.

A revalorização modernista teve sua continuidade no esforço de diversos críticos, técnicos e historiadores da arte que se incumbiram da tarefa de atribuir inúmeras novas obras ao personagem Aleijadinho, utilizando um instrumental teórico e prático que tem sua origem em determinados lugares-comuns que se naturalizaram. Fundamentando-se nesses pressupostos, tais como «estilo», «autoria», etc., esses autores costumam analisar obras de tempos e lugares diferentes do seu, aplicando, anacronicamente, categorias de análise que fazem supor, nos artífices do passado, motivações idênticas às contemporâneas. Na época de Aleijadinho, não existiam « a arte » e « o artista », tal como compreendemos, hoje, esses termos. O artista do período colonial não assinava suas obras. Na Europa, temos casos como o de Rembrandt, que assinava as melhores obras de seus discípulos como uma forma de distinção.

O que chamamos « artista » é um personagem histórico que começa a existir a partir de um certo momento histórico, no começo do século XVI, no mundo europeu, e vai progressivamente tomando espaço até que a esfera de sua atuação culmine na instituição dos direitos autorais como propriedade jurídica. Essas operações subjetivas de análise, muitas vezes complexas, de atribuição de obras de arte, formaram uma parte significativa da mitologia do personagem Aleijadinho. O que os documentos não conseguiam explicar era preenchido com abordagens estilísticas, fundadas na autoridade do crítico que enuncia o discurso. Essa *autorictas* baseia-se, por sua vez, na validação estabelecida pelos juízos do pesquisador, sendo fundada por seu respaldo entre seus pares em lugares institucionais específicos.

Mas o que está em questão não é o uso de categorias anacrônicas, porque isso é inevitável para o historiador da cultura (até mesmo a noção de “século” é um anacronismo). O problema é quando essas categorias servem para dar fundamento a versões que contradizem dados históricos. Muitos críticos atribuíram obras ao Aleijadinho apenas para valorizá-las, aproveitando a “aura” do mito. Isso gerou distorções e injustiças. Por exemplo, um belo chafariz de Ouro Preto, encimado por um busto de mulher, segundo os documentos, foi arrematado e concluído em 1761 por Manuel Francisco Lisboa. Contudo, foi atribuído ao Aleijadinho, que seria muito jovem na época, conforme sua certidão de óbito.

Dessa forma, muitas vezes, a construção do mito serviu a interesses políticos econômicos que nada têm a ver com as motivações que estimularam a construção de obras arquitetônicas, escultóricas e pictóricas no passado. Entre esses interesses, por exemplo, encontram-se os do lucrativo mercado de obras de arte, fundado na atribuição da autoria de determinadas obras a nomes que se tornaram famosos. Impressionados pelo boom de obras artísticas numa região com tantas dificuldades de acesso como as Minas Gerais do século XVIII, diversos pesquisadores, imbuídos do espírito romântico, atribuíam o extraordinário a uma persona extraordinária: o Aleijadinho, um «artista» autodidata.

O problema é que a constituição do mito, determinada por sua adequação a um ideário nacionalista, inicialmente, romântico, depois, modernista, agigantou-se tanto que gerou um apagamento da memória e do interesse por todos os outros artífices do período colonial. Por consequência, também do próprio Antônio Francisco Lisboa, a quem não se procura conhecer como teria sido: o personagem histórico foi esmagado pelo mito do Aleijadinho.

**Texto 3: Prof. Dr. André Luiz Tavares (Prof. Associado da Universidade Federal de São Paulo)**

Professor do Curso de História da Arte da UNIFESP e membro do programa de Pós Graduação em História da Arte da mesma instituição. Graduação em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995), mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (2000), doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (2006) e doutorado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2009). Possui experiência na área de História Arte, com ênfase na produção artística do século XVIII. É membro da Attingham Trust para o estudo das casas históricas e suas coleções e membro do conselho externo do Centro Zurbarán para as artes espanhola e latinoamericana da Universidade de Durham, UK.

***Traslatio Imperii:* arte romana e iconografia entre Portugal e a América portuguesa no final do século XVIII. In: *Displaying the Traslatio Imperii: Roman Art and Iconography between Portugal and Portuguese America*. Roma fuori di Roma. Roma: Campisano, 2011, p. 110-.119**

**(excertos traduzidos do original em inglês)**

O objetivo desta apresentação é propor uma visão diferente sobre as trocas entre o círculo artístico português em Roma e seus equivalentes contemporâneos em outras áreas do Império Português, de Lisboa e Porto ao Rio de Janeiro no Brasil. Faz parte de uma investigação mais ampla iniciada no início deste ano e dedicada a apresentar uma visão 'lateral', por assim dizer, sobre o tema da difusão do que se poderia chamar de 'Gosto Académico Romano' e o seu impacto nos contextos português e brasileiro. Centra-se principalmente na relação entre o grupo de pintores e escultores portugueses em Roma e os seus congêneres romanos, bem como na possível influência de artistas e instituições romanas – academias, Igreja Católica, corte papal e nobreza local, etc. – sobre a formação do gosto e mecenato régio português entre os séculos XVIII e início do XIX.

A Coroa portuguesa tinha pelo menos dois centros principais em Roma para os quais devemos dirigir a nossa atenção. A primeira seria a Academia, instalada na embaixada portuguesa no *Palazzo Cimarra*. No final do século XVIII, o grupo [ali formado] incluiria os alunos mais talentosos da *Casa Pia*, uma instituição pública portuguesa dedicada ao ensino e formação técnica de crianças e jovens empobrecidos ou socialmente vulneráveis.

O segundo local a mostrar a presença da Coroa portuguesa em Roma seria a igreja e mosteiro franciscano, *Santo Antonio dei Portoghesi*, para o qual foi encomendado um significativo conjunto de esculturas, pinturas e decorações diversas. [O pintor que é o foco da presente investigação, Domingos António Sequeira, 1768-1837] estava associado a esta igreja.

É nosso interesse oferecer uma análise sobre como as encomendas portuguesas em Roma podem ter influenciado a produção artística no Brasil e também como a Coroa portuguesa estava transplantando e às vezes reescrevendo sua História para a América no final do século XVIII e início do século XIX por meio de obras de arte.

Durante as últimas três décadas do século XVIII, Portugal assistiria a uma melhoria significativa no que diz respeito à fundação de academias de ciências e artes. No reinado de D. Maria I instituições referenciais como a Aula Pública de Desenho e Debuxo do Porto (fundada em 1779), a Academia do Nu (1780) e a Aula Regia de Desenho (1781) ou a Real Biblioteca Pública da corte (1796) abrem as suas portas ao público.

Tal como nos tempos de D. João V, seu avô, D. Maria I marcaria o seu governo por um conjunto arquitetônico monumental - o Mosteiro de Mafra - no início do século XVIII. A chamada Basílica da Estrela foi também um local pioneiro de culto dedicado ao Sagrado Coração de Jesus e como tal foi beneficiado pelo Papa Pio VI com uma série de privilégios.

Poderíamos pensar nas encomendas de D. Maria I como um renascimento planejado daquela época gloriosa da cultura portuguesa representada pelos primeiros anos do século XVIII, bem como uma referência direta aos modelos romanos que definiram o seu gosto. As pinturas de [Pompeo] Batoni para a Estrela também podem ser entendidas como um ponto de virada na cultura portuguesa da decoração religiosa de finais do século XVIII. O seu impacto sentir-se-ia até à década seguinte através da obra de pintores como Pedro Alexandrino ou do seu aluno brasileiro José Teófilo de Jesus, nascido em Salvador da Bahia, mas radicado em Lisboa a partir de 1794. A encomenda de Maria I de uma espécie de pintura que sobrepunha história, retrato e devoção para decorar os altares da basílica tinha um significado mais profundo. A Rainha resumia uma estratégia usada por D. João V, ou seja, conectar a coroa e a autoridade religiosa através da arte italiana, e se apresentava como a devota exemplar, líder de um culto que deveria enquadrar suas ações como rainha. Consistia na conjugação de obras de arte de grande qualidade – a escultura em mármore no tempo de D. João V, a pintura no caso de D. Maria e da arte religiosa.

É nesse período e nessas circunstâncias que Domingos Sequeira se forma como artista. Figura central no processo de articulação dos ambientes artísticos de Roma, Lisboa e Rio de Janeiro, Sequeira sintetizou o que se pode entender como o cerne do problema no contexto artístico português e nos debates da época: a insuficiência das tradições visuais locais na transmissão da História. O problema seria mais intenso na América portuguesa, privada de uma tradição consistente de pintura histórica até o século XIX e onde o aprendizado artístico ainda era baseado em guildas e a maior parte da produção de arte era baseada em gravuras, de caráter devocional ou estritamente decorativas.

A pintura de Domingos Sequeira, a *Visão ou Milagre de Ourique* (*Visão de Ourique*) traria uma mudança a este contexto. Aprendiz sob a orientação de [Antonio] Cavallucci e [Domenico] Corvi, Sequeira pintou a *Visão* em 1794 ainda como aluno da *Accademia di San Luca* [em Roma]. (...) A experiência direta nas academias não foi a única forma de adquirir e transmitir o cânone romano. Sequeira foi recolhendo desenhos dos seus mestres e contemporâneos romanos e organizou um dossier dessas obras que acabou por ser enviado para Lisboa onde hoje se encontram, no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA). Entre essas peças, a coleção Giuseppe Cades é de longe a mais significativa.

O estudo da *Coleção Cades* de Sequeira poderia nos oferecer um olhar inovador sobre a formação do gosto italiano em Portugal no período. O gosto por Cades revelaria conexões inesperadas: um segundo artista colecionador dos desenhos de Cades era [Bertel] Thorvaldsen e seria relevante também tentar entender por que esses dois homens estavam dando tanta atenção àquele mestre romano específico. Um caso de conexão de histórias da arte analisadas através do gosto e do colecionismo dos artistas, por assim dizer.

Durante esses anos em Roma, Sequeira também esteve próximo de um artista cuja biografia e produção artística são fundamentais para a presente pesquisa. (...) Esse homem era Manuel Dias de Oliveira, no Brasil chamado *Il Romano*, na Europa chamado *O Brasiliense*. Patrocinado por um comerciante brasileiro, foi enviado a Portugal no início da década de 1780 para estudar no Porto, depois na *Casa Pia*, em Lisboa. Dali, Oliveira viajou para Roma, onde permaneceu até 1798, matriculado entre os alunos da *Accademia di San Luca* e sob a supervisão de Pompeo Batoni. Ele teria retornado ao Rio de Janeiro em 1800, lecionando na *Aula Regia de Desenho e Pintura* – escola local de Belas Artes – e foi o desenhista de parte significativa da decoração planejada para a recepção da Família Real vinda de Salvador para o Rio em 1808.

A *Alegoria de Nossa Senhora da Conceição de Oliveira* (Nossa Senhora da Conceição com o Príncipe Regente João, a Lusitânia e Santos) que inclui um retrato do Príncipe João ao fundo esquerdo e uma representação da Lusitânia apontando para um escudo com o Brasão português, coroa e cetro dispostos sobre almofada inauguram a dupla representação da monarquia e da devoção na história da arte brasileira. Poderá relacionar-se com o já referido ciclo de 1780 encomendado a Batoni para a Basílica da Estrela em Lisboa por D. Maria I. Coroas e padroeiros ligados na mesma superfície pictórica significaram uma alteração dos padrões iconográficos na Colónia. A utilização da iconografia religiosa como propaganda das virtudes dos reis e rainhas do país, típica dos séculos XVII ou XVIII, cedeu finalmente lugar à comemoração da nobreza – e dos reis e rainhas vivos – como agentes da Providência, visualmente equiparados aos homens santos e mulheres do panteão católico.

A coleção de desenhos do MNAA possui um retrato de Manoel Dias de Oliveira feito por António Sequeira. O esboço é bastante delicado e parece ter preservado muito da personalidade de um artista que teve de enfrentar a mais difícil das tarefas ao voltar para o Brasil no início do século XIX: a absoluta insuficiência das condições locais para o desenvolvimento de um sistema artístico tão complexo quanto o que encontrara em Roma e os limites de uma estrutura arcaica de aprender e produzir arte nos anos anteriores à fundação da Academia Imperial (1826). Tal como Sequeira, mas de uma forma consideravelmente mais dramática, Oliveira vivia entre dois mundos. Sua experiência foi única no contexto do Brasil do início de Oitocentos e o estudo de seu caso poderia lançar alguma luz sobre as peculiaridades e dificuldades enfrentadas por artistas cuja formação se realizava em deslocamentos entre a América do Sul e a Europa no início do século XIX.

Eventualmente, uma conexão também poderia ser rastreada entre Sequeira e a geração seguinte de artistas italianos. (...) Sequeira faleceu em 1837 como membro *da Accademia dei Virtuosi al Pantheon*. Coube a Tommaso Minardi prestar-lhe a homenagem oficial, pronunciando o elogio fúnebre de Sequeira. (...) Minardi viria a ser mestre de um dos mais importantes pintores brasileiros do século XIX, Vítor Meireles, personalidade artística cuja influência como professor de Pintura Histórica perduraria até as primeiras décadas do século XX. Alguns alunos de Meireles, como Zeferino da Costa se instalariam em Roma na segunda metade do século XIX em busca da matéria-prima a partir da qual pudessem construir sua visão da História do Brasil a partir de remanescentes da tradição clássica.

Minardi deixou uma influência significativa na Academia Imperial do Rio. Um retrato dele feito posteriormente na década de 1840 por Francisco Nery homenageia o mestre e revela a perenidade de seu legado entre aqueles pintores cuja predileção pelo purismo transformou o Rio de Janeiro em uma nova e fantástica Roma tropical.

Como esta apresentação procurou expor, são várias as conexões possíveis de serem apontadas entre Roma, os principais centros artísticos de Portugal e a fronteira artística brasileira.(...). Objetos que revelam conexões múltiplas podem ser priorizados, bem como trabalhos deslocados ou “viajantes” com influência tangível nos contextos em que aparecem.

**Texto 4: Prof. Dr. Renato Cymbalista (Prof. Associado da Universidade de São Paulo)**



Professor Livre-docente pelo Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAU-USP. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1996), mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2001) e doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2006). Pesquisador de Pós doutorado do IFCH-UNICAMP, no projeto temático "Dimensões do Império Português" (2008-2010). Presidente do Instituto Pólis (desde 2012). Integra o Conselho Administrativo da Casa do Povo (desde 2014)

**Sangue, ossos e terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro nos séculos XVI e XVII. Disponível em** [**https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-16112010-141818/pt-br.php**](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-16112010-141818/pt-br.php)**. São Paulo: Alameda, 2011 (livro publicado).**

**(trechos do prefácio da tese de doutorado e livro homônimo)**

O principal saldo de minha pesquisa de mestrado foi uma grande inquietação para com uma documentação que eu mal compreendia, mas que mostrava suas potencialidades acerca do conhecimento sobre o território e as cidades – caminhos em que talvez minha formação de arquiteto e urbanista oferecesse um diferencial, e não a costumeira desvantagem em relação àqueles que fizeram toda a sua formação em História.

(...)

Os caminhos percorridos levaram-me bem mais longe do que eu havia suspeitado (...). Os documentos que tanto me fascinaram eram na verdade testemunhos de um mundo que há muito deixou de existir, e que teve o seu maior vigor no início da Idade Moderna. Um mundo de imensas diferenças em relação ao nosso, um mundo que nossas verdades ajudam muito pouco a desvendar se nossa ideia é entende-lo em seus próprios termos.

Aceitar a integração entre o religioso e o social é a porta de entrada para a compreensão daquele mundo, onde não havia dúvidas que a força maior de construção é a Providência Divina. (..) Não se trata de negar que movimentos dos atores da época tenham razões econômicas ou de ordem pragmática para seus atos, mas identificar uma outra ordem, espiritual e religiosa, que orientou a produção de território [das cidades do séc. XVI]. (...)

[Entre os espaços geográficos estudados inclui-se] a cidade de Roma, modelo para nossa colonização em diversos sentidos, principalmente se levarmos em conta que a colonização portuguesa ou ibérica foi, antes de tudo, católica, e, de alguma forma, Roma pode ser considerada uma “segunda metrópole” da América, à qual as ordens religiosas deviam obediência

Em um dos textos mais importantes para a construção desse trabalho, Serge Gruzinski coloca a desobstrução das fronteiras nacionais como uma das principais atribuições do historiador contemporâneo: “para enfrentar as realidades que só podem ser compreendidas em uma multiplicidade de escalas, o historiador deverá se transformar em uma espécie de eletricista, capaz de restabelecer relações continentais e intercontinentais que as historiografias nacionais procuraram por muito tempo desconstruir ou escamotear, à medida que impermeabilizavam suas fronteiras”. É isso que me descobri fazendo. Por seu caráter universal e não nacional, essa ocupação [a construção das cidades] de caráter religioso foi sendo obscurecida por uma desproporcional atenção às estratégias das coroas europeias, bem mais adequadas como instrumentos de fundamentação de fronteiras de estados nacionais [que fundamenta, por exemplo, a visão nacionalista do Estado Novo no Brasil].

Esse comportamento do historiador-eletricista ajuda também a traçar caminhos alternativos à escassez de fontes sobre a América nesse período.

Não questionando aquela visão de mundo [do início da Idade Moderna], o que faço é questionar nossa maneira de fazer isto. Funcionalidade, economia, exploração colonial, racionalidade dos traçados urbanísticos são categorias que nos permitem aproximar a documentação colonial da capacidade interpretativa dos pesquisadores contemporâneos, mas sustento aqui que não são capazes de explicar uma série de sentidos que essa mesma documentação nos traz. Em outras palavras, são categorias que podem até nos ajudar a *explicar* aquelas cidades, mas não nos ajudam a *entendê-las*. Proponho aqui um movimento oposto, e bem mais trabalhoso, pois coloca nossas próprias verdades, categorias e até mesmo mitos em questão: ajustar melhor as nossas lentes, para enxergar melhor o que a documentação, a literatura e a mitologia dos nossos colonizadores estabeleciam.

Para não cometer o maior dos pecados de quem estuda História, o anacronismo, é necessário reconhecer que, no contexto europeu dos sécs. XVI e XVII, o mundo só fazia sentido a partir da dimensão religiosa (...). Para a Península Ibérica e o Brasil daquela época, vale a observação de Lucien Febvre em relação ao século XVI francês: as bases de construção daquela sociedade (...) exibem diferenças de *natureza*, não de simples *gradação* em relação às atualmente vigentes.

Por coerência, não questionarei (...) a concepção de mundo trazida pelos jesuítas. Pelo contrário, este trabalho constrói-se justamente sobre essas crenças (...). Não se trata de construir um trabalho que acredita em tudo isso, mas de aceitar que aquelas crenças fizeram sentido e fizeram parte da construção da realidade. (...) Dessa forma, procuro devolver coesão a todo um conjunto de elementos que os intelectuais de hoje podem considerar bizarros, mas que por muito tempo e para muita gente construíram a verdadeira narrativa (em torno da fundação e funcionamento das cidades no Brasil do séc. XVI).

Antes que eu seja acusado de omissão, cabe um aviso. Este trabalho não avança nas questões referentes à territorialidade dos mortos para os africanos na América. Talvez por não ter procurado nas fontes certas, não encontrei na documentação elementos para problematizar esta questão. Pude explorar isso em outro trabalho, investigando alguns dos aspectos dirigido principalmente aos séculos XIX e XX paulistas, mas trazendo alguns elementos bem mais antigos.