

DOSSIÊ:

FORMA E REPRESENTAÇÃO: A CONCEPÇÃO
DE ESPAÇO NO MUNDO MODERNO



Universidade Federal de Minas Gerais
Departamento de Historia

Editor Chefe

Prof. Dr. Magno Moraes Mello – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Editores

Dr. Thainan Noronha de Andrade – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Conselho Consultivo

Prof. Dr. Cláudio Monteiro Duarte – Centro Universitário de Belo Horizonte – UNIBH;

Prof. Dr. Dr. Alfredo José Morales Martínez – Universidad de Sevilla;

Prof. Dr. Marcos Tognon – Universidade Estadual de Campinas –UNICAMP;

Prof. Dr. Pedro Luengo – Universidad de Sevilla – US-ES;

Prof. Dr. Rafael Scopacasa – Universidade Federal de Minas Gerais –UFMG;

Conselho Científico Internacional

Prof. Dr. Alfredo José Morales Martínez – Universidad de Sevilla;

Prof. Dr. Fernando Quiles García – Universidad Pablo de Olavide;

Prof^a. Dra. Fauzia Farneti – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Javier Navarro de Zuñillaga – Universidad Complutense de Madrid;

Prof. Dr. João Paulo Cabeleira Marques Coelho – Universidade do Minho;

Prof. Dr. Jorge Alberto Galindo Díaz – Universidad Nacional de Colômbia;

Prof. Dr. Jorge Rodrigues – Universidade Nova de Lisboa e Fundação Gulbenkian Portugal;

Prof^a. Dra. Maria Mercedes Fernández Martín – Universidad de Sevilla;

Prof^a. Dra. Maria Teresa Bartoli – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Mario Carlo Alberto Bevilacqua – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Miguel Ángel Maure Rubio – Universidad Complutense de Madrid;

Prof. Dr. Rafael Faria Moreira – Universidade Nova de Lisboa;

Prof. Dr. Rafael Sumozas Garcia-Pardo – Universidad de Castilla-La Mancha;

Prof^a. Dra. Sara Fuentes Lázaro – Universidad a Distancia de Madrid;

Prof. Dr. Silvio Van Riel – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Stefano Bertocci – Università degli Studi di Firenze;

Conselho Científico Nacional

Prof^a. Dra. Alexandra Nascimento Passos – Centro Universitário UMA;

Prof. Dr. Andre Guilherme Dornelles Dangelo – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof^a. Dra. Carla Bromberg – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo;

Prof^a. Dra. Celina Borges – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof. Dr. Célio Macedo Alves – Universidade Federal de Ouro Preto;

Prof^a. Dra. Janaina Ayres – Universidade Federal do Rio de Janeiro;

Prof. Dr. João Fortunato Soares de Quadros Júnior – Universidade Federal do Maranhão;

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior – Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Prof. Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda – Universidade do Estado de Minas Gerais;

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire – Universidade Federal da Bahia;

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros Rodrigues – Universidade do Vale do Rio dos Sinos;

Prof^a. Dra. Maria Cláudia Almeida O. Magnani – Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri;

Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco – Universidade Federal da Bahia;

Prof^a. Dra. Regiane Aparecida Caire da Silva – Universidade Federal do Maranhão;

Prof. Dr. René Lommez Gomes – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof. Dr. Rodrigo Almeida Bastos – Universidade Federal de Santa Catarina;

Prof^a. Dra. Vanessa Borges Brasileiro – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof^a. Dra. Maria Helena Ochi Flexor – Universidade Federal da Bahia;

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Prof^a. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Diretor: Prof. Dra. Thais Porlan de Oliveira

Departamento de História

Chefe: Prof^a. Dra. Miriam Hermeto de Sá Motta

Colegiado de Pós-Graduação

Coordenador: Prof. Dr. André Miatello

Edição e Diagramação

Dr. Thainan Noronha de Andrade

Contato: Perspectiva Pictorum

Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha, Belo Horizonte - MG, 31270-901

E-mail: periodicoperspectivapictorum@gmail.com

home page: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistaperspecti-vapictorum>

SUMÁRIO

EDITORIAL

Forma e representação: a concepção de espaço no mundo moderno5

Alfredo Jose Morales Martinez

DOSSIÊ

Antes dos tratados: Francisco Dias e a circulação de modelos na
arquitetura religiosa da América portuguesa12

Andrea Buchidid Loewen

De la percepción del espacio a la perspectiva antropológica del
Renacimiento31

Javier Navarro de Zuvillaga

La representación del espacio para la guerra entre los siglos XVI y
XVIII: uso y difusión de la perspectiva a través de los tratados de
fortificación59

Jorge Galindo Díaz

La prospettiva della terra di Bramante, alla vigilia della scoperta delle
Americhe80

Maria Teresa Bartoli e Alessandro Nocentini

La Scienza Armonica nell'universo architettonico di Bernardo Antonio Vittone (1705-1770)	101
<i>Rita Binaghi</i>	

Ecos da arquitetura portuguesa quinhentista em um tratado do século XVI: o caso dos códices da Biblioteca Nacional de Portugal e da Biblioteca Pública Municipal do Porto	132
<i>Sarah Dume</i>	

ARTIGOS LIVRES

Le chiese rupestri e l'altopiano murgico: "Sassi di Matera"	152
<i>Antonella Guida, Giuseppe Andrisani e Vito Domenico Porcari</i>	

Os sarcófagos antigos e a formação da Arqueologia paleocristã	184
<i>Claudio Monteiro Duarte</i>	

José Joaquim da Rocha e a Escola Baiana de Pintura; entre a oralidade, a crônica e a documentação	207
<i>Luiz Alberto Ribeiro Freire</i>	

A arte da ornamentação com embutidos e embrechados	230
<i>Luiz Antonio da Cruz</i>	

Sibilas do Tijuco: a centralidade das profetisas seculares na arte colonial	249
---	-----

Maria Claudia Almeida Orlando Magnani

José Pereira Arouca e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana: trabalho, devoção e fé.	274
---	-----

Monica Lage

A primeira onda do movimento do Teatro Musical em São Paulo (1962-2001)	292
---	-----

Suelen Régia dos Santos Ogando

Os canteiros de obras nas Minas Gerais Setecentistas: entre o comissionamento, a fábrica e o conhecimento que circula	308
---	-----

Valéria Sávia Tomé França

RESENHAS

Resenha: BELTING, Hans. Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre o Oriente y Occidente. Traducción Joaquín Chamorro Mielke. Revisión cinetífica Jesús Espino Nuño. Ediciones Akal, S. A., 2012.	331
---	-----

André Luiz Rocha Mattos Caviola

Resenha: PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica.
Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.338
Guilherme Augusto Guglielmelli Silveira

ANÁLISE CRÍTICA OU RELATO DE EXPERIÊNCIA

A vinda ao Brasil de John Bernard Bury e a edição do livro
Arquitetura e Arte no Brasil Colonial.....344
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

EDITORIAL

Forma e representação: a concepção de espaço no mundo moderno

Neste volume da *Perspectiva Pictorum*, e de acordo com a programação da nossa revista, este segundo número, relativo ao segundo semestre de 2023, apresenta aos leitores uma recolha de diversos estudos de especialistas que estruturaram o nosso dossiê, intitulado *Forma e representação – a concepção de espaço no mundo moderno*. Um momento para debater sobre questões específicas sobre arquitetura, perspectiva e a nova configuração do espaço na civilização da imagem, que entre os séculos XVI e XVIII iriam modificar todo o esquadramento da cultura artística entre a Europa, a América e o Oriente.

As ideias desenvolvidas neste volume vão desde o período quinhentista até a fase setecentista, entre pesquisas específicas ou não sobre a representação perspectivada e discussões sobre arquitetura. Nesta variedade de argumentos, abrimos com o projeto *Antes dos tratados: Francisco Dias e a circulação de modelos na arquitetura religiosa da América portuguesa* de Andrea Buchidid Loewen. Logo a seguir, o estudo *De la percepción del espacio a la perspectiva antropológica del Renacimiento*, de Javier Navarro de Zuvillaga. Na continuidade destacamos *La representación del espacio para la guerra entre los siglos XVI y XVIII: uso y difusión de la perspectiva a través de los tratados de fortificación*, de Jorge Galindo Díaz. A seguir o estudo sobre *La prospettiva della terra di Bramante, alla vigilia della scoperta delle Americhe* de Maria Teresa Bartoli e de Alessandro Nocentini. Destacamos agora a pesquisa sobre *La Scienza Armonica nell'universo architettonico di Bernardo Antonio Vittone (1705-1770)*, de Rita Binaghi. E finalmente o projeto *Ecos da arquitetura portuguesa quinhentista em um tratado do século XVI: o caso dos códices da Biblioteca Nacional de Portugal e da Biblioteca Pública Municipal do Porto* de Sarah Dume.

O campo da História da Arte é complexo e muitas vezes está eclipsado por outras disciplinas paralelas. Escolher um tema e uma argumentação a ser desenvolvida é uma tarefa que implica uma série de questões no universo das Ciências Humanas. Deve ser dito que a falta de conhecimento nessa disciplina é um dos tópicos mais significativos para muitos especialistas verem a História da Arte como um apêndice de outras disciplinas e não de modo único e específico. O trabalho do historiador da arte deve ter a componente formal, mas procurar na iconologia, na História, na Arqueologia e em tantas outras áreas um porto seguro para realizar suas análises e interpretações. Não podemos ver a História da Arte como um capítulo de outras disciplinas sociais, pois ela tem planos específicos de estudos: uma estrutura dentro do universo artístico. A História da Arte requer um foco multidisciplinar, mas que muitas vezes vem confundido com o avançar de interpretações errôneas, subtraindo os efeitos da realidade visível, que é o marco inicial de qualquer presença artística. A partir dos autores referidos optamos por fazer uma História da Arte prática, isto é, a identificação formal, a elaboração de tipologias ou modelos interpretativos, e a individualização dos temas em que os artistas se tornem os protagonistas.

É sempre importante ter em mente o objetivo da disciplina História da Arte antes de se proceder a um estudo mais complexo. A busca por definições ou conceitos podem não ajudar no momento de estudo teórico e metodológico, mas definir objetivos e identificar o objeto de pesquisa pode nos proporcionar uma investigação mais clara e induzir a melhores conclusões. Portanto, distingue-se entre o objeto, seus objetivos, os respectivos temas e uma metodologia própria.

O historiador da arte vive entre o conhecimento do objeto e a sua análise, assim, o ponto de partida é a interpretação e um método de investigação para atingir os respectivos pressupostos. Em certo sentido teríamos duas estradas a seguir: uma descritiva e histórica e outra analítica. E neste sentido nos perguntamos, temos duas Histórias da Arte? E poderíamos responder assim: ora, temos um estudo que conjuga narrativa história e decomposição analítica. Um objeto artístico tem uma presença física constituída por matéria e forma, é a partir daí que partimos para conceitos estéticos. A arte é diferente de um documento

escrito ou da tradição oral, que podem desaparecer com o tempo, mas já uma decoração em paredes, em tetos ou mesmo um conjunto escultórico ou um núcleo arquitetônico resiste muito mais. Portanto, nosso tema apresenta um contexto histórico, uma origem, uma autoria, uma finalidade e uma estrutura cultural particular e específica, para não dizer um complexo formal de extrema importância. A partir daí avança-se para as investigações e os respectivos objetivos que se fundamentam por fontes literárias e documentos específicos sobre a obra e seu autor. Para construir esta armação histórico/artística procura-se a ajuda de outras disciplinas, mas tendo como ponto fulcral de nossas preocupações a forma e o seu significado – é o conhecimento da obra ou do objeto artístico e o entendimento do seu universo cultural. Numa proposta de síntese temos – a História da Arte, a crítica de arte, a valorização estética e a valorização histórica. Tudo inseparável entre forma e conteúdo, tudo entre a biografia da obra e seus aspectos técnicos. O contexto dos objetivos da História da Arte nos direciona ao objeto da História da Arte. Qual seria este objeto? As diferenças estilísticas; a biografia dos artistas; os documentos; a interpretação iconográfica; as questões técnicas ou as questões sociológicas? Ao longo da historiografia cada um destes itens se constituiu no componente de estudo de diversos pesquisadores. Mas de um modo objetivo podemos dizer que a proposta de estudo da História da Arte é o objeto em si, ou seja, a própria arte. Um produto artificial feito pelo homem e com a intenção de comunicar algo. E a sua subjetividade e a sua diversidade de linguagem nos diferentes momentos e disposições geográficas é que se transforma num objeto artístico, fruto da atividade humana, como bem nos mostra José Fernandes Arenas em seus estudos sobre teoria e metodologia da História da Arte. A necessidade de criar imagens é diversa e oscila entre motivações espirituais e materiais.

O campo da representação perspectivada é mais visual e, portanto, mais óbvio, no entanto, associado aos estudos dos tratados determinam uma nova janela perceptiva de conhecimentos. Estes conhecimentos estão reunidos aqui neste dossiê por alguns especialistas. O leitor perceberá que o foco mais expressivo é o de dar a conhecer novas propostas visuais com interpretações baseadas nos campos

da pintura ou da arquitetura, numa constante relação entre a arte e a ciência. Nossa proposta com este número é poder dizer que estamos perante uma espécie de história dos métodos de representação pictórica/arquitetônica que, entre os séculos XV e XVIII, tiveram uma atuação marcante. A par de todos esses conhecimentos, não podem ser transcuradas averiguações científicas e/ou geométricas a partir de tratados ou manuais sobre pintura, arquitetura ou perspectiva, como anteriormente afirmamos. Era a fase em que esses conhecimentos passavam a ser inseridos em contextos científicos próprios, diversificando suas especificidades desde os assuntos técnicos até a produção pictórica da forma. É esta a nossa sugestão em forma de dossiê que vem à luz neste segundo número em 2023, apostando numa pesquisa voltada para uma nova configuração do espaço no mundo moderno. A proposta é oferecer ao leitor, especialista ou não, a possibilidade de novos caminhos a partir do universo entre a representação perspectivada do espaço, a pintura e a arquitetura.

Nossa revista ainda conta com artigos livres de professores e pesquisadores especializados, que podem ou não se vincular ao dossiê, mas que nesta outra face da revista complementa e fecha nosso escopo de pesquisas, num setor mais diversificado e ampliado, possibilitando pujança e diversificações interpretativas em qualquer campo da História da Arte. Deste modo, iniciamos com *Le chiese rupestre e l'altopiano murgico* de Antonella Guida; Giuseppe Andrisani e Vito Domenico Porcari; logo a seguir *Os sarcófagos antigos e a formação da Arqueologia paleocristã*, de Cláudio Monteiro Duarte; a seguir a pesquisa sobre *José Joaquim da Rocha e a Escola Baiana de pintura: entre a oralidade, a crônica e a documentação*, de Luiz Alberto Ribeiro Freire. O estudo sobre *A arte da ornamentação com embutidos e embrechados*, por Luiz Antônio da Cruz e as *Sibilas do Tijuco: a centralidade das profetisas seculares na arte colonial*, por Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani. Seguimos com o texto sobre *José Pereira Arouca e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana: trabalho, devoção e fé*, de autoria de Monica Lage e ainda as pesquisas sobre *A primeira onda do movimento do Teatro Musical em São Paulo (1962-1973)*, por Suelen Régia dos Santos Ogando; ainda no campo da arte em Minas

Colonial, o texto sobre *Os canteiros de obras nas Minas Gerais Setecentistas: entre o comissionamento, a fábrica e o conhecimento que circula*, por Valéria Sávia Tomé França.

As resenhas aqui apresentadas evidenciam o compromisso editorial em difundir e fazer sentir aos leitores obras específicas, sejam elas recentes ou já estabelecidas pela historiografia da arte e da cultura como pontos essenciais na formação de um melhor conhecimento artístico.

Portanto, abrimos este setor com a resenha do livro de Hans Belting,¹ intitulado *Florescia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, resenhado por André Luiz Rocha Mattos Caviola. Uma pesquisa muito esclarecedora sobre a questão do olhar ou da *mirada*, entre a cultura ocidental e o Oriente, mais precisamente Bagdad; André Caviola nos brinda com um texto cheio de descobertas. A seguir, o tão estudado livro de Erwin Panofsky², *A perspectiva como forma simbólica*, resenhado por Guilherme Augusto Guglielmelli Silveira, que aponta uma série de disposições sobre a imagem, e o percurso da representação perspectica do espaço ao longo da história. Uma visão crítica da obra de Panofsky, de modo claro e conciso.

Na seção de análises críticas e/ou relatos de experiências, contamos com a vivência da Prof.^a Doutora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira com seu relato do contato com o historiador inglês John Bernard Bury (1917-2017) e sua obra, em especial seu *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*³, publicado inicialmente em 1991, um estudo sobre a arquitetura luso-brasileira que, até hoje, é um marco para os especialistas e estudiosos interessados nos estudos sobre a arquitetura portuguesa e brasileira.

Agradecemos aos autores que participaram nesta publicação e esperamos que este número, com tanta diversidade, ofereça ao leitor uma contribuição profícua sobre as questões identificadas com o percurso de um novo conceito de espacialidade operativa, tanto nas dinâmicas pictóricas como nas arquitetônicas,

1 BELTING, Hans. *Florescia e Bagdad – uma historia de la mirada entre oriente y occidente*, Akal/Ediciones Visuales, Madrid, 2012,

2 PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Edições 70, Lisboa, 1993.

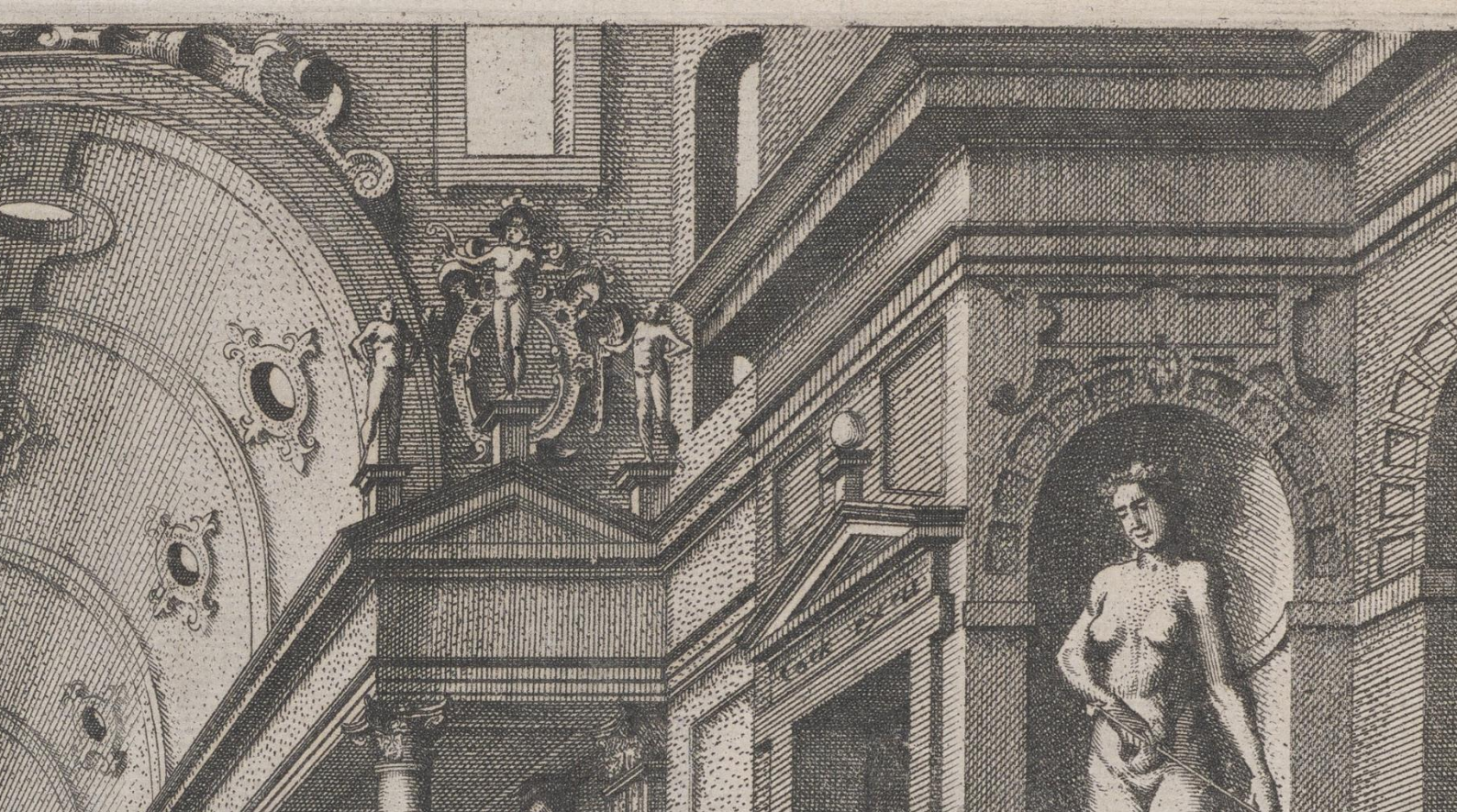
3 BURY, John Bernard. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

entre os séculos XVI e XVIII; esperamos que estas análises possam contribuir não apenas para estudos e investigações especializadas, mas também para um maior e melhor conhecimento sobre a cultura artística a partir do Renascimento entre a Europa e a América Portuguesa. Nossa intenção é criar possibilidades e dinâmicas interdisciplinares e propor uma melhor estabilidade analítica no campo da História da Arte, entre a forma e o significado cultural, entre a realidade visível e a invisível.

Alfredo Jose Morales Martinez

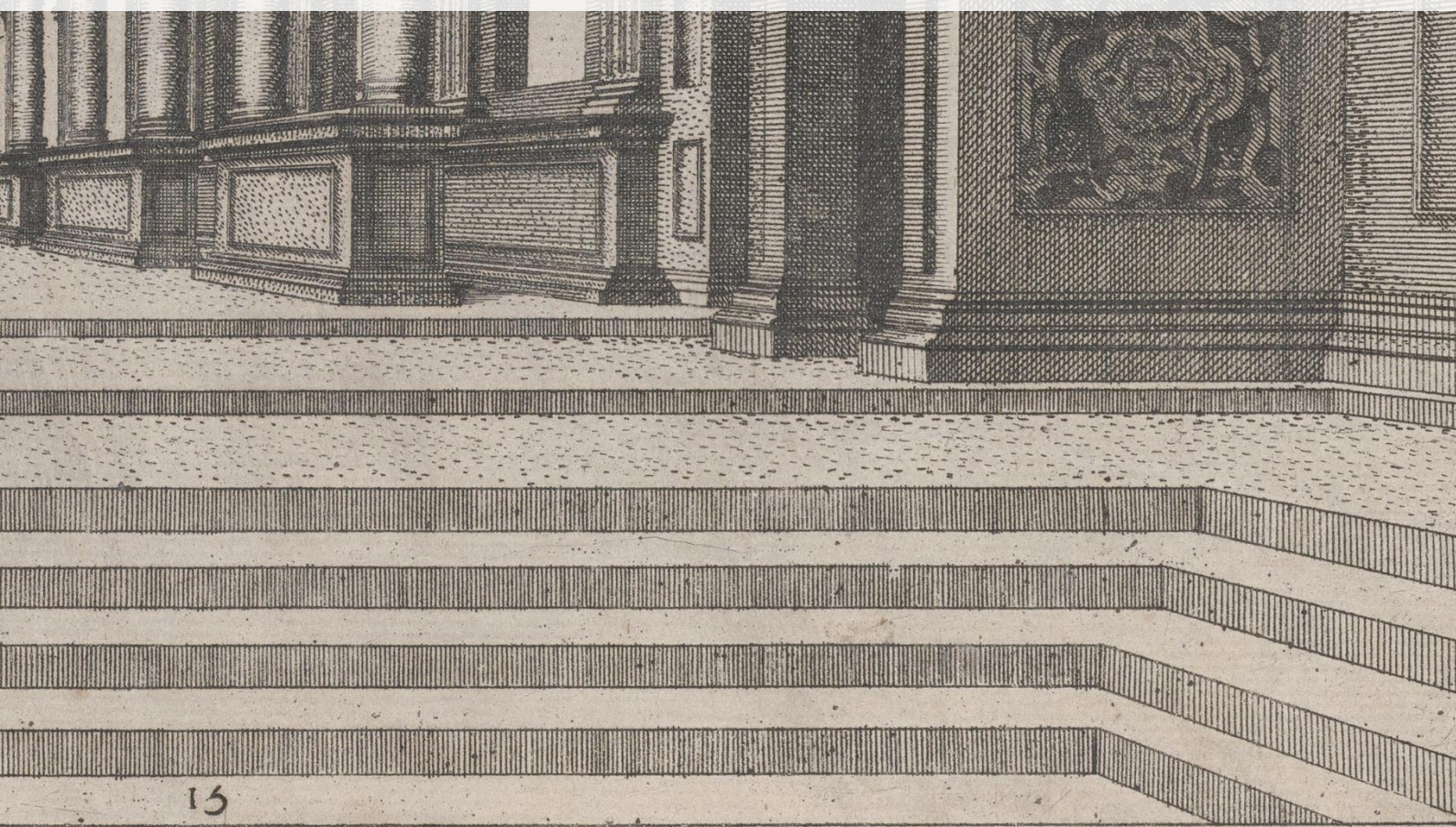
Catedrático em História da arte

Universidade de Sevilla



DOSSIÊ

Forma e representação: a concepção de espaço no
mundo moderno



**Antes dos tratados: Francisco Dias e a circulação de modelos
na arquitetura religiosa da América portuguesa**

Before the treatises: Francisco Dias and the circulation of models in
religious architecture in Portuguese America

Andrea Buchidid Loewen¹

RESUMO

Considerando terem sido os jesuítas os primeiros religiosos a aportar na América portuguesa com a missão de catequisar os nativos e educar as famílias dos colonos, foram também eles os responsáveis pela construção das primeiras igrejas e colégios nestas terras. Superados os debates sobre um pretenso “estilo jesuítico”, o artigo lança luz sobre a importância de Francisco Dias, irmão leigo da Sociedade de Jesus que o tinha no canteiro da igreja de São Roque de Lisboa por “arquiteto”, para a circulação dos modelos arquitetônicos adotados na edificação dos primeiros templos dos inicianos no Brasil.

Palavras-chave: Francisco Dias, arquitetura religiosa no Brasil, arquitetura jesuítica

ABSTRACT

Considering that the Jesuits were the first religious order to arrive in Portuguese America with the mission of catechizing the natives and educating the families of the settlers, they were also responsible for building the first churches and schools in these lands. Having been overcome the debates about an alleged “Jesuit style”, the article sheds light on the importance of Francisco Dias, a lay brother of the Society of Jesus who had him at the construction site of the church of São Roque in Lisbon as an “architect”, for the circulation of architectural models adopted for the building of the first temples of the Ignatians in Brazil.

1 FAU USP / Professora Doutora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto – AUH /andrealoewen@usp.br

Keywords: Francisco Dias, religious architecture in Brazil, Jesuit architecture

Mas o Brasil, ao chegarem os Portugueses, era um imenso sertão florestal, sem cidades, nem vilas, nem artes liberais, e os Jesuítas em 1549 para residir tiveram que construir casa, igreja para rezar, escola para ensinar; e, por suas próprias mãos, com materiais pobres, paus, terra ou barro amassado, e palha, fizeram de Miguel Ângelo e de Vignola em casas que duraram três anos.²

O Brasil foi a primeira região das Américas na qual os jesuítas fundaram uma província, cujas atividades, iniciadas em 1549, prosseguiram até 1759. John Bury, no ensaio sobre a arquitetura da Companhia de Jesus nestas terras, afirma terem sido os seus membros os mais empreendedores entre os primeiros construtores da Colônia e, em virtude de seu prestígio e habilidades, os principais expoentes do desenvolvimento da arte e da arquitetura brasileiras durante os seus dois primeiros séculos: “a Companhia constituía naquele período o canal de transmissão mais influente da cultura europeia para a América portuguesa”.³

Com Tomé de Souza, naquele primeiro ano, vieram seis jesuítas, autorizados pelo rei para manterem, com exclusividade, atividades missionárias regulares na Colônia. A ordem religiosa dos inacianos ainda estava em estruturação e somente em 1556 chegaram aqui as recém-escritas Constituições da Ordem. Seu monopólio vigorou até 1580, quando se permitiu, devido à união das Coroas Ibéricas, a fixação de outras ordens religiosas, tais como os franciscanos e beneditinos, antigas ordens associadas à Coroa hispânica no processo de conquista e catequese na América Espanhola.⁴

Os nomes dos primeiros inacianos radicados no Brasil são muito conhecidos pela historiografia: o Provincial Manuel da Nóbrega, João

2 LEITE, Serafim (S.J.). *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Lisboa: Ed. Brotéria, 1953, p. 39.

3 BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991, p. 43.

4 TAVARES, Célia Cristina da Silva. *Entre a Cruz e a Espada: Jesuítas e a América Portuguesa*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 1995, p. 35.

Azpilcueta, Leonardo Nunes, Antônio Pires, Diogo Jácome e Vicente Rodrigues. A este núcleo inicial se somaram outros nomes ao longo do século XVI, dentre os quais o renomado José de Anchieta.⁵

Sabe-se que desde o início os padres trabalharam mais permanentemente com a população indígena, mas também que cometeram o equívoco de removê-los das regiões periféricas. A começar a década de cinquenta dos Quinhentos, sob Anchieta, o dito apóstolo do Brasil, os jesuítas assentaram os seminômades tupis-guaranis em aldeias próximas aos centros da Colônia acreditando que os mesmos serviriam como exemplos morais eficazes.

Tal política não apenas se tornou coercitiva como resultou na provisão de convenientes forças de trabalho para os colonizadores portugueses.⁶

Notícias sobre as primeiras atividades de Nóbrega e Anchieta são relatadas pelo cronista Padre Polanco e esclarecem sobre a distribuição dos inicianos pelo território:

No Brasil, os Nossos se espalharam por quatro localidades... São Salvador, Porto Seguro, Espírito Santo, e São Vicente... São Vicente era a mais distante do alcance dos Portugueses. Lá o provincial Nóbrega residia com outros cinco padres, um dos quais, Leonardo Nunes, se tornou o primeiro a ser mandado de volta a Portugal neste mesmo ano [1554]. Ele forneceu a Padre Inácio e aos Portugueses informações mais exatas e precisas sobre a situação no Brasil...

Nóbrega havia deixado alguns dos Nossos em cada um dos outros colégios, de modo a haver mais nesta área daqueles devotados à conversão dos Índios que pareciam ser menos ferozes e mais dispostos a aceitar o Evangelho do Reino de Deus. Em São Vicente, os Nossos possuíam um grande número de crianças indígenas que eles reuniram de diferentes regiões. Além dos rudimentos da fé cristã, eles os instruíam em leitura e escrita. Prover a estas crianças requeria trazer provisões do litoral... Nóbrega também avaliou ser melhor para os Nossos e para as crianças se mudar para vilas indígenas que poderiam prover suas necessidades.

Não foi apenas a conveniência na obtenção de provisões que o levou a esta iniciativa, mas também o fato de que entre os Portugueses as crianças faziam menos progressos do que os Nossos esperavam. Alguns dos nossos, especialmente José de Anchieta... foi com as crianças para Piratininga e, em uma pobre, estreita e pequena casa

5 TAVARES. *Entre a Cruz e a Espada: Jesuítas e a América Portuguesa*, p. 36.

6 BAILEY, Gauvin Alexander. *Art in the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto/Buffalo/London: The University of Toronto Press, 1999, p. 42.

celebraram a primeira Missa na festa de Conversão de São Paulo. Por esta razão eles dedicaram o lugar ao apóstolo e o chamaram São Paulo.⁷

A proximidade com os nativos levou os jesuítas a descobrirem seu talento e inclinação para a música, já que os indígenas se deleitavam em ouvir os padres cantar e tocar instrumentos musicais. Assim, os inacianos se uniram a alguns órfãos portugueses que os assistiam e aos próprios nativos para dar início a uma tradição musical que causaria grande impressão. Em São Vicente, por volta de 1533, os jesuítas ensinavam crianças nativas não apenas a ler e escrever, mas também a cantar ao modo europeu e a tocar a flauta, um empreendimento que se transformaria no que tem sido nomeado como “a primeira escola de música no hemisfério ocidental”.⁸

Apesar da importância do trabalho missionário dos jesuítas, cabia a eles também a educação dos colonos. Assim, a fundação de colégios se deu imediatamente após a chegada dos inacianos e de modo associado ao projeto missionário. No entanto, foram muitas as dificuldades enfrentadas para se consolidarem na década de cinquenta do século XVI. Na década seguinte, esta instituição se fortaleceu, graças, principalmente, ao Alvará de 1564 de D. Sebastião que fixou o padrão de redizima de todos os dízimos e direitos que pertenciam a El-Rei em todo o Brasil para sustentação do colégio da Bahia, benefício depois estendido para os do Rio de Janeiro e de Olinda.⁹

Em vista da natureza de tais ações e movidos certamente pela necessidade, conforme afirma o padre Serafim Leite, as artes da edificação foram as primeiras exercitadas na América portuguesa pelos jesuítas.¹⁰ Nos registros por ele consultados se encontravam, em meio aos inacianos e aos homens de Tomé de Souza, um arquiteto, um mestre-de-obras, além de vários pedreiros, carpinteiros,

7 Cf. LÉCRIVAIN, Philippe (S. J.). Jesuit Culture and Missions in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: At the Crossroads of History and Theology. In O'MALLEY & BAILEY (eds.). *The Jesuits and the Arts 1540-1773*, p. 250.

8 O'MALLEY. *Saint Ignatius and the Cultural Mission of the Society of Jesus*, p. 7.

9 TAVARES. *Entre a Cruz e a Espada: Jesuítas e a América Portuguesa*, pp. 39-40.

10 LEITE. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*, pp. 27 e 39.

serradores, caieiros, oleiros, etc., que auxiliaram na empreitada de construção da capital da Colônia. O dito arquiteto trazido pelos portugueses em 1549 para as obras de caráter oficial era Luís Dias e Nóbrega contava ainda com Diogo Peres, sobrinho daquele, para mestre de obras do Colégio da Bahia.

Uma carta escrita pelo jesuíta e endereçada ao Provincial de Portugal, em 1552, reivindica a vinda de novos oficiais e dá conta das dificuldades enfrentadas e da precariedade das primeiras construções:

A nossa Igreja, que fizemos, se nos cai, porque era de taipa e de palha. Agora ajuntarei estes Senhores mais honrados que nos ajudem a repará-la, até que Deus queira dar outra Igreja de mais dura, se V.^a Reverência parecer bem falar nisto a El-Rei. Senão, os Padres que vierem farão outra, que dure outros três anos, porque nossas mãos já não poderão fazer outra se não for daqui quinhentas léguas pelo sertão.¹¹

Mas somente às vésperas do Natal de 1577 o Irmão Francisco Dias, encarregado da condução das obras da igreja de São Roque em Lisboa desde 1574, desembarca em Salvador acompanhando o Padre Gregório Serrão. Sua importância no andamento da obra da casa-mãe dos jesuítas é atestada em uma carta redigida pelo provincial de Portugal e encaminhada a Roma em 1577, quando de sua designação para vir ao Brasil:

Tratei com os Padres de São Roque, e achamos ser muito necessário este ano o Irmão Francisco Dias nesta Casa, porque esperamos que acabe a Igreja, e o que mais falta do edifício; o qual é de muita importância e depende deste Irmão, que anos há traz tudo entre mãos, e sabe o particular de cada coisa e como tudo se há de fazer. E partindo para o Brasil este ano, como V. Paternidade ordena, será notável falta.¹²

A traça de São Roque (fig. 1) – de nave única com capelas colaterais intercomunicantes sobrepostas por galerias, púlpitos em paridade, além da capela-mor de altura elevada mas pouco profunda - tem sido objeto de uma série

11 NÓBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil*, 132. Apud LEITE. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*, p. 40.

12 LEITE, Serafim (S.J.). *Novas Páginas da História do Brasil*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 313.

de debates na historiografia. De um lado, posicionam-se os autores portugueses a defender sua atribuição ao mestre Afonso Álvares; de outro, Pietro Pirri (S.J.), reconhecido estudioso italiano da arte edificatória dos jesuítas, que atribui ao arquiteto Giovanni Tristano, o responsável pelos canteiros jesuítas na Itália e no exterior desde 1558, a autoria dos desenhos trazidos de Roma pelo padre Miguel Godinho.¹³ Sua hipótese é reforçada seja pelas familiaridades que observa entre São Roque e certas edificações projetadas por Tristano antes mesmo de sua intervenção em Il Gesù seja pelo fato de Miguel Torres requerer a presença de Tristano para orientar as obras apenas iniciadas em Lisboa.

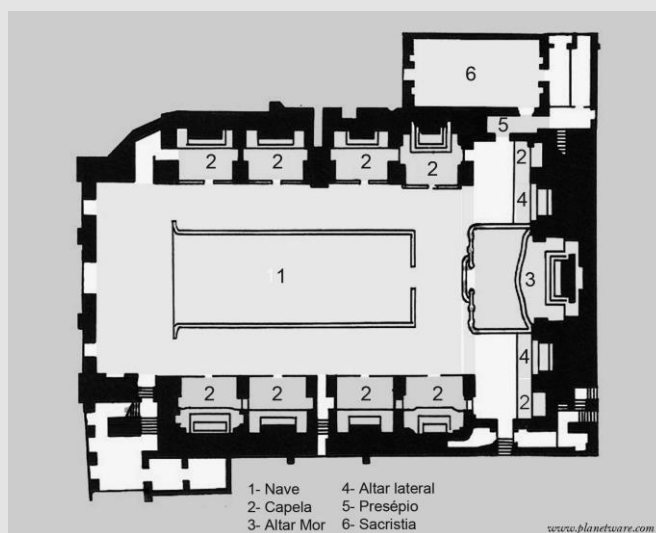


Figura 1 – Igreja de São Roque, Lisboa. Planta.

Benedito Lima de Toledo aventa ainda uma terceira hipótese e considera poder ter sido o próprio padre Godinho o autor do risco, baseando-se para tanto em uma carta datada de 1569 que refere a intervenção do religioso na obra de Afonso Álvares.¹⁴ Na missiva, anotada no estudo do padre Serafim Leite, encontra-se a afirmação de que o padre Manuel Godinho fez uma traça, com

13 PIRRI, Pietro. *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*. Roma: Institutum Historium S. J., 1955, pp. 90-93.

14 TOLEDO, Benedito Lima de. *Esplendor do Barroco Luso-brasileiro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012, p. 71.

parecer do arquiteto-régio, que possibilitava aos confessores entrar nos confessionários sem passar pelo “corpo da igreja”.

Não obstante as disputas em torno da autoria do risco, é certo que Afonso Álvares tenha sido o responsável pelas obras da igreja até a altura da cornija inferior, entre 1566 e 1575, conforme informa uma carta do Padre Francisco Henriques endereçada ao Padre Luís Gonçalves da Câmara¹⁵, que tenha sido sucedido por seu sobrinho, Baltazar Álvares, que Francisco Dias tenha participado intensamente do canteiro e que, vindo ao Brasil, tenha sido o canal de transmissão dos modelos lá aplicados.

Ainda que o provincial de Portugal insistisse na importância de sua permanência em Lisboa para a finalização do templo, Dias parte para a Colônia em 1577, onde atua até sua morte, aos 95 anos, em 1633. A princípio, e era esta a condição para sua vinda, estimara-se que bastaria fazer as traças para as construções de três novos colégios e regressar a Portugal; entretanto, as dificuldades econômicas para levar a cabo grandes construções, que além do mais se situavam a enormes distâncias, desde Pernambuco a São Vicente, retardavam o andamento dos trabalhos e motivaram os padres do Brasil a enviar uma carta ao Geral, em 1579, reivindicando sua permanência: argumentavam que em Portugal havia muitos arquitetos, enquanto que no Brasil, só ele.¹⁶

Mesmo que o pedido tenha sido negado, com o argumento de que Dias era assaz necessário às obras do Reino, ele assume a função de arquiteto e inspetor geral das obras de diversos colégios e igrejas no Brasil. O reconhecimento de sua autoridade na arte edificatória é atestado nas diretrizes fixadas pelo visitador Cristóvão de Gouveia em 1589:

Para se evitarem gastos inúteis se proíbe a qualquer superior, que não mande fazer fora das traças coisa alguma de momento, nem menos desmanche o que estiver já feito, se não for para fazer o que fica nas traças, e procurem continuar o que está começado, e havendo alguma

15 OLIVEIRA, Maria Helena. *Igreja de São Roque*. Lisboa: Santa Casa de Misericórdia, 2008, pp. 18-19.

16 LEITE. Novas páginas da História do Brasil. Op. cit., p. 314.

dúvida se resolverá com parecer dos consultores, e do Irmão Francisco Dias ou outro arquiteto em seu lugar.¹⁷

Em Salvador, Dias encontrou a antiga igreja edificada por Mem de Sá ainda em boas condições, mesmo que suas dimensões já parecessem insuficientes em vista do crescimento da cidade, e deu início às obras do Colégio. A construção dos colégios nas colônias era pautada pelas regras fixadas na *Acta in Congregationes Generalis I*, de 1558, que em seu decreto 34 (*De ratione aedifitiorum*) recomendava: *nec sumptuosa sunt, nec curiosa*. Além disto, cabiam também à edificação dos colégios os mesmos princípios empregados na construção das igrejas, a saber, solidez, simplicidade e funcionalidade.¹⁸

Já desde 1565 o cardeal infante D. Henrique havia ordenado ao governador geral Mem de Sá a construção de outros dois colégios nas partes mais a sudeste do Brasil. Por recomendação do governador, um deles ficaria na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, “por ficar em meio da Capitania do Espírito Santo e São Vicente”, enquanto o segundo, segundo a carta régia de 1568, deveria se erguer na Capitania de São Vicente.¹⁹

Iniciadas em 1567, as obras do Colégio do Rio de Janeiro ficaram a cargo do padre Afonso Brás, “por ser grande carpinteiro”²⁰. Inaugurado em 1579, o colégio já parecia insuficiente aos olhos de Anchieta, em 1583, ano no qual se inicia a construção da nova igreja pelo Irmão Francisco Dias, responsável também pelos riscos para os colégios e igrejas de Olinda e Santos.²¹

Os jesuítas, e entre eles Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, tiveram um papel importante na fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, encabeçada por Estácio de Sá, em 1565, e a primeira capela por eles erguida era

¹⁷ *Idem*, p. 314.

¹⁸ CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Utopia e Realidade. Real Colégio de Jesus da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. In *A Forma e a Imagem. Arte e Arquitetura Jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1991, p. 47.

¹⁹ *Idem*, p. 49.

²⁰ *Ibidem*, p. 54.

²¹ TOLEDO, B. L. *Op. cit.*, p. 77. Segundo Serafim Leite, A igreja do colégio de Olinda em foi concluída 1597 e a de Santos em 1600. LEITE. *Novas páginas da História do Brasil*, p. 315.

uma construção bastante simples, de pau-a-pique e cobertura de palha e na qual o fundador português foi sepultado quando de sua morte, em 1567, pelo ferimento durante o combate no Morro da Glória.²²

O colégio e a igreja traçados por Francisco Dias (fig. 2) foram construídos no Morro do Castelo.²³ Em robusta alvenaria de pedra e cal, a nova igreja, consagrada no Natal de 1588, ostentava uma sobriedade que se evidenciava também na fachada (fig. 3), coroada por um frontão triangular e na qual predominavam as linhas retas, que certamente remetia ao modelo da casa professa lisboeta e da igreja de Braga.

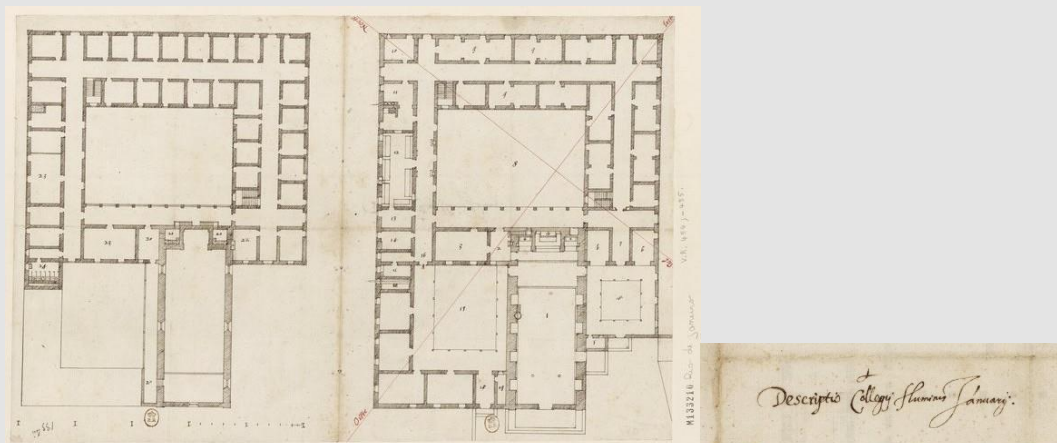


Figura 2 – Planta da Igreja e Colégio do Rio de Janeiro (esq.) e detalhe do título em latim (dir.).

Como recorda Gauvin Bailey, o aspecto exterior dos edifícios de muitas das principais fundações jesuíticas, sobretudo as primeiras e mais antigas, são marcados por características de um maneirismo itálico tardio, com fachadas retilíneas divididas por pilastras e que ostentam pouca ornamentação escultórica.²⁴

22 SILVA, César Augusto Tovar. Arquitetura, iconografia e devoção: a igreja de Santo Inácio e Nossa Senhora das Vitórias da cidade do Rio de Janeiro. In *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*, 2013, p. 1. Disponível em http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371254851_ARQUIVO_Arquitetura,iconografiaedevocao-versaofinal.pdf

23 *Idem*, p. 2. Segundo o autor, a designação de igreja de Santo Inácio se deu somente em 1622, após a canonização do fundador da Companhia de Jesus.

24 BAILEY. *Art in the Jesuit Missions in Asia and Latin America*, p. 148.



Figura 3 – Fotografia da Igreja do Colégio do Rio de Janeiro (anterior à demolição).



Figura 4 – Igreja do Colégio de Olinda.

É o que se observa também no frontispício da segunda igreja traçada por Francisco Dias, a do Colégio de Pernambuco (fig. 4), em Olinda.²⁵ Não obstante ter sido atingida pelo incêndio havido por ocasião da invasão holandesa, em

²⁵ A chegada dos inacianos Manuel da Nóbrega e António Pires a Olinda se deu em 1551, após sua permanência na Bahia. Na ocasião, receberam uma capela dedicada a Nossa Senhora da Graça, originalmente destinada aos padres agostinianos que acabaram por não vir à vila. Em 1565, a capela é substituída por outra igreja e na década de setenta construída totalmente.

1631, uma pintura de Frans Post com uma vista das ruínas da cidade (fig. 5) mostra as paredes da igreja “íntactas e de pé”²⁶, assim como seu frontão.



Figura 5 – Frans Post. Vista de Olinda.

Em 1666, o conjunto jesuítico de Olinda foi restaurado, mantendo-se suas características de severidade e sobriedade, ainda que a fachada da igreja fosse submetida a uma pequena “modernização barroca”.²⁷

Seu interior é um grande salão com duas capelas colaterais à guisa de falso transepto, confessionários em arcadas menores inseridas na espessura do muro, capela-mor pouca profunda e ladeada por outras duas capelas. Serafim Leite recorda que o Provincial Pero Rodrigues, ao passar por Pernambuco em 1597, “achou já uma Igreja, da traça de São Roque, quase acabada”.²⁸ Lúcio Costa

26 LEITE. *Novas páginas da História do Brasil*, p. 306.

27 CARVALHO. Anna Maria Monteiro Fausto de. O Colégio de Jesus do Recife e a Igreja de Nossa Senhora do Ó. *História e Articulação Espacial*. In *Barroco. Actas do II Congresso Internacional – Porto/Vila Real/Aveiro/Arouca*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 100.

28 *Idem*, p. 306.

sugere que tal interior de Nossa Senhora da Graça de Olinda corresponde à feição original de São Roque, anterior à intervenção seiscentista que acrescentou as duas novas capelas colaterais no lugar dos nichos destinados aos confessionários. Em seu entendimento, em vista de tais considerações, esta é obra de significativa importância histórica e “a única igreja jesuítica quinhentista, com *pedigree*, ainda existente no Brasil”.²⁹



Figura 6 - Interior da Igreja de Nossa Senhora da Graça de Olinda.

29 COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In *ARS (São Paulo)*, vol.8, no.16. São Paulo, 2010, p. 138, n. 1.

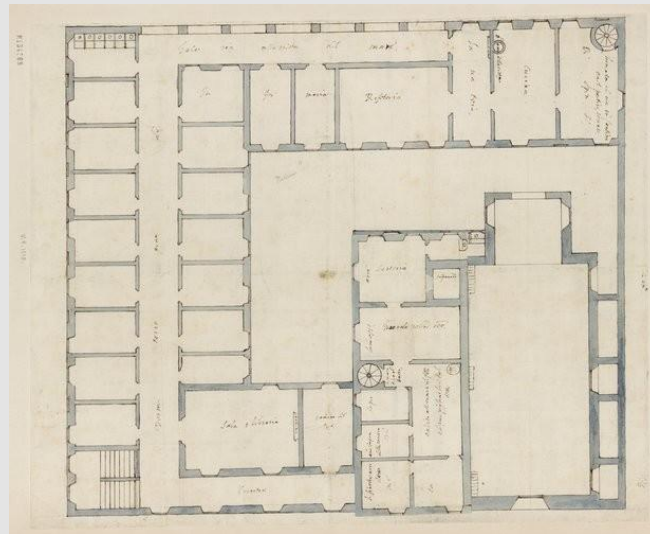


Figura 7 – Planta de uma igreja e colégio jesuíta, possivelmente Olinda, atribuído a Francisco Dias

Um desenho encontrado na Biblioteca Nacional da França (fig. 7), possivelmente para este templo, pode ser atribuído a Francisco Dias, segundo afirma José Luiz Mota Menezes³⁰, o responsável pela reforma realizada entre 1974 e 1978 com o intuito de devolver ao edifício seu aspecto original.

Assim, de acordo com o cronista da Companhia, a igreja lisboeta de São Roque, tal como Afonso Álvares a concebeu, de uma só nave, a cuja construção presidiu o Irmão Francisco Dias, foi a que serviu de modelo às igrejas dos primeiros colégios do Brasil.

Dos *Colégios*, dizemos, não das *Aldeias*, porque duas destas iam ser do partido de três naves, por uma influência que nos quer parecer alentejana. (Eram do Alentejo os Provinciais Pero Rodrigues, Fernão Cardim e Domingos Coelho, e também Manuel do Couto, superior do Espírito Santo). E isto já no primeiro quartel do século XVII, as igrejas, com as residências anexas, da Aldeia de Reritiba no Espírito Santo, e da Aldeia de São Pedro do Cabo Frio no Rio de Janeiro, que resistiram ao tempo e estão de pé. Construídas ambas, em todo o caso, em vida ainda do Arquiteto Francisco Dias, também então no Rio de Janeiro.³¹

30 MENEZES, José Luiz Mota. Igreja de Nossa Senhora da Graça do Colégio dos Jesuítas – Arquitetura Religiosa. In *História do Patrimônio de Influência Portuguesa*. Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em www.hpip.org

31 LEITE. Novas páginas da História do Brasil, p. 304.

Ainda que as ordenações recebidas por Francisco Dias em Portugal lhe incumbissem apenas os riscos das igrejas e colégios da Bahia, de Pernambuco e do Rio de Janeiro, ele também se ocupou da traça da igreja do Colégio de Santos (fig. 8), em 1585, no mesmo ano em que riscou a igreja do Morro do Castelo.³²

Do mesmo modo, também o aspecto da igreja de Santos se assemelha àquela da igreja do Rio de Janeiro e Robert Smith lembra que uma planta do colégio da Sociedade de Jesus em Santos, e de sua igreja em ruínas, é o último dos desenhos jesuítas do Arquivo Militar do Rio de Janeiro.³³ Segundo o autor, a fachada da igreja evoca o “estilo” do final do século XVI e,

apesar de ter sido duas vezes reformada desde sua construção primitiva em 1598, parece admissível que as linhas do projeto de Francisco Dias tenham sido respeitadas. O severo frontão da igreja, as três janelas retangulares e o frontão triangular da única porta de entrada provêm todos do estilo da Renascença das primeiras igrejas jesuíticas permanentes no Brasil, das quais os dois melhores exemplos acham-se no Estado do Espírito Santo.³⁴

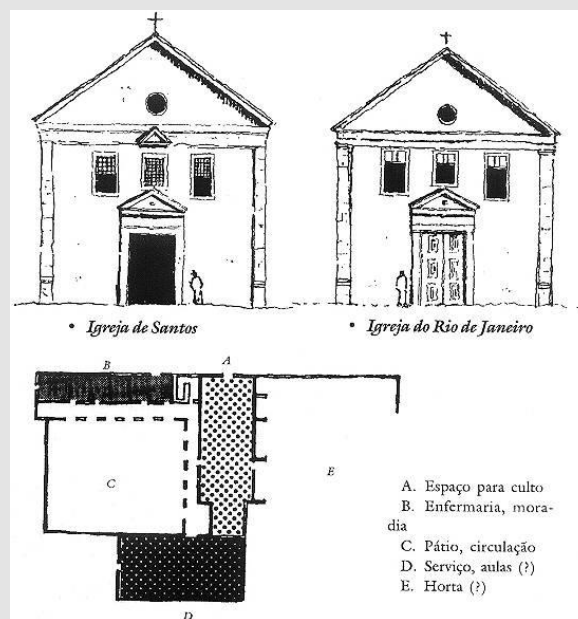


Figura 8 – Alçado das igrejas de Santos e do Rio de Janeiro e esquema da planta da Igreja e Colégio de Santos.

³² *Idem*, p. 305.

³³ SMITH, Robert Chester. *Arquitetura jesuítica no Brasil*. Tradução de Eunice R. Ribeiro Costa, Departamento Histórico Crítico, São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, publicação 2, 1962, p. 31.

³⁴ *Idem*, p. 33. As igrejas do Espírito Santo aos quais o autor faz referência são a dos Reis Magos e de Reritiba.

Entre as referidas obras da Capitania do Espírito Santo se encontra Igreja e residência dos Reis Magos (fig. 9), cujas feições não destoam daquelas das demais igrejas mencionadas. De nave única, ostenta fachada simples, frontão triangular com tímpano perfurado por óculo lobulado, porta única, sobre a qual se rasgam três janelas na altura do coro, além de torre entre a nave e a residência. Apesar da simplicidade, comum às outras igrejas jesuíticas do Espírito Santo, a Igreja dos Reis Magos apresenta elementos em lioz, inexistentes nos demais templos da Capitania, como a portada principal, composta dentro do vocabulário renascentista.³⁵ Para Benedito Lima de Toledo, a “bela portada serliana da igreja da Aldeia dos Reis Magos, reveladora da erudição de quem realizou o projeto”, pode ser indício da participação do Irmão Francisco Dias também nesta obra.

Contudo, a referência de Smith no estudo publicado originalmente em 1948 a um “estilo da Renascença das primeiras igrejas jesuíticas permanentes do Brasil”, indica aproximação às hipóteses de Lúcio Costa, que no texto sobre a arquitetura dos jesuítas no Brasil, publicado originalmente na Revista do SPHAN em 1941, sublinha a correspondência de grande parte das construções jesuíticas brasileiras definitivas ao período de domínio espanhol – “quando a personalidade obstinada e sombria de Felipe II já se desenhava, com tamanha nitidez, na arquitetura austera e despojada, quase penitente, do seu ‘palácio-convento’”.³⁶ Para o arquiteto, nada mais natural que as construções da Companhia, conhecidas as ligações dela com o monarca, refletissem, também aqui, pelas suas proporções e modenatura, o “gosto severo e frio próprio do estilo de Herrera”, tanto mais que as dificuldades locais impunham mesmo à nossa arquitetura um certo comedimento.

Outro aspecto importante salientado por Costa foi o contato, em Portugal, entre Felipe II e Filippo Terzi, o arquiteto bolonhês dos jesuítas, um artista da

35 PESSÔA, José Simões Belmont. Igreja e residência dos Reis Magos, Serra (Nova Almeida). In *História do Patrimônio de Influência Portuguesa*. Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em www.hpip.org

36 COSTA. A arquitetura dos jesuítas no Brasil, p.121.

nova escola, capaz de traduzir ao monarca o puro ideal de paladino tenaz da Contra-Reforma; tanto que o rei confiou ao artista as obras dos Paços da Ribeira e após, em 1590, o seu visto às famosas plantas da igreja de São Vicente de Fora em Lisboa.

Foi precisamente esse estilo sóbrio e de formas geométricas definidas, de Herrera em Madri e de Terzi em Lisboa, estilo ali, então, ‘ultramoderno’ e que destoava violentamente da atmosfera local, saturada ainda de reminiscências manuelinas e platerescas, que veio para o Brasil quinhentista, trazido de primeira mão pelo arquiteto Francisco Dias, colaborador de Terzi na construção de São Roque.³⁷



Figura 9 – Igreja e colégio dos Reis Magos.

Na análise do autor, se para os europeus, saturados de “Renascimento”, a noção de “estilo jesuítico” comumente se associa, para além das formas compassadas iniciais, às manifestações mais desenvoltas do “Barroco” e para os hispano-americanos, onde a ação da Companhia perdurou ao longo de todo o século XVIII, a ideia da arte jesuítica abrange o ciclo barroco completo,

para nós, no Brasil, onde a atividade dos padres, já atenuada na primeira metade do século, foi definitivamente interrompida em 1759, as obras dos jesuítas, ou pelo menos grande parte delas, representam o que temos de mais ‘antigo’. Consequentemente, quando se fala aqui em ‘estilo jesuítico’, o que se quer significar, de preferência, são as composições mais renascentistas, mais

³⁷ *Idem*, p. 121.

moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da
Contra Reforma.³⁸

Reside aí o peculiar interesse das primeiras igrejas de colégios jesuítas
construídas na América portuguesa. E não se trata simplesmente da mera
reiteração dos estudos pioneiros. Ao contrário, a partir de tais questões aventadas
a meados do século passado, restava em aberto a necessidade de questionamento
acerca dos preceitos, normativas e exemplos da arquitetura religiosa da dita
Contra-Reforma a fim de melhor compreender quais foram de fato os valores
empregados nesses tempos iniciais da Colônia.

Recebido em: 28/11/23- Aceito em: 04/01/24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILEY, Gauvin Alexander. *Art in the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542- 1773*. Toronto/Buffalo/London: The University of Toronto Press, 1999.

_____. *Between Renaissance and Baroque – Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2003.

BARBOSA, Gino Caldato. A Igreja e o Colégio de São Miguel da Vila de Santos (1585-1759). In *Leopoldianum - Revista de Estudos e Comunicações da Universidade Católica de Santos* (volume XXIII, agosto, 1997, nº 64, Santos/SP). <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0301.htm>

BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

CARVALHO, Anna Maria Monteiro Fausto de. O Colégio de Jesus do Recife e a Igreja de Nossa Senhora do Ó. História e Articulação Espacial. In *Barroco*.

38 COSTA. A arquitetura dos jesuítas no Brasil, p. 129.

Actas do II Congresso Internacional – Porto/Vila Real/Aveiro/Arouca. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 99-110.

_____. Utopia e Realidade. Real Colégio de Jesus da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. In *A Forma e a Imagem. Arte e Arquitetura Jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1991.

CASTELNAU-L'ESTOILE, Charlotte de. The Uses of Shamanism: Evangelizing Strategies and Missionary Models in Seventeenth-Century Brazil. In O'MALLEY, J. W. (S.J.); BAILEY, G. A.; HARRIS, S. J.; KENNEDY, T. F. (S.J.) (Editors). *The Jesuits II – Culture, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto, Buffalo, London: The University of Toronto Press, 2010, pp. 616-637.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes. *Obras-Primas da Arte Portuguesa – Arquitetura*. Lisboa: Athena, 2011.

GONÇALVES, Nuno da Silva. Baltasar Teles, cronista da Companhia de Jesus. In *Quando os frades faziam história*, dir. de José Adriano Freitas Carvalho, Porto: Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2001, pp. 95-100.

LEITE, Serafim (S. J.). *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Lisboa: Ed. Brotéria, 1953.

LEITE, Serafim (S. J.). *Novas páginas da História do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

MENEZES, José Luiz Mota. Igreja de Nossa Senhora da Graça do Colégio dos Jesuítas – Arquitetura Religiosa. In *História do Patrimônio de Influência Portuguesa*. Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em www.hpip.org

PIRRI, Pietro. *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*. Roma: Institutum Historium S. J., 1955.

OLIVEIRA, Maria Helena. *Igreja de São Roque*. Lisboa: Santa Casa de Misericórdia, 2008.

PESSÔA, José Simões Belmont. Igreja e residência dos Reis Magos, Serra (Nova Almeida). In *História do Patrimônio de Influência Portuguesa*. Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em www.hpip.org

SMITH, Robert Chester. *Arquitetura jesuítica no Brasil*. Tradução de Eunice R. Ribeiro Costa, Departamento Histórico Crítico. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, publicação 2, 1962.

SILVA, César Augusto Tovar. Arquitetura, iconografia e devoção: a igreja de Santo Inácio e Nossa Senhora das Vitórias da cidade do Rio de Janeiro. In *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*, 2013. Disponível em http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371254851_ARQUIVO_Arquitetura,iconografiaedevocao-versaofinal.pdf

TAVARES, Célia Cristina da Silva. *Entre a Cruz e a Espada: Jesuítas e a América Portuguesa*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 1995.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Esplendor do Barroco Luso-brasileiro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

De la percepción del espacio a la perspectiva antropológica del Renacimiento

From the perception of space to the anthropological perspective of the
Renaissance

Javier Navarro de Zuvillaga¹

RESUMEN

Parte del concepto de espacio y de las relaciones entre el espacio exterior a nosotros con nuestro espacio interior por medio de los sentidos. Geometría y Perspectiva son en origen sistematizaciones del proceso visual que responden al funcionamiento de la visión y del sentido vestibular. Por otra parte, analizamos y medimos el espacio de acuerdo con las medidas de nuestro cuerpo. La posición del punto de vista –nuestro ojo– en relación con el espacio representado define la imagen de éste y al contemplar esta representación nos situamos en la posición del ojo de su autor. El origen de la perspectiva como sombra de una cabeza sobre una pared –según Plinio– y el mito de la caverna de Platón nos aclaran mucho sobre el funcionamiento de esta ciencia. La perspectiva renacentista es el resultado de conjugar la *perspectiva naturalis*, basada en la óptica de Euclides, con la *perspectiva artificialis*, desarrollada por Alberti. Además, trata de conciliar mitología clásica y cristianismo al tiempo que los artistas que la practican elevan a la categoría de ciencia la práctica artesanal de la pintura, haciendo de paso arqueología arquitectónica y antropológica. Consecuencia de todo esto es la aparición de las máquinas de dibujar empezando por el velo de Alberti, siguiendo por la ventana de Leonardo y por los inventos de Durero que dan lugar al *oculus geometricus*. Finalmente, la idea de la ciudad ideal y el desarrollo de la escenografía teatral, impulsadas ambas por sus implicaciones políticas y antropológicas, hicieron que la perspectiva se desarrollase. En este desarrollo tuvo mucha importancia el hecho de que la perspectiva escénica se realizaba no sobre un solo plano, como en los cuadros de los pintores, sino en los distintos planos que eran los bastidores laterales sobre el escenario.

palabra clave: espacio; perspectiva; Renacimiento

¹ Profesor Emérito / Universidad Complutense / Madrid

ABSTRACT

This text explores the concept of space and the relationships between the external space around us and our internal space through our senses. Geometry and Perspective originate as systematizations of the visual process that respond to the functioning of vision and the vestibular sense. Additionally, the measurement and analysis of space are done according to the dimensions of our body. The position of the point of view – our eye – in relation to the represented space defines the image, placing us in the position of the author's eye when contemplating the representation. The origin of perspective, such as the shadow of a head on a wall according to Pliny, and Plato's allegory of the cave provide insights into the workings of this science. Renaissance perspective results from combining *perspectiva naturalis*, based on Euclidean optics, with *artificialis* perspective developed by Alberti. It seeks to reconcile classical mythology and Christianity, while artists elevate the craft of painting to the status of a science, doing architectural and anthropological archeology along the way. This leads to the emergence of drawing machines, starting with Alberti's veil, followed by Leonardo's window, and Dürer's inventions giving rise to the *oculus geometricus*. The notion of the ideal city and the development of theatrical scenography, driven by political and anthropological implications, contribute to the evolution of perspective. Significantly, scenic perspective is executed not on a single plane, as in paintings, but on different planes represented by the lateral stage side racks.

Keywords: space; perspective; Renaissance

Empezaré formulando una pregunta: el espacio ¿es consecuencia de nuestra percepción o ya tiene existencia previa?

Imaginemos una habitación más o menos cúbica. Para poder entrar a o salir de ella es necesario estar fuera o dentro y además cruzar la puerta. Si no hay puerta, mal asunto. Si estamos dentro y caminamos en una dirección que no sea la de la puerta llegará un momento en que una pared nos impedirá seguir caminando. Todo esto lo percibimos con los ojos, incluso con el tacto al empujar la puerta o al tocar la pared que nos impide seguir caminando. Por lo tanto, podemos decir que el espacio está ahí en cuanto que lo percibimos, pero también podemos decir que si lo percibimos es porque está ahí.

El diccionario de la Real Academia Española define el espacio como “Continente de todos los objetos sensibles que existen”. Supongo que entre esos objetos estamos nosotros. Se puede decir que nosotros, los seres humanos, tenemos conciencia de un espacio exterior y de un espacio interior. Respecto a uno mismo, los demás y los objetos, los edificios y la naturaleza, en definitiva, todo lo que nos rodea constituye el espacio exterior. Junto a esa conciencia de lo que está fuera de nosotros hay otra de lo que parece estar en nuestro interior: cómo interpretamos lo que vemos, los pensamientos que se producen en nuestra mente a partir de ello. También lo que inventamos, lo que creamos se cuece en nuestro espacio interior, aunque luego lo saquemos a la luz o no. Pero siempre hay una interrelación entre ambos espacios en cualquiera de estas u otras situaciones similares.

Percibimos el espacio a través de los cinco sentidos. Así el olfato y el oído nos conducen por el espacio hasta la fuente donde se producen o, al menos, nos indican más o menos de dónde provienen. Pero también la música crea espacios y visiones en nuestro interior, así como el olfato nos puede transportar a una sugerencia de manjares más o menos apetecibles. Por supuesto, ya sabemos que también existen sonidos y olores desagradables que producen en nosotros un rechazo.

El tacto nos permite reconocer las formas, los volúmenes, las texturas, el frío o el calor de los cuerpos y de los objetos. Pensemos en los ciegos. Todos hemos visto, aunque haya sido en una película, cómo una persona ciega para conocer a otra persona recorre con una mano los rasgos faciales de ésta y así hacerse una idea de cómo es su cara. El 14 de diciembre de 1992 la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) inauguró en Madrid el Museo Tiflológico con el deseo de ofrecer a las personas ciegas la posibilidad de acceder a un museo de forma normalizada, sin que la deficiencia visual grave constituyera una barrera insalvable a la hora de estudiar o disfrutar las piezas. En 2012 el taller de Estudios Durero dio a la luz el proyecto Didú, encabezado por el fotógrafo y periodista español Juan Torre –que quedó casi ciego por una enfermedad visual-, y que ha acercado el arte

a las personas invidentes a través de la tecnología de impresión en tres dimensiones. Gracias a este avance, personas que hace años ni podían llegar a imaginar el aspecto de obras clásicas como la Mona Lisa, en la actualidad pueden conocer todos los aspectos de éstas mediante el sentido del tacto. Así el Museo del Prado realizó en diciembre de 2021 la exposición “Hoy toca el Prado” en la que presentó elaboradas réplicas en 3D de sus obras fundamentales con el objetivo de permitir el acercamiento de personas invidentes a ellas (Fig. 1).

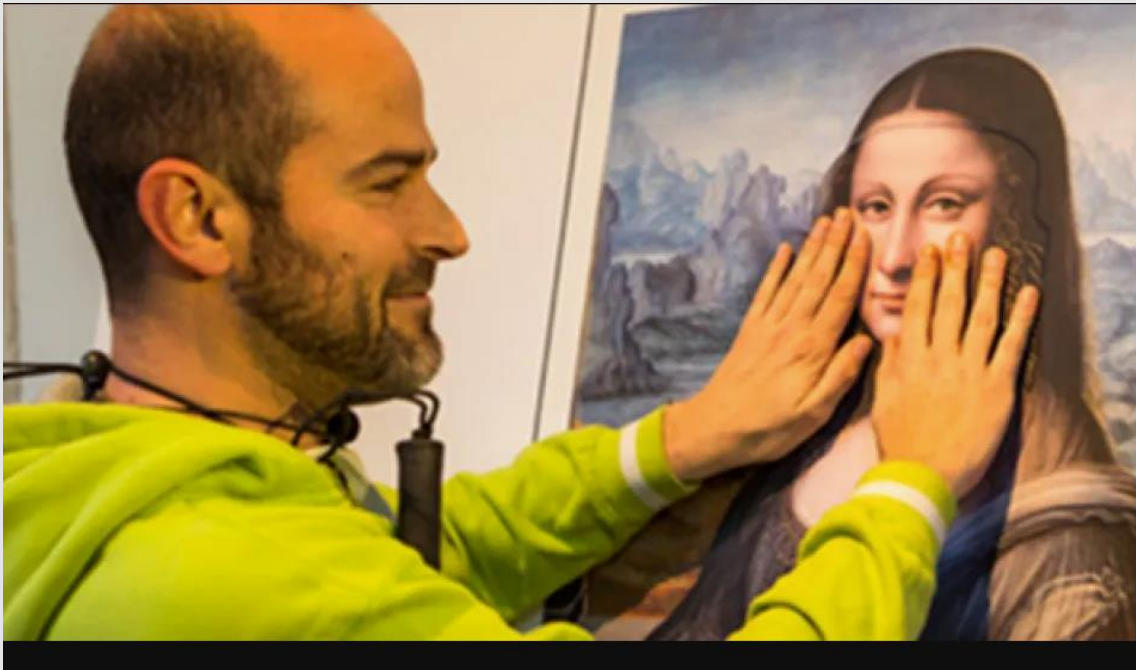


Figura 1. Exposición “Hoy toca el Prado”, Museo del Prado, Madrid 2021.

Hay proyectos similares en otros países, como Unseen Art, encabezado por el diseñador finlandés Marc Dillón. También hay ya algunos artistas que piensan algunas obras para los invidentes, como es el caso de la escultora española Paz Santos (Soria) que ha ofrecido una exposición titulada “La voz del árbol” en el Museo Tiflológico de Madrid (marzo de 2007), donde los ciegos “contemplan” las obras a partir del tacto y disfrutan con las entrantes y salientes de los troncos de pino, abedul cedro, caoba...

Nuestro sentido del gusto tiene también sus implicaciones espaciales: llevar a la boca, chupar, masticar, engullir... Todo es movimiento.

Es bien sabido que olfato y gusto están muy relacionados. Olores apetecibles nos hacen tragar saliva. Pensemos en los catadores de vino: primero huelen el caldo y luego lo prueban, ambos sentidos se complementan para su dictamen. Pensemos también en la perfumería, campo exquisito para el olor, sin llegar a la anomalía perversa que platea Suskind en su famosa novela *El perfume*, de la que se ha hecho una interesante película.

Finalmente, la vista nos permite explorar las distancias, las alturas, las formas, los volúmenes, las texturas, los colores (también es importante el color para los catadores de vino), la luz y la sombra...

Todas estas experiencias implican al movimiento, desde los ojos y las manos, hasta la lengua o la locomoción.

Naturalmente nos vamos a centrar en el sentido de la vista, teniendo en cuenta que la plasticidad neuronal indica que el cerebro tiene la capacidad de cambiar con las experiencias.

La Geometría y la Perspectiva –ésta, como veremos, es una sistematización geométrica del proceso visual- son una consecuencia de la percepción del espacio por parte de la Humanidad. Cuando el hombre primitivo se tumbaba a ver las estrellas las veía como puntos y veía las figuras que formaban: sin duda recorría con los ojos la distancia de una estrella a otra en línea recta y si luego se fijaba en una tercera estrella ya veía el triángulo. Así se designaron las constelaciones y los signos del zodiaco que los astrónomos han reconocido en el firmamento, como el denominado Libra (Fig. 2). He hecho alusión a que existe un espacio exterior a nosotros (todo lo que nos rodea) y existe también un espacio interior en el que se desarrollan nuestros pensamientos y nuestra imaginación a partir de lo que puebla el espacio exterior: personas, naturaleza, objetos... El diálogo continuo entre el espacio interior y el espacio exterior constituye el concepto global de espacio.

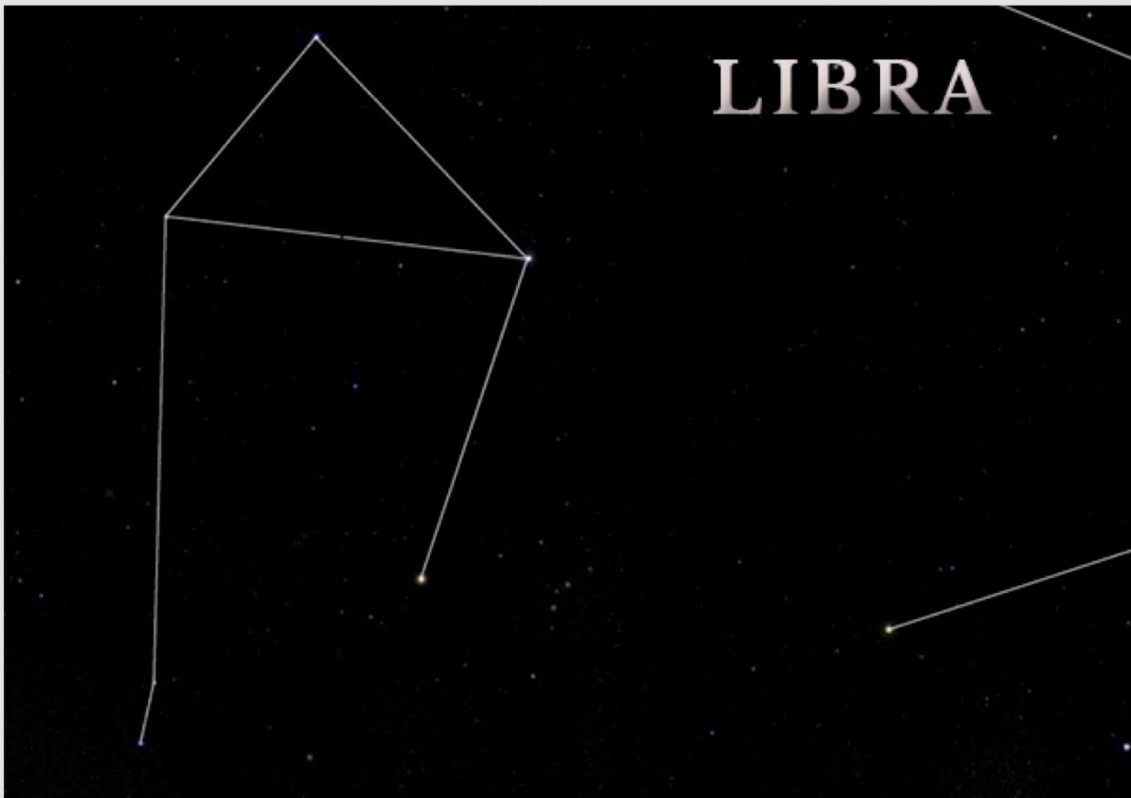


Figura 2. Constelación del Zodiaco denominada Libra.

De este diálogo nacieron los conceptos de arriba, abajo, izquierda, derecha, distancia, dimensión, altura, anchura, profundidad, volumen, luz y sombra, textura, escorzo, gama de color, etc. Y también y en relación con el cuerpo humano la denominación de las distintas medidas, prácticamente iguales o parecidas en los distintos países: dedo, palmo, brazo, codo, pie, paso, vara, etc. Desde las medidas del antiguo Egipto (Fig. 3) hasta desarrollar sistemas de medidas basados en el cuerpo, como el *Modulor* del conocido arquitecto Le Corbusier (fig. 4).

La percepción visual en general es un ejemplo muy claro de este diálogo entre espacio interior y espacio exterior: es un fenómeno que empieza en el espacio exterior (el objeto mirado) y termina en nuestro espacio interior, la retina que, activada por la luz reflejada por el objeto, se traduce en la imagen de lo que vemos. Es decir, el ojo funciona como una cámara oscura. (fig. 5)

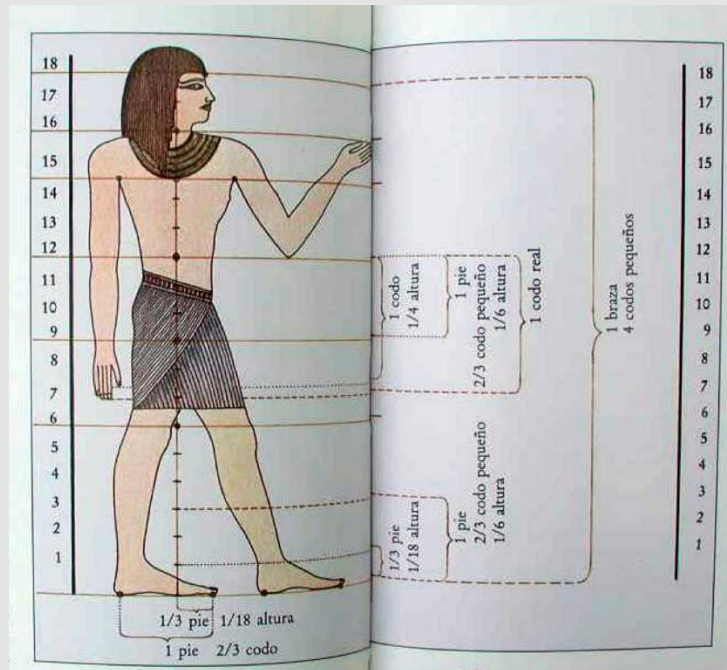


Figura 3. Medidas a partir del cuerpo humano en el antiguo Egipto.

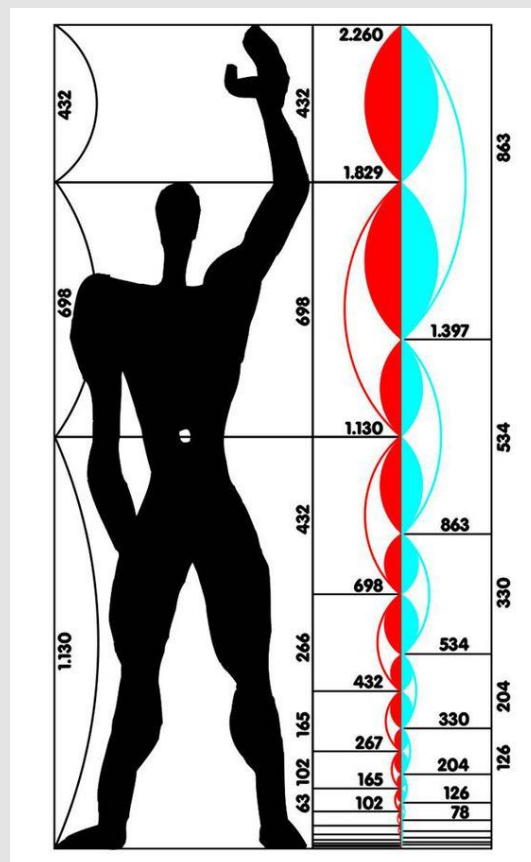


Figura 4. *Modulor* de Le Corbusier (1948 y 1953).

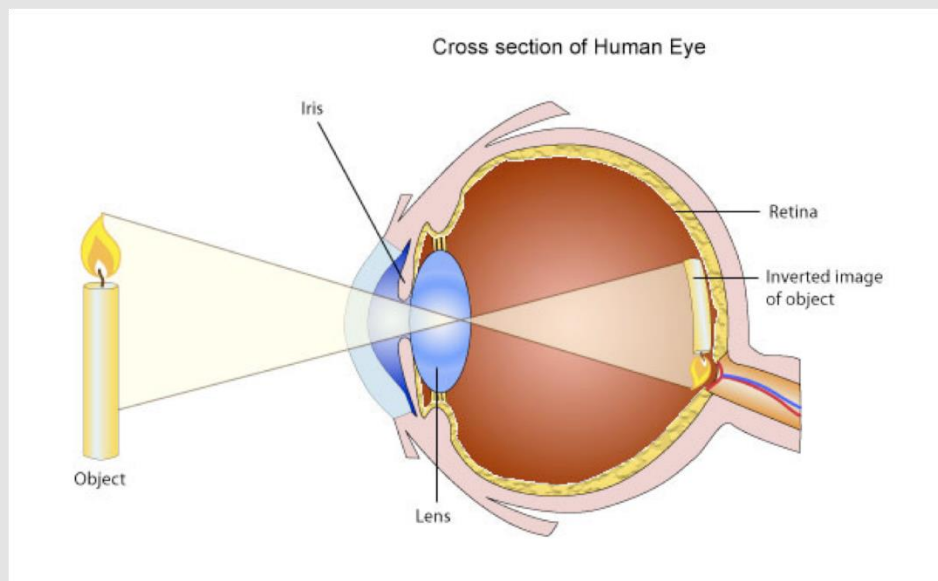


Figura 5. El ojo humano como cámara oscura.

A lo largo de los siglos la observación de la naturaleza llevó a construir conceptos abstractos que son la base de la Óptica y de la Geometría. La explicación geométrica de la forma circular del arco iris dada por Aristóteles -concebida seguramente por alguno de los discípulos del filósofo- y la geometrización de la Óptica llevada a cabo por Euclides son dos de los primeros intentos de racionalización de fenómenos naturales que han tenido lugar en la historia del pensamiento.

Los griegos nos legaron tres disciplinas maravillosas: la Óptica, la Geometría y la Filosofía muy relacionadas entre sí, ya que la Óptica se formula en términos geométricos y muchos filósofos eran geómetras. Euclides sistematizó hacia el año 300 a. de C. todo el conocimiento sobre Geometría que pudo recopilar de sus antecesores en su libro *Elementos* que aún sigue siendo válido. Sin embargo, hemos de atender también a la Geometría Proyectiva –basada en el teorema de Desargues (1638)- que de alguna manera engloba a la Geometría Euclidiana y es la base de la Perspectiva, en la que el concepto de proyección es fundamental.

No olvidemos que el desarrollo de la Óptica dio como fruto la cámara oscura.

Algo que debemos considerar es que nuestra relación con la geometría –lo sepamos o no, incluso lo queramos o no- es íntima y, permítanme decirlo, apabullante. Es íntima porque por así decirlo la llevamos puesta, ya que está íntimamente relacionada con los que son, quizá, los dos más importantes de los cinco sentidos que poseemos: la vista y el oído. La vista porque nuestros ojos son cámaras oscuras en las que se produce el fenómeno de la proyección de los rayos de luz que reflejan los objetos sobre la superficie de la retina (ya sabemos que el cerebro se ocupa de enderezar la imagen) y el oído porque el descubrimiento de los canales semicirculares en el sentido vestibular, situado en el oído, nos hace ver cómo nuestra orientación espacial, regulada por ese sentido, está ligada a las tres direcciones principales del espacio: la vertical y dos horizontales perpendiculares entre sí. En efecto, los canales semicirculares están orientados en tres planos perpendiculares entre sí, como el triedro trirectángulo sobre el que Descartes planteó sus coordenadas (fig. 6). El sentido vestibular es menos evidente para nosotros que la visión, pero nos permite mantener el equilibrio y orientarnos en el espacio.

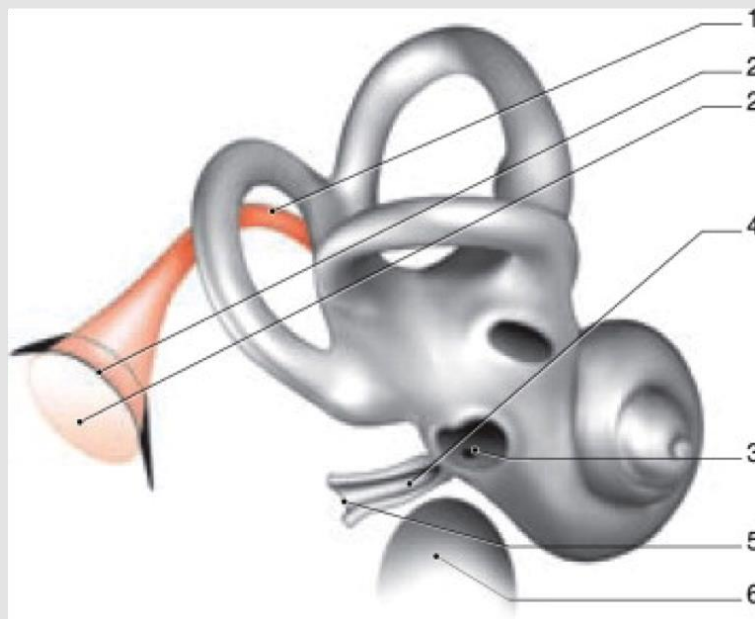


Figura 6. Los canales semicirculares en el sentido vestibular.

Así la combinación de la vista con el sentido vestibular nos permite explorar el espacio. Según la Asociación de Trastornos Vestibulares, podemos navegar con éxito por nuestro mundo físico gracias a la integración de los sistemas vestibular, visual y propioceptivo. El último nos proporciona información percibida a través de nuestros músculos y articulaciones.

Hay que tener en cuenta que las medidas de nuestro cuerpo responden a unas reglas geométricas de proporción que han dado como referencia el canon que ha variado a lo largo de la Historia. Desde el canon griego de Policleto (fig. 7) y el renacentista de Leonardo (fig. 8) hasta los tiempos modernos en que el canon ha sido cambiante y ecléctico (fig. 9).



Figura 7. Canon del cuerpo humano según Policleto.

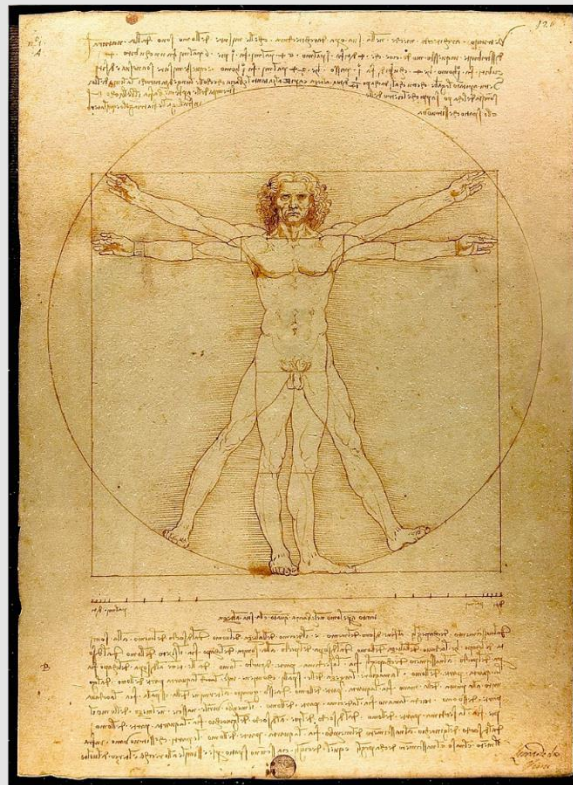


Figura 8. Hombre vitruviano de Leonardo da Vinci (1492).



Figura 9. *Hombre que camina II* de Alberto Giacometti (1960) y *Mujer con espejo* de Fernando Botero (1987) (fotografía de Luis García, CC BY-SA 3.0 es, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=24844901>).

También es importante considerar que las medidas de nuestro cuerpo y el alcance de sus movimientos han dado lugar a reglas de medición de los objetos y los espacios. En este sentido pondré un solo y sencillo ejemplo: la escalera. Desde 1675 se ha venido empleando la **fórmula de François Blondel**: 2 contrahuellas + 1 huella = 61-65 cm. Ejemplo: $2 \times 17 + 29 = 63$ cm. (fig. 10) ².

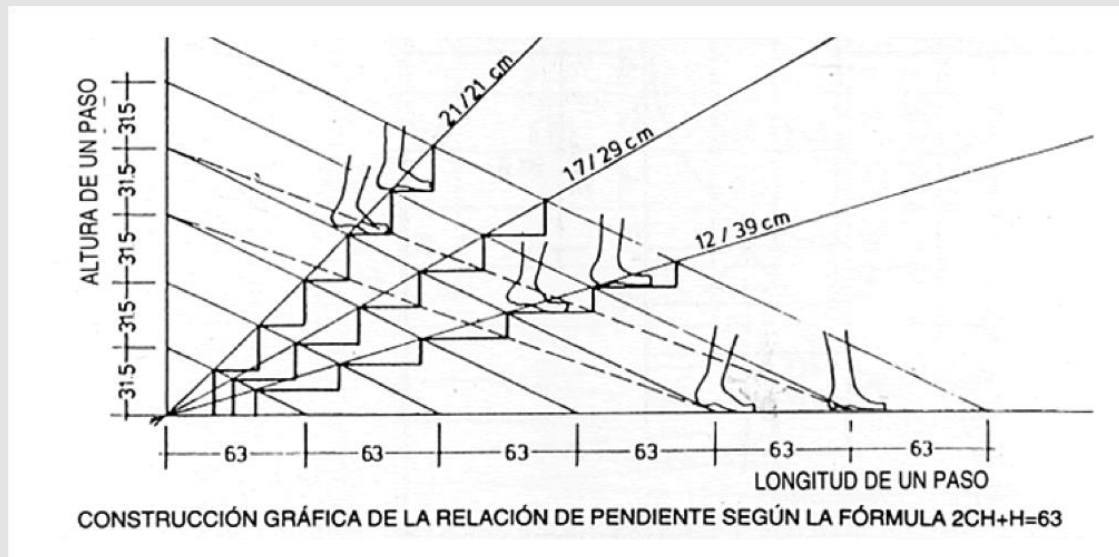


Figura 10. Fórmula de François Blondel para el diseño de los peldaños de una escalera (1675).

Volviendo a la exploración visual del espacio, que es en lo que nos vamos a centrar, todo depende desde dónde miremos el objeto de nuestra contemplación.

Valle-Inclán decía que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente y los ilustra con ejemplos literarios³:

1. De rodillas: Homero, con seres superiores como personajes (dioses y héroes)
2. En pie: Shakespeare, con seres iguales a nosotros (Macbeth rey, pero hombre)
3. Levantado en el aire: Quevedo y Cervantes.

Son implicaciones psicológicas de la percepción espacial como metáforas de la posición del punto de vista. El espacio o el objeto representados nos dicen

² François Blondel, Cours d'Architecture enseigné dans l'Academie, Paris 1675.

³ "Hablando con Valle-Inclán de él y su obra". Entrevista de Gregorio Martínez Sierra a Valle-Inclán publicada en el periódico ABC el 7 de diciembre de 1928. Recogida en Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*. Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia, Pre-Textos, 1994, págs. 393-397.

dónde está ese punto, que es el ojo del artista que pinta el cuadro y que debe coincidir con el del espectador del mismo.

En la representación del espacio por medio de la perspectiva frontal podemos considerar tres posiciones fundamentales del punto de vista con respecto al objeto representado que se pueden corresponder con las maneras de ver el mundo de Valle-Inclán. Es obvio que un mismo objeto, espacio o escena no se ve igual si lo representamos con el punto de vista bajo, a la altura de una persona o desde arriba.

Para entender mejor estas implicaciones psicológicas de la percepción espacial veamos tres ejemplos de acuerdo con lo que planteaba Valle-Inclán.

Los siguientes cuadros nos dan la altura del punto de fuga, lo que es lo mismo que la altura del punto de vista, es decir la altura en que el artista puso su ojo:

1. Desde más abajo (fig. 11)
2. A la altura de una persona de pie (fig. 12)
3. Desde más arriba (fig. 13)

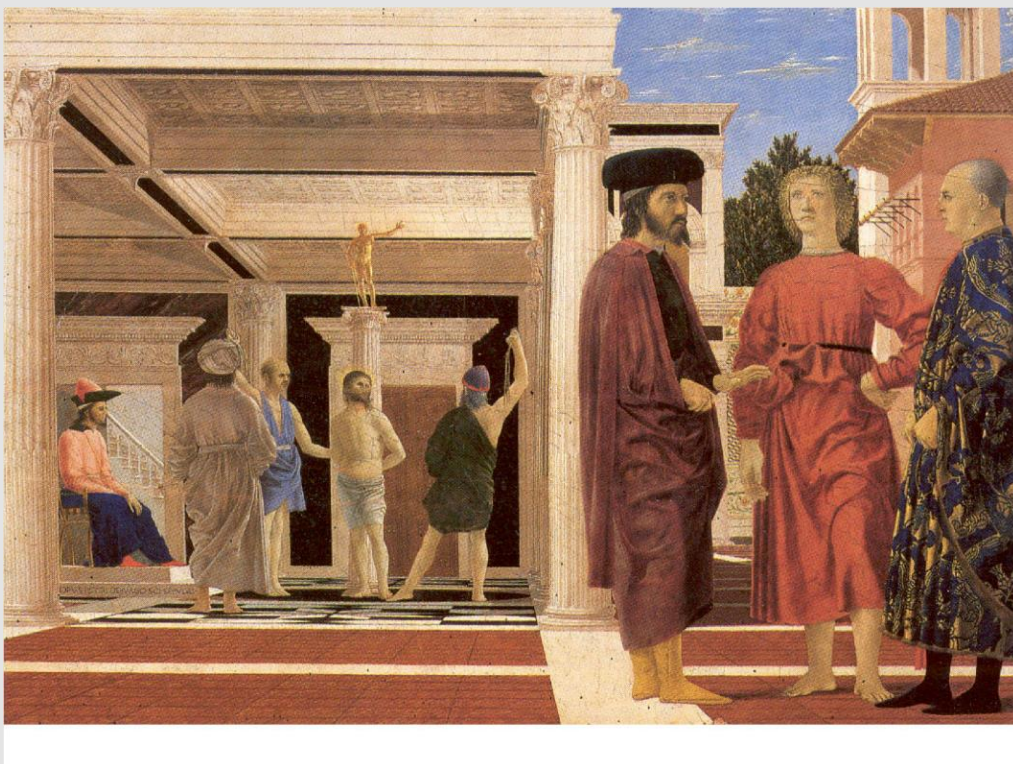


Figura 11. *La flagelación*, Piero Della Francesca (h. 1450), Palacio Ducal, Urbino.



Figura 12. *Capricho con columnata en el interior de un palacio*, Canaletto (h. 1765), Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

En la parte izquierda del cuadro de Piero, al tratarse de una perspectiva frontal, el punto de fuga está un poco a la derecha del muslo derecho del sayón de la derecha. Es decir, más bajo incluso que los ojos del personaje sentado.

En el cuadro de Canaletto el punto de fuga está a la altura de los ojos del personaje que lleva de la mano a un niño.

En el cuadro de Neefs el punto de fuga está bastante por encima de las cabezas de todos los personajes que aparecen.

Pero ¿cómo empezó todo esto? Pues lo hizo en el mundo de las sombras (como el seno materno). Plinio cuenta la leyenda sobre el ceramista y escultor Buades o Butades (s. VII a. de C.), que modeló la cabeza del novio de su hija a partir de la silueta que ésta había dibujado sobre la pared utilizando la sombra que arrojaba el mozo. Butades aplicó una capa de arcilla, que modeló siguiendo las sinuosidades de aquel rostro; quitó la arcilla de la pared, la metió en el horno y obtuvo un retrato duradero, que según la tradición se conservó en el Ninfeo de Corinto hasta la conquista de la ciudad por los romanos.



Figura 13. *Interior de una iglesia gótica*, Peeter Neeffs (1615-1616), Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

Es muy interesante este vaivén entre las dos y las tres dimensiones: de la cabeza del joven a su proyección o sombra en la pared y de ésta a la cabeza modelada por Butades.

Pintura y escultura nacen de lo mismo, el dibujo. Pero primero está la escultura y luego la pintura sustituirá la tercera dimensión del relieve por el escorzo, el claroscuro y el color. Platón, en *La República VII*, relata en un diálogo entre Sócrates y Glaucón, lo que se ha dado en llamar el mito o la alegoría de la

caverna. Se trata de una alegoría del conocimiento, aunque algunos consideran que también es el primer tratado de sociología de la Historia y cuenta lo siguiente.

Sócrates pide a Glaucón que imagine una situación en la que un grupo de prisioneros están encerrados desde niños en el fondo de una caverna de espaldas a la entrada, frente a la pared y encadenados en piernas y cuello de manera que no se pueden desplazar ni girar la cabeza. Detrás de ellos hay un camino más alto con un tabique de lado a lado y que va desde aquél hasta el suelo, como el biombo que levantan los titiriteros para mostrar por encima de él los muñecos. Al otro lado del tabique pasan unos hombres que portan por encima de ellos toda clase de utensilios y figurillas de hombres y animales. Detrás del camino y del tabique hay un fuego que hace que las sombras de los que pasan se proyecten sobre la pared a la que miran los prisioneros. Glaucón se muestra de acuerdo con Sócrates cuando éste le pregunta si no cree que lo único que han visto los prisioneros son las sombras que ellos mismos o las figurillas que portan los otros hombres proyectan sobre la pared de la caverna que tienen enfrente.

La historia continúa, pero lo que a nosotros interesa de este mito son estos tres aspectos:

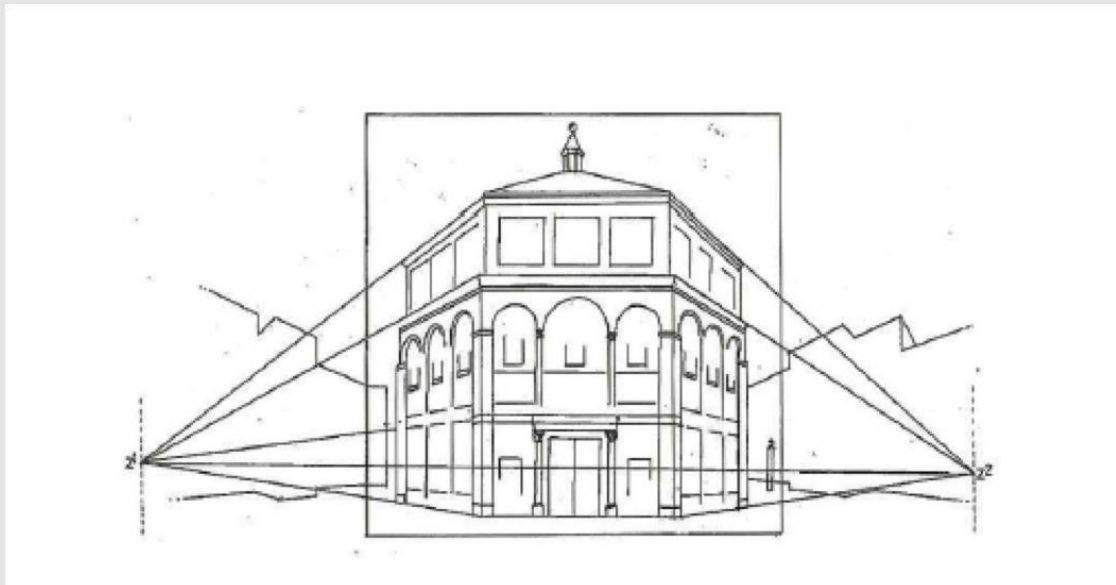
- la proyección sobre un plano desde un foco
- que los esclavos (espectadores de esa proyección) no pueden mover la cabeza y han de mirar siempre hacia delante, es decir que sólo pueden mover los ojos
- la dualidad entre el mundo real y el mundo proyectado o representado

Estas tres cosas están, como veremos, en el fundamento de la perspectiva.

En contraste con el arte de la Edad Media, que fue más bien simbólico y conceptual⁴, en el siglo XIV se inicia un cambio con pintores como Giotto, Duccio y Ambrogio Lorenzetti que abocará al nacimiento de la perspectiva de la mano de Brunelleschi, Alberti y Leonardo. El primero, en las tablas que pinta del baptisterio y de la plaza de la Señoría de Florencia, da las claves para su trazado sentando las

⁴ Véase como ejemplo el frontal del altar o de los Apóstoles en la Seo d'Urgell que data del siglo XII.

bases de la perspectiva lineal, tanto frontal como oblicua. También determina los puntos de fuga y el punto de distancia, el cual permite llevar las medidas en profundidad. Las tablas no se conservan, sólo la descripción que de ellas hace el arquitecto, matemático, astrónomo y escritor Antonio Manetti en la biografía que hizo del arquitecto y perspectivista (fig. 14)⁵. Luego Alberti en su tratado de pintura⁶ explica cómo dibujar una perspectiva lineal a partir del descubrimiento de Brunelleschi en estos términos: «Creo que no puede haber cosa que más ayude y aproveche que el velo, de cuyo uso soy yo el primer inventor en esta forma. Tómese un pedazo de tela transparente, llamada comúnmente velo, de cualquier color que sea: estirada ésta en un bastidor, la divido con varios hilos en cuadros pequeños e iguales a discreción; póngase después entre la vista y el objeto que se ha de copiar, para que la pirámide visual penetre por la transparencia del velo»⁷.



5 Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*. (Florence, Bib. N. Cent., MS. II, ii, 325, fols 295r-312v).

6 Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435, traducido al castellano por Diego Antonio Rejón de Silva, *El tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, Imprenta Real, Madrid 1784.

7 Rejón de Silva, *El Tratado de la pintura por Leonardo de Vinci*, p. 227.

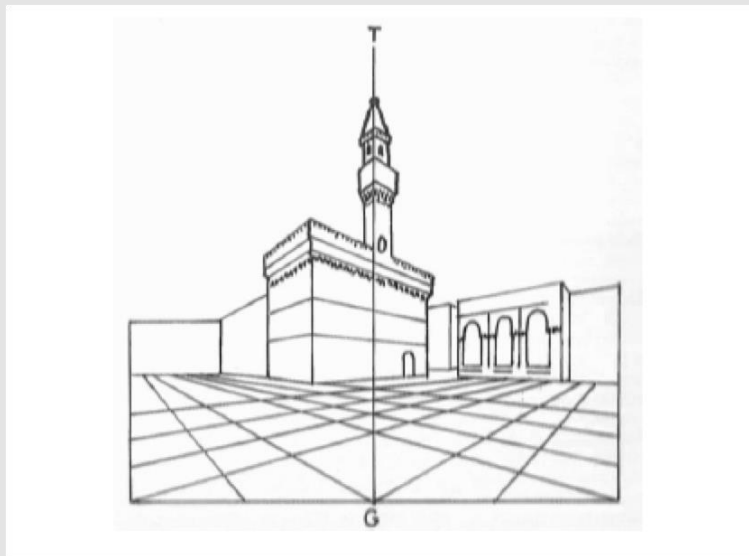


Figura 14. Reconstrucción de las perspectivas sobre tabla de Filippo Brunelleschi (tomada del artículo de Javier Díez Álvarez y Raquel Caerols Mateo, “La experimentación como forma de conocimiento: el paradigma del invento de Brunelleschi”, *Bellas Artes* 8, Abril 2010, págs. 79-97).

Como ya dejé dicho “En el empeño renacentista por recuperar la antigüedad clásica, fundamentalmente la cultura romana, que es lo que tenían más a la mano, los artistas italianos del Renacimiento idearon la perspectiva como una doble mirada: a través del espacio y a través del tiempo. Así, Alberti, que es el primer tratadista de la perspectiva, habla de la *historia* en la pintura en un sentido doble. Por una parte, se trata de la historia que representa el cuadro, es decir, del tema, del argumento y en ese sentido, como herencia del drama antiguo a través de la *Poética* de Aristóteles, la acción representada ha de tener una significación eterna, más precisamente, *histórica*. Pero por otra parte es la historia en el sentido de echar la vista atrás y de recuperación del pasado⁸. Naturalmente cuando Alberti habla del pasado se refiere fundamentalmente a lo mitológico, tanto en la cultura clásica como en la cristiana, porque uno de los empeños del Renacimiento fue tratar de conciliar ambas. Ahí puede estar el origen de los dos géneros de pintura más ejercitados durante siglos: la pintura mitológica y la pintura religiosa, teniendo en cuenta que el imaginario cristiano es también una mitología que en parte pasa a ser

⁸ Argan, G. C. y Wittkower, R., *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Paris, Les éditions de la passion, 1990, págs. 49-52.

dogma para los creyentes. (...) Lo que realmente hicieron los artistas del Renacimiento fue elevar a la categoría de ciencia la práctica artesanal de la pintura, haciendo de paso arqueología arquitectónica y antropológica, como hemos visto. Lo hicieron no sólo pintando, sino también escribiendo y dibujando tratados que difundieron la perspectiva y la hicieron evolucionar.”⁹.

En el artículo citado ponía como ejemplos significativos de lo dicho las siguientes obras: *La Santísima Trinidad* de Masaccio, el *Hombre vitruviano* de Leonardo (c. 1490), la *Flagelación de Cristo* de Piero Della Francesca (1460), *La Escuela de Atenas* y *La Disputa del Sacramento* de Rafael Sanzio (1510-1511). En todas estas obras se aúna la Antigüedad clásica con el cristianismo y la actualidad de aquella época, haciendo que figuras relevantes del momento representasen a otras equivalentes del pasado¹⁰.

También me refería en este artículo a que los artistas italianos hubieron de conjugar la *perspectiva naturalis*, basada en la óptica de Euclides, con la *perspectiva artificialis*, desarrollada por Alberti basándose en la “construcción legítima” de Brunelleschi a partir de la planta y el alzado del objeto representado que se proyecta desde un punto, dando lugar a la pirámide visual o proyección que es seccionada por el plano de representación.

Leonardo en su *Tratado de la Pintura* dice que “(...) la perspectiva, esto es, de la ciencia de las líneas de la visión, ciencia que se divide en tres partes; de éstas, la primera solamente comprende la construcción lineal de los cuerpos (*perspectiva lineal*); la segunda, la difuminación de los colores en relación a las diversas distancias (*perspectiva de color*); y la tercera, la pérdida de determinación de los cuerpos en relación a las diversas distancias (*perspectiva menguante*) (...)”. Se

9 “Los tratados de geometría y perspectiva de Antonio de Torreblanca”, en *Revista Linguagens nas Artes da Escola Guignard*, vinculada a Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais, vol. 2, nº 2, Agosto/Dezembro de 2021.

10 Como decía en el artículo citado en la nota anterior: “...de las distintas posiciones que Leonardo plantea en su dibujo del hombre vitruviano hay una que se corresponde con el crucificado”. Sobre esto véase mi contribución “The Trattato in 17th- and 18th-century Spanish Perspective and Art Theory” en Claire Farago (ed.), *Re-reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900*, Routledge 2009, págs. 327-348.

denominará luego *perspectiva aérea* a la combinación de la perspectiva de color y la perspectiva menguante. La aportación quizá más interesante y sorprendente en su momento que hizo Leonardo es la de su famosa “ventana” (fig. 15), que él llamó “pared de vidrio” y se refiere a ella en estos términos: “La perspectiva no es otra cosa que ver un lugar a través de un vidrio plano y perfectamente translúcido, sobre cuya superficie han sido dibujados todos los cuerpos que están del otro lado del cristal. Estos objetos pueden ser conducidos hasta el punto del ojo por medio de pirámides que se cortan en dicho vidrio (...)”¹¹.

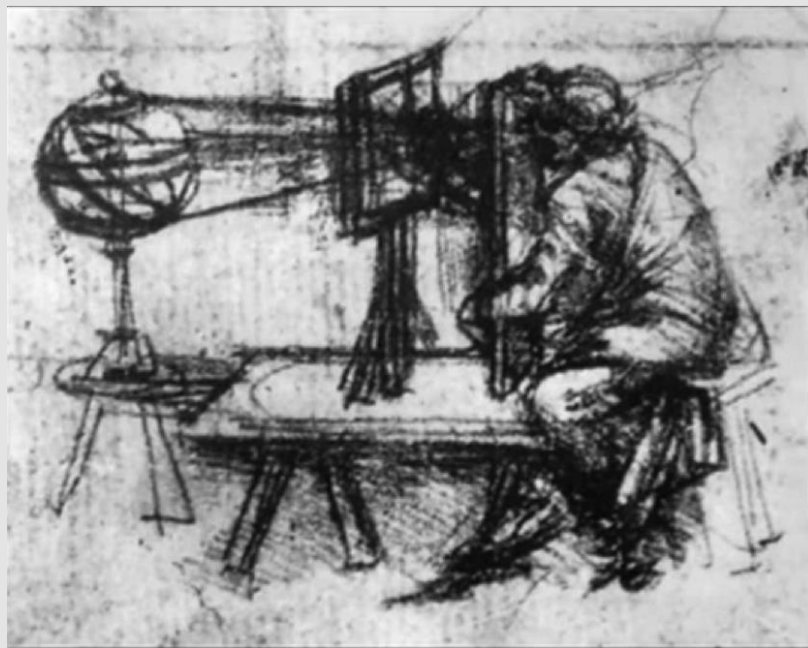


Figura 15. La ventana de Leonardo, 1480 ca. Códice Atlántico, f. 5r, Milán, Biblioteca Ambrosiana.

Es de notar que en la fábrica de vidrio de la isla veneciana de Murano fabricaban vidrio plano y transparente cuando Leonardo publicó su hallazgo. En este invento se ve claramente la relación con el mito de la caverna de Platón antes descrito en los tres aspectos citados, pues el artífice va marcando sobre el vidrio los puntos del objeto a representar a partir de un visor fijo.

11 Codex Atlanticus (1478-1519).

Las aportaciones de Alberti y Leonardo sobre la perspectiva eran la mejor expresión del antropocentrismo que reivindicaban los filósofos de la época¹²: el ojo del hombre capaz de ver, de medir y de representar el mundo visible.

Después del tratado de Alberti y de los estudios de Leonardo sobre la perspectiva se suceden los tratados sobre la *perspectiva artificialis*. Sus autores son: Piero della Francesca, Sebastiano Serlio (1545), Daniele Barbaro (1565), Vignola (1583), Sirigati (1596) y Guidobaldo del Monte (1600). En España el único tratado original sobre perspectiva y los conocimientos de geometría necesarios para comprender aquélla es el de Torreblanca (1616-1617)¹³.

En estos tratados se contemplan ingenios que son herederos del velo de Alberti y de la “ventana de Leonardo”. Son lo que se ha dado en llamar máquinas de dibujar, aunque el término le venga un poco grande, ya que hay pocas cosas que se muevan. El velo de Alberti era una trama de hilos en plano a través de la cual se podía ver el objeto a representar y su cuadrícula servía de referencia para hacer el dibujo sobre un papel cuadriculado. La ventana de Leonardo, antes descrita, es otro de esos ingenios.

Durero plantea otros tres de esos ingenios además de la ventana de Leonardo¹⁴. Ésta la ilustra con este grabado de un artífice haciendo un retrato (fig. 16).

12 Marsilio Ficino y Picco della Mirandola, rescataron en el siglo XV el concepto del antropocentrismo que habían sido planteados por Platón y Aristóteles y también por Tomás de Aquino.

13 Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (1480), Sebastiano Serlio, *Second livre de perspective* (1545), Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva* (1565), Vignola-Danti, *Le due regole della prospettiva pratica* (1583), Lorenzo Sirigati, *La pratica di prospettiva del cavaliere...* (1596) y Guidobaldo del Monte, *Perspectivae Libri Sex* (1600). Felipe Lázaro de Goiti tradujo al castellano los tratados de Barbaro y Vignola en 1643, traducciones que quedaron sin publicar y permanecen en la Biblioteca Nacional de Madrid. Antonio de Torreblanca, *Tratado de geometría y perspectiva práctica*, Universitat de Valencia 2012. Véase también: Javier Navarro de Zuvillaga, “Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Segundo semestre de 1989, Núm. 69, págs. 449-488. Este tratado está basado fundamentalmente en los tratados de Barbaro, Vignola y Sirigati.

14 Alberto Durero, *Unterweisung der Messung* (Nuremberg 1525).



Figura 16. Alberto Durero, versión de la ventana de Leonardo, *Unterweisung der Messung*, Nuremberg 1525.

Durero reúne en esta otra máquina de dibujar los conceptos albertianos del cuadro como ventana y del velo como ayuda al dibujo (fig. 17). Dependiendo de si la cuadrícula del papel es mayor, igual o menor que la de la ventana con el velo, el dibujo saldrá mayor, igual o menor que si se hiciera con la ventana de Leonardo, es decir, un cristal en lugar de la cuadrícula del velo. En este grabado las cuadrículas parecen ser del mismo tamaño en la ventana y en el papel.

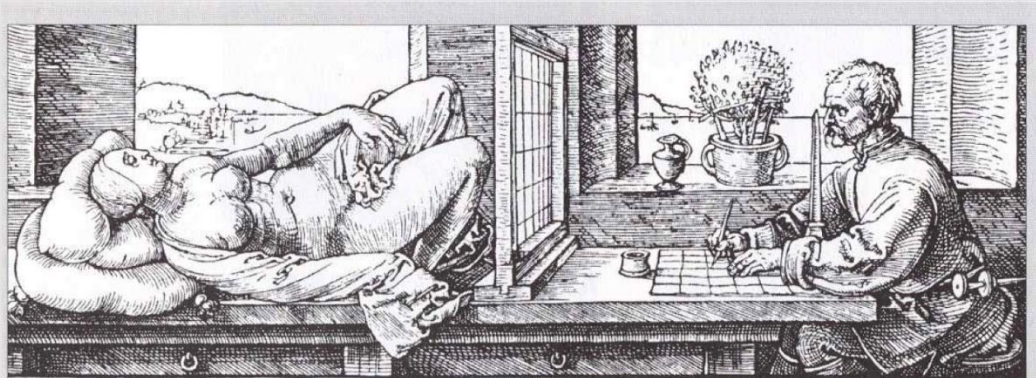


Figura 17. Alberto Durero, versión del velo de Alberti, *Unterweisung der Messung*, Nuremberg 1525.

Pero Durero va más allá en el proceso de abstracción de la perspectiva en otros dos grabados, sustituyendo el ojo por una argolla en la pared y los rayos visuales por el bramante tensado que se sitúa en puntos específicos del objeto a representar (jarrón o laúd). En el primero (fig. 18) el cristal de la ventana de Leonardo es el plano de representación, la argolla en la pared es el punto de vista y el bramante terminado en un tubo que utiliza como visor es el rayo proyectante. En el otro grabado (fig. 19) el punto de vista es también la argolla en la pared, pero esta vez con un contrapeso que permite que los rayos proyectantes –también materializados por el bramante- lleguen más o menos lejos; por último, el plano de representación es un papel sujeto a la hoja de un portillo que abierta permite el paso de dicho bramante y cerrada permite situar sobre el papel los puntos de proyección cuyas coordenadas ha medido previamente el ayudante.

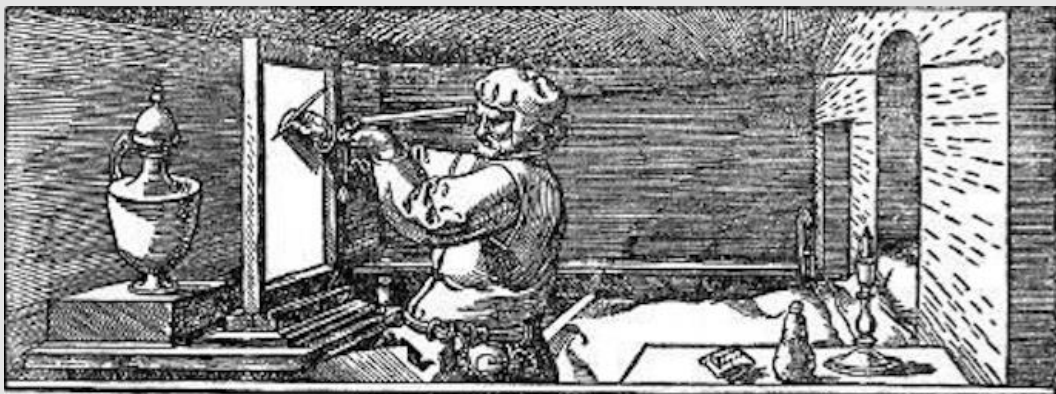


Figura 18. Alberto Durero, otra versión de la ventana de Leonardo, *Unterweisung der Messung*, Nuremberg 1525.

En estos dos grabados Durero, de forma experimental y práctica, sustituye el ojo humano por lo que yo, parafraseando a Leonardo, llamaría el *oculus geometricus*, en el que la pupila se transforma en un punto geométrico llamado punto de vista, la retina -superficie en la que en el ojo humano se proyecta la imagen- por un plano geométrico llamado plano del cuadro y la proyección o pirámide visual por las distintas posiciones del bramante que van a distintos puntos del objeto.

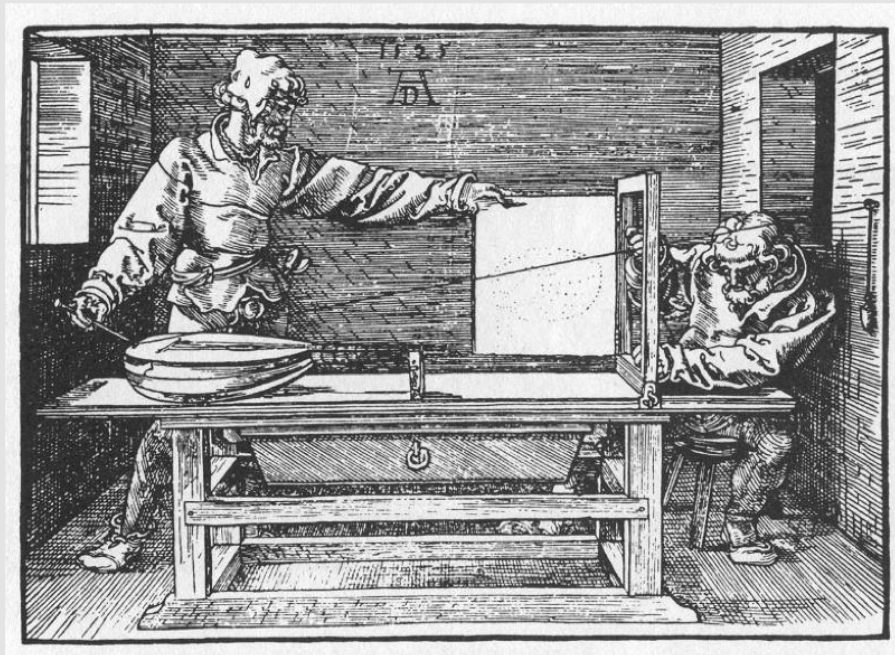


Figura 19. Alberto Durero, portillo para realizar perspectivas, *Unterweisung der Messung*, Nuremberg 1525.

Es muy interesante observar que en estos cuatro grabados Durero utiliza la perspectiva lineal para representar a un artífice que está dibujando en perspectiva lineal un modelo (dos humanos y dos objetuales) ayudado por una máquina de dibujar.

Vamos a ver cómo la perspectiva se instala en la escenografía teatral y cómo ésta contribuye enormemente al desarrollo de aquélla.

La escena perspectiva nace y se desarrolla en Italia al impulso de los príncipes de las ciudades-estado que, a través del arte en general y del teatro en particular pretenden ofrecer una imagen del hombre moderno, del estado moderno y de la ciudad moderna y que encuentran en el medio de comunicación que era el teatro durante los siglos XV y XVI el vehículo ideal para esa transmisión y en la escena perspectiva la imagen visual que presenta de una sola vez los ideales del hombre renacentista: cientifismo y subjetivismo por un lado y puesta al día de los valores de la antigüedad clásica por otro.

A esto se añade el hallazgo que supone la perspectiva escénica dentro de la estructura filosófico-religiosa y socio-política de la época como instrumento de

propaganda en cuanto a la identificación del punto de fuga con la idea del infinito y, por ende, con Dios y en consecuencia con el soberano.

Ya el hecho de utilizar la ciudad como tema escenográfico predominante supone una muestra del empleo de la perspectiva como instrumento político, teniendo en cuenta la gran importancia que en los siglos XV y XVI tuvieron en Italia las ciudades-estado.

En estas ciudades y territorios gobernados de una forma absolutista por familias poderosas como los Este, los Montefeltre, los Médici o los Sforza sus gobernantes bien pronto se dieron cuenta de que la perspectiva era un instrumento ideal para reafirmar su poder.

Bastiano da Sangallo es uno de los primeros en hacer coincidir el punto de vista de la perspectiva con el ojo del “príncipe”, en este caso el Duque de Médicis (fig. 20)¹⁵. Esta práctica se extiende por toda Italia y se exportará al resto de Europa.

Como dice Roy Strong: “Es irónico que estas visiones de ciudades ideales dentro del nuevo estilo clásico armonioso, que comenzaron como expresión pura de los valores cívicos humanistas, se convirtieran pronto en una fórmula cultural divisoria en la cual una zona cercada de un palacio se transformaba en un auditorio en el que unos cuantos elegidos contemplaban visiones neoplatónicas que reafirmaban su derecho a gobernar.”

Esta identificación del punto de vista de la perspectiva escénica con el ojo del príncipe perdurará durante el siglo XVII y parte del siglo XVIII, como el arquitecto y escenógrafo Sabbattini pone de manifiesto en su tratado: “Me parece razonable, habiendo terminado de tratar cómo se debe hacer el escenario, decir también cómo y en qué sitio, se debe acomodar el puesto para el Príncipe u otro personaje elevado. Se tendrá por tanto en consideración hacer elección del lugar más próximo que sea posible al punto de la distancia y que esté a una altura tal del suelo

15 Bastiano Sangallo fue un arquitecto, pintor y escenógrafo (1481-1551) que figura en *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori* de Giorgio Vasari (1550 y 1568).

de la sala que, estando sentado, la vista esté en el mismo plano que el punto de concurso, pues así todas las cosas dispuestas en el escenario aparecerán mejor que en ningún otro sitio”¹⁶.

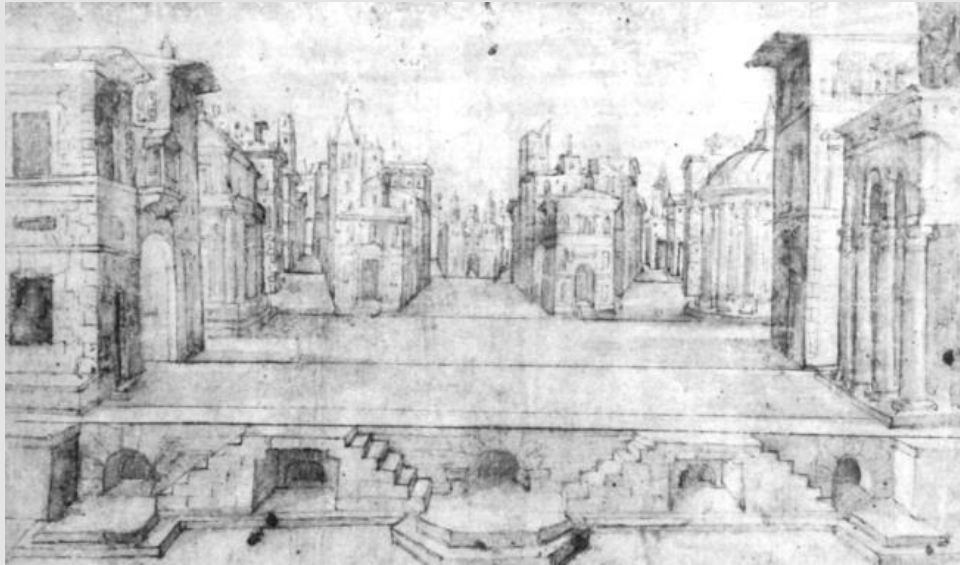


Figura 20. Bastiano da Sangallo, boceto para escenografía perspectiva, h. 1535.

Los cortesanos, con excepción de los familiares o invitados del príncipe que se sentaban próximos a él, veían la perspectiva distorsionada, y al tiempo eran conscientes de que sólo el príncipe estaba en el lugar privilegiado para poder verla con propiedad, pues su ojo coincidía con el punto de la perspectiva. Expresión del absolutismo en forma simbólica.

Así la perspectiva renacentista evolucionó gracias a que una de sus aplicaciones, la escenografía, resultó ser un arma política de gran alcance y efectividad en el teatro cortesano. Esta evolución se produjo por distintas razones de las cuales quizá la más importante fue el hecho de que la perspectiva escénica se realizaba no sobre un solo plano, como en los cuadros de los pintores, sino en los distintos planos que eran los bastidores laterales sobre el escenario. “De las delineaciones perspectivas en tablas separadas” como titula Tomás Vicente de

16 Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne’teatri*, Ravenna 1638, Libro primo, cap. 34.

Tosca el capítulo dedicado a la escena perspectiva con bastidores laterales en su tratado¹⁷.

Recebido em: 28/10/23 - Aceito em: 10/01/24

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Battista. *De pictura*, 1435, traducido al castellano por Diego Antonio Rejón de

ARGAN, G. C. y WITTKOWER, R., *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Paris, Les éditions de la passion, 1990

BARBARO, Daniele. *La pratica della prospettiva* (1565)

BLONDEL, François. *Cours d'Architecture enseigné dans l'Academie*, Paris 1675

DANTI, Vignola. *Le due regole della prospettiva pratica* (1583)

DURERO, Alberto. *Unterweisung der Messung* (Nuremberg 1525)

FRANCESCA, Piero della. *De prospectiva pingendi* (1480)

MANETTI, Antonio. *Vita di Filippo Brunelleschi*

MONTE, Guidobaldo del. *Perspectivae Libri Sex* (1600)

SABBATINI, Nicola. *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*, Ravenna 1638, Libro primo

SERLIO, Sebastiano. *Second livre de perspective* (1545)

SILVA, Rejón de. *El tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, Imprenta Real, Madrid 1784

SIRIGATI, Lorenzo. *La pratica di prospettiva del cavaliere...* (1596)

17 Tomás Vicente Tosca, *Compendio matemático*, Valencia 1707-1715, Tratado XIX, Libro VI, capítulo I.

TORREBLANCA, Antonio de. *Tratado de geometría y perspectiva práctica*, Universitat de Valencia, 2012

TOSCA, Tomás Vicente. *Compendio matemático*, Valencia 1707-1715, Tratado XIX, Libro VI, capítulo I VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Entrevistas, conferencias y cartas*. Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia, Pre-Textos, 1994

VASARI, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori* (1550 y 1568)

VIEJO, Plinio el. *Historia natural*

VINCI, Leonardo da. *Codex Atlanticus* (1478-1519)

ZUVILLAGA, J. N. “Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Segundo semestre de 1989

_____. “The Trattato in 17th- and 18th-century Spanish Perspective and Art Theory” en Claire Farago (ed.), *Re-reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900*, Routledge 2009.

_____. “Los tratados de geometría y perspectiva de Antonio de Torreblanca”, en *Revista Linguagens nas Artes da Escola Guignard, vinculada a Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais*, vol. 2, nº 2, Agosto/Dezembro de 2021

La representación del espacio para la guerra entre los siglos XVI y XVIII: uso y difusión de la perspectiva a través de los tratados de fortificación

The representation of space for war between the 16th and 18th
centuries: use and diffusion of perspective through treatises on
fortification

Jorge Galindo Díaz*

RESUMEN

Este artículo explica la manera en que los tratados de fortificación o arquitectura militar, impresos entre los siglos XVI y XVIII contribuyeron al uso y difusión de la perspectiva militar o paralela privilegiándola por encima de la perspectiva cónica que entonces estaba muy bien valorada entre artistas y arquitectos. La razón de esto puede explicarse tanto en la facilidad geométrica de su construcción a través de líneas paralelas, como en el hecho de que a través de su uso las dimensiones de los espacios no experimentaban variaciones, constituyendo una ventaja desde el punto de vista militar y estratégico.

Palabras clave: *perspectiva militar, perspectiva conica, tratados de fortificación, arquitectura militar.*

ABSTRACT

This article explains the way in which treaties of fortification or military architecture, printed between the 16th and 18th centuries, contributed to the use and diffusion of the military perspective privileging it over the conical perspective that was very well valued among artists and architects. The reason for this can be explained both in the geometric advantages offered by the construction of the military perspective and in the fact that through its use the dimensions of the spaces

* Profesor Titular, Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia.

did not vary, constituting an advantage from the military and strategic point of view.

Key words: *military perspective, conical perspective, treatises of fortification, military architecture.*

1. INTRODUCCIÓN

Desde la segunda mitad del siglo XVI, gracias al desarrollo de la imprenta y en especial de las técnicas del grabado sobre planchas de madera o metal, se publicaron en Europa numerosos tratados consagrados tanto a la arquitectura civil y militar, como a la fabricación de máquinas e instrumentos, con la característica de que todos ellos compartían un interés por los usos y aplicaciones de los sistemas de representación a través de la perspectiva (Vérin, 2006).

Dicho interés puede entenderse fácilmente en los tratados de arquitectura civil en virtud de la importancia que el conocimiento de la perspectiva tenía en el entendimiento y la percepción del espacio; de forma similar, en los libros consagrados a la fabricación de máquinas e instrumentos tal inclinación se justificaba en la necesidad de exhibir su dominio con el fin de representar de manera natural los artefactos y sus aplicaciones prácticas. Sin embargo, no es del todo claro comprender el hecho de que en buena parte de los tratados de arquitectura militar (también llamados tratados de fortificación), el tema de la perspectiva hubiese merecido numerosos capítulos dedicados a explicar sus formas de construcción con diversos grados de complejidad, muy a pesar de que en varios de ellos, sus autores expresaron abiertamente la dificultad para encontrar la manera de aplicarla en favor de los intereses de los ingenieros.

Aún en el siglo XVII la perspectiva se dividía en varias categorías: en primer lugar se encontraba la *perspectiva lineal* o *central* (llamada también perspectiva cónica y en ocasiones *perspectiva vulgar*), en la cual el punto del

observador se situaba a una distancia conocida del tablero; en segundo término se encontraba la *perspectiva paralela* o *axonométrica* que consideraba a un observador situado sobre el infinito; y por último, estaba la *perspectiva oblicua* o *anamorfosis* por medio de la cual se deformaban las vistas generales creando perspectivas artificiales oblicuas. Para varios tratadistas de la fortificación, las dos primeras ocuparon debates y preocupaciones, como se demuestra en la obra del español Alonso de Cepeda y Adrada (1669), donde se planteaba limitar el uso de la perspectiva por parte del ingeniero convirtiéndola en un mero recurso que operaba a la manera de un sistema de representación que solo permitía la comunicación entre las personas:

Aunque esta parte de la Architectura militar [la perspectiva] es poco necesaria para el soldado, y de poca utilidad para el ingeniero. No obstante, porque muchas veces puede suceder, que el estudioso no tenga modo de levantar la planta de la plaza, por no poder acercarse a debida distancia, y que descubriéndola desde alguna eminencia desee el Príncipe verla, y quiera mostrársela el ingeniero en la forma, que se descubre desde aquella montaña (Cepeda y Adrada, 1669, p. 209).

De forma similar, en el tratado del francés Simón de Bitainvieu, se manifestaba que la perspectiva, y de manera particular la cónica, *corrompía los planos* (*corrompoit tous les plans*) en tanto deformaba la verdadera geometría y las dimensiones de una fortaleza.

Este artículo se propone entonces intentar explicar no solo los motivos de esta contradicción, sino también comprender varias razones que pueden justificar el interés de los tratados de fortificación en las diferentes clases de perspectiva, lo cual no puede entenderse solamente a partir del prestigio intelectual que concedía su dominio, ni como una mera prolongación de la atención del ingeniero militar en las matemáticas y la geometría, importantes instrumentos conceptuales que orientaban tanto el trazado de las edificaciones así como también el ejercicio mismo del arte de la guerra (Biral y Morachiello, 1985).

2. LA PERSPECTIVA PARALELA COMO HERRAMIENTA PARA EL DISEÑO Y LA ACCIÓN

Una de las primeras menciones específicas a esta forma de representación (en la cual se prescinde del punto de fuga de tal manera que las líneas de la planta y las alturas se conservan paralelas) parece estar en el tratado de Maggi y Castriotto (1564) quienes hacen referencia a la *perspectiva militar* bajo el nombre de *perspectiva soldadesca* (*prospettiva soldadesca*), haciendo uso de ella para ilustrar tanto escenas de ataque y defensa como de tramos de murallas y su proceso constructivo. Sin embargo, para otros tratadistas de los siglos XVI y XVII, la perspectiva paralela no era otra cosa que una *perspectiva común* o una herramienta de dibujo útil solamente para fines prácticos (Camerota, 2008).

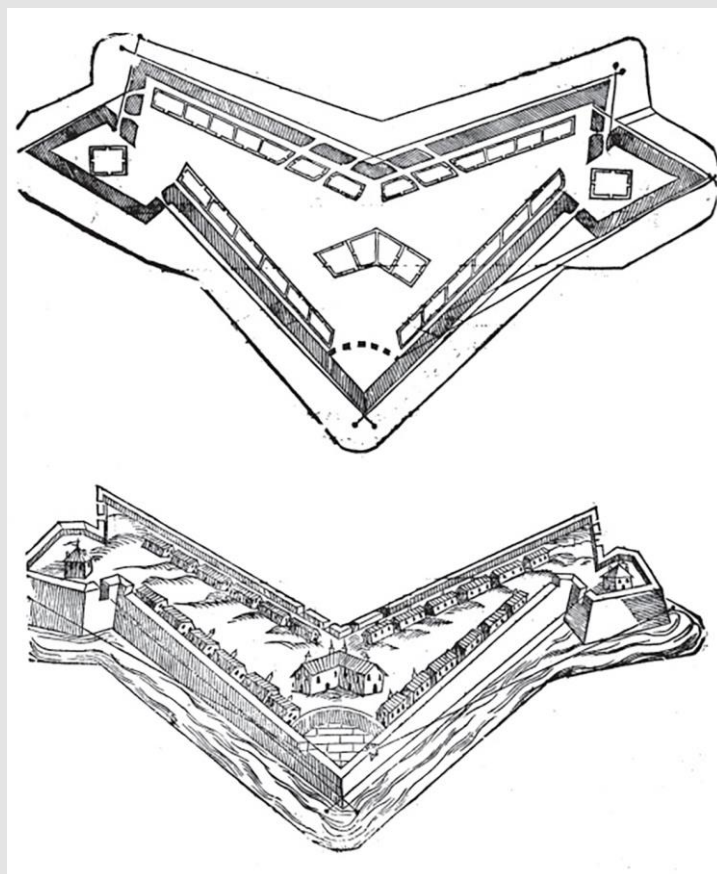


Figura 1. Representación del nuevo fuerte de San Michele a partir de una perspectiva paralela, en la obra de Maggi y Castriotto (1564: 98).

En efecto, las axonometrías (que comprenden la perspectiva militar, la perspectiva caballera y la isometría) se venían usando de manera intuitiva desde el siglo XII a partir del concepto de rayos visuales paralelos considerándose como una forma de perspectiva artificial apoyada en un método de construcción puramente euclidiano (Deforge, 1981); esta condición hacía pensar que la perspectiva axonométrica tenía un efecto óptico antinatural a pesar de su efectividad al momento de representar de manera sencilla máquinas y proyectos técnicos en donde los aspectos dimensionales jugaban un papel importante en la descripción que hacían los autores de los tratados.

El primer tratadista en hacer una clara defensa de la perspectiva paralela en el ámbito de la fortificación fue Ambroise Bachot (1587), quien pese a demostrar un conocimiento de la perspectiva cónica a través de una serie de ejercicios aplicados a prismas regulares, advertía al lector de las ventajas de la perspectiva paralela usando como ejemplo una secuencia de dibujos en donde a partir de un polígono regular de cinco lados, se construía de manera rápida y fácil la imagen tridimensional de una fortaleza abaluartada.

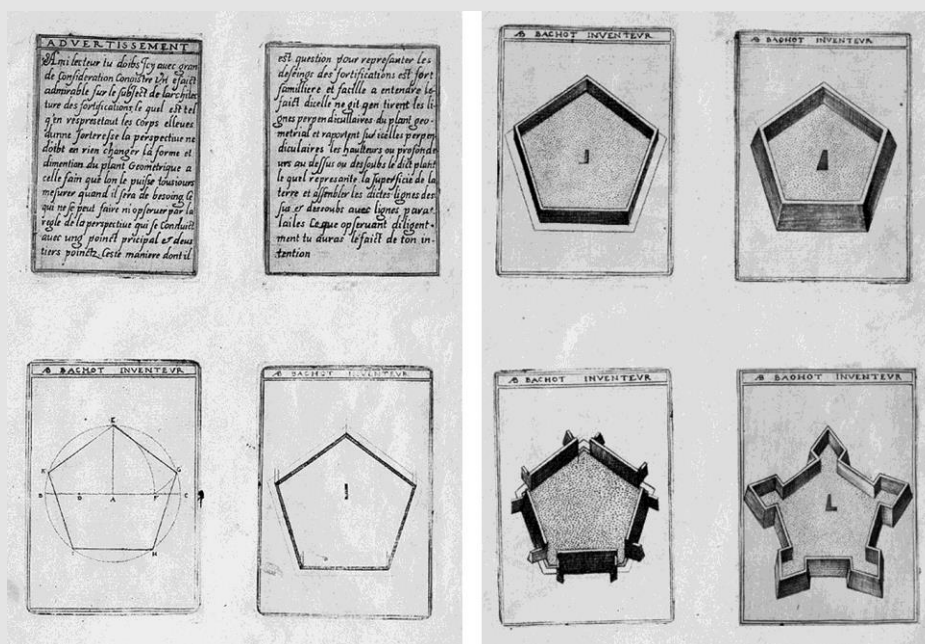


Figura 2. Construcción tridimensional de un recinto abaluartado a partir del trazado en planta de un polígono de cinco lados empleando perspectiva paralela, en la obra de Bachot (1587: 26 y 27, sin numeración).

Un segundo libro de su autoría apareció publicado doce años después (Bachot, 1598) donde reutilizó buena parte de las ilustraciones de la edición anterior pero con distinto orden, a la vez que añadió otras nuevas relacionadas con recintos fortificados y máquinas militares. Nuevamente desarrolló aquí una defensa de la perspectiva paralela e introdujo esta vez la necesidad de destacar las sombras con el fin de hacer más inteligible la imagen que representaba una idea preconcebida; igualmente, introdujo las líneas punteadas como herramienta pedagógica en el momento de explicar los procedimientos mediante los cuales se determinaban las alturas de un bastión.

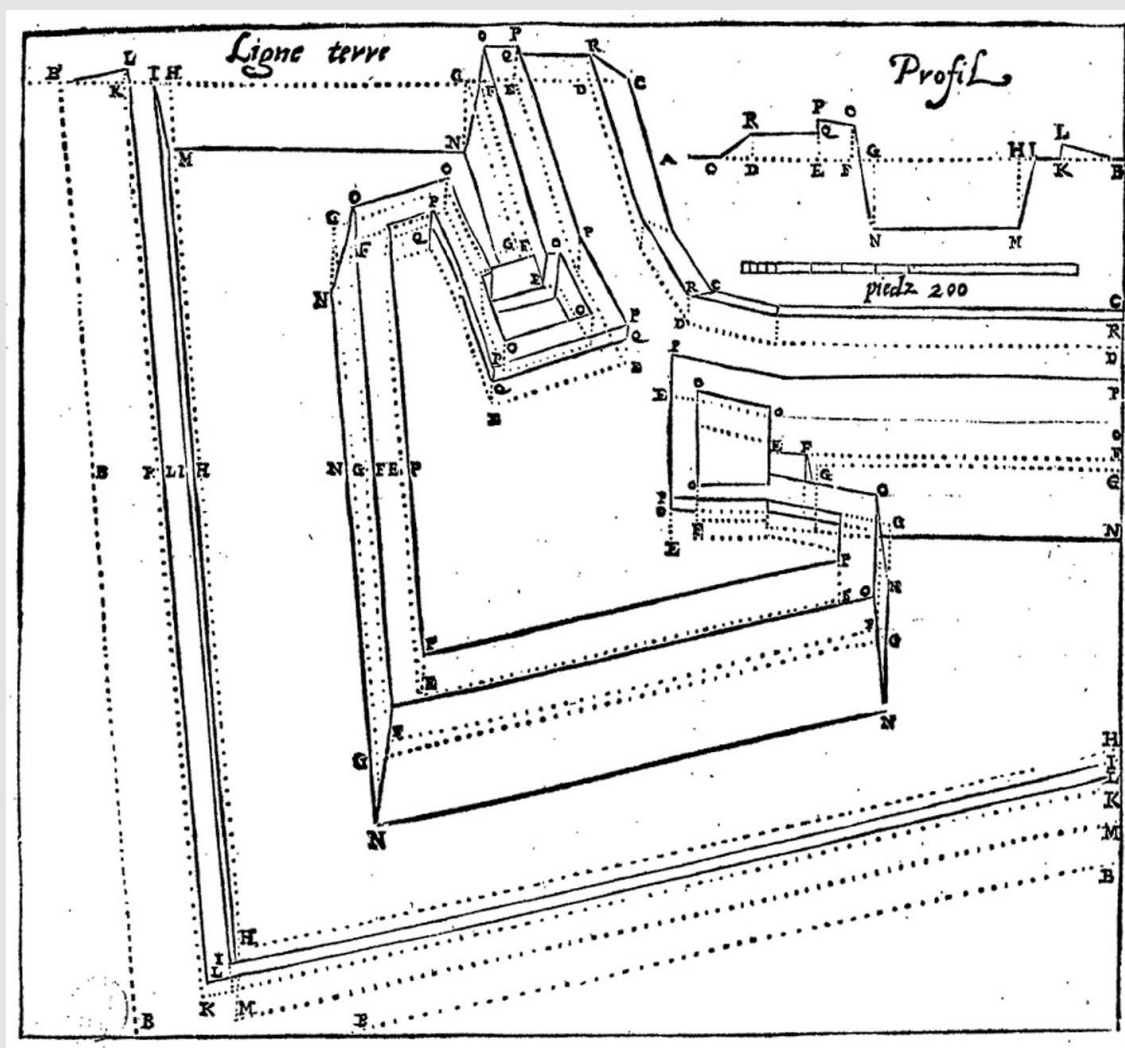


Figura 3. Construcción tridimensional de un baluarte a partir de líneas perpendiculares levantadas sobre el trazado de la planta, en la obra de Bachot (1598: 23).

Las lecciones relacionadas con la perspectiva paralela fueron rápidamente asimiladas y desarrolladas en varios tratados de fortificación. Solo en el contexto español, vale la pena mencionar la obra de Diego Ufano y Velasco (1613) quien usó la perspectiva paralela para representar escenas bélicas, al que se suma el tratado de Sebastián Fernández de Medrano (1700) quien la aplicó en el dibujo de escenas propias de la labor constructiva de lienzos de murallas y baluartes.

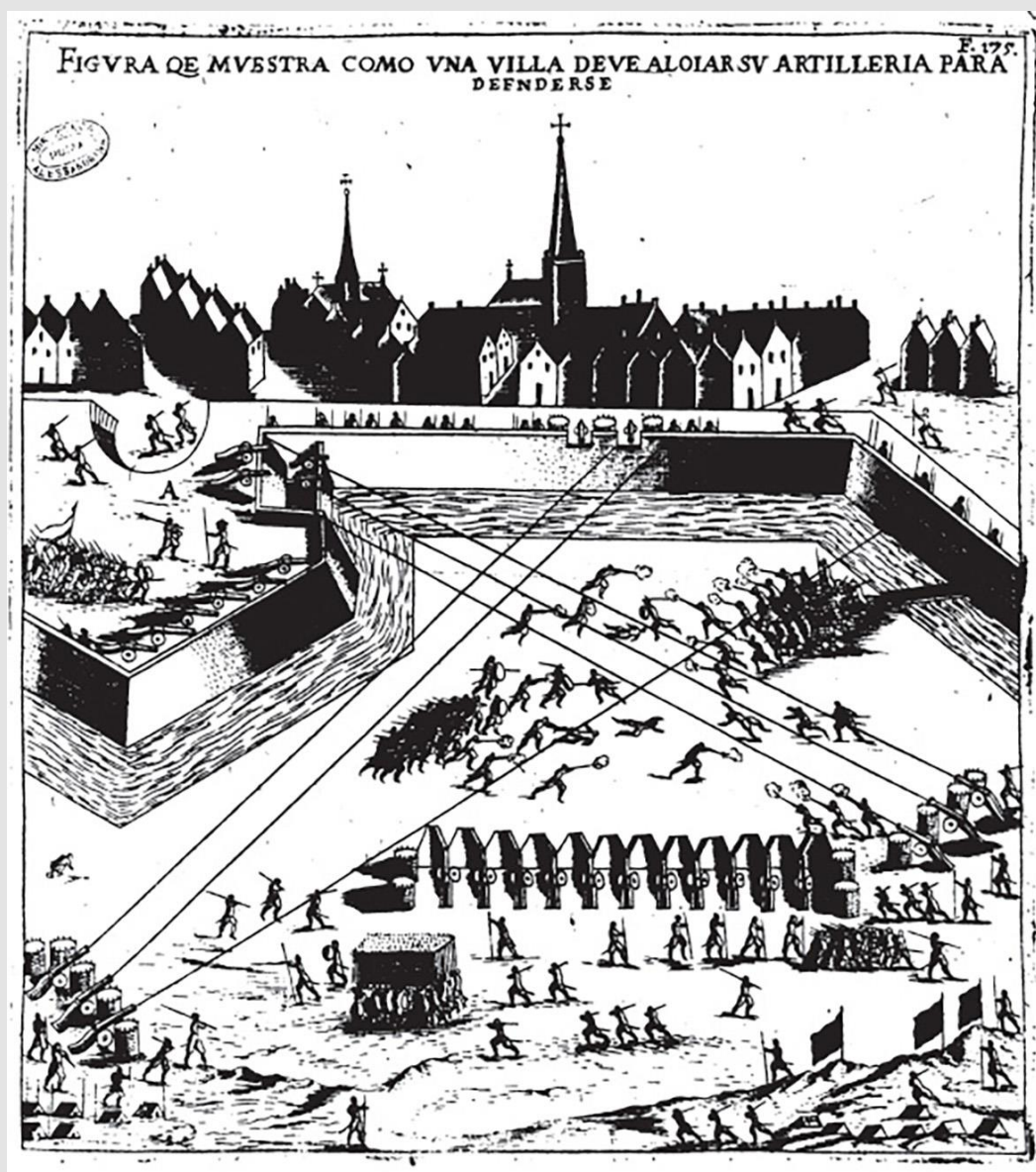


Figura 4. Representación de una escena bélica mediante el uso de perspectiva paralela, en la obra de Ufano (1613: 175).

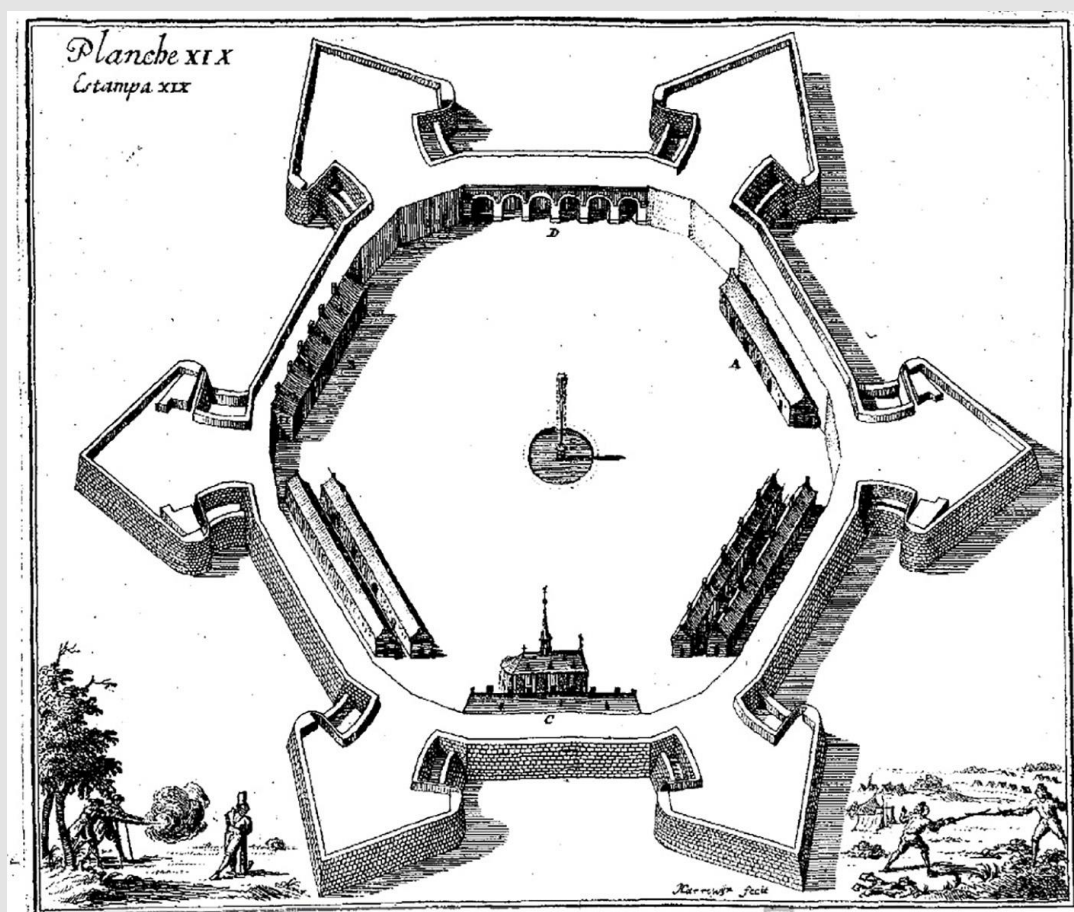


Figura 5. Representación de una fortificación de planta hexagonal mediante el uso de perspectiva paralela, en la obra de Fernández de Medrano (1700: XIX).

En el caso de libros de carácter enciclopédico con marcado carácter pedagógico, se destaca el atribuido tanto a José Chafrion (1693) como al Marqués de Leganés, que dedica a la *scenographia o perspectiva* el capítulo X del libro primero, incluyendo cuidadas ilustraciones en la que hace gala el autor (o autores) del dominio de la perspectiva caballera (Galindo, 2014).

Incluso un autor tan importante y de tanta difusión en el ámbito hispanoamericano, como lo fue el padre Vicente Tosca (1727), destacó en su momento las bondades de la perspectiva paralela de forma explícita:

[...] que sin guardar el rigor de las leyes ópticas, es muy proporcionada para las Fortificaciones, por lo que se llama *Perspectiva Caballera Militar*, y también *Paralela*, por formarse de solas líneas paralelas; con esta se conservan en la descripción las propias dimensiones Geométricas de todas las partes de una Fortificación, lo que no es posible con la otra, por averse de disminuir

*según sus reglas, las partes más remotas aunque sean iguales a las más
cercanas* (Tosca, 1727, p. 319).

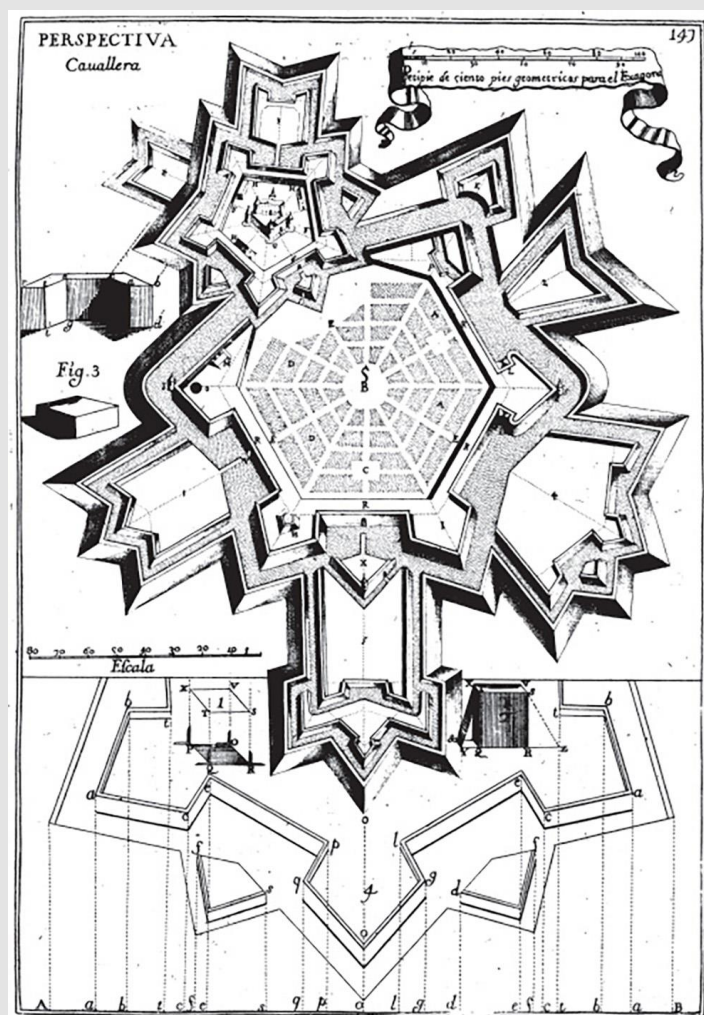


Figura 6. Representación de una ciudadela mediante el uso de perspectiva paralela, en la obra de Chafrión (1693: 147).

De otra parte, no puede dejar de mencionarse que al menos en España, las diferentes formas de perspectiva se enseñaron en las escuelas de ingenieros, tal como ha sido ya bien documentado para el caso de la Real Academia de Matemáticas de Barcelona que operó en esta ciudad durante buena parte del siglo XVIII y de la cual se sirvieron esos nuevos profesionales para dibujar sus proyectos tanto para la península como para las colonias de ultramar (Galindo, 2008).

Es claro que la sencillez del proceso de construcción de la perspectiva paralela contribuyó a su uso y difusión entre los ingenieros militares. También fue muy importante el que, a través de ella, en tanto medio de representación, se conservaran las verdaderas magnitudes de las partes y que los polígonos geométricos que daban origen a las plantas de las fortificaciones no experimentaran deformaciones. Así, al menos en los tratados de arquitectura militar, la perspectiva paralela se fue convirtiendo en una herramienta común para el diseño de estructuras abaluartadas que necesariamente tenía como punto de partida el dominio de la planta desde la cual se levantaban las alturas, generando una visualización geométrica del edificio a construir con el fin de evaluar sus ventajas operativas, tanto en lo constructivo como en lo estratégico y militar.

En efecto, una de las más importantes ventajas de contar con la verdadera magnitud de las plantas y las alturas era la posibilidad de cuantificar el volumen de las obras y en algunos casos, a partir del mismo dibujo, controlar el porcentaje de avance de los trabajos de construcción. En lo militar, la visualización tridimensional del proyecto contribuía a diseñar las técnicas de defensa, la disposición de los hombres y las armas en el campo de batalla e incluso calcular el alcance de las balas de los cañones, ofensivas y defensivas.

Lo primero se ejemplifica a través de una de las ilustraciones más conocidas del tratado de Bernard F. de Belidor (1729) en donde, haciendo uso de la perspectiva paralela, se representa un instante del proceso constructivo de un lienzo de muralla situado entre dos baluartes en el que se registran las tareas propias de la labor constructiva (corte de piedra, mezcla de la cal, excavación, etc.) mientras en la parte inferior, un grupo de técnicos, a la vista de un plano, estiman, a partir de la geometría, el volumen de las obras proyectadas.

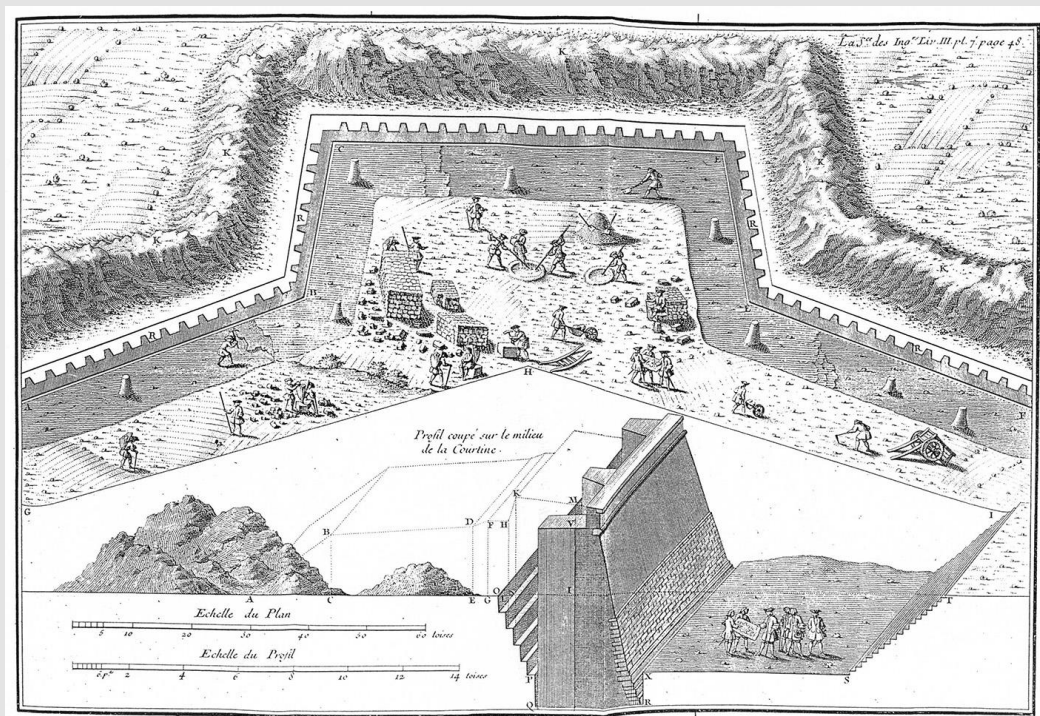


Figura 7. “Chantier de construction”, en el tratado de Belidor (1729: 48).

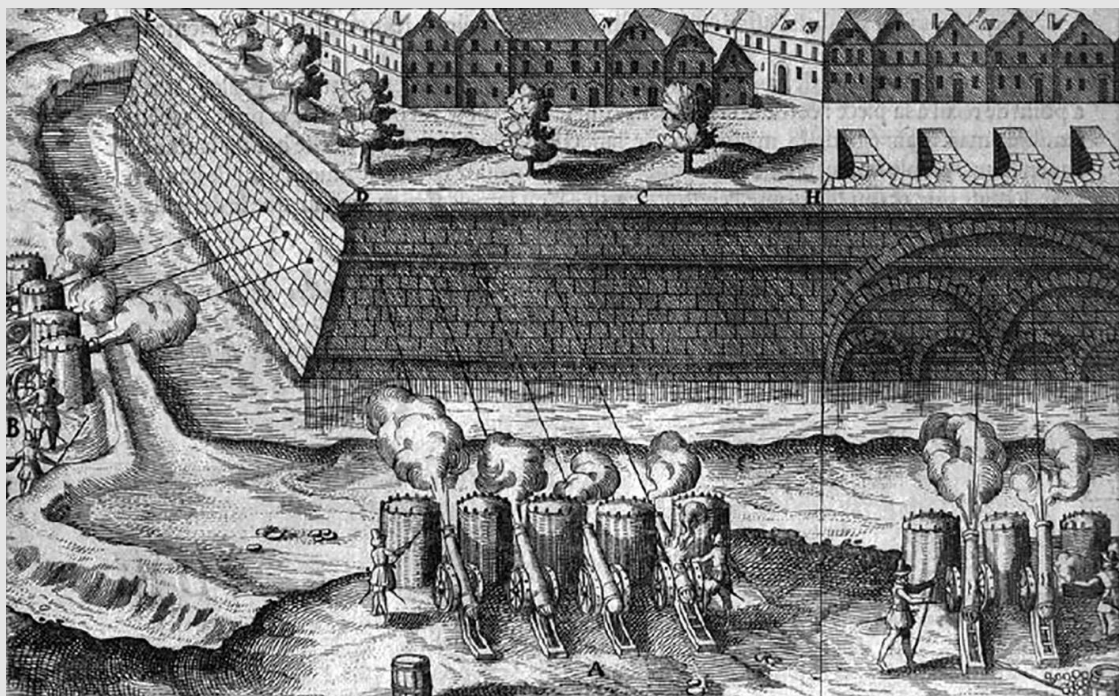


Figura 8. Lámina del tratado de Errard (1620: 5).

Lo segundo, se intuye a partir de una lámina que hace parte del tratado de J. Errard (1620) en donde la representación axonométrica posibilita al autor mostrar de manera simultánea dos aspectos de naturaleza táctica presentes en uno de sus proyectos: a la derecha, el lector puede ver la estructura oculta de las murallas, formadas por arcos de descarga, unos sobre otros, que se esconden de los ojos del enemigo con el fin de que no dirija sobre sus puntos de contacto la mira de los cañones; igualmente, se exponen los contrafuertes del lado interior de la muralla, ocultos esta vez bajo un terraplén plantado de árboles, como se muestra en la parte de la izquierda.

Así, la perspectiva paralela adquirió en los tratados de fortificación una doble función: era un instrumento tanto para el diseño y la concepción como para la ejecución y la acción; del autor dependerá el carácter que ella adopte.

3. LA PERSPECTIVA CÓNICA COMO INSTRUMENTO PARA LA PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

Una vez se contaba con la imagen del edificio que debía ser construido con precisión a sus dimensiones, existía una fase adicional a cargo del ingeniero de fortificaciones en donde la perspectiva paralela solía ser reemplazada por una más atractiva y próxima a la realidad: la de la presentación del proyecto a la sociedad, a las autoridades y en ocasiones, al Rey, para así poder contar con la aprobación y casi seguramente con los recursos monetarios que permitirían la financiación de las obras. Es la fase que acertadamente Vérin (2006) denomina *la discusión del proyecto y su negociación* y en la cual la perspectiva cónica solía jugar un papel más preponderante.

Así, como manifestación evidente de dicha necesidad, se puede mencionar la ambiciosa obra de Samuel Marolois (1614) en donde se incluye un tratado sobre perspectiva titulado *La perspective contenant la theorie et la pratique d'icelle*

(precedido de otro concerniente a la geometría práctica, *nécessaire a la fortification*) y que fue reeditado en numerosas ocasiones (y a veces independientemente) en francés, latín y alemán (Andersen, 2007). En su tratado, Marolois ejemplifica varios de sus ejercicios con plantas de polígonos abaluartados gracias al interés y conocimiento que él tenía en arquitectura militar y que se manifestará en otro de sus libros (Marolois, 1628).

La justificación del autor en torno al uso de la perspectiva, queda expresada de la siguiente manera en las primeras páginas de *La perspective* ...

Mais comme il est le plus souvent nécessaire de représenter les choses qu'on a simplement concipiez, et qui ne sont en être, ou bien lesquelles on ne peut voir: on a inventé des règles par lesquelles on trace les apparences des choses concipiees, comme si on voit le ... (Marolois, 1628, p. 2).¹

Su intención era entonces dotar al ingeniero de los recursos instrumentales que le permitan una fiel representación de la realidad de la manera más natural posible, para lo cual se aborda el tema de la perspectiva cónica en un claro tono matemático a partir de definiciones, máximas y proposiciones antes de entrar de lleno en la resolución de problemas de orden práctico apelando a los trabajos de Serlio, Leuckermatz y Durero, principalmente. Dividido en seis partes, el tratado incluye también explicaciones de la manera de construir y representar las sombras en recintos fortificados, lo cual debía entenderse como una práctica que daba más fidelidad al dibujo facilitando su carácter comunicativo.

¹ Pero como a menudo es necesario representar las cosas que simplemente hemos concebido, y que no son, o que no podemos ver: hemos inventado reglas mediante las cuales reconstruimos las apariencias de las cosas de manera concisa, como si las viéramos al natural ...

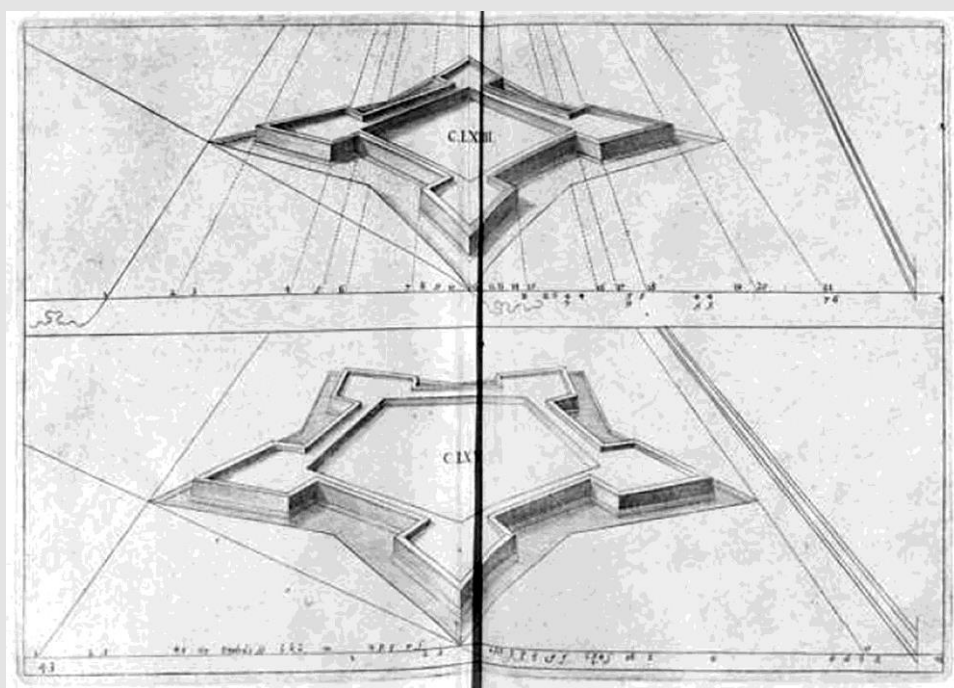


Figura 9. Perspectiva cónica empleada en la representación de recintos fortificados, Marolois (1628, láminas 168 y 169).

Por su parte, en el tratado que Marolois escribiera independientemente sobre la fortificación, publicado en 1628, si bien no se incluyeron explicaciones en torno a la construcción geométrica de la perspectiva, aparecen sí dibujos de fortificaciones en tres dimensiones elaborados a partir de uno o más puntos de fuga, práctica que será cada vez más habitual en algunos tratados de arquitectura militar así como en planos y mapas elaborados por ingenieros militares.

El fin comunicativo de las imágenes de fortificaciones construidas mediante perspectiva cónica se hizo más evidente cuando algunas de ellas adquirieron un carácter pictórico, de tal manera que la edificación hacía gala de su geometría en medio de un entorno que se esforzaba por parecer natural. Tal es la característica de la gran mayoría de las ilustraciones contenidas en le obra de Antoine De Ville (1628), en donde el artefacto militar ocupa el espacio central de la imagen, sobre una campiña, rodeándose de especies vegetales y en ocasiones de ruinas de otras construcciones, apenas contemplada por los hombres que desempeñan sus tareas habituales, con un fondo de nubes que se levantan sobre un paisaje rural o en la

proximidad del mar. Así, el conjunto parece expresar con acierto que es la propia fortificación la garante de ese orden natural y social en el cual se inscribe.

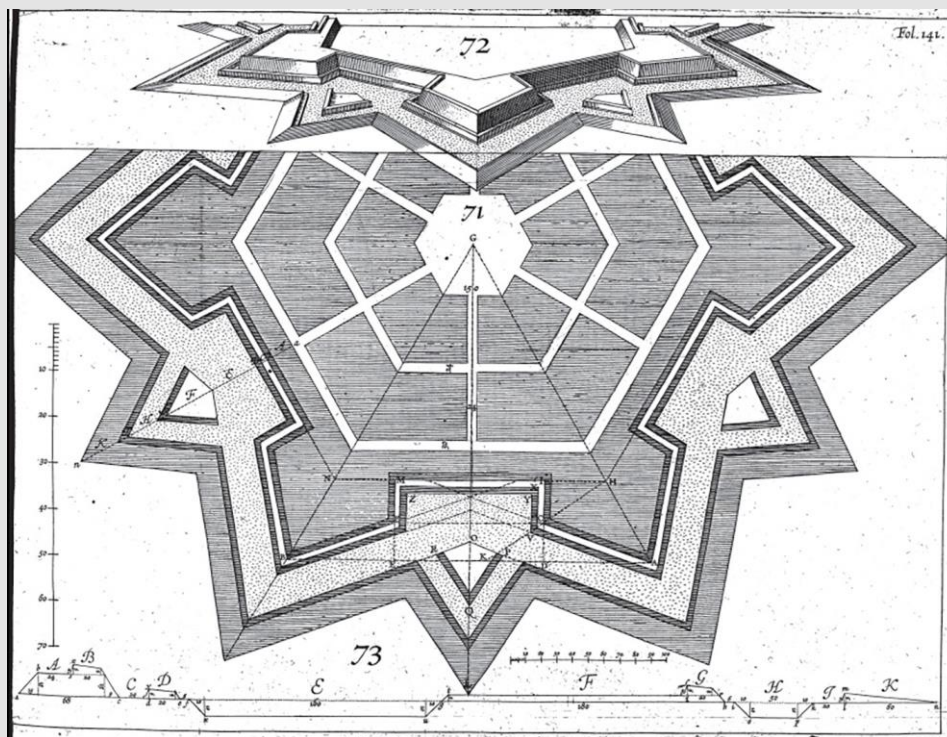


Figura 10. Perspectiva cónica empleada en la representación de una fortificación regular de seis lados, en la obra de Marolois (1628, láminas 72 y 73).

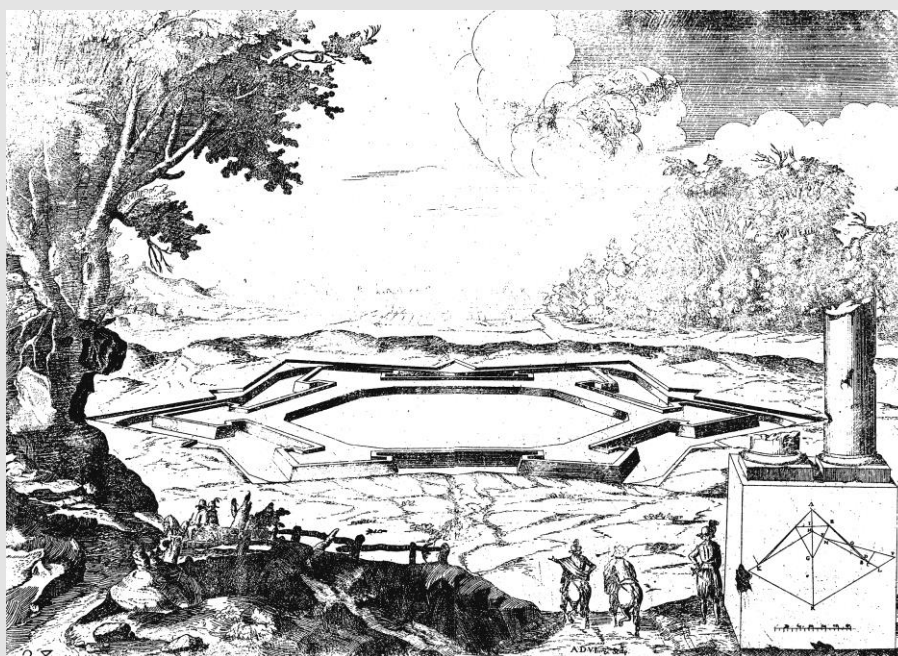


Figura 11. Fortificación en medio del paisaje, en la obra de De Ville (1628: 28).

Particularmente interesante es el tratado escrito por Allain Manesson – Mallet (1684), quien era plenamente consciente de las formas en que debían emplearse tanto la perspectiva paralela, que él llamaba *perspectiva cavallera* (*perspective cavaliere*), como la *perspectiva vulgar* (*perspective vulgaire*) y cuya construcción geométrica demostró conocer. Claro partidario de evitar el uso de la *perspectiva vulgar*, propuso como alternativa la construcción de maquetas de madera, arcilla o cartón entendidas como instrumentos de trabajo para el análisis del proyecto de fortificación y la comprensión de su implantación sobre el terreno.



Figura 12. Manera de representar con madera un relieve, en la obra de Manesson-Mallet (1684: 181).

Curiosamente, las imágenes que empleaba Manesson-Mallet para ilustrar la construcción de modelos a escala, adoptó una composición similar a la de De Ville en la cual el objeto central aparecía enmarcado en un paisaje natural, lo que repetirá en varios grabados que explican procesos constructivos y de manera especial las tareas relacionadas con el paso del proyecto formulado sobre el papel al terreno.

4. LA PERSPECTIVA INVERSA

En los inicios del siglo XVII los partidarios del uso de la perspectiva paralela solían ser cuestionados por la facilidad con que el enemigo podía conocer las características geométricas y dimensionales de los proyectos de recintos fortificados; a su vez, los partidarios de la perspectiva cónica argumentaban que el uso de esta en las láminas de los libros permitía la exhibición de fuerza y poder sin revelar información importante de sus diseños.

Fue al calor de este debate que surgió el primer método de restitución de la perspectiva del cual se tiene noticia (Camerota, 2008), llamado también *perspectiva inversa* y que permitía al ingeniero militar la reconstrucción geométrica de la planta de una fortaleza y de sus dimensiones a partir de su imagen construida mediante la perspectiva cónica. El método, aparece explicado en el tratado de Pietro Accolti (1625) y se desarrolla precisamente a partir de una fortificación regular de cinco lados.

En el procedimiento descrito, que no es del todo claro para un lector no especializado, el primer paso consiste en hallar en el dibujo en perspectiva la posición del punto central de fuga y el del punto de distancia, lo cual se logra haciendo uso de un instrumento diseñado por el mismo Accolti. Una vez hecho esto, mediante una serie de trazos desde los puntos señalados y los vértices de la figura en perspectiva, se levantan desde la línea de tierra rectas verticales que van

determinando los nuevos vértices de la planta con sus verdaderas distancias; por último, la escala se establece a partir de relaciones proporcionales que se obtienen del mismo dibujo.

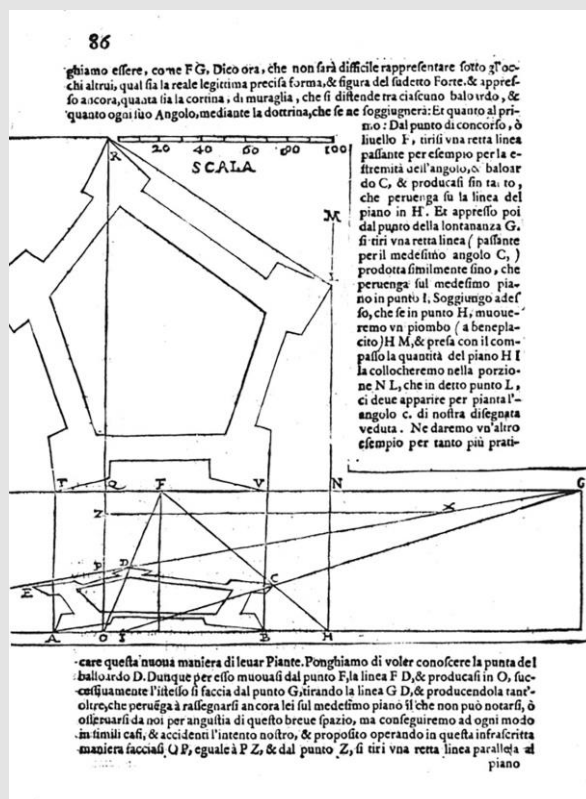


Figura 13. Perspectiva inversa, en la obra de Accolti (1625: 86).

No hay evidencias del uso y aplicación del sistema concebido por Accolti, pero lo que sí puede ser deducido, es que argumentaciones de este tipo reforzaron en los ingenieros militares la idea de trabajar a partir de perspectivas paralelas guardando para sí el secreto de las dimensiones reales de los recintos fortificados.

5. CONCLUSIONES

Queda claro entonces que en los tratados de arquitectura militar (siglos XVII al XVIII, principalmente) se advierte no solo un interés por la perspectiva sustentada en principios geométricos, sino también por sus diferentes tipos y

aplicaciones de tal manera que cada autor intentaba disponer inteligentemente de ellas en función de sus intereses argumentativos y sus puntos de vista particulares. En el caso de la representación de una fortificación mediante la *perspectiva vulgar*, ella no ofrecía ningún valor estratégico en tanto permanecían ocultas sus dimensiones; por el contrario, la perspectiva paralela, gracias a la sencillez de su ejecución y a la indeformabilidad de sus partes, se convertía en una herramienta visual y operativa.

La perspectiva, a través de sus diversas clases, operó entonces en el ámbito de los tratados de fortificación, como herramienta para la proyectación (diseño), la discusión y la ejecución.

De cualquier manera, el uso indistinto de cualquiera de los tipos de perspectiva revela el desarrollo de una forma de pensamiento ligada a la modernidad que empezaba entonces a forjarse y de manera particular a una concepción y representación del espacio táctico y estratégico muy importante para el arte de la guerra. Así, la enseñanza y la práctica de la perspectiva, al menos durante el siglo XVIII, deja de circunscribirse al ámbito de la historia del arte para sumarse (como ya lo han demostrado otros autores) a la historia de la ciencia y de la técnica y en el caso que aquí se trata, a la filosofía militar y la conceptualización del espacio en términos estratégicos y geopolíticos.

Recebido em: 28/11/23 - Aceito em: 10/01/24

REFERENCIAS

- ACCOLTI, Pietro (1625). *Lo inganno de gli occhi*. Firenze: Pietro Ceconcelli.
- Andersen, Kirsti (2007). *The Geometry of an Art*. New York: Springer.
- BACHOT, Ambroise (1587). *Le timon du capitaine Ambroise Bachot*. Paris: A. Bachot.

- BACHOT, Ambroise (1598). *Le gouvernail d'Ambroise Bachot*. Melun/Paris: Casa del autor.
- BELIDOR, Bernard F. (1729). *La Science des ingénieurs*. Paris: Claude Jombert.
- BITAINVIEU, Simón (1764). *L'art universal des fortifications ...* Paris: Casa de Jean Du Breuil.
- BIRAL, Alessandro y Morachiello. Paolo (1985). *Immagini dell'ingegnere tra quattrro e settecento*. Milano: Fanco Angeli.
- CAMEROTA, Filipo (2008). The eye of the Sun. En: Carpo, M. y Lemerle, F. (eds.). *Perspective. projections & design*. New York: Routledge; pp. 115-125.
- CEPEDA Y ADRADA, Alonso (1669). *Epítome de la fortificación moderna*. Bruselas: Francisco Foppens.
- CHAFRIÓN, José (1693). *Escuela de Palas*. Milano: Pandulpho Malatesta.
- DEFORGE, Yves (1981). *Le graphisme technique. Son histoire et son enseignement*. Neuilly-sur-Seine: Centre de recherche sur la culture technique.
- DE VILLE, Antoine (1628). *Les fortifications*. Lyon: Irene Barlet.
- D'ORGEIX, Émilie (2008). Fortification et perspective militaire au XVIIe siècle en France. En: Carpo, M. y Lemerle, F. (eds.). *Perspective, projections & design*. New York: Routledge; pp. 127-140.
- ERRARD, Jean (1620). *La Fortification démontree et réduite en art*. Paris: sin imprenta.
- FERNÁNDEZ DE MEDRANO, Sebastián (1700). *El arquitecto perfecto en el arte militar*. Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen.
- GALINDO, Jorge (2008). La enseñanza de la perspectiva como parte de la fortificación en el siglo XVIII: el caso de la Real Academia de Matemáticas de Barcelona. *Varia Historia*, 24(40); pp. 465-481.
- GALINDO, Jorge (2014). The Dissemination of Military Perspective through Fortification Treatises between the Sixteenth and Eighteenth Centuries. *Nexus Network Journal*, 16(3); pp. 569-585.
- MAGGI, Girolamo y Castriotto, Fausto (1564). *Della fortificatione della città*. Venecia: Rutilio Borgominiero.
- MANESSON-MALLET, Allain (1684). *Les travaux de Mars ou l'arte de la guerre*. Paris: Denys Thierry.
- MAROLOIS, Samuel (1614). *Opera mathematica*. La Haya: Henrici Hondii.
- MAROLOIS, Samuel (1628). *Fortification ou architecture militaire*. Amsterdam: Guillaume Iansson.
- TOSCA, Vicente (1727). *Compendio matemático*. Madrid: Antonio Marín.

UFANO Y VELASCO, Diego (1613). *Tratado de artillería*. Bruselas: sin imprenta.

VÉRIN, Hélène (2006). Les paradoxes de la perspective dans la littérature technique. En: Cojannot-Le Blanc, M., Dalai, M. y Dubourg, P. (Dirs.). *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*. Roma: École Française de Rome; pp. 243-270.

La prospettiva della terra di Bramante, alla vigilia della scoperta delle Americhe

The earth perspective painted by Bramante on the eve of the discovery
of America

Maria Teresa Bartoli¹,

Alessandro Nocentini²

ABSTRACT

Nel 1491 Bramante dipinge l'immagine di un globo terrestre, soggetto emblematico per la filosofia umanistica del XV secolo, dopo la riscoperta, all'inizio del secolo, della *Geografia* di Tolomeo, illustrata da planisferi nei quali le terre descritte sono l'Eurasia e parte dell'Africa. Dopo il 1490 la circumnavigazione dell'estremità Sud ($- 35^{\circ}$) dell'Africa da parte dei Portoghesi (1488) produsse nuovi planisferi. I primi furono però inquinati dalla precedente diffusione di planisferi ingannevoli, da parte di Bartolomeo Colombo, nei quali il Capo di Buona Speranza era situato alla latitudine di $- 45^{\circ}$ e l'Asia era stata allungata. Lo scopo era stato ottenere dal re di Spagna una flotta per raggiungere la Cina non attraverso l'Oceano Indiano, ma attraverso l'Atlantico. Il dipinto di Bramante nel 1491 testimonia l'interesse suscitato nella corte milanese dalla notizia che l'Africa era stata circumnavigata e che la sua estremità arrivava alla latitudine di $- 45^{\circ}$. Il dipinto era anche l'occasione per una interpretazione della 3^a proiezione di Tolomeo, esposta nel VII libro della *Geografia*. La prospettiva del globo di Bramante non poteva conformarsi alle note costruzioni delle prospettive di architettura, ma probabilmente partiva, con scienza, dalla immagine prospettica delle circonferenze associate dai geografi al globo terrestre, equatore e tropici, alle quali le immagini delle terre furono riferite. Bramante doveva avere avuto un globo terrestre che funzionò da modello.

Parole Chiave: Prospettiva rinascimentale; Bramante a Milano; Cosmografia nel Rinascimento; Storia della Geografia.

1 Professore ordinario di Disegno in pensione, Dipartimento di Architettura DIDA, Università di Firenze.

2 Dottore di ricerca e professore a contratto di Disegno, Dipartimento di Architettura DIDA, Università di Firenze.

ABSTRACT

In 1491 Bramante painted the image of a spherical terrestrial globe, emblematic topic for the humanist philosophy of the 15th century, after the rediscovery, at the beginning of the century, of Ptolemy's *Geography*, illustrated through planispheres where lands described are Eurasia and a part of Africa. After 1490 the circumnavigation of the Southern end (-35°) of the African continent was conducted by the Portuguese allowing for the realization of new planispheres. First examples of these were contaminated by previous misleading planispheres released by Bartolomeo Colombo, where the Cape of Good Hope was situated at 45° South latitude and the Eastern Asian region was extended. The goal of misleading planispheres was to obtain a fleet of ships from the King of Spain for reaching China across the Atlantic Ocean, rather than the Indian Ocean. Bramante's painting testifies to the interest of the Milanese Court towards the news concerning the circumnavigation of the Southern end of Africa (-45°). Moreover, this painting also offers an interpretation of the 3rd projection explained in the 7th volume of *Geography*. The painting could not conform to well-known constructions of architectural perspectives, but probably this work found its scientific base in the perspective image of the circumferences marked on the models of the terrestrial globe (equator and tropics) to which images of the lands were referred. Bramante must have had a terrestrial globe to be used as a model.

Keywords: Renaissance perspective; Bramante in Milan; Cosmography in Renaissance; History of Geography.

INTRODUZIONE

Intorno al 1491 Donato Bramante (1444-1513), nato a Urbino e lì formato come “prospettico”, era attivo a Milano, felicemente inserito presso la corte di Ludovico il Moro come pittore, architetto e sodale dei nobili che affiancavano il Duca (negli anni '80 egli aveva realizzato la stupefacente prospettiva scenografica dell'abside della chiesa di S. Maria presso San Satiro). Alla corte del Moro era anche Leonardo da Vinci, a Milano dal 1480, inviato da Lorenzo il Magnifico; i due artisti erano talvolta coinvolti in lavori nelle stesse fabbriche³. Bramante stava dipingendo affreschi nel palazzo acquistato nel 1486 come dimora dal nobile

³ In particolare, entrambi negli anni '90 del XV sec. lavorarono per il convento di Santa Maria delle Grazie, Bramante come architetto, Leonardo come pittore.

Gaspare Visconti (letterato, poeta e consigliere del Duca). I temi dei dipinti erano *Immagini di personaggi illustri* impersonati da membri della corte. Al 1491 risale uno degli affreschi – staccato e riposizionato più volte e quindi non più integro (attualmente 1,01 x 1,20 m)⁴ – oggi alla Pinacoteca di Brera (fig. 1), il cui soggetto è definito come: *Eraclito che piange e Democrito che ride*.



Figura 1 – Donato Bramante, *Eraclito che piange e Democrito che ride*, 1491, affresco staccato, Museo dell'Accademia di Brera, Milano, per gentile concessione del Museo.

I due filosofi stanno davanti a un tavolo sul quale sono aperti alcuni volumi; Democrito (il filosofo degli atomi, col volto dello stesso Bramante), solare e sorridente, è seduto di fronte, col volto girato verso Eraclito (il filosofo del “tutto scorre”, con le sembianze di Leonardo da Vinci) alla sua destra, il quale, amaro e

⁴ Gli interventi di conservazione del dipinto, spostato e restaurato più volte e con criteri diversi, possono aver alterato l'immagine nelle sue dimensioni. Sulla storia dell'affresco v. CODECASA 2016.

piangente, è girato di tre-quarti verso l'osservatore. Nello spazio intermedio, fra le loro teste, è dipinto un grande globo terrestre sferico, con le terre e le proporzioni della *Geografia* di Tolomeo, ma, a differenza dei planisferi tolemaici, con l'Africa tutta visibile. Nel palazzo, il dipinto era posto sopra la porta di ingresso dell'aula dedicata a un cenacolo di intellettuali della corte milanese, tra i quali erano accolti anche Bramante e Leonardo.

I PRECEDENTI

A partire dalla fine del XIV secolo, la *Geografia* di Tolomeo aveva suscitato negli umanisti un forte interesse; nel 1397, il dotto bizantino Manuele Crisolora, chiamato a Firenze per insegnare il greco, ne aveva cominciato la traduzione in latino da un codice greco; dopo la sua partenza, nel 1400, il suo allievo Iacopo Angeli da Scarperia si spostò a Roma, dove completò la traduzione entro il 1410, su incarico del papa. Egli però cambiò il titolo dell'opera in *Cosmografia*, per dare rilievo alle relazioni tra il cielo e la terra che influenzano in modo diverso i diversi luoghi del pianeta. Per questo motivo, i geografi rinascimentali furono chiamati "cosmografi".

A Firenze Lorenzo il Magnifico fece copiare il manoscritto di Iacopo in due codici,⁵ ultimati nel 1472, illustrati dalle tavole miniate di Pietro del Massaio. Tra le tavole, il planisfero che rappresentava sul piano la superficie conosciuta della terra seguiva il modello di quelli bizantini che avevano corredato i manoscritti greci della *Geografia*, portati a Firenze da Palla Strozzi. Dopo questi, altri planisferi furono realizzati sulla loro falsa riga, applicando le due convenzioni grafiche codificate da Tolomeo nel I libro dell'opera. Nella "1^a proiezione" (fig. 2), la terra sopra l'equatore era rappresentata come sviluppo di una porzione di

5 Di questi due codici, manoscritti ad opera di Ugo Comminelli, amanuense francese, uno appartenne a Lorenzo ed è oggi nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze; l'altro, realizzato per il duca di Montefeltro a Urbino, è conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

superficie conica e le linee dei meridiani erano tracciate come raggi di archi di circonferenza (i paralleli) con centro fuori della terra; la zona sotto l'equatore, molto breve, era risolta con altre analoghe regole.



Figura 2 – Planisfero fiorentino conforme alla 1a proiezione di Tolomeo, sec. XV, Londra, British Library, Harleian 7182, ff 58v–59r (immagine da Wikipedia).

Anche nella “2^a proiezione” (fig. 3) i paralleli erano costruiti come archi di cerchio e le distanze misurate in gradi lungo i tre paralleli evidenziati – parallelo di Thule (+63°), tropico del Cancro (+23°50’) nell’emisfero nord e il parallelo anti-Meroe (-16°25’) nell’emisfero sud – mantenevano la stessa proporzione di scala; i meridiani a loro volta erano costruiti disegnando archi circolari di raggio crescente dalla periferia verso il centro.⁶

⁶ Un’attenta discussione delle convenzioni matematiche che regolavano i due tipi di rappresentazione grafica descritti da Tolomeo è in VALERIO 2012a, pp. 61-80.



Figura 3 – Planisfero tolemaico di Nicolaus Germanicus, 2a proiezione di Tolomeo, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 30.3, ff.75v-76r (immagine da Wikipedia)

Nel 1470 appare a Firenze l'immagine pseudo-prospettica di un globo terracqueo (fig. 4), nel dipinto della *Giustizia* di Pietro del Pollaiuolo, realizzato per il Tribunale della Mercanzia, che aveva commissionato al pittore la raffigurazione delle Virtù. La *Giustizia*, seduta sul trono, tiene fermo in equilibrio con la mano sulla gamba sinistra il globo terrestre, sulla cui faccia visibile sono dipinte tutte le terre allora conosciute, disegnate con tratti veloci e sintetici, vicini allo schizzo. Il dipinto connota la *Giustizia* (ancora con la spada, ma non più con la bilancia) come la virtù necessaria per il governo della terra e mostra la nuova conoscenza (recuperata dall'antico) a disposizione della società umana: il globo non è un esito di scienza "cosmografica", è un planisfero convesso figurato a tratti veloci dentro un cerchio – quindi sul retro del globo l'estensione dei mari è pari a quella delle terre –, che celebra il nuovo speciale strumento utile al governo della polis terrena. La parte dell'Africa ancora da scoprire rimane nascosta contro il manto bianco.



Figura 4 – Pietro del Pollaiuolo, Globo terrestre, 1470, dettaglio della Giustizia tra le Virtù del Palazzo della Mercatura, Museo degli Uffizi, Firenze (foto di M.T.Bartoli)

Tra il 1485 e il 1491 si svolgono gli avvenimenti che portano nel 1492 alle nuove scoperte. Nel 1485 Cristoforo Colombo presenta al re del Portogallo il suo progetto di attraversamento dell’Atlantico, davanti a una mappa del mondo in cui l’Asia è stata eccezionalmente allungata per far più breve il tratto di Oceano Atlantico compreso tra il Portogallo e la Cina, mentre le terre dell’Oceano Indiano sono state disegnate modificandole in modo da renderle minacciose per la navigazione. Colombo chiede una flotta per raggiungere la Cina attraverso l’Atlantico (reso più piccolo di quanto risultava ai “cosmologi”), ma il re respinge la richiesta.⁷ Tra l’87 e l’88, nell’Atlantico, la flotta portoghese guidata da Bartolomeo Diaz raggiunge finalmente la punta estrema dell’Africa e gira intorno

⁷ Questa vicenda è raccontata, insieme a ciò che segue, in modo eccellente in DAVIES 1977, articolo dedicato al Mappamundo di Yale, U.S.

al Capo di Buona Speranza; al suo ritorno, Diaz disegna la nuova carta dell'Africa, sulla base delle sue misurazioni: la latitudine del Capo è 35° sotto l'equatore. Il fratello di Cristoforo, Bartolomeo Colombo, disegnatore nel laboratorio geografico di Lisbona, copia i disegni dell'Africa aggiornati da Diaz (ma non ancora completati dai nomi delle nuove scoperte) e si licenzia (1489). È in ballo il tema dell'attraversamento dell'Atlantico. Bartolomeo porta in Spagna i disegni copiati e modifica la rappresentazione del planisfero disegnando l'Africa di Diaz allungata fino a 45° Sud. All'estremità meridionale dell'Africa è data una forma derivata in parte dal disegno di Diaz e in parte dalla celebre "mappa mundi" del cartografo veneziano Fra Mauro,⁸ la cui copia era stata commissionata dal re del Portogallo e ricevuta nel 1459 (Fig. 5): una punta triangolare rivolta verso Est esce all'estremità Sud. Con tale versione di Bartolomeo, Cristoforo Colombo ottenne l'assenso del re di Spagna al suo progetto.

Nel corso del 1489-90 questa mappa venne diffusa nelle maggiori botteghe italiane di cartografia, tra cui quelle di Genova, la città dove Bartolomeo Colombo aveva appreso il mestiere del cartografo, e di Firenze. In quest'ultima lavoravano Enrico Martello e Francesco Rosselli: il primo, cartografo tedesco, a Firenze dal 1480 al 1496, viaggiatore in contatto con Genova e con i Colombo, è l'autore che firma il grande planisfero di Yale, U.S. (1491, di 2,00 m x 1,20 m, fig.6), probabile copia del planisfero di Bartolomeo Colombo; il secondo, cartografo fiorentino che aveva a lungo lavorato in Ungheria e in altri luoghi, tra cui Venezia, e presente a Firenze certamente dal 1489, è anch'egli autore di un analogo planisfero (Biblioteca Nazionale di Firenze).

8 Lo straordinario mappamondo del veneziano Fra Mauro, realizzato entro il 1450 su commissione della Repubblica di Venezia, è una carta che non aveva lo scopo di spiegare la forma fisica della terra, ma quello di rappresentare con continuità le vie di comunicazione, soprattutto marittima, che rendevano accessibili tutte le terre emerse, ai fini degli scambi mercantili. Il Portogallo nel 1459 ne ebbe una copia, ordinata dal re Alfonso V. Esso ebbe grande influenza sulla cartografia dei cosmografi. L'Africa di Fra Mauro derivava dalle notizie e dai disegni portati dal mercante veneziano Niccolò da Conte, attivo nelle terre orientali (tra Arabia, India e Cina) nella prima metà del sec. XV, che nel ritorno aveva probabilmente viaggiato su navi cinesi che avevano circumnavigato l'Africa. V. MENZIES 2003, pp.79-81.



Figura 5 – Dettaglio dell’Africa e parte dell’Europa nel Mappamondo di fra Mauro, 1450 ca., Biblioteca Marciana, Venezia (immagine da Wikipedia)

Un ulteriore cartografo, Martin Behaim (di Norimberga), dal 1484 a Lisbona al servizio del re del Portogallo, aveva assistito nel 1485 al respingimento della proposta di Cristoforo Colombo. Nel 1489 era tornato in Germania, a Norimberga (ci sembra probabile che fosse passato da Genova).



Figura 6 – Planisfero di Enrico Martello, 1489, 2a proiezione di Tolomeo, oggi al Museo di Yale, U.S. (immagine da wikipedia)

Qui tra il 1491 e il '92 aveva realizzato un modello di globo terrestre (il più antico giunto fino a noi, di diametro cm 51, fig. 7) con le proporzioni di Tolomeo, in cui le terre ferme sono disegnate come nelle carte dei Colombo e l'Africa è estesa fino al parallelo 45° Sud, ma i nomi delle nuove scoperte sono diversi sia da quelli di Diaz, sia da quelli dei planisferi ispirati da Bartolomeo Colombo (quindi Behaim aveva lasciato Lisbona quando i nomi non erano ancora stati scritti). Il suo scopo era lo stesso di Colombo, ma orientato verso Massimiliano, re di Germania, nella speranza di ricevere da lui il comando di una flotta per attraversare l'Atlantico. Massimiliano però non accolse la proposta.

In Italia dunque l'immagine dell'Africa dei Colombo si era diffusa e dalle botteghe dei cartografi (o dalle regie dei potenti) era evidentemente giunta a Milano. Teniamo presente che tra il 1464 e il 1499 Genova era stata, con alterne vicende, sotto il dominio milanese; è anche verosimile che Behaim sia passato da Milano nel suo viaggio verso la Germania.



Figura 7 – Ernst Georg Ravenstein, Facsimile del globo di Behaim (Norimberga 1492, Museo di Norimberga), 1908 (v. <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/ravenstein1908>)

LA PROSPETTIVA DELLA TERRA

Nell'affresco di Bramante, la terra appare come un dipinto nel dipinto (fig. 8); il tema figurativo del globo terrestre in mezzo ai due filosofi antichi, Eraclito e

Democrito, apparteneva a un topos che era stato descritto da Marsilio Ficino, l'umanista fiorentino neoplatonico, fondatore dell'Accademia Medicea⁹.



Figura 8 – Dettaglio del globo di Bramante, alternativa alla 3a proiezione di Tolomeo. Sono evidenziati i contorni delle terre emerse e le due circonferenze, quella del globo e quella tracciata all'esterno.

9 V. GIONTELLA 2015. Nel saggio è riportata la frase latina tratta da: Marsilio Ficino, *Omnia Opera, Lettere*, p. 836: “Vidistis pictam in gymnasio meo mundi sphaeram et hinc atque illinc Democritum et Heraclitum, alterum quidem ridentem, alterum vero flentem. Quidnam ridet Democritus? Quod luget Heraclitus, vulgus videlicet, animal monstruosum insanum et miserabile”.

Quest'ultimo racconta in una lettera di avere fatto dipingere nella sua Accademia i due filosofi, Eraclito piangente e Democrito ridente, accanto alla sfera terrestre, replicando un'antica tradizione che associava i due filosofi nei due opposti atteggiamenti, di fronte allo stesso volgo umano, mostruoso, folle e miserabile. A partire dall'Accademia fiorentina, l'immagine era divenuta simbolica dei luoghi dedicati alle discussioni filosofiche. Quel primo esempio è andato perduto e l'affresco del Bramante è la più antica tra le poche altre repliche del tema giunte fino a noi, dipinta come un'"insegna" posta sopra la porta di ingresso al luogo di cui annunciava la funzione. Non solo il tema, ma anche il carattere del dipinto era funzionale allo scopo: accogliere sodali in serena amicizia, per scambi di idee anche contrapposte.

Il globo di Bramante è una prospettiva. Il dipinto si pone nella scia della 3^a proiezione di Tolomeo, presentata nelle prime pagine del VII degli otto libri della *Geografia*, nelle quali si descrive come condurre una rappresentazione della terra tra la fascia prossima alla latitudine di Syene (+ 23°50') e quella dell'"anti-Meroe" (-16°25'), mediante una sorta di proiezione centrale¹⁰ che gli umanisti avevano inteso come prospettiva, piegando il testo poco chiaro dei codici greci di Tolomeo ai loro intendimenti. Nel 1480 Leonardo da Vinci aveva dedicato un disegno-studio alla prospettiva di una sfera armillare¹¹ posta su un piano orizzontale, osservata da un pittore che guarda attraverso un foro, avendo davanti all'occhio un piano trasparente sul quale traccia il disegno. I raggi visivi che dall'occhio vanno al globo sono tangenti alla sfera e la mano del pittore li intercetta sul vetro. Analogamente, la prospettiva di Bramante mostra con scienza ciò che potrebbe vedere solo un occhio esterno che guardasse la terra con raggio principale

10 Il testo tolemaico, molto difficile e forse tramandato con versioni variamente lontane dall'originale perduto, è stato interpretato, nelle diverse traduzioni succedutesi, in modi generalmente pregiudiziali, secondo la tesi ipotetica dei diversi traduttori, che, specialmente nel XV sec., hanno voluto metterlo in connessione con la prospettiva rinascimentale. V. FATICHENTI 2018, pp. 21/22; VALERIO 2012b.

11 "Disegno di un prospettografo", Codice Atlantico, f. 5r-a, Biblioteca Ambrosiana (accessibile online). Nel disegno il pittore riguarda una sfera posta su un tavolo e sta disegnando il cono dei raggi tangenti alla sfera riguardandola da un foro su una tavola.

inclinato. Ciò che vediamo nell'affresco è la calotta sferica intercettata da un cono il cui vertice sta nell'occhio che guarda e la cui superficie è generata dalle rette uscenti dall'occhio e tangenti alla sfera (fig. 9A). La porzione di globo presente nell'immagine milanese abbraccia la latitudine che sembra andare dal Polo Nord all'estremità meridionale dell'Africa (estensione di $90^\circ + 45^\circ = 135^\circ$). Ciò permette di attribuire un angolo di apertura di 45° al cono visivo tangente alla superficie terrestre, con raggio principale diretto verso il centro della terra, inclinato di $22^\circ 30'$ sull'orizzontale. Il globo sarebbe dipinto su un quadro ad angolo retto con il raggio principale, inclinato di $22^\circ 30'$ sulla verticale e $67^\circ 30'$ sull'orizzontale. L'arco di circonferenza diametrale della calotta di terra visibile (meno della metà) è $3/8$ della circonferenza dell'intero globo.

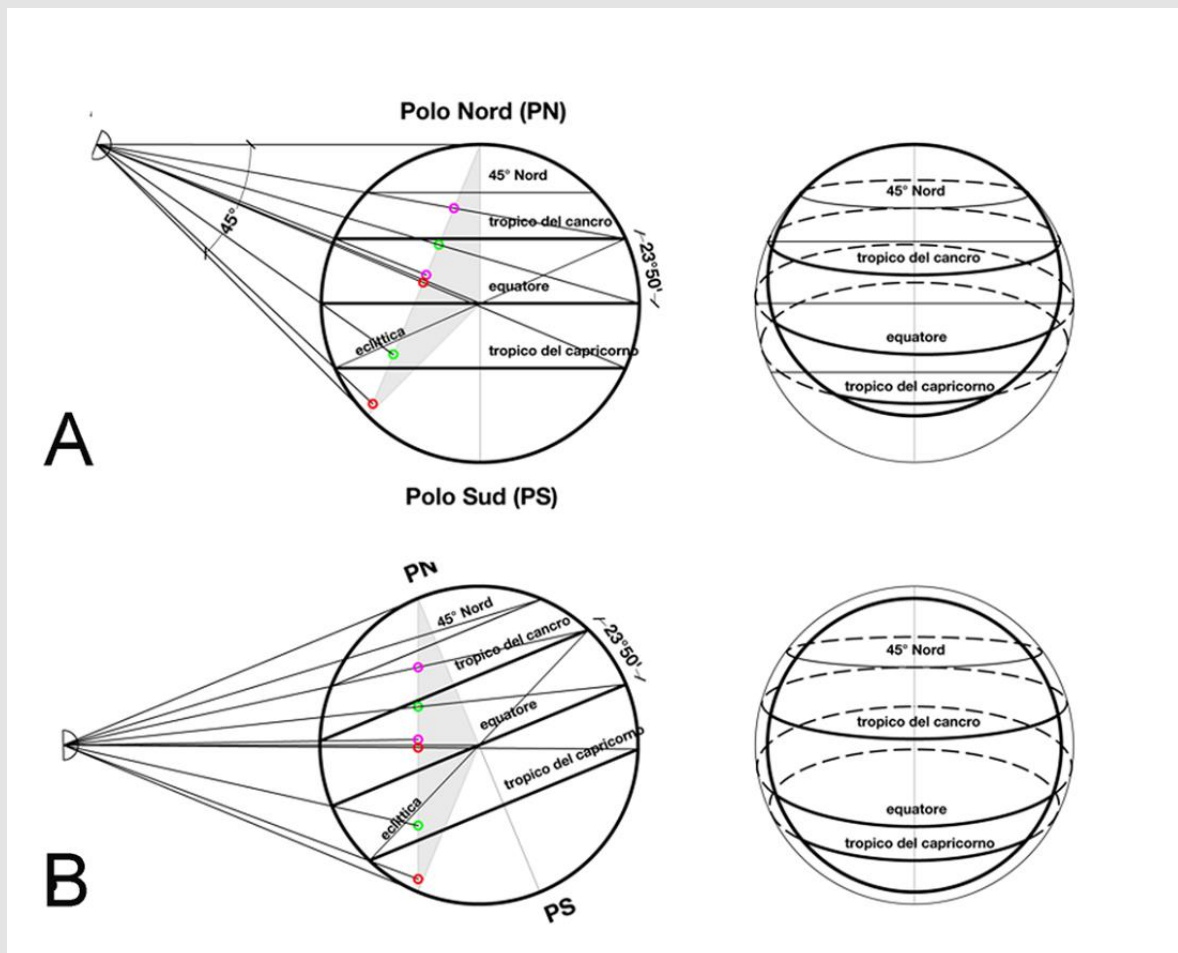


Figura 9 – Lettura della prospettiva del globo: A) profilo dello schema prospettico con asse terrestre verticale e raggio principale inclinato; B) profilo dello schema prospettico con raggio principale orizzontale e asse terrestre inclinato.

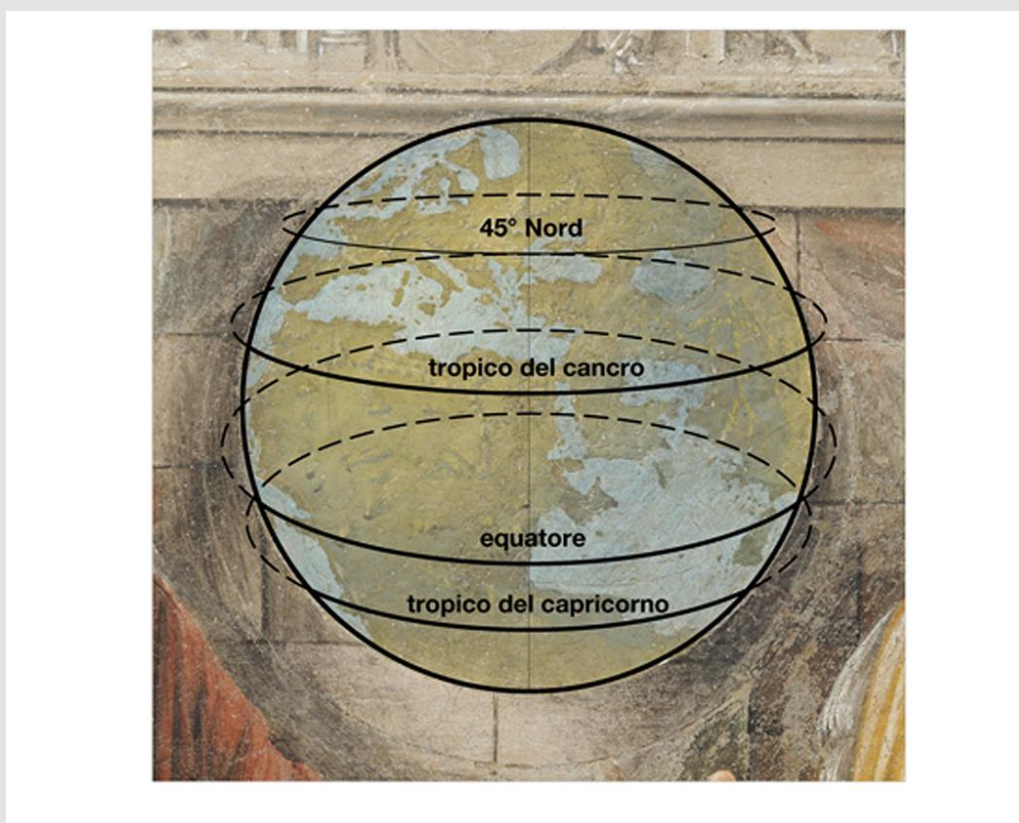


Figura 10 – I paralleli geografici sul globo di Bramante

La prospettiva delle terre visibili (l'Europa, parte dell'Asia e l'Africa) è disegnata con linea nitida e pulita secondo le figure di planisferi tolemaici integrati dalle ultime scoperte¹². L'Europa e la parte di Asia derivano dalla grafica armoniosa dei planisferi del monaco tedesco Nicolaus Germanicus¹³; l'Africa è vicina a quella di Enrico Martello o di Behaim o forse a un'altra versione genovese derivata da Bartolomeo Colombo. La descrizione finisce dove il cono ottico tangente alla sfera la delimita: in longitudine si estende dalla costa occidentale dell'Africa all'India, compresa l'Isola dello Sri Lanka; sul planisfero di Nicolaus Germanicus tale estensione è di 135°, come l'apertura della latitudine; le misure del cerchio sono quindi rispettate. Nel disegno delle terre sono delineati monti e catene montuose; si intravede il corso del Nilo e di un altro fiume attraverso il Sud

¹² La circonferenza della terra di Tolomeo misurava circa km 33.000, Km 7.000 meno della nostra misura.

¹³ Attivo in Italia tra il 1466 e 1490, Nicolaus Germanicus aveva lavorato a Mantova per gli Este, a Firenze per il geografo Berlinghieri e a Roma per il Vaticano. A Roma aveva realizzato un globo terrestre.

dell'Africa; non c'è accenno alla presenza dell'uomo e non ci sono nomi; la rappresentazione ricorda un po' quella che negli atlanti è chiamata la mappa fisica. Le condizioni dell'affresco, passati (e non bene) 5 secoli e mezzo, non permettono troppi giudizi sulla qualità della pittura. Il disegno invece è ben leggibile, gradevole da guardare e senza durezza; le parti di terra prossime al contorno della sezione di sfera scorciano verso l'invisibile. Disponendo poi il quadro sul muro verticale dell'affresco (fig. 9B), lo schema prospettico è ruotato: l'osservatore è in piedi e il raggio principale diventa orizzontale; la prospettiva della terra è l'immagine frontale della calotta sferica del globo terrestre entro il cono visivo sopra descritto, ruotata di $22^{\circ}30'$ sulla parete. Nel dipinto, il disegno dell'Europa dei planisferi di Nicolaus è moderatamente corretto dalla prospettiva. L'Africa, invece, appare molto scorciata a Ovest e deformata nella prospettiva dall'alto. Nella rappresentazione della calotta ruotata sul muro, i cerchi dell'equatore e dei tropici, legati al percorso del sole nel cosmo, immaginati sul globo terrestre e intercettati dal cono visivo, sarebbero porzioni di ellissi inclinate; il loro disegno, posto sopra il dipinto (fig. 10), aiuta l'analisi della forma e della posizione dell'immagine delle terre dal punto di vista scelto. La geometria dà conto della verosimiglianza dell'immagine. Rispetto ai globi sferici disposti con asse verticale, nei quali l'equatore è il circolo orizzontale che divide in due la sfera, nell'immagine ruotata della calotta milanese, portata sul muro, l'equatore non disegnato sarebbe un arco di ellisse il cui centro è più basso del centro del cerchio: la parte di Africa attraversata dall'equatore è ben sotto il centro del relativo cerchio; ancor più la parte attraversata dal tropico del Capricorno. La grande protuberanza Nord-Ovest scorcia nella prospettiva (con il golfo di Guinea anch'esso di profondità ridottissima verso Ovest) e sfuma nel bordo sull'Atlantico; il bordo inferiore della circonferenza della calotta si accosta alla terraferma delle coste meridionali del continente africano, con il cui perimetro inferiore viene a coincidere; l'estremità del continente si incurva verso est formando una punta triangolare rivolta verso l'Oceano Indiano.

L'analisi del dipinto del Bramante rivela l'attenzione che i membri di una delle corti più vivaci in Italia, quella della Milano di Ludovico il Moro, pur coinvolta nelle vicende politiche molto agitate del tempo, stava portando al tema della geografia, declinato nell'occasione con originale spirito di scienza, in un contesto non privo di sottile umorismo. I due filosofi, impersonati dai due artisti, ritratti (e auto-ritratti) con fattezze bonariamente prossime alla caricatura, affiancano un globo offerto non come convenzione acquisita e rispettata, ma come esito di una novità straordinaria, secondo modalità del tutto originali: la prospettiva della terra, la 3^a proiezione di Tolomeo, un tema poco chiaro della cultura del tempo, proposto in una versione attuale, razionale e descrivibile. Nella verità semplice della "veduta in prospettiva" dobbiamo cogliere la sostanza con cui è descritto l'esito dello sguardo: il globo sospeso nel vuoto, visto da un occhio impossibile, che lo guarda stando nel cosmo, fuori di esso, un po' dall'alto, lo sguardo diretto verso il suo centro. L'idea era senza precedenti. Il dipinto non era destinato a un folto pubblico, ma a un ristretto gruppo di nobili di corte, certamente aggiornati sul tema, in grado di capire e apprezzare la novità dell'immagine.

Il disegno delle coste europee dimostra che la corte di Milano era in possesso di planisferi di qualità, ma soprattutto, per ideare questo disegno, Bramante doveva avere visto e studiato un globo terrestre. L'unico globo di quegli anni giunto fino noi è quello di Behaim al Museo di Norimberga. Nel 1477 Nicolaus Germanicus aveva realizzato a Roma, per il Vaticano, un globo terrestre, scomparso con l'assedio di Roma del 1527; da Milano, Bramante aveva fatto viaggi a Roma. Nel globo dipinto di Bramante, l'Eurasia è quella di Nicolaus Germanicus, mentre il Sud-Africa si avvicina a quelli non troppo simili di Enrico Martello e di Behaim, con la parte inferiore fortemente ruotata verso Est. La corte milanese forse aveva (attraverso Genova, città sottomessa a Milano e sede di laboratori cartografici), un documento diverso da quelli di Yale o di Behaim. Ciò che comunque è assolutamente originale – e deve essere apprezzato come invenzione – è l'idea, svolta con scienza e arte, dell'adeguamento delle figure a un particolare punto di vista prospettico. Bramante colse l'occasione per un

esperimento di prospettiva senza precedenti, nel campo scientifico della cosmologia, già indicato da Tolomeo come possibile ambito della 3^a proiezione.

IL GLOBO SUPERATO

Nel 1499 Bramante (come Leonardo) lasciò Milano, caduta nel 1498 in mano ai Francesi. Si recò a Roma, deciso a spostare la sua attività nella città del papa, in pieno fermento edilizio. Da allora egli fu solo architetto. La sua attività si svolse in gran parte alla corte pontificia, in particolare quella di Papa Giulio II (1503-1513), presso il quale introdusse il giovane Raffaello, come suo meritevole familiare. Anch'egli, come prima di lui Perugino, divenne per Raffaello un esempio da superare: nel 1503 Bramante realizzò la Rotonda di San Pietro in Montorio; essa ispirò l'eccezionale architettura della Rotonda dipinta da Raffaello nello *Sposalizio della Vergine* di Città di Castello (1503/4), oggi alla Pinacoteca di Brera.

Nel 1509 Raffaello dipinge Bramante nelle vesti di Euclide nella Scuola d'Atene (nella parte destra del dipinto dedicata ai "cosmografi", figg.11, 12). Bramante è intento a disegnare, per un gruppo di giovanissimi allievi, lo zodiaco in un cerchio del globo celeste (non ancora tracciato), all'interno di una stella a sei punte. Uno degli allievi guarda infatti la sfera del cielo stellato tenuta in mano dalla figura alle spalle di Bramante, nella quale viene riconosciuto Colocci. La stella a sei punte definisce in questo modo un cerchio, all'interno del quale, come dimostrato altrove, è riconoscibile la fascia dello zodiaco (da cui deriva il destino degli uomini, fig. 12, cf. BARTOLI 2023). Accanto a Euclide, in piedi e di spalle, Tolomeo tiene in mano un globo terrestre, in cui l'Africa visibile è ben diversa da quella di Bramante, con un golfo di Guinea fatto a squadra, simile a quello disegnato da Leonardo nel piccolo globo fatto con due mezze uova di struzzo a

Firenze nel 1504,¹⁴ anno in cui anche Raffaello era nella città per vedere i lavori del celebre pittore per la Sala Grande del Palazzo della Signoria.



Figura 11 – La tavoletta di Bramante e i globi celeste e terrestre nella Scuola di Atene di Raffaello, 1509 ca., Stanza della Segnatura (FOTO © GOVERNATORATO SCV – DIREZIONE DEI MUSEI).

14 Il celebre Globo Da Vinci, scoperto e acquistato dal ricercatore belga Stefaan Missinne (che lo detiene) a una fiera londinese nel 2012, è considerato il modello del Globo Hunt-Lenox (ca. 1510), in fusione di rame, conservato alla New York Public Library, New York, U.S.

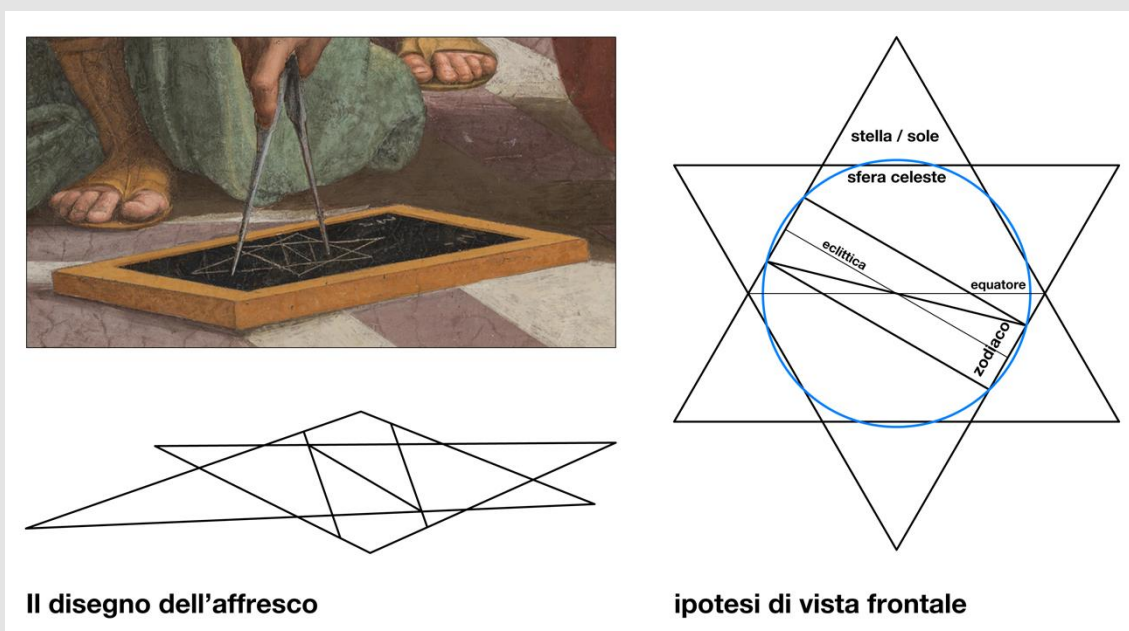


Figura 12 – Il disegno di Bramante cosmografo nella tavoletta e il suo studio.

Anche se gli eventi avevano rivelato che il globo di Bramante non era verosimile, egli aveva però ugualmente diritto a essere rappresentato come “cosmografo”. Nei “Ricordi” del nobile milanese e letterato-umanista Sabba Castiglione, a Roma tra il 1508 e il 1515, Bramante – per la storia grande architetto – è detto “cosmografo, poeta vernacolare, eccellente pittore... grande prospettico” (ROWLAND 2011: 108, cf. anche la fig. 18, *ibid.*), e così è rappresentato da Raffaello.

Recebido em: 20/08/23 - Aceito em: 18/12/23

BIBLIOGRAFIA

BARTOLI 2023 = **BARTOLI**, M.T., “Un disegno che aspettava di essere decifrato: la tavoletta di Euclide-Bramante nella Scuola di Atene”. In: *Disegnare, idee immagini*, n. 65. Roma: Gangemi, Università La Sapienza, 2023, pp. 12-19.

CERIANA, ROSSETTI 2015 = **CERIANA**, M., **ROSSETTI**, E., “I ‘baroni’ per Gaspare Ambrogio Visconti”. In: Ceriana M., Daffra C., Quattrini C. *Bramante a Milano, le arti in Lombardia 1477-1499*. Milano: Skirà, 2015, pp. 55-70.

CODECASA 2016 = **CODECASA**, G., “La stanza del Bramante”. In: I quaderni dell’eclettico n.2. Milano: 2016, (www.rydyz.net/eclettico).

DAVIES 1977 = **DAVIES**, A., “Behaim, Martellus and Columbus”. In: The Geographical Journal, vol. 143, n. 3. The Royal Geographical Society (with the Institute of British Geographers), 1977, pp. 451-459.

FATICHENTI 2018 = **FATICHENTI**, F., “Sulla cartografia tolemaica: il rifiorire dell’interesse scientifico, aggiornamenti, questioni aperte”. In: Geotema, n. 58, anno XXII. Roma: A.Ge.I., Università Roma Tre, 2018, pp. 17-24 (https://www.ageiweb.it/geotema/wp-content/uploads/2019/07/GEOTEMA_58_2018_017_FATICHENTI.pdf).

GIONTELLA 2015 = **GIONTELLA**, M., “Gli affreschi di casa Visconti – Panigarola tra Bramante, Leonardo e Antonio del Pollaiuolo”. In: Fogli e Parole d’Arte, rivista digitale diretta da Bonavoglia A. Montefiacone (Vt): società Ergonet, 2015. ISSN 19732635 (<https://www.foglidarte.it/il-rinascimento-oggi/516-gli-afreschi-di-casa-visconti-panigarola.html>).

MENZIES 2003 = **MENZIES**, G., “1421 La Cina scopre l’America”. Roma: Carocci, 2003.

ROWLAND 2011 = **ROWLAND**, I., “The Culture of the Hight Renaissance”. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

VIETOR 1963 = **VIETOR**, A.O., “A Pre-Columbian Map of the World, circa 1489”. In: Imago mundi, The international journal for the History of Cartography, vol. 17. Imago Mundi, Ltd., 1963, pp. 95-96.

VALERIO 2012a = **VALERIO**, V., “PER UNA NUOVA ECDOTICA DEI TESTI SCIENTIFICI FIGURATI, tradizioni grafiche delle proiezioni tolemaiche dell’ecumene nel primo libro della geografia”. In: Humanistica, VII, 1-2. Pisa, 2012, pp. 61-80 (on-line).

VALERIO 2012b = **VALERIO**, V., “La Geografia di Tolomeo e la nascita della moderna rappresentazione dello spazio”. In: Maraglino Vanna (a cura di), Scienza antica in età moderna, Teoria e immagini, Bari: Cacucci, 2012, pp. 215-232.

La Scienza Armonica nell'universo architettonico di Bernardo

Antonio Vittone (1705-1770)

The Harmonic Science in the architectural universe of Bernardo

Antonio Vittone (1705-1770)

Rita Binaghi¹

ABSTRACT

L'architetto piemontese Bernardo Antonio Vittone, nelle due pubblicazioni da lui edite (Istruzioni Elementari 1760; Istruzioni Diverse 1766) fa molti riferimenti all'importanza del rapporto musica e architettura. In particolare le Istruzioni Diverse contengono una "Aggiunta" conclusiva a firma dell'architetto e collaboratore Giovanni Battista Galletto a tema strettamente musicale che ha generato non pochi fraintendimenti. Il presente lavoro propone una interpretazione del perché degli inserimenti musicali in manuali destinati a giovani in formazione che desiderano esercitare la professione di architetto.

Parole chiave: architettura, musica, matematica, acustica

ABSTRACT

Piedmontese architect Bernardo Antonio Vittone, in the two publications he edited (Istruzioni Elementari 1760; Istruzioni Diverse 1766), makes many references to the importance of the relationship between music and architecture. In particular the Istruzioni Diverse contains a concluding "Addition" signed by architect and collaborator Giovanni Battista Galletto with a strictly musical theme that has generated quite a few misunderstandings. This paper proposes an interpretation of why musical insertions in manual intended for young people in training who wish to practice architecture.

Keywords: architecture, music, mathematics, acoustics.

¹ Università di Torino / binaghir@libero.it

Sarebbe inutile fare una chiesa parrocchiale più vasta di quanto i presenti possano udire o vedere. I Romanisti, in verità, possono costruire chiese più grandi di quanto i fedeli possano vedere o sentire, perché basta ad essi sentire il mormorio della Messa e vedere l'elevazione dell'Ostia, ma le nostre debbono essere adatte all'uditorio².

Così pensava Christopher Wren (1632-1723), architetto inglese di fede luterana, costruttore di un numero considerevole di chiese anche cattoliche, progettista della Cattedrale di Saint Paul a Londra.

La realtà non era esattamente questa; gli architetti che, in periodo barocco, hanno realizzato edifici di culto di fede cattolica romana si sono preoccupati anche dell'acustica³; fra loro vi era Bernardo Antonio Vittone. È lo stesso architetto piemontese che dichiara la sua attenzione oltre che al vedere al sentire, come parametro fondamentale nella progettazione delle chiese. Lo fa per mano di un collaboratore, Giovanni Battista Galletto⁴ a cui affida la stesura della seconda delle

2 Passo riportato in F. Bianchi, R. Carratù (a cura di), *L'acustica in architettura*, Novara, CittàStudi Edizioni, De Agostini scuola SPA, 2007, p. 20. Secondo i due autori un'attenzione particolare all'acustica appartiene alla Germania di fede luterana, di cui Wren si fa portavoce, ove era importante che le parole del predicatore fossero udite chiaramente in ogni punto della chiesa. A ciò si aggiunge "il passaggio dalla polifonia alla musica strumentale", che aumentava le difficoltà acustiche "imponendo una maggiore attenzione agli effetti della riverberazione. Le chiese germaniche mostrano un organismo abbastanza vicino a quello del nuovo teatro, con logge aperte molto assorbenti e pulpito rialzato" (Ibidem).

3 La considerazione dell'acustica in edifici che lo richiedano ed ovviamente anche nei luoghi di culto religiosi gode di una lunga tradizione nella trattatistica architettonica e risale a Vitruvio. Solo che non si parlava di acustica, ma di musica, di armonia perché l'utilizzo del lemma acustica si diffonde solo nel XVII grazie a due gesuiti, Athanasius Kircher e all'allievo Kaspar Schott, ed è proprio a questo ultimo che si deve l'utilizzo del lemma nell'accezione moderna (E. Bastianello, *Architettura dell'eco. Vincenzo Scamozzi e Athanasius Kircher, alle origini della scienza acustica*, in "Engramma", 154 (2018) consultato ad agosto 2023 all'indirizzo https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3368). Anche Francesco Borromini, architetto seicentesco, a cui Vittone guarda, si è interessato di problemi di acustica. Si veda F. Bianchi, R. Carratù, *L'acustica in architettura*, cit., pp. 20-21; A. Bortot, *Emmanuel Maignan e Francesco Borromini. Il progetto di una villa scientifica nella Roma barocca*, Venezia, Saggi IUAV, 2020.

4 Su Galletto si veda W. Canavesio, Presenze gesuitiche nella cultura di Bernardo Vittone e Giovanni Battista Galletto, in B. Signorelli, P. Uscello (a cura di), *La compagnia di Gesù nella Provincia di Torino dagli anni di Emanuele Filiberto a quelli di Carlo Alberto*, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1998, pp. 269-285. Id. (a cura di), *Il voluttuoso genio dell'occhio. Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*, Torino Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 2005, ad indicem.

due “Aggiunte” che chiudono *le Istruzioni Diverse*⁵ pubblicate nel 1766. La prima “Aggiunta” è invece scritta da Vittone ed è dedicata alla progettazione, in termini compositivi, della tipologia del teatro.

LA CHIESA COME TEATRO

La piccola chiesa dedicata alla Visitazione di Maria Santissima, realizzata nella tenuta del Vallinotto del territorio di Carignano in provincia di Torino, è stata, a torto, ritenuta una replica in scala ridotta di quella di San Lorenzo di Guarino Guarini perché si è prestata attenzione alle sole similitudini visive. (Fig. 1). Gli archi intrecciati della prima delle tre volte sovrapposte della chiesa carignanese non sono strutturali (portano solo se stessi)⁶. Le aperture nelle cupole sovrapposte assolvono a precise funzioni⁷, non riferibile alla statica dell’edificio⁸.

Nella piccola chiesa campestre entrano in gioco, in modo esplicito, due diversi motivi conduttori: la scienza della visione, sostenuta dal tema della luce (prospettiva-ottica) e quella del suono (acustica). Entrambe contribuiscono all’ottimizzazione dell’azione scenica: per Vittone una chiesa è un teatro dove si svolgono rappresentazioni religiose. Non dimentichiamo che la formazione dell’architetto piemontese risente di un forte imprinting datogli dalla cultura

5 B. A. Vittone, *Istruzioni Diverse* concernenti l’ufficio dell’Architetto Civile, Lugano Agnelli, 1766.

6 A. Grimoldi, *La Diffusion de la Littérature sur la Stéréotomie dans l’Italie du Nord de la première moitié du XVIII siècle et ses traces bâties*, in R. Carvais, A. Guillerme, V. Nègre, J. Sakarovitch (a cura di), *Edifice et Artifice. Histoires Constructives*, Paris Picard, 2010, p. 217: “Si dans sin jeune âge il a repris d’une façon scénographique, sans justification statiques, le structures d’arcs qui s’entrecroisent du grand Théatine au petit sanctuaire du Vallinotto (1738), s’il y a bricolé avec la tradition artisanale qui appartient à la construction de voûtes composites en brique, il n’est pas moins redevable à l’Art du Trait”

7 Vittone, *Istruzioni Diverse*, cit., pp. 146-147. Avendo già trattato in altra sede il rapporto tra Vittone ed il decoro pittorico (in particolare con il Quadraturismo), rimandiamo al già edito (R. Binaghi, *Sistemi voltati di Bernardo Antonio Vittone ed alcune realizzazioni del Quadraturismo*, in F. Farneti, D. Lenzi (a cura di), *L’Architettura dell’inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea, 2004, pp.243-256; R. Binaghi, *La chiesa del Vallinotto a Carignano e l’attribuzione a Giovan Battista Natali*, in S. Bertocci, A. Coccioli Mastroviti, F. Farneti (a cura di), *Un Meraviglioso Artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca*, Firenze Altralinea, 2023, pp. 220-231).

8 Cfr. *supra* nota 2

gesuitica che da sempre ha utilizzato la musica e il teatro a fini educativi nei propri collegi⁹.

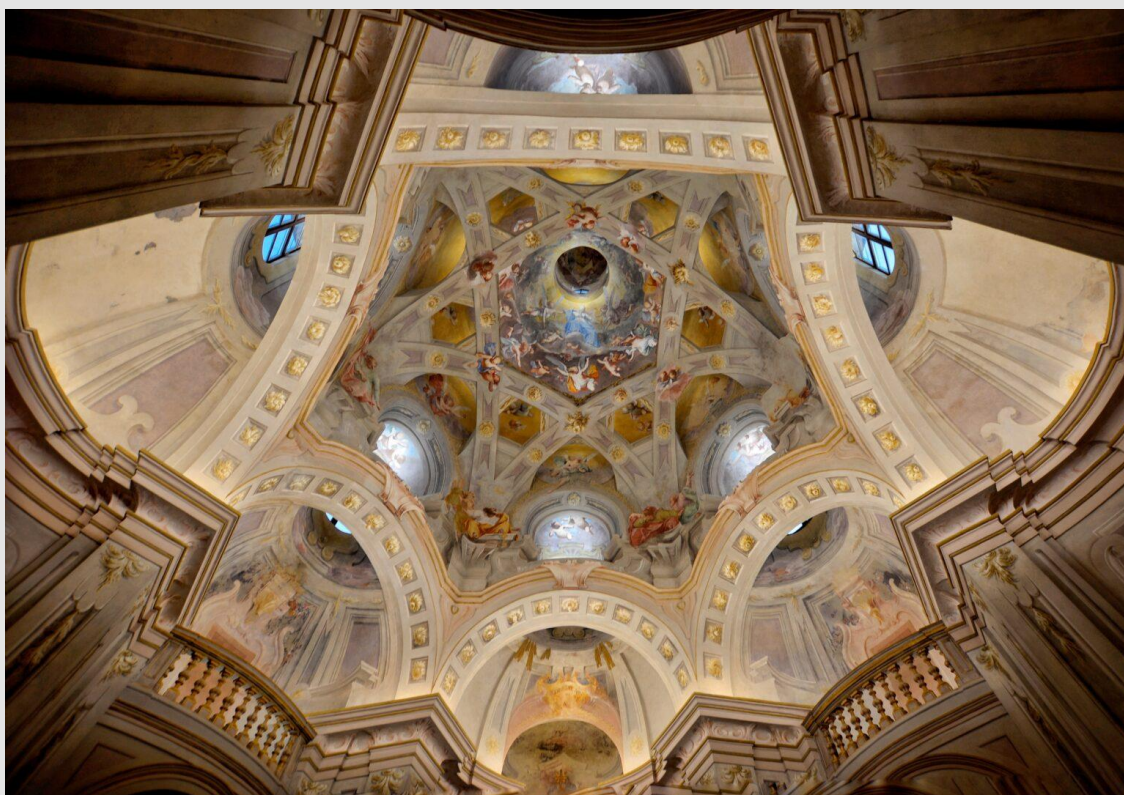


Figura 1. B. A. Vittone, Carignano, regione Vallinotto (TO), Chiesa della Visitazione di Maria, Cupola e coretti.

Il risultato atteso sotto il profilo visivo era stato attentamente studiato dal progettista; Vittone aveva collaborato strettamente con i pittori (figurista e

9 Walter Canavesio ha posto in luce una stretta affinità tra Vittone ed il mondo gesuitico (W. Canavesio, *Presenze gesuitiche*, cit.). Oggi, nonostante l'assenza di prove ocumentarie, molti indizi portano a supporre che la sua prima formazione, sino al livello liceale, fosse avvenuta in Torino all'interno del Collegio detto il Vecchio, retto dai Gesuiti ed attivo sino al 1729 (M. Casassa S.J., *La compagni di Gesù*, in Signorelli, Uscello (a cura di), *La Compagnia di Gesù*, cit., p. 15). Sul monopolio in Torino della preparazione scolare sino al livello liceale dei due Collegi della Compagnia di Gesù, si veda M. Roggero, *Scuole e collegi*, in G. Ricuperati (a cura di), *Storia di Torino, V, Dalla città razionale alla crisi dello stato d'Antico Regime (1730-1798)*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, pp. 233-265. Sulla pedagogia dei Gesuiti si veda P. Cozza, *Una matematica media gesuita: la musica di Descartes*, in U. Baldini (a cura di), *Cristoph Clavius e l'attività scientifica dei Gesuiti nell'età di Galileo*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 171-188; A. Romano, *Les Jésuites et les mathématiques: le cas des collèges français de la Compagnie de Jésus (1580-1640)*, in Ivi, pp. 243-282

quadraturisti) che hanno realizzato il decoro, anche se poi il risultato non lo aveva soddisfatto pienamente, a causa della fretta imposta dal committente¹⁰.

Mentre l'apporto del decoro pittorico è stato analizzato e commentato dalla critica, l'aspetto funzionale legato all'acustica è rimasto ignorato, nonostante nelle *Istruzioni Armoniche*, il carignanese Giovanni Battista Galletto fornisca l'esatta chiave di lettura della chiesa proprio sotto questo profilo¹¹. Le spiegazioni date, per render note le scelte compositive poste in atto al fine di migliorare la ricezione dei suoni nell'edificio, aprono un interessante spaccato sulla cultura di Vittone e di Galletto in tema di acustica.

L'architetto carignanese scrive che per migliorare la ricezione sonora sono necessarie una pianta di forma circolare o ad essa tendente ed una molteplicità di aperture, accuratamente studiate, in grado di accrescere la potenza e la chiarezza del suono e della voce umana. La forma rotonda della pianta (cerchio, ellisse, esagono, ottagono) è ottimale per rinforzare l'acustica perché crea le corrette condizioni per cui si formino gli armonici di un suono base. La creazione di vuoti (cavità), fa sì, inoltre, che siano catturati i suoni riflessi che creerebbero distorsioni uditive (echi) e rafforza quelli positivi.

Un esempio virtuoso di impianto circolare, utilizzato da Vittone, sono le chiese dedicate a Santa Chiara. Relativamente a quella di Torino, Edoardo Piccoli ha scritto “dobbiamo però ammettere che la qualità esatta degli intrecci visivi e sonori che questo spazio poteva attivare nel 1745 ancora ci sfugge”¹². Indubbiamente oggi, dopo i molteplici cambiamenti che l'edificio ha subito negli anni, non è facile ricostruire l'esatto funzionamento dell'acustica originaria. Un fatto è certo: la risposta sonora è ancora buona. In assenza della possibilità di prove inoppugnabili sul reale, possiamo però cercare di comprendere il pensiero vittoniano in tema di acustica, tramite un diverso canale: i suoi scritti.

¹⁰ Binaghi, *La chiesa del Vallinotto*, cit., pp. 230-231.

¹¹ Vittone, *Istruzioni Diverse*, cit., p. 246

¹² F. Novelli, E. Piccoli (a cura di), *Sguardi incrociati su un convento vittoniano. Santa Chiara a Torino*, Genova, Sagep, 2017, p. 60.

Secondo Vittone, come già affermato, per rafforzare il suono principale si devono aggiungere i suoi armonici, attraverso un attento studio dei modi della sua riflessione, che dipende dalla conformazione della pianta che a sua volta condiziona l'andamento dei muri al contorno e il sistema di copertura. Il risultato da perseguire è il portare tutte le onde sonore di ritorno, perché riflesse dagli elementi architettonici (compresi i decorativi tridimensionali), nello stesso intervallo di tempo.

Scrivre Galletto:

insieme udiransi più suoni riflessi al suon lor genitore rispondere, se eguale, o presso che eguale sarà la distanza de corpi riflettenti dal luogo, in cui si è il suono stesso lor genitore prodotto, siccome appunto succede nella nobile Cappella fatta erigere [...] in onore di Maria Santissima visitata da Santa Elisabetta, sulle finì della Città di Carignano, per la varietà de concavi tutti fra loro distinti ed unsimili che forma danno alli volti tanto del vaso principale d'essa Cappella, che da sfondati che all'intorno vi si trovano regolarmente disposti. Od avverrà che sussecutivamente gli uni dopo gli altri sentire si facciano li detti suoni, se li corpi, che cagione furono della loro riflessione, si troveranno in diversa ed adeguata distanza dal luogo, ove prodotto si è il suono lor genitore¹³.

Poco più avanti, a completamento di questo discorso, ribadisce che le aperture nelle volte sono “giovevoli [...] a depurazione dell'etere sonoro riflesso”¹⁴, cioè a togliere l'effetto dell'eco dovuto ai ritorni temporalmente più lunghi di quello base iniziale. Lo stesso principio era comunemente adottato nella costruzione dei teatri; infatti, nella copertura del palcoscenico venivano realizzate aperture. Il richiamo immediato è alle figure della famiglia degli architetti Bibiena e non si tratta di una ipotesi deduttiva, perché possiamo affermare su base documentaria che gli scritti di Ferdinando, presenti nella biblioteca personale dell'architetto Vittone, hanno giocato un ruolo importante nella sua formazione a livello universitario¹⁵.

13 Vittone, *Istruzioni Diverse*, cit., p. 246.

14 Ivi, p. 260.

15 R. Binaghi, Bernardo Vittone “allievo di Matematica” e la didattica dell'architettura nella settecentesca Università degli Studi di Torino, in “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, n. s. 65, 2016, pp. 83-88.

Al discorso di Galletto aggiungiamo la presa in considerazione di due caratteristiche che la chiesa del Vallinotto presenta e che non hanno attirato l'attenzione degli studiosi; per questo non sono state poste in relazione con le dichiarazioni dell'architetto carignanese.

Nella parte bassa oltre l'ingresso non sono presenti aperture sull'esterno, nonostante nulla osti alla possibilità di avere finestre: non vi sono edifici limitrofi condizionanti. Sopra le cappelle abbiamo coretti che non prevedono un accesso agli stessi che potrebbe sembrare un'incongruenza.

Le motivazioni per entrambe le soluzioni progettuali sono da ricercarsi oltre all'indubbio aumento della sicurezza statica dell'edificio, nella volontà di enfatizzare il visivo con la concentrazione delle fonti di luci solo nella parte alta e nella risposta acustica attesa. Le prime (finestre) potrebbero dirigere malamente il riflesso del suono ed i secondi (coretti) assolvono allo stesso ruolo delle aperture sulle volte: contengono l'eco e rafforzano il suono, come esemplificano le logge posteriori dei teatri antichi¹⁶. Anche il Teatro Farnese di Parma, realizzato nel 1618 da Giovanbattista Aleotti ha un finto loggiato ligneo¹⁷ e nelle chiese barocche protestanti vi sono logge aperte, come fanno notare Francesco Bianchi e Roberto Carratù, che hanno affrontato il tema dell'acustica nell'architettura storica dal punto di vista della fisica tecnica¹⁸.

Alla luce del chiarimento effettuato da Galletto sulle motivazioni delle forme della chiesa al Vallinotto, diviene assolutamente comprensibile la presenza della trattazione dei teatri, nella *Aggiunta* prima, cui seguono le *Istruzioni Armoniche* a completamento.

L'ingegnere Eugenio Olivero, autore di una monografia su Vittone scritta ad inizio del secolo scorso (1920)¹⁹, pur avendo avuto problemi nel trattare il tema

¹⁶ Bianchi, Carratù, *L'acustica in architettura*, cit.

¹⁷ Il finto loggiato ligneo ha potere fonoassorbente, diminuiva l'effetto della coda sonora e dell'eco (Ivi, pp. 18-19).

¹⁸ Vedi *supra* nota 1.

¹⁹ L'ingegnere Olivero, socio delle Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti e poi anche Presidente (1927-1931), nel 1920, scrive una monografia su Vittone (E. Olivero, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone architetto piemontese del secolo XVIII*, Torino Collegio degli

del rapporto tra architettura e musica in Vittone, aveva riconosciuto in lui una consapevolezza in ambito musicale che lo porta ad affermare: “decisamente egli doveva essere un dilettante di musica e di canto, discretamente versato in queste arti”²⁰.

E così, infatti era; quella di Vittone però non costituiva una situazione eccezionale, ma rientrava nella norma del suo ceto civile (che oggi si è compreso essere stato molto alto²¹). All’epoca, il percorso formativo in campo musicale avveniva sia nel privato che nel pubblico. Le istituzioni educative frequentate dai nobili, ma anche dal ceto civile più abbiente (Collegi gesuitici, Accademia Reale ed Università) dispensavano tale insegnamento o solo in campo teorico come nelle università o anche nell’applicativo pratico come, ad esempio, nei collegi diretti dalla Compagnia di Gesù. Dato che le conoscenze musicali erano la base imprescindibile per trattare problemi di acustica, non a caso sino alla seconda metà del Seicento denominata “musica o scienza armonica”²², si capisce molto bene perché per un giovane che intendesse abbracciare la professione di architetto fosse fondamentale possedere questa base, dispensata a livello teorico durante il percorso formativo liceale dall’insegnamento di filosofia e rafforzata dall’apprendere a suonare uno strumento musicale. Nel mondo universitario la musica veniva studiata, sempre in modo teorico, insieme con l’ottica, all’interno

Artigianelli, 1920) ponendo all’inizio della sua opera due pagine introduttive dirette ai lettori in cui dimostra di avere perfettamente compreso la profondità della cultura dell’architetto piemontese. Solo la Seconda Aggiunta delle *Istruzioni Diverse*, cioè le *Istruzioni Armoniche*, lo pone in difficoltà, perché in questa Olivero cerca forzatamente parallelismi con la realtà a lui contemporanea; quanto lui ritiene errori, sono in realtà fraintendimenti dovuti ad una mancanza di conoscenze storicizzate dei contenuti musicali barocchi. Questo atteggiamento purtroppo è prevalente anche nel nostro pensiero contemporaneo.

20 Olivero, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone*, cit., p. 47.

21 Nicolao Vittone, padre di Bernardo Antonio, facoltoso commerciante con un profilo professionale molto vicino a quello di un banchiere, apparteneva dal 1663 alla potente Compagnia di San Paolo (L. De Fanti, *Il patrimonio artistico della Compagnia di San Paolo*, in W. Crivellini, B. Signorelli (a cura di), *Per una storia della Compagnia di San Paolo 1563-1853*, Torino, Compagnia di San Paolo, 2005, II, p. 36 e nota 65); sulla Compagnia e sulla sua importanza nel tessuto sociale ed economico sabaudo si veda anche W. Barberis, A. Cantalupi (a cura di), *La Compagnia di San Paolo (1563-1853)*, Torino, Einaudi, 2013.

22 E. Bastianello, *Vincenzo Scamozzi e Athanasius Kircher, alle origini della scienza acustica*, in “Engramma”, 154, 2018 (https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3368).

di quella che veniva definita fisica “experimentale”, agendo altresì in sinergia con l’insegnamento di matematica²³.

LA PROGETTAZIONE DELLE CASSE PER GLI ORGANI

Una conferma del fatto che in campo musicale Vittone avesse avuto una buona formazione anche a livello pratico-applicativo è data da quanto egli afferma quando parla della progettazione delle casse degli organi. L’architetto piemontese scrive:

per quanto si è della distribuzione de’ spazi, e piani, che formar debbono la Cassa dell’Organo, deve l’Architetto intendersela e passar d’accordo col Fabbricatore dell’Organo stesso e ciò affine di dar loro una disposizione tale, che accordare si possa colla forma, e colla struttura dell’Istromento medesimo²⁴.

Il che presuppone un terreno di dialogo comune tra l’architetto progettista della Cassa e il Fabbricatore dello strumento: quello della musica. Nel 1768 Vittone è pagato per aver disegnato l’orchestra e la cassa dell’organo della chiesa Parrocchiale di Riva di Chieri (Fig. 2), dedicata all’Assunzione, e da lui ricostruita in parte, con un interessante intervento che interrompe la longitudinalità del vano principale della chiesa, introducendo una pianta ottagonale sormontata da una volta (Fig. 3).

23 Binaghi, Bernardo Antonio Vittone “allievo di Matematica”, cit., pp- 83-84; P. Rosso, La musica nel curriculum delle artes delle università italiane nel Quattrocento: fra teora e prassi in P. Dessì (a cura di), *Music in Schools from the Middle Ages to the Modern Age*, Turnhout, Brepols, 2021, pp. 27-58. In particolare per il caso torinese si vedano p. 44 e p. 48.

24 Vittone, *Istruzioni Diverse*, cit., 199-200.

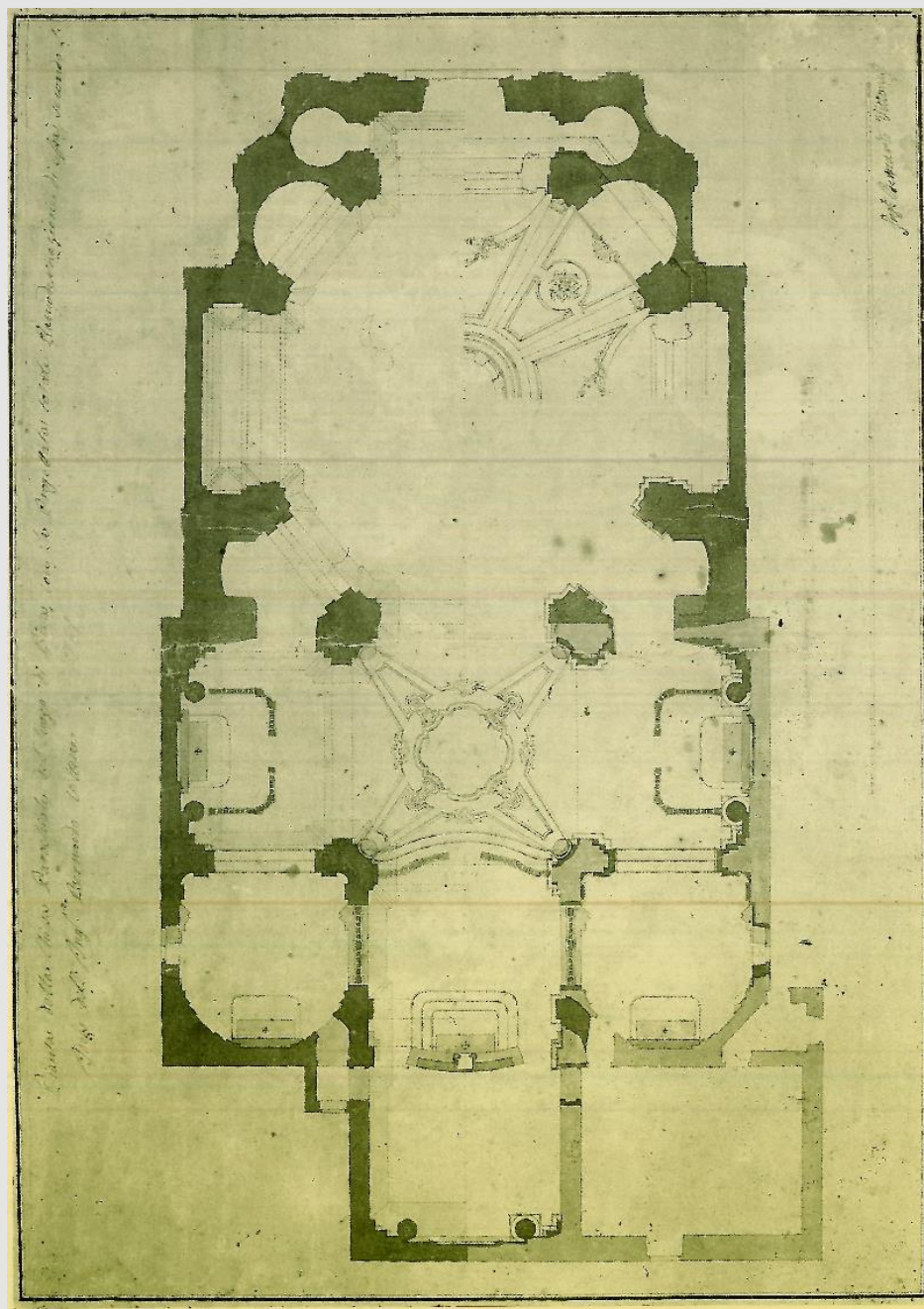


Figura 2. B. A. Vittone, Disegno firmato per l'organo della chiesa Parrocchiale di Riva di Chieri (TO) (da G. Vanetti, *"Cappi Mastri e Maestranze" nei cantieri del Vittone e del Quarini*", Chieri, Parena Editore, 1992, Tav. VIII).

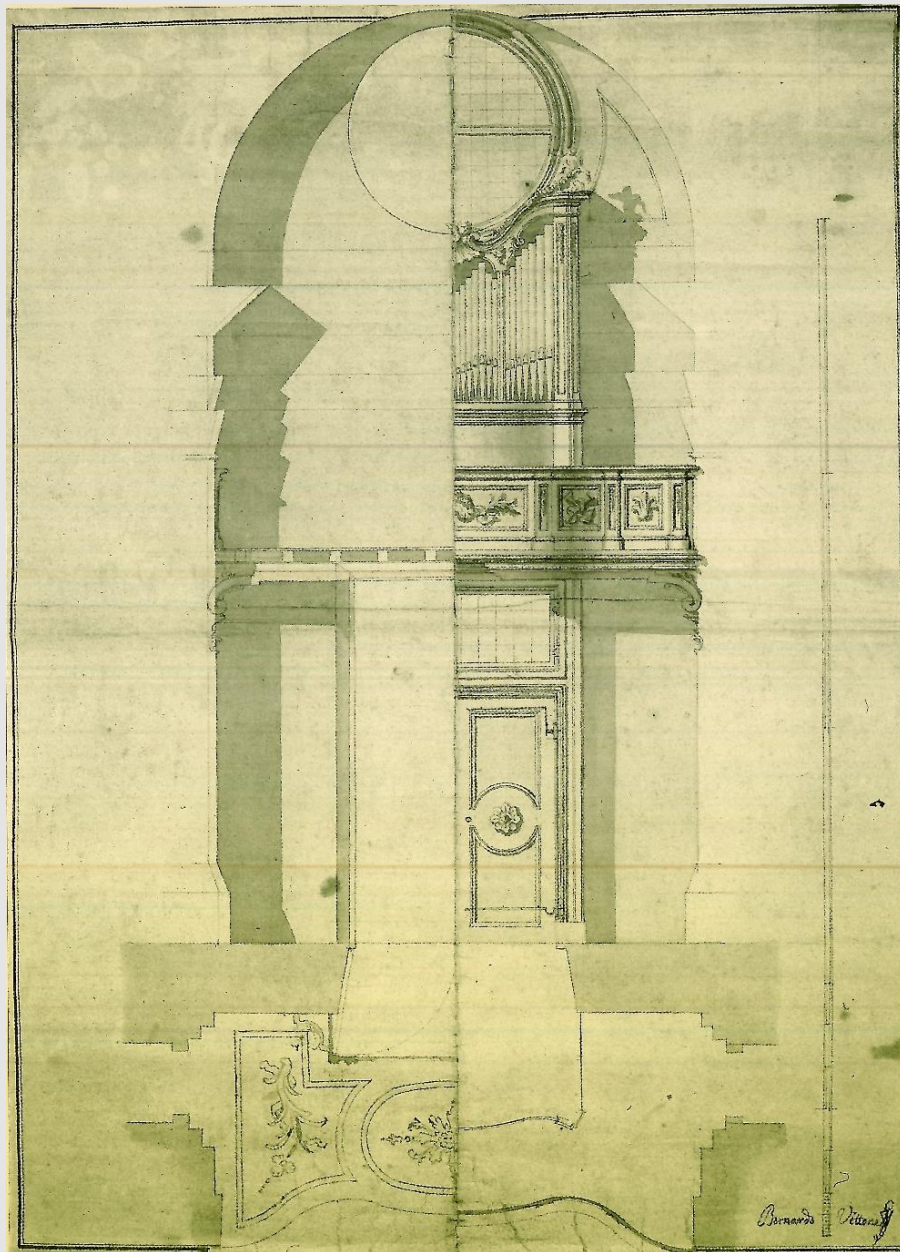


Figura 3. B. A. Vittone, Disegno firmato della pianta della Parrocchiale dedicata all'Assunzione di Maria, Riva di Chieri (TO) (da G. VANETTI, *Cappi Mastri*, cit., tav. X).

Sempre nelle *Istruzioni Diverse* Vittone fa una ulteriore precisazione sulle caratteristiche delle casse degli organi che spiega anche il caso di Riva di Chieri. Egli afferma:

ove necessario rendasi alla Chiesa il lume di qualche finestra, che trovar si possa nel muro, contro cui hanno tali casse a collocarsi, si maneggi in maniera la disposizione di esse Casse, che libera lasci tale finestra,

almen per quanto fa d'uopo per poterne adeguatamente l'opportuno
lume avere²⁵.

Viene così chiarita la scelta della forma data alle casse dell'organo progettato per Riva, che vede l'altezza delle canne assecondare la forma dell'occhio di facciata senza occultarlo. Vittone precisa che un corretto colloquio con il Fabbricatore dello strumento (l'organaro) evita che si debbano aggiungere canne (finte) solo per riempire visivamente la cassa, contenendo così la spesa. L'architetto doveva dunque lavorare in sinergia con l'organaro; le canne, infatti, non possono essere allungate o accorciate liberamente, pena la messa in discussione del funzionamento dello strumento.

Un'ulteriore testimonianza significativa del pensiero di Vittone, sempre nelle *Istruzioni Diverse*, è relativa al posizionamento migliore per un organo, che per l'architetto piemontese non è in controfacciata ma nel presbiterio e non lontano dall'altare principale²⁶ (Fig. 4). Infatti, quando presenta alcune proposte progettuali per l'organo della chiesa di Sant'Andrea in Chieri²⁷, realizzata su progetto di Filippo Juvarra (oggi non più esistente), propone la realizzazione nel presbiterio (Fig. 5). Inoltre, in un disegno relativo a questo progetto, datato 13 ottobre 1743 (sono gli anni in cui sta lavorando in Chieri alla ricostruzione della copertura del vano principale della chiesa dei Santi Bernardino e Rocco), si trova una scritta di mano di un irritato Vittone che, indirizzandosi ai Fabbricieri²⁸, chiede di essere lasciato lavorare in tranquillità per non compromettere il risultato dell'opera. La progettazione di un organo ed il suo posizionamento per Vittone ammettevano solo un dialogo tra specialisti: ovvero, l'architetto progettista, l'organaro e il mastro minusiere. Nel caso specifico l'organaro era Giacomo Filippo Landesio, il mastro minusiere Giuseppe Michele Stroppiana; Vittone

²⁵ Ivi, p. 200.

²⁶ Vittone, *Istruzioni Diverse*, cit., vol. I, p. 199, vol. II Tav. 102.

²⁷ Archivio di Stato di Torino, Corte, Archivio Castelli Berroni, cart. 5, 103/1 103/2. (W. Canavesio, *I progetti di Bernardo Antonio Vittone per l'organo della chiesa di S. Andrea a Chieri*, in "Studi Piemontesi", vol. XXXI (2002), 1, pp. 109-114).

²⁸ I Fabbricieri sono i committenti, da non confondersi con i Fabbricatori ovvero i costruttori dello strumento (organo).

dichiara di avere “concertato” con loro la forma della cassa. L’organaro e il mastro
minusiere sono gli unici due interlocutori che Vittone riconosce.

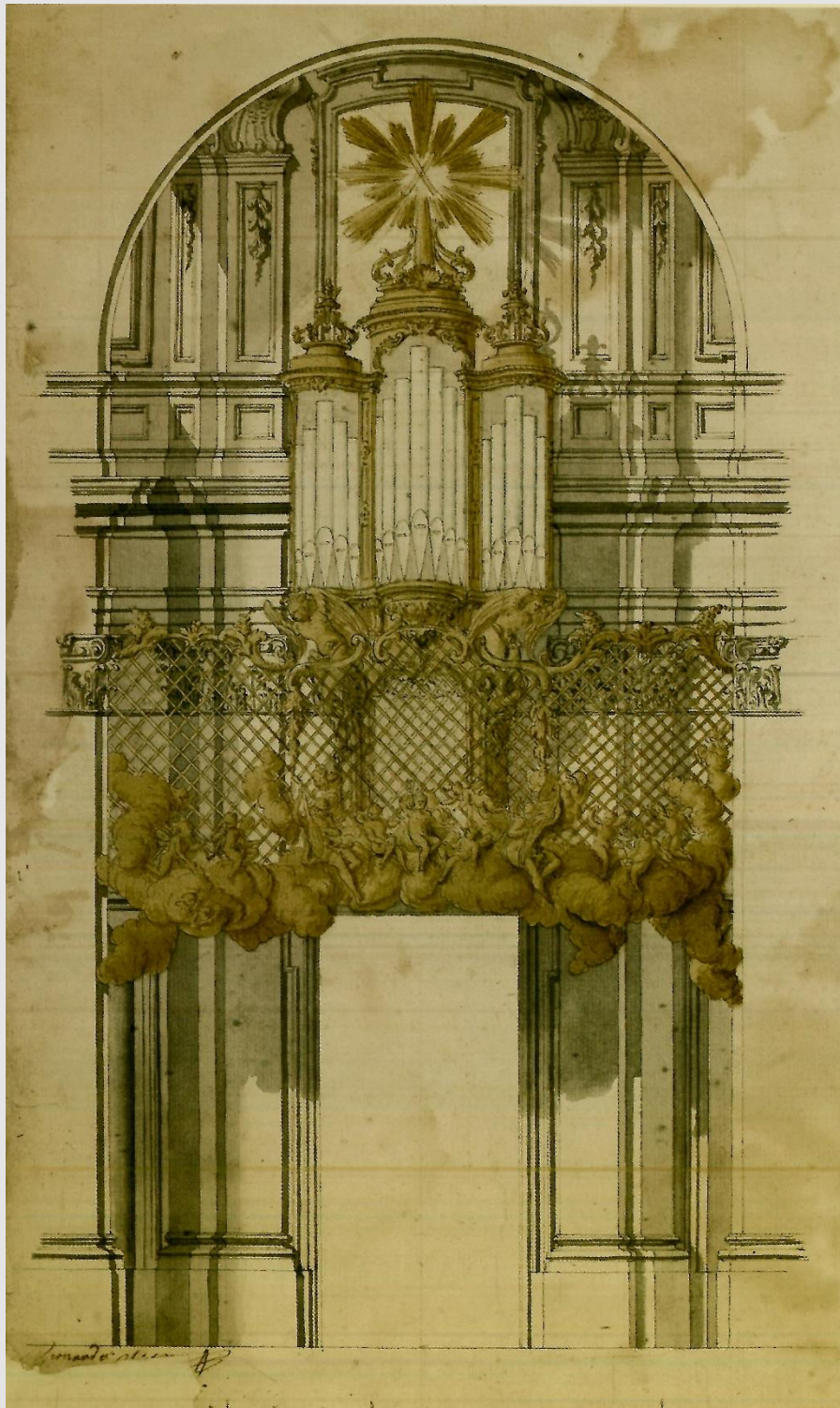


Figura 4. B.A. Vittone, Disegno per l’organo della Chiesa di Sant’Andrea, Chieri (TO), (da G. DARDANELLO, R. TAMBORRINO (a cura di), *Guarini, Juvarra, Antonelli. Segni e simboli per Torino*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2008, p. 214)

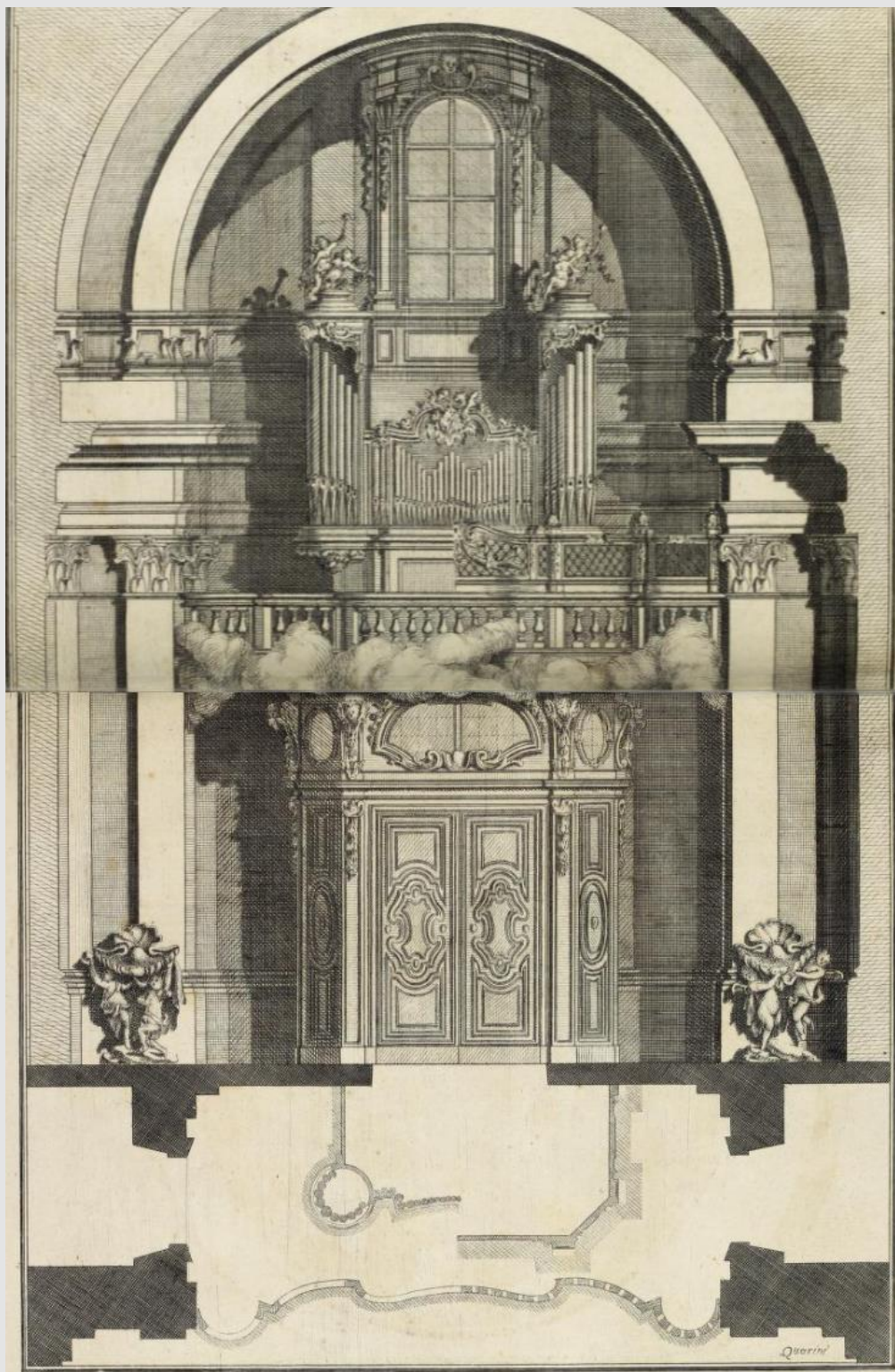


Figura 5. B. A. Vittone, *Istruzioni Diverse*, vol. II, tav. 102.

IL PROGETTARE IN MODO “AGGRADEVOLE” ALL’OCCHIO ED AL GIUDIZIO DELLA MENTE

Nelle *Istruzioni Elementari*²⁹, la prima opera da lui edita (1760), aveva già fatto più di un riferimento alla musica. Riferendosi alle basi matematiche, necessarie nel processo di progettazione, aveva consigliato rapporti armonici di natura musicale tra le parti e delle parti con il tutto³⁰.

Dirette, come denuncia il titolo, ai giovani che si stanno ancora formando, cui forniscono le basi geometriche, aritmetiche ed algebriche, le *Istruzioni Elementari* fanno precisi riferimenti al campo musicale, principalmente rivolti al come ottenere un risultato “aggradevole” all’occhio ed al giudizio della mente³¹ attraverso l’utilizzo di “ciò che i Matematici chiamano Proporzione”³². Secondo

29 B. A. Vittone, *Istruzioni Elementari per indirizzo dé giovani allo studio dell’Architettura Civile*, Lugano Agnelli Stampatori, 1760.

30 Ivi, p. 367. Parlando della base attica, Vittone cita François Blondel (1618-1686) che a sua volta cita René Ovrard (si veda *infra* note 43 e 44). Per la trattazione dei rapporti tra proporzioni musicali e proporzioni architettoniche si veda; C. Gaffagni, *L’architettura ben temperata dei Riccati. Architettura come scienza mista*, in F. Amendolagine (a cura di), *Le architetture di Orfeo. Musica e architettura tra Cinquecento e Settecento*, Lugano-Milano, Giampiero Casagrande editore, 2011, pp. 117-14; R. Binaghi, *La Matematica nella formazione degli ingegneri militari e degli architetti civili nel Piemonte di antico regime*, in A. Ferraresi, M. Visioli (a cura di), *Formare alle professioni. Architetti, ingegneri, artisti (secoli XV-XIX)*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 124-128.

31 Il rimando è al *Compendium musicae* di R. Descartes; la cosa non stupisce, data la cultura prettamente gesuitica di Vittone e Galletto, come dimostrano le innumerevoli citazioni a Daniello Bartoli e Atanasius Kircher (Canavesio, *Presenze gesuitiche*, cit.). Nella musica Descartes cerca l’accordo tra il *sensus* e la *ratio*, tra il giudizio dell’udito ed il giudizio della mente. Come ricorda Paolo Gozza “nelle premesse del *Compendium*, l’evidenza comune al senso e alla ragione è l’estensione, la sua composizione o divisione in grandezze geometriche uguali, tali che il loro rapporto sia la *proportio* aritmetica” (P. Gozza, *Una matematica media gesuita*, cit., p. 181). Prosegue poi Gozza, “l’atto della visione, che nei *praenotanda*, coglie la proporzione tra le figure dell’estensione, è un atto intellettuale, una intuizione: l’occhio sensibile si prolunga nell’occhio della mente. Ma quando dagli statici oggetti della visione ci si avventura tra i mobili oggetti dell’udito, l’accordo tra *ratio* e *sensus* non è immediato, ma mediato” (Ivi, p. 182) dall’uso dei principi armonici.

32 Vittone, *Istruzioni Elementari*, cit., Libro I, Art. I, Cap. I, p. 32; anche Lib. I, Art. II, Capo III, p. 101; C. S. Roero, *Media, Proporzione e Simmetria nella matematica e nell’arte, da Policleto a Dürer*, in E. Gallo, L. Giacardi, C.S. Roero (a cura di), *Conferenze e Seminari 1999-2000*, pp. 40-59.

Vittone “buona Maestra delle proporzioni era la teoria delle voci musicali”³³ (intervalli musicali).

Il processo di progettazione si avvaleva, come nella musica, delle proporzioni³⁴ consonanti o dissonanti, in cui il “riguardante” si riconosceva o meno, attraverso il giudizio dell’occhio e della mente³⁵. Si poteva anche “giocare” nel porre in rapporto consonanze e dissonanze: alcune dissonanze, correttamente utilizzate, potevano enfatizzare le consonanze³⁶.

Il discorso era diretto in modo particolare al raggiungimento del godimento visivo; questo perché da un punto di vista didattico è l’approccio più facile, avendo il riscontro immediato, ma in realtà si trattava dell’apertura su un argomento fatto di più piani, di complessità crescente, che l’architetto piemontese va man mano introducendo nei suoi scritti, attuando il passaggio dalla matematica *mixta*³⁷ delle *Istruzioni Elementari* alla fisica *experimentale* delle *Istruzioni Diverse*³⁸, edita alcuni anni dopo (1766) in cui si trovano le due “Aggiunte” (Teatri e Acustica) prima citate.

33 Vittone, *Istruzioni Elementari*, cit., p. 245. Sull’uso del compasso fisso si veda C. S. Roero, *La geometria del compasso fisso nella matematica e nell’arte*, in L. Giacardi, C.S. Roero (a cura di), *Matematica, arte e tecniche nella storia*. In memoria di Tullio Viola, Torino, KWB, 2006, pp. 247-274.

34 Per chiarimenti sul significato di proporzione si veda Roero, *Media, Proporzione e Simmetria* ..., cit.. Su Descartes e la musica si veda P. Gozza, *Una matematica media gesuita: la musica di Descartes*, cit., pp.171-188. Per l’applicazione delle proporzioni (intervalli musicali) all’interno del progetto d’architettura Vittone si appoggia alla *Theoria musicale delle voci* (Vittone, *Istruzioni Elementari*, cit., capo IV e V). Tra le proporzioni dissonanti considera la settima minore (16:9) che ammette il 12 come termine intermedio creando una progressione geometrica (9-12-16). Sul concetto di progressione geometrica si veda Roero, *Media, proporzione e simmetria*, cit..

35 R. Binaghi, *Geometria e scenografia. Due scienze al servizio delle architetture vittoniane*, in Canavesio (a cura di), *Il voluttuoso genio dell’occhio. Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*, Torino Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 2005, pp. 85-129.

36 A questo proposito Vittone cita il musicista istriano Giuseppe Tartini (Vittone, *Istruzioni Diverse*, vol. I, p. 292). Si veda *infra* nota 50.

37 Vittone, *Istruzioni Elementari*, cit., vol I, p. 243; Il riferimento alla matematica mista (ovvero pratica) lo ritroviamo nella cultura gesuitica del maestro di Vittone Filippo Juvarra (R. Binaghi, *Filippo Juvarra, tra forma costruita e forma apparente: la “prospettiva materiale”*, in P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero (a cura di), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto del Savoia, architetto in Europa*, Roma, Campisano, 2014, vol II, pp. 202-216. Sulle matematiche medie o miste si veda Gaffagni, *L’architettura ben temperata*, cit., pp. 120-123; P. Cozzo, *Una matematica media*, cit., p. 181

38 Vittone, *Istruzioni Diverse*, cit., pp. 203-324.

L'applicabilità del riferimento musicale non si esaurisce, infatti, nel campo decorativo, come per lo più è stato ritenuto³⁹. Il rapporto architettura-musica comprende argomentazioni che toccano anche l'aspetto strutturale del costruire, poco considerato dalla storiografia attraverso parametri corretti, ovvero storicizzati. La critica del passato ha, addirittura, emesso un giudizio severo su Vittone di inadeguatezza e di mancanza di aggiornamento proprio in questo campo, attribuendo le presunte carenze ad una formazione costruita tutta solo nella pratica⁴⁰. In realtà l'architetto piemontese aveva goduto di una formazione scolastica e professionale molto ricca⁴¹ e, quanto nei suoi scritti è stato ritenuto non aggiornato, era da imputare al profilo totalmente didattico di quanto da lui edito, come aveva ben compreso il già citato ingegnere novecentesco Olivero⁴².

Le motivazioni delle sue scelte, che prevedono una scaletta progressiva di difficoltà, hanno un "basso continuo": il desiderio di trattare il problema, non facile da trasmettere a discenti, dell'equilibrio tra teoria e prassi all'interno della professione di architetto in Antico Regime⁴³. La capacità di esercitare quell'equilibrio, che permette di derogare dalla regola in modo intelligente, in base alle esigenze contingenti, senza compromettere il risultato atteso, era la cosa più difficile da acquisire e presupponeva un minimo di esercizio della pratica di cantiere⁴⁴.

39 R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964.

40 A. Cavallari Murat, *Aggiornamento tecnico e critico nei trattati vittoniani*, in Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e Barocco nel Settecento, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 1972, vol. I, pp. 457-600.

41 R. Binaghi, *L'educazione di Bernardo Antonio Vittone tra architettura e ingegneria*, in "ArchHistoR" Extra, n. 8, 2021, pp. 15-39; Filippo Camerota, analizzando le pagine delle *Istruzioni Elementari* dedicate alla Prospettiva, ha posto in evidenza la profondità della formazione di Vittone e chiarito un passo ritenuto erroneamente sbagliato. (F.Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, Montaduc Electa, 2006, pp. 321-334).

42 Vedi *supra* nota 18.

43 Vittone, *Istruzioni Elementari*, cit., p. 410. In Vittone c'è piena consapevolezza che la teoria debba sempre piegarsi alle esigenze della pratica ed utilizza, per concettualizzare il pensiero, il lemma temperamento, lo stesso portato avanti dalla "Schola riccatiana" (Gaffagni, *L'architettura ben temperata*, cit., pp. 130-141).

44 Questo atteggiamento di adeguamento della teoria alla realtà contingente è anche quanto potrebbe spiegare la distanza che intercorre tra disegni progettuali di mano di Vittone e

Per facilitare la comprensione di parametri che potessero servire nella progettazione, Vittone si riferisce al settore della musica. E qui ci sono stati i peggiori fraintendimenti da parte della critica, poco sensibile ad una disanima filologica dei termini.

Strade di approfondimenti interessanti erano state aperte nel secolo scorso da Werner Oechslin che aveva studiato il tema di un rapporto possibile tra architettura e musica in Vittone; lo studioso svizzero si era concentrato sui contenuti acquisiti dall'architetto piemontese a Roma, grazie alla frequentazione dell'Accademia di San Luca ed alla figura del francese Antoine Deriset, in quegli anni docente di Prospettiva ed Architettura presso l'istituzione romana e convinto sostenitore del rapporto musica-architettura⁴⁵. I documenti individuati da Oechslin, lo avevano portato a comprendere la profondità della preparazione di Vittone ed avevano aperto interessanti percorsi di approfondimenti possibili, ma il tutto è poi caduto in una sorta di limbo, determinato dal voler credere in una autoformazione dell'architetto piemontese svolta solo nella pratica. Per una ripresa degli studi dello studioso svizzero, oggi abbiamo uno strumento in più che riguarda il francese René Ovrard, citato da Vittone: è stato rintracciato, presso la Bibliothèque Nationale de France, da Michele Moserle, il suo scritto intitolato *Architecture Harmoniques Proportions de la Musique à l'Architecture ou Application de la doctrine*, edito a Parigi nel 1679⁴⁶, che ai tempi dei suoi studi Oechslin aveva dichiarato invece come disperso.

Inoltre, recenti studi sulla realtà universitaria sabauda hanno permesso di comprendere come a Roma Vittone fosse arrivato con una buona base teorica,

l'effettivamente costruito, frutto di cambiamenti in base a situazioni postesi in luce in corso d'opera.

45 W. Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rome. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zürich, Atlantis, 1972. Il tema era stato trattato anche in Id., *Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone*, in *Bernardo Vittone e la disputa*, cit., vol 1, pp.393-441. Per la figura di A. Deriset si veda Ivi, pp. 397-402 e la bibliografia citata; Id., *Vittone e l'architettura europea del suo tempo*, in *Bernardo Vittone e la disputa*, cit., vol. 2, pp. 29-80.

46 M. Moserle, *René Ovrard: architecture harmonique*, in F. Amendolagine (a cura di), *Le architetture di Orfeo*, cit, pp.63-115.

grazie all'insegnamento di fisica *experimentale* tenuto presso l'Università di Torino da padre Joseph Roma, appartenente all'ordine dei Minimi, ed a quello di matematica dispensato, sempre da una cattedra universitaria dell'Ateneo, dall'abate Ercole Corazzi. Questo lo aveva facilitato nel rapportarsi alla cultura di cui Deriset si faceva portatore in sede romana, e qui resta ancora molto da approfondire, partendo proprio dalle figure citate da Vittone.

Uno degli ostacoli, forse il più importante, per affrontare correttamente il tema musicale, è stato sino ad oggi, come già affermato, quello della mancanza di un punto di vista storicizzato e di una sensibilità filologica. Infatti, quasi sempre si interpretano le conoscenze musicali barocche secondo logiche a noi contemporanee, senza chiedersi se l'accezione dei termini coincida con le nostre. In questo atteggiamento erroneo era caduto anche l'ingegnere Olivero.

In campo strettamente musicologico, una strada diversa l'ha tracciata di recente Diego Fratelli, il quale ha trattato l'argomento avendo chiara la distanza storica; questo gli ha permesso di dare una interpretazione maggiormente attinente al reale del modo di porsi di Vittone e di Galletto⁴⁷, estensore della seconda "Aggiunta", ovvero delle *Istruzioni Armoniche*, pur nella piena consapevolezza della difficoltà di trasporre il pensiero settecentesco in contenuti moderni⁴⁸, ed a lui rimandiamo per un approfondimento di taglio specialistico⁴⁹.

L'HUMUS CULTURALE SABAUDO E LA MUSICA

È importante sottolineare come l'analisi condotta da Fratelli, pur partendo da un tema strettamente musicale, lo abbia portato a comprendere la profondità

47 Sulla figura di Galletto cfr. W. Canavesio, *Presenze gesuitiche*, cit. , pp.269-285; Canavesio (a cura di), *Il voluttuoso genio dell'occhio*, cit., *ad indicem*.

48 D. Fratelli, La musica nei trattati di Bernardo Antonio Vittone, in G. Sitzia, P. Sitzia (a cura di), Vittone a Grignasco. L'Assunta. Una chiesa barocca tra Grignasco Roma e Torino, Grignasco, Comune di Grignasco-Centro Studi di Grignasco, 2006, pp. 125-131.

49 L'occasione per Fratelli erano stati gli studi per la pubblicazione (2006) del volume su la chiesa dell'Assunta di Grignasco (NO), a cura di Giuseppe e Paolo Sitzia. Vedi nota precedente.

culturale non solo di Vittone e Galletto, ma estensibile all'ambiente sabaudo coevo ed ancora in attesa di studi. Le citazioni dall'antico al "moderno", da Ermete Trimegisto e Euclide a Giuseppe Tartini, presenti nei testi vittoniani, come fa notare Fratelli, sono legate in modo prevalente al campo della fisica e rivelano un'attenzione agli studi di punta di tipo teorico di quel momento, a cavallo tra Francia e Roma. Ma una stessa attenzione è da attribuire anche all'area veneta, quella trattata da Claudia Caffagni negli studi curati da Francesco Amendolaggine, che parlano significativamente di "Architettura come Scienza mista"⁵⁰. La citazione da parte di Vittone del musicista e teorico dell'armonia istriano Giuseppe Tartini (Pirano 1692-Padova 1770)⁵¹ rimanda alla cultura sei e settecentesca di quell'area geografica e in particolare alla cosiddetta "Schola riccatiana" ed all'Università di Padova, con cui lui stesso o forse qualcuno a lui vicino doveva essere in contatto.

La storiografia del secolo scorso, soprattutto piemontese, è invece andata in tutt'altra direzione; è mancata una reale comprensione del profilo di Vittone, svilito da un giudizio di provincialismo associato ad una mancanza di cultura superiore che ha inficiato qualsiasi approfondimento⁵².

Sulla base dei ritrovamenti archivistici recenti, siamo oggi in grado di correggere il profilo dell'architetto Vittone⁵³, grazie anche ad un nuovo punto di

50 Caffagni, L'architettura ben temperata, cit..

51 La citazione di G. Tartini è significativa per comprendere la cultura di Vittone. Sul musicista e teorico istriano si veda P. Polzonetti, *Tartini Giuseppe*, in DBI, Roma, Treccani, vol. 95 (2019); G. Guanti, *Contrarmoniche supposizioni*, in D. Bonsi (a cura di), *Giordano Riccati illuminista veneto ed europeo*, Firenze, L. Olschki Editore, 2012 pp. 225-240; G. Malagò (a cura di), *Giuseppe Tartini, Lettere e documenti*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2020, vol.I.

52 L'eccezione era venuta dall'esterno del milieu piemontese, negli anni Sessanta del secolo scorso, ovvero con la monografia dell'architetto romano Paolo Portoghesi del 1966, che aveva giustamente posto in luce la ricchezza della cultura vittoniana ed il suo essere uomo tra due mondi: il passato ed il futuro (P. Portoghesi, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1966). Ai suoi studi si sono aggiunti quelli di Richard Pommer; questi ultimi hanno dimostrato l'importanza della ricerca della documentazione cartacea, ancora presente negli istituti di conservazione, per una corretta valutazione delle opere di Vittone, aprendo la strada alla considerazione dell'importanza della prospettiva storica per poter emettere giudizi consapevoli (R. Pommer, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont. The Open Structures of Juvarra, Alfieri, Vittone*, New York – London, University of London, 1967).

53 Binaghi, *L'educazione di Bernardo Antonio Vittone*, cit.. Si veda la bibliografia ivi citata.

vista che ha, trovato, nel campo degli interventi conservativi sul patrimonio architettonico il suo luogo privilegiato ed ha rivalutato l'aspetto strettamente costruttivo, rispetto alla condanna espressa negli anni Settanta da Augusto Cavallari Murat. L'operatività nel campo del restauro ha stimolato indagini anche al di fuori della realtà strettamente piemontese, troppo legata a verità tanto assodate quanto erranee, che ha stimolato nuovi apporti.⁵⁴ Questi a loro volta hanno mosso le acque stagnanti sabaude.

Pur rimanendo nell'ambito della storiografia artistica la studiosa Marika Mangosio, ha spostato l'ago della bilancia critica⁵⁵ anche in Piemonte; il suo lavoro ha permesso di portare l'attenzione dal visivo, interpretato secondo logiche estetiche, sino ad oggi prevalente, al discorso progettuale in termini sia distributivi che strutturali grazie anche ad una diversa consapevolezza. Ciò ha portato ad evidenziare l'importanza della struttura statica di base e dei materiali, utilizzati da Vittone per ottenere gli scopi da lui prefissi, ovvero l'ottimizzazione dell'uso di uno scheletro di matrice gotica corroborato anche da catene in ferro.

L'utilizzo di una struttura a scheletro⁵⁶, distinguendo nettamente “portante e portato”, permetteva la realizzazione di muri curvilinei di sezione variabile e

54 Gli ingegneri Nicola Cavalagli e Vittorio Cusella dovendosi confrontare con volte ogivali in mattoni (materiale che lavora male a trazione) hanno sentito la necessità di riferirsi agli scritti di Carlo Fontana e di Bernardo Vittone. I due studiosi, in contro tendenza alle remore espresse da A. Cavallari Murat sull'architetto piemontese negli anni Settanta del secolo scorso, dimostrano come l'approccio geometrico su base grafica, esposto da Vittone e dedotto da quanto insegnato dal gesuita francese seicentesco François Derand, pur essendo ancorato ad un passato consolidato e non a ricerche di punta settecentesche, permetta all'architetto piemontese la definizione di volte a profilo semiellittico di altezza maggiore e di sezione minore di quanto porterebbe l'applicazione di un metodo analitico (N.. Cavalagli, V. Cusella, *Structural Investigation of 18th Century. Ogival Masonry Dome: From Carlo Fontana to Bernardo Vittone*, in “International Journal of Architectural Heritage”, 9(3) 2015, pp. 265-276).

55 M. Mangosio, *Tecniche costruttive e magisteri edilizi nell'opera letteraria e architettonica di Vittone*, Firenze, Leo. S. Olschki, 2009. Si veda anche E. Piccoli, F. Novelli (a cura di), *Sguardi incrociati su un convento vittoniano. Santa Chiara a Torino*, Genova, Sagep Editori, 2017). Sempre l'ambito del restauro è stato alla base della giornata di studi dedicata a Vittone in occasione dei 250 anni dalla morte che ha evidenziato quanti campi siano ancora da approfondire per un più corretto approccio critico all'architetto (R. Caterino, F. Favaro, E. Piccoli (a cura di), *Vittone 250. L'Atelier dell'architetto*, in “ArcHistoR” Extra”, cit.).

56 R. Binaghi, *Sensibilità strutturale gotica nell'architettura di Bernardo Antonio Vittone*, in G. Simoncini (a cura di), *Presenze medioevali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, Milano, Guerrini e Associati, 1997, pp. 235-248

l'inserimento di inusitate aperture. Indubbia la piacevolezza del risultato visivo di questo agire a livello progettuale, ma altrettanto significativo era un altro tipo di apporto che la scelta di una struttura a scheletro rendeva possibile, apporto che andava oltre all'incremento della luce che incentivava il carattere scenografico del realizzato. L'effetto ricercato era il miglioramento della qualità della risposta acustica degli ambienti.

IL SUONO, LA MUSICA OVVERO L'ACUSTICA

Contrariamente al tema della luce, l'acustica ha goduto di pochissima fortuna; l'inserimento nel secondo scritto, le *Istruzioni Diverse*, delle problematiche legate alla diffusione del suono negli edifici era dovuto al fatto che, per la sua difficoltà, il tema poteva essere correttamente recepito solo avendo già una formazione scolare e universitaria conclusa⁵⁷, ed un minimo di esperienza di cantiere (che forniva la capacità di gestire un equilibrio tra teoria e prassi). Sotto il profilo strettamente scientifico, nelle *Istruzioni Diverse* assistiamo al passaggio, fondamentale, dal campo della matematica mista (pratica) a quello della fisica, che permetteva all'architetto di accostarsi all'acustica nella progettazione dell'edilizia pubblica civile e religiosa⁵⁸. Anche per l'acustica il Sei ed il Settecento sono secoli importanti ad iniziare dagli studi di Galileo Galilei⁵⁹.

57 Sul percorso universitario degli aspiranti architetti, che si concludeva non con una laurea, ma con una lettera di approvazione per esercitare la professione si veda R. Binaghi, *Bernardo Vittone "allievo di Matematica"*, cit., e la bibliografia ivi citata.

58 Si inizia a configurare il passaggio dalla rappresentazione della forma, definita in termini geometrici (e quindi grafici), al modello matematico rappresentato solo dalla quantificazione delle forze in gioco, ovvero all'interpretazione analitica. Si tratta di un passaggio concettuale non semplice che richiede una buona dimestichezza con il costruito. Il passaggio successivo, in proiezione futura, sarà la rappresentazione solo numerica del progettato senza ricorrere al visivo, cioè al disegno, portata avanti da un altro piemontese illustre, Luigi Lagrange, anche lui allievo dell'Ateneo sabaudo (R. Binaghi, *The teaching of mathematics, architecture and engineering in the Ancien Régime in Turin*, in K. Bjarnadóttir, F. Furinghetti, M. Meneghini, et alii (a cura di), *"Dig where you stand"*, 4, Roma, Nuova Cultura, 2017, pp. 31-46.).

59 Galileo nelle *Due Nuove Scienze* (1638), riconosce per primo che l'altezza di un suono dipende dal numero di vibrazioni che in un dato tempo compie il corpo sonoro. Accenna alle principali

Indagini recenti, proprio sul tema della riproduzione del suono nelle chiese di Vittone, hanno fallito il bersaglio perché basati sul solito presupposto, totalmente erroneo, di una figura priva di scolarizzazione superiore, quindi con scarse opportunità di rapporti con realtà culturali all'avanguardia⁶⁰. In altre parole non è stato fatto un distinguo tra cultura personale effettiva e materiale didattico, come, invece, correttamente aveva fatto l'ingegnere Olivero, già all'inizio del secolo scorso.

Il giudizio riduttivo contemporaneo si è basato interamente su una superata metodologia di lettura delle pubblicazioni dell'architetto piemontese, nonostante sia ormai assodato che non si trattava di testi teorici che si volevano inserire in dibattiti di avanguardia, ma perseguissero invece finalità puramente maieutiche⁶¹.

Vittone, nel volere lo scritto di Galletto sull'armonia musicale all'interno, di una sua pubblicazione - anche se può sembrare strano agli occhi di noi contemporanei⁶² - non aveva mire teoriche, filosofiche e meno che mai

leggi delle corde vibranti, trova la risonanza tra le corde non solo all'unissono, ma anche all'ottava e alla quinta, associa il fenomeno della risonanza a quello dei pendoli simpatici e ne attribuisce la causa all'azione dell'aria, scopre gli armonici del suono delle corde, dà l'idea del metodo diretto per determinare la velocità del suono nell'aria. Athanasius Kircher SJ, docente presso il Collegio Romano, trattando della musica ne ha preso in considerazione tutti i principali aspetti: melodia, armonia, composizione, canto. Pubblica la *Musurgia Universalis* (Roma 1650) e la *Phonurgia Nova* (Roma 1673) dove prende corpo la nozione di onda e di propagazione delle vibrazioni sonore secondo un movimento ondulatorio. Riguardo all'acustica ha fornito importanti descrizioni della natura del suono dal punto di vista fisiologico, fisico, geometrico. A riprova di un preciso interesse al tema anche in area sabauda rammentiamo che Luigi Lagrange, nel 1759 pubblica a Torino le *Recherches sur la nature et la propagation du son* (*Miscellanea Philosophico-Mathematica Societatis Privatae Taurinensis*, parte III, pp. 18-32) si veda *Lagrange un europeo a Torino*, Torino, Hapax Editoe, 2013, pp. 15-19.

60 M. Caniato, V. Fasoli, M. C. Masoero, "Istruzioni Diverse concernenti l'ufficio dell'Architetto Civile: l'acustica negli scritti di B. Vittone", in Atti del Convegno dell'Associazione Italiana di Acustica, Milano 11-13 giugno 2008 in *Acustical Society of America Journal* 123 (2008).

61 Da considerarsi più manuali come già affermato, che trattati. Sui contenuti propri dei manuali in generale si veda l'esempio trattato da D. Van de Vijver, "Description generale de la geometrie pratique. Les fortifications des villes et places et plusieurs autres belles parties de mathematiques" (1605). *Un manuscripts d'ingénierie des anciens Pays-Bas*, in R. Carvais, A. Guillerme, V. Nègre, J. Sakarovich (a cura di), *Édifice & Artifice*, cit., pp. 159-174.

62 La non comprensione del ruolo di queste pagine a firma dell'allievo G.B. Galletto ha fatto supporre le cose più assurde: dal sostenere che Vittone volesse prendere le distanze dall'argomento facendolo stendere da altri, al non citarlo nell'introduzione, perché aggiunto all'ultimo. Ovviamente non si trattava di niente di tutto ciò, ma del rispetto delle competenze di ciascuno.

musicologiche, ma strettamente pratiche, ovvero fornire una guida operativa al giovane architetto già formato, ma ancora carente d'esperienza, cui l'intero volume è dedicato, appoggiandosi a conoscenze già in possesso dei giovani.

L'inserimento di argomenti di natura musicale è strumentale e si rivolge specificatamente al settore della composizione architettonica. Il tema affrontato da Vittone, all'interno dell'azione progettuale, è, infatti, quello compositivo e non quello strutturale anche se non mancano ovvi (perché imprescindibili) riferimenti a questo aspetto⁶³, le cui basi (la meccanica faceva parte della fisica) sono date però come acquisite altrove.

Per far comprendere le potenzialità dei rapporti proporzionali a livello progettuale, in senso compositivo, egli si appoggia in prima istanza sul visivo diretto (leggiadria); poi, per trattare il loro utilizzo nel calcolo strutturale, passa al discorso geometrico, visualizzato nel disegno che trova le sue radici concettuali nell'arte dei *traits*, ovvero nell'operatività grafica dedotta da contributi di cultura francese⁶⁴ che vanno da François Derand SJ a Mathurin Jousse ad Amédée François Frezier, a Bernard Forest de Belidor, tutti presenti nella biblioteca personale di Vittone⁶⁵.

Infine tratta l'acustica, ovvero la Scienza Armonica, come veniva chiamata in epoca barocca.

LA SCIENZA ARMONICA

Negli anni Settanta del secolo scorso, nel convegno su Vittone organizzato dall'Accademia delle Scienze di Torino, lo studioso romano Marcello Fagiolo

63 Si veda quanto Vittone scrive a commento della tavola XXVII delle *Istruzioni Diverse* (pp. 187-188) che riporta un'idea per una "chiesa grandiosa". Egli coniuga esigenze strutturali e funzionali, di cui è perfettamente consapevole, con quelle estetiche.

64 A. Grimoldi, *La Diffusion de la Littérature sur la stéréotomie*, cit..

65 G. A. Perniola, *L'architetto in una stanza. Decifrare una fonte canonica sulla biblioteca di Vittone*, in "ArcHistoR" Extra, n.8, 2021, pp. 147-149.

aveva sottolineato il fatto che il discorso della luce e quello del suono, ovvero dell'acustica, in Vittone vanno di pari passo e “in qualche caso sono addirittura identiche le soluzioni”⁶⁶, infatti, nel XVIII secolo si credeva in una totale identificazione delle due risposte (ottiche ed acustiche)⁶⁷; oggi sappiamo che non è sempre così. Altrettanto erroneo era il ritenere che un edificio, fosse in grado di “risuonare” in modo totalmente controllato, come accadeva ad uno strumento musicale, grazie alle conoscenze di matematica mista (oggi diremmo di fisica-matematica) di chi progetta⁶⁸.

Nonostante questi limiti, il tema forte, che viene trattato da Vittone nel secondo degli scritti, è proprio questo: la scienza dell'acustica, trasposta - a livello progettuale - nell'ambito compositivo.

La parte musicale è lasciata a Galletto, il quale rispetta lo scopo della pubblicazione e tratta l'armonia solo per quelle parti da cui il giovane architetto può trarre utili insegnamenti per il comportamento nel pratico della professione. L'architetto carignanese conclude, infatti, le *Istruzioni Armoniche* affermando che, sotto il profilo strettamente musicale, il discorso da lui esposto avrebbe dovuto continuare, ma questo sarebbe stato non congruo allo scopo dello scritto che è: “l' esporre al Lettore studioso delle cose spettanti all'Architetto la natura, le leggi, e le proprietà intrinseche delle voci costituenti la Scienza Armonica”⁶⁹.

All'inizio della sua esposizione, in modo altrettanto chiaro, anticipando di cosa avrebbe parlato, Galletto aveva precisato che “questa Scienza, volgarmente

66 M. Fagiolo, L'universo della luce nell'idea di architettura del Vittone, in Bernardo Vittone e la disputa, cit., p. 155 e nota 3.

67 Nel caso della riflessione delle onde sonore, l'analogia con l'ottica può essere sostenuta proprio nei campi di interesse di Vittone. Considerando la normale alla superficie riflettente dell'onda che si propaga, la propagazione dell'onda stessa può essere rappresentata da raggi acustici che descrivono piuttosto bene fenomeni come la riflessione, la rifrazione e la diffrazione, che costituiscono esattamente le argomentazioni trattate dall'architetto piemontese in tema di ottica ed acustica.

68 BIANCHI, Carratù, *L'acustica in architettura*, cit., p. 27.

69 VITTONI, *Istruzioni Diverse*, cit., p. 324.

(nel parlare comune) sotto il nome ora di Musica, ora di Armonia, ed ora d'Acustica"⁷⁰ veniva definita.

CONCLUSIONI

I lemmi musica, armonia ed acustica, in periodo barocco, erano dunque considerati sinonimi, perché facevano riferimento ad uno stesso sapere: quello fisico-matematico; la consapevolezza di ciò permette di superare molti dubbi interpretativi sui contenuti dell'ultima parte del secondo volume edito da Vittone. La Scienza dell'Armonia poteva divenire musica quando riguardava la produzione strumentale o vocale del suono, oppure acustica se l'interesse verteva sul controllo, su base scientifica, della diffusione dello stesso (il suono) all'interno del costruito. In altre parole il tema trattato nelle *Istruzioni Diverse* è quello dell'acustica, spiegato però secondo l'accezione barocca, ovvero grazie a riferimenti di natura musicale.

L'aggiunta della parte conclusiva, scritta da Galletto, riguardante quanto noi oggi intendiamo per acustica, ma esposto secondo conoscenze sei e settecentesche, ovvero in termini musicali (basandosi sui principi teorici della Scienza Armonica), rende più facile affrontare in modo maieutico il tema in tutte le tipologie precedentemente presentate. Come già affermato l'acustica non interessava solo i teatri; Vittone peraltro non risulta aver mai costruito sale teatrali, ma negli edifici chiesastici il problema della trasmissione sonora era ben presente e considerato basilare, come afferma l'architetto inglese C. Wren, tanto da giustificare, là dove era stato possibile, una netta propensione verso la scelta della forma a pianta centrale, con muri perimetrali concavi e convessi alternati, e la necessità di inventare coperture voltate non tradizionali⁷¹ oltre che porre una particolare

⁷⁰ Ivi, p. 266.

⁷¹ Un esempio, durante il soggiorno romano, era stato per Vittone, Francesco Borromini (F. Bellini, *Le cupole di Borromini*, Milano Electa, 2004, p. 196, nota 35). Si veda *supra* nota 1.

attenzione alla forma degli ornamenti⁷², e non in senso estetico, ma come possibili superfici riflettenti.

Recebido: 13/10/23 - Aceito em: 20/12/23

BIBLIOGRAFIA

W. Barberis, A. Cantalupi (a cura di), *La Compagnia di San Paolo (1563-1853)*, Torino, Einaudi, 2013.

E. Bastianello, *Architettura dell'eco. Vincenzo Scamozzi e Athanasius Kircher, alle origini della scienza acustica*, in <<Engramma>>, 154 (2018) (https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3368).

F. Bellini, *Le cupole di Borromini*, Milano Electa, 2004.

F. Bianchi, R. Carratù (a cura di), *L'acustica in architettura*, Novara, CittàStudi Edizioni, De Agostini scuola SPA, 2007.

R. Binaghi, *Sensibilità strutturale gotica nell'architettura di Bernardo Antonio Vittone*, in G. Simoncini (a cura di), *Presenze medioevali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, Milano, Guerrini e Associati, 1997.

R. Binaghi, *Geometria e scenografia. Due scienze al servizio delle architetture vittoniane*, in W. Canavesio (a cura di), *Il voluttuoso genio dell'occhio. Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*, Torino Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 2005.

R. Binaghi, *Sistemi voltati di Bernardo Antonio Vittone ed alcune realizzazioni del Quadraturismo*, in F. Farneti, D. Lenzi (a cura di), *L'Architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea, 2004.

R. Binaghi, *La Matematica nella formazione degli ingegneri militari e degli architetti civili nel Piemonte di antico regime*, in A. Ferraresi, M. Visioli (a cura di), *Formare alle professioni. Architetti, ingegneri, artisti (secoli XV-XIX)*, Milano, Franco Angeli, 2012.

72 VITTONI, *Istruzioni Diverse*, cit., p. 212.

R. Binaghi, *Filippo Juvarra, tra forma costruita e forma apparente: la "prospettiva materiale"*, in P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero (a cura di), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol. II, Roma, Campisano, 2014.

R. Binaghi, *Bernardo Vittone <<allievo di Matematica>> e la didattica dell'architettura nella settecentesca Università degli Studi di Torino*, in <<Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura>>, n. s. 65, 2016.

R. Binaghi, *The teaching of mathematics, architecture and engineering in the Ancien Régime in Turin*, in K. Bjarnadóttir, F. Furinghetti, M. Meneghini, et alii (a cura di), *"Dig where you stand"*, 4, Roma, Nuova Cultura, 2017.

R. Binaghi, *L'educazione di Bernardo Antonio Vittone tra architettura e ingegneria*, in <<ArchHistOR>> Extra, n. 8, 2021.

R. Binaghi, *La chiesa del Vallinotto a Carignano e l'attribuzione a Giovan Battista Natali*, in S. Bertocci, A. Coccioli Mastroviti, F. Farneti (a cura di), *Un Meraviglioso Artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca*, Firenze Altralinea, 2023.

A. Bortot, *Emmanuel Maignan e Francesco Borromini. Il progetto di una villa scientifica nella Roma barocca*, Venezia, Saggi IUAV, 2020.

CAMEROTA F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, Montaduc Electa, 2006.

W. Canavesio, *Presenze gesuitiche nella cultura di Bernardo Vittone e Giovanni Battista Galletto*, in B. Signorelli, P. Uscello (a cura di), *La compagnia di Gesù nella Provincia di Torino dagli anni di Emanuele Filiberto a quelli di Carlo Alberto*, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1998.

W. Canavesio, *I progetti di Bernardo Antonio Vittone per l'organo della chiesa di S. Andrea a Chieri*, in <<Studi Piemontesi>>, vol. XXXI (2002), 1.

W. Canavesio (a cura di), *Il voluttuoso genio dell'occhio. Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*, Torino Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 2005.

M. Caniato, V. Fasoli, M. C. Masoero, *"Istruzioni Diverse concernenti l'ufficio dell'Architetto Civile: l'acustica negli scritti di B. Vittone"*, in Atti del Convegno dell'Associazione Italiana di Acustica, Milano 11-13 giugno 2008 in *Acustical Society of America Journal* 123 (2008).

M. Casassa S.J., *La compagnia di Gesù*, in Signorelli, Uscello (a cura di), *La Compagnia di Gesù*, cit.,

N. Cavalagli V. Cusella, *Structural Investigation of 18th Century: Ogival Masonry Dome: From Carlo Fontana to Bernardo Vittone*, in <<International Journal of Architectural Eritage>>, 9(3) 2015.

A. Cavallari Murat, *Aggiornamento tecnico e critico nei trattati vittoniani, in Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e Barocco nel Settecento*, vol. I, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 1972.

P. Cozza, *Una matematica media gesuita: la musica di Descartes*, in U. Baldini (a cura di), *Cristoph Clavius e l'attività scientifica dei Gesuiti nell'età di Galileo*, Roma, Bulzoni, 1995.

L. De Fanti, *Il patrimonio artistico della Compagnia di San Paolo*, in W. Crivellin, B. Signorelli (a cura di), *Per una storia della Compagnia di San Paolo 1563-1853*, vol. II, Torino, Compagnia di San Paolo, 2005.

M. Fagiolo, *L'universo della luce nell'idea di architettura del Vittone*, in *Bernardo Vittone e la disputa*, cit.

D. Fratelli, *La musica nei trattati di Bernardo Antonio Vittone*, in G. Sitzia, P. Sitzia (a cura di), *Vittone a Grignasco. L'Assunta. Una chiesa barocca tra Grignasco Roma e Torino*, Grignasco, Comune di Grignasco-Centro Studi di Grignasco, 2006.

C. Gaffagni, *L'architettura ben temperata dei Riccati. Architettura come scienza mista*, in F. Amendolaggine (a cura di), *Le architetture di Orfeo. Musica e architettura tra Cinquecento e Settecento*, Lugano-Milano, Giampiero Casagrande editore, 2011.

A. Grimoldi, *La Diffusion de la Littérature sur la Stéréotomie dans l'Italie du Nord de la première moitié du XVIII siècle et ses traces bâties*, in R. Carvais, A. Guillerme, V. Nègre, J. Sakarovitch (a cura di), *Edifice et Artifice. Histoires Constructives*, Paris Picard, 2010.

G. Guanti, *Contrarmoniche supposizioni*, in D. Bonsi (a cura di), *Giordano Riccati illuminista veneto ed europeo*, Firenze, L. Olschki Editore, 2012.

Lagrange un europeo a Torino, Torino, Hapax Editore, 2013.

G. Malagò (a cura di), *Giuseppe Tartini, Lettere e documenti*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2020, vol. I.

M. Mangosio, *Tecniche costruttive e magisteri edilizi nell'opera letteraria e architettonica di Vittone*, Firenze, Leo. S. Olschki, 2009.

M. Moserle, *René Ovrard: architecture harmonique*, in F. Amendolaggine (a cura di), *Le architetture di Orfeo*, cit.,

F. Novelli, E. Piccoli (a cura di), *Sguardi incrociati su un convento vittoniano. Santa Chiara a Torino*, Genova, Sagep, 2017.

W. Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rome. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zürich, Atlantis, 1972

W. Oechslin, *Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone*, in *Bernardo Vittone e la disputa*, cit., vol II.

W. Oechslin, *Vittone e l'architettura europea del suo tempo*, in *Bernardo Vittone e la disputa*, cit., vol. II.

E. Olivero, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone architetto piemontese del secolo XVIII*, Torino Collegio degli Artigianelli, 1920.

G. A. Perniola, *L'architetto in una stanza. Decifrare una fonte canonica sulla biblioteca di Vittone*, in <<ArcHistoR>> Extra, n.8, 2021.

E. Piccoli, F. Novelli (a cura di), *Sguardi incrociati su un convento vittoniano. Santa Chiara a Torino*, Genova, Sagep Editori, 2017.

P. Polzonetti, *Tartini Giuseppe*, in DBI, Roma, Treccani, vol. 95 (2019);

Pommer, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont. The Open Structures of Juvarra, Alfieri, Vittone*, New York – London, University of London, 1967.

P. Portoghesi, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1966.

C. S. Roero, *La geometria del compasso fisso nella matematica e nell'arte*, in L. Giacardi, C.S. Roero (a cura di), *Matematica, arte e tecniche nella storia. In memoria di Tullio Viola*, Torino, KWB, 2006.

C. S. Roero, *Media, Proporzione e Simmetria nella matematica e nell'arte, da Policleto a Dürer*, in E. Gallo, L. Giacardi, C.S. Roero (a cura di), *Conferenze e Seminari 1999-2000*.

M. Roggero, *Scuole e collegi*, in G. Ricuperati (a cura di), *Storia di Torino, V, Dalla città razionale alla crisi dello stato d'Antico Regime (1730-1798)*, Torino, Giulio Einaudi, 2002.

A. Romano, *Les Jésuites et les mathématiques: le cas des collèges français de la Compagnie de Jésus (1580-1640)*, in U. Baldini (a cura di), *Cristoph Clavius e l'attività scientifica dei Gesuiti nell'età di Galileo*, Roma, Bulzoni, 1995.

P. Rosso, *La musica nel curriculum delle artes delle università italiane nel Quattrocento: fra teora e prassi* in P. Dessì (a cura di), *Music in Schools from the Middle Ages to the Modern Age*, Turnhout, Brepols, 2021.

D. Van de Vijver, <<*Description generale de la geometrie practicale. Les fortifications des Villes et places et plusieurs aultres belles parties de mathematique*>>(1605).Un manuscripts d'ingénierie des anciens Pays-Bas, in R. Carvais A. Guillerme, V. Nègre, J. Sarovitch (a cura di), *Edifice & Artifice*, cit..

B. A. Vittone, *Istruzioni Elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'Architettura Civile*, Lugano Agnelli Stampatori, 1760.

B. A. Vittone, *Istruzioni Diverse concernenti l'officio dell'Architetto Civile*, Lugano Agnelli, 1766.

R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964.

**Ecos da arquitetura portuguesa quinhentista em um tratado do
século XVI: o caso dos códices da Biblioteca Nacional de
Portugal e da Biblioteca Pública Municipal do Porto**

Echoes of 16th-century Portuguese architecture in a 16th-century treatise: the
case of the codices from the National Library of Portugal and the Municipal
Public Library of Porto

Sarah Dume¹

RESUMO

Neste artigo busca-se discutir algumas das referências textuais e imagéticas que nortearam a produção manuscrita do único remanescente teórico português de arquitetura do século XVI, ampliando assim a discussão acerca daquele que é considerado o único tratado de arquitetura remanescente do século XVI em Portugal. A partir dos dois manuscritos hoje depositados na Biblioteca Nacional de Portugal e na Biblioteca Pública Municipal do Porto, propõe-se aqui efetuar um paralelo deste material à obra de dois importantes artistas do período que marcaram o campo das artes ao período de escrita do documento, um como o principal humanista português à época, Francisco de Holanda (1517-1585) e o outro como o tratadista com o texto de arquitetura mais difundido em Portugal no período, Sebastiano Serlio (1475-1554).

Palavras-chave: Tratado de Architectura; Francisco de Holanda; Portugal; Séc.XVI; Sebastiano Serlio;

ABSTRACT

This article aims to discuss some of the textual and visual references that guided the manuscript production of the only remaining Portuguese theoretical work on architecture from the 16th century. This expands the discussion surrounding what is considered the sole remaining architectural treatise from the 16th century in Portugal. Drawing from two manuscripts currently housed in the National Library

1 Mestre em História da Arte (IFCH | UNICAMP) / sarah.dume@hotmail.com

of Portugal and the Municipal Public Library of Porto, this paper proposes to draw parallels between this material and the works of two significant artists from the period who left their mark on the arts during the document's writing period. One is Francisco de Holanda (1517-1585), the principal Portuguese humanist of the time, and the other is Sebastiano Serlio (1475-1554), the author of the most widely disseminated architectural text in Portugal during that period.

Keywords: Architecture Treatise; Francisco de Holanda; Portugal; 16th Century; Sebastiano Serlio.

Este texto busca discutir alguns aspectos do códice 3675 da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)² e o manuscrito 95 da Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP)³, ambos apresentados ao campo da História da Arte em 1982 pelo Prof. Rafael Moreira, o qual já realizara uma profunda análise das características físicas e historiográficas do texto, datando-o assim entre os anos de 1575 e 1576 e atribuindo-o ao mestre das obras reais portugueses, Antonio Rodrigues (?-1590).⁴ Desde essa primeira análise, outras pesquisas debruçaram-se sobre esta fonte e ampliaram a discussão acerca dos processos teóricos e práticos que envolvem os temas de arquitetura tratados em ambos os manuscritos à época.⁵

2 RODRIGUES, António; MANUEL, Francisco de Melo C. N. F. 603; C. O. D. 3675. [Tratado de arquitectura]. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <http://purl.pt/27112>.

3 RODRIGUES, António. Tratado de Arquitectura de António Rodrigues, ms. 95. [s.l.] : Cópia manuscrita,[s.d.].

4 MOREIRA, Rafael. Um tratado português de arquitectura do século XVI : 1576-1579. 1982. Universidade Nova de Lisboa, [S. l.], 1982. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/122116>;

5 XAVIER, Joao Pedro. Sobre as origens da perspectiva em Portugal : o “Liuro de Prespectiua” do códice 3675 da Biblioteca Nacional, un tratado de arquitectura do século XVI. Série I ed. Porto: FAUP Publicações, 2006; XAVIER, João Pedro. António Rodrigues, a Portuguese Architect with a Scientific Inclination. In: WILLIAMS, Kim; OSTWALD, Michael J. (org.). Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future: Volume II: The 1500s to the Future. Cham: Springer International Publishing, 2015. p. 165–181. DOI: 10.1007/978-3-319-00143-2_11. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-319-00143-2_11. TAVARES, Domingos; XAVIER, João Pedro. António Rodrigues: renascimento em Portugal. [s.l.] : Dafne, 2007. XAVIER, João Pedro. Perspective in António Rodrigues’s Tratado de Arquitectura. In: Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future. [s.l.] : Springer, 2015. p. 73–91; CONCEIÇÃO, Margarida Tavares Da. Hard to Obtain, Hard to Translate: Lime and Earth Construction in Early Modern Portuguese Writings on Architecture and Fortification. Opus Incertum, [S. l.], v. 6, p. 54–67, 2020. DOI: 10.13128/OPUS-12360. Disponível em: <https://oajournals.fupress.net/index.php/oi/article/view/12360>. Acesso em: 5 mar. 2023;

No contexto brasileiro, é importante lembrar que a segunda metade do século XVI será o início do processo de construção defensiva no litoral do território, bem como do surgimento de inúmeros edifícios do mesmo seguimento em Portugal continental e em outras partes do “além-mar”, visando a manutenção e defesa dos territórios conquistados entre o século XV e início do XVI, como é o caso de Salvador, onde fora escolhido e instruído por Miguel de Arruda (1500-1563), o mestre das fortificações do reino, o mestre Luís Dias (?-?), que realizara o trabalho de muralhas com baluartes na cidade e que depois seria substituído por outros profissionais portugueses que recorrentemente passavam a exercer sua função agora no território brasileiro.⁶

O Tratado de Arquitetura atribuído a Antonio Rodrigues e datado entre 1575-1576 já foram amplamente lembrados pela historiografia que se curva a compreender as estruturas de pensamento teórico e prático da Arquitetura portuguesa no século XVI. Tais referências presentes no tratado irão então comprovar a compreensão da arquitetura enquanto disciplina racionalizada e concordante com as denominações e prerrogativas presentes nos tratados manuscritos e impressos a partir do século XV. As temáticas abarcadas debruçam-se sobre as concepções vitruvianas acerca da salubridade dos sítios, as técnicas construtivas apropriadas e os saberes necessários ao arquiteto, emoldurados a partir da prática profissional que demonstra o autor, o qual adapta as teorias de Vitrúvio (?- 15 a.C), Serlio (1475-1554) e Pietro Catâneo (1510-1569) em acordo com suas experiências no campo da arquitetura na Portugal do século XVI.

Importa compreender que este é o único remanescente da tratadística da arquitetura portuguesa do século XVI, contando como um importante testemunho que reflete um exemplo do saber circulante entre os profissionais da construção

RAFAEL MOREIRA. Um tratado português de Architectura do século XVI. In: AAVV, Colectânea de Estudos - Universo Urbanístico Português, 1415-1822. Comissão N ed. Lisboa. 6 DIAS, Pedro. História da arte luso-brasileira: urbanização e fortificação. Coimbra: Almedina, 2004. p. 46.

portugueses e os saberes teóricos e práticos que compunham o repertório adquirido durante um século tão movimentado na história portuguesa. A circulação dos saberes nesse momento será um fator primordial para o desenvolvimento da arquitetura, visto o recorrente desdobramento de novas correntes e cânones na arquitetura, e nesse caso em especial, o da arquitetura militar, que com o avanço frequente da piro balística, desdobrará novas formas mais efetivas de construção defensiva com base nos textos de arquitetura que se dissipam por toda Europa à época.⁷

No caso do tratado aqui analisado, as referências diretas ou indiretas da arquitetura formam o quadro de um profissional teórico compreendido na tratadística da arquitetura militar e consciente dos valores postulados por Vitrúvio como competentes ao arquiteto, o qual vem repetidamente referenciado no texto. Além do cânone vitruviano, o arquiteto demonstra estar consciente da literatura do tema à sua época, assimilando suas fontes para com uma visão pragmática que bebe de Euclides como ponto de partida para as soluções arquitetônicas que apresenta ao seu leitor.⁸

As marcas de formação do arquiteto escancaram-se ao considerar Pietro Catâneo como sua principal referência no manuscrito. Ao considerar o texto do arquiteto sienense, o tratadista português demonstra não delimitar as atividades

7 A segunda metade do século XVI será profícua na publicação de tratados de arquitetura militar, produzidos principalmente pelos arquitetos militares italianos a serviço dos ducados ou emprestados a outros territórios neste momento: CATANEO, Pietro; MANUZIO, Paolo; *I quattro primi libri di Architettura di Pietro Cataneo Senese*. In Vinegia: in casa de' figliuoli di Aldo, 1554; CATANEO, Girolamo; SABBIO, Vincenzo di 1566-1600; FRANCESCO E PIETRO MARIA DE, Marchetti; *Opera del misurare, di M. Girolamo Cataneo Nouarese libri II. Nel primo s'insegna á Misurar, & partir' i Campi, nel secondo à misurar le muraglie, imbottar Grani, Vini, Fieni, & Strami; col liuellar l'Acque, & altre cose necessarie a gli Agrimensori*. In Brescia : appresso Francesco, et Pie[tro] Maria di Marchetti Fratelli, 1572; CATANEO, Girolamo, *Libro nuovo di fortificare, offender & difendere*, Brescia, 1567; LANTERI, Giacomo. *Due dialoghi del modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide, et del modo di comporre i modelli, et porre in disegno le piante delle città*, Vincezo Valgrisi and Baldessar Constantini, Vinegia, 1557; ZANCHI, Giovan Battista. *Del modo di fortificar le citta trattato di M. Giovan Battista de Zanchi da Pesaro*. Venetia, Plinio Pietrasanta, 1554 et 1556 [Domenico & Cornelio de' Nicolini da Sabro], 1560; G., *Duo libri di M. Giacomo Lanteri del modo di fare le fortificazioni di terra intorno alle città e alle castella per fortificare.*, Venezia, 1559.

8 BNP, cód. 3675, fls. 25-25v.

competentes aos arquitetos ou aos engenheiros militares, visto que, Cataneo pode ser considerado um dos últimos tratadistas que consideram os projetos de construções civis e militares em um único tratado.⁹ Além desses, o arquiteto português também apresenta referências da medicina e da história, outras duas disciplinas necessárias ao arquiteto, segundo Vitruvius.

	ANTIGOS	CLÁSSICOS	MODERNOS
ARQUITETURA	DÉDALO	VITRÚVIO	SERLIO
MEDICINA	HIPÓCRATES	GALENO AVICENA	ANDRÉ LAGUNA
MATEMÁTICA	PITÁGORAS EUCLIDES ARQUIMEDES		
COSMOGRAFIA		PTOLOMEU	
HISTÓRIA		FLAVIO JOSEFO	

Figura 1: Autores citados diretamente pelo autor do códice 3675 da BNP

O tratado foi atribuído até hoje somente ao arquiteto português Antônio Rodrigues. Esse fora o sucessor de Miguel de Arruda no cargo de mestre de todas as obras do rei entre 1565 e 1590¹⁰, e sabe-se que em 1579 estava também no cargo de mestre das fortificações do reino, antes de Afonso Alvares (?-?).¹¹ A sua cronologia profissional ainda é repleta de lacunas, visto que possuindo o mais importante cargo de arquitetura a sua época, existem poucas notícias de suas obras. São de sua autoria obras na região de Setúbal, cidade portuguesa, onde recentemente soube-se de sua posição como mestre das obras da comarca de Setúbal por volta de 1562.¹² Alguns anos antes, em 1558, é identificado como

9 TAFURI, Manfredo. *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*. Coll.Fonti ed. Roma: Officina Ediz., 1966; MARCONI, Paolo. *La città come forma simbolica. Saggi sulla teoria architettonica nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1973.

10 SOUSA VITERBO. *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal* Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1899. v. 3. p. 94, 384.

11 VITERBO, *Diccionario historico e documental dos architectos...*, p. 385.

12 BILOU, Francisco. *A catedral da ilha de São Tomé: a derradeira obra de Miguel de Arruda na memória do mestre pedreiro Pero Fernandes*. [S.l: s.n.]. Disponível em:

responsável por uma empreitada nas obras da Torre do Outão, na mesma cidade, sendo essa a primeira notícia que se conhece sobre Rodrigues no campo da arquitetura militar.¹³ Sabe-se da sua autoria em reconstruções e reformas das igrejas de Santa Maria da Graça, atual Sé de Setúbal, bem como a Igreja de São Pedro, em Palmela, e a Igreja da Consolação em Alcácer do Sal.¹⁴ Também são de sua autoria a sacristia e Sala do Capítulo do Convento de Jesus também em Setúbal, bem como reformas no mesmo local, recentemente descobertas durante esta pesquisa.¹⁵

Do que já se foi discutido sobre esse manuscrito, ainda resta muito a se analisar em inúmeras frentes, incluindo as referências utilizadas pelo autor que possibilitam compreender as confluências entre os discursos que circulavam na Arquitetura do período.

A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA ARTÍSTICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVI

Os escritos de arquitetura e urbanismo serão ferramentas essenciais para a compreensão da história da formação de tais disciplinas, onde, a linguagem transmitida por esses profissionais por meio de tipologias e nomenclaturas serão meios importantes de compreender as mudanças e permanências teóricas e práticas as quais a matéria da construção se desenvolvera ao longo do tempo. Serão também um meio possível de acessar os saberes dos profissionais do campo em diferentes épocas, esclarecendo quais fontes dialogam com tais obras que permanecem no

<https://www.academia.edu/34521645/A_catedral_da_ilha_de_São_Tomé_a_derradeira_obra_de_Miguel_de_Arruda_na_memória_do_mestre_pedreiro_Pero_Fernandes>. , [S.d.]

13 ANTT. Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Privilégios, fol. 201v. [Documento inédito]

14 VITERBO, Dicionario historico e documental dos architectos..., p. 386.

15 PT/TT/CR/003/124 - LIVRO 3 DE EMENTAS DA CASA REAL. Casa Real, Núcleo Antigo 124. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 1579-1583. [Documento inédito];

PT/TT/CR/003/125 - LIVRO 4 DE EMENTAS DA CASA REAL. Casa Real, Núcleo Antigo

125. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 1583-1589. [Documento inédito]

tempo. Desta importante fonte, é possível decodificar referências que se dissipavam entre as bibliotecas de instituições religiosas, bispos, mecenas e profissionais da construção reconhecidos, divididas entre campos da medicina, matemática, filosofia, história, e finalmente, da arquitetura em desenvolvimento a partir do século XV na Península Itálica. A teoria de arquitetura, ainda que diminuta se comparada a obras de outras disciplinas, multiplicara-se a partir da novidade tipográfica que passara a ser veículo promotor de ideais e cânones para além do território onde tais teorias eram originadas.¹⁶

O largo campo de estudos que se curvara a compreender essa inserção, vê em algumas iniciativas as principais vias de entradas dos ideais arquitetônicos humanistas no território português, principalmente ao governo joanino (1521-1557). É importante destacar os diferentes perfis e características da entrada dos ideais humanistas na arquitetura portuguesa, visto que a centralidade da corte e a marginalidade de outras regiões impuseram diferentes nuances, compreensões e períodos de absorção (ou não) da compreensão do classicismo na prática do construir.¹⁷

Neste contexto, pode-se observar que nas primeiras décadas do governo de D. João III, o contato dos profissionais portugueses com o tratado de arquitetura de Vitrúvio fora fortemente impulsionado por meio da tradução efetuada por Pedro Nunes durante a década de 40, bem como das traduções de Leon Battista Alberti (1404-1472) realizadas por André de Resende (1498-1573) no mesmo período, em iniciativas que não chegaram-se materializadas até o tempo atual, mas que atestam o interesse e a importância imputada sobre essas obras na formação e

16 Sobre as publicações de cunho científico em Portugal no século XVI, ver: LEITÃO, Henrique. O Livro Científico Antigo, Séculos XV e XVI: notas sobre a situação portuguesa. O Livro Científico Antigo dos séculos XV e XVI. Ciências físico-matemáticas na Biblioteca Nacional. Catálogo de livros científicos dos séculos XV e XVI, Lisboa: Ministério da Cultura e Biblioteca Nacional de Portugal, [S. l.], p. 15–53, 2004.

17 DIAS, Pedro. Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses de arquitectura, nos séculos XV e XVI. In: DIAS, PEDRO (Org.). . *A viagem das formas: estudos sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. P. 16-17.

conhecimento dos profissionais portugueses que estavam inseridos ou a serviço da corte portuguesa.

As observâncias dos preceitos vitruvianos e da arquitetura antiga serão transpostas a um contexto cristão, cercado por crises que irão instituir tais postulados como formas de apreensão de seus crenes e da dignificação da igreja católica romana. Em Portugal, tal contexto será limitado a uma elite profissional a serviço régio, dando face a um Renascimento que buscará legitimar o cristianismo em terras portuguesas bem como aderir aos modelos arquitetônicos principiados no território itálico, buscando a afirmação de tais monarquias católicas, que encontrarão principalmente na arquitetura militar uma via de afirmação de poder.¹⁸

Observa-se então que a formação dos profissionais da construção passou por diferentes processos de transformação ao longo do século XVI em Portugal, fosse por conta das mudanças de mentalidade dos profissionais da construção que passavam a se reconhecer para além de mestres de obras vista as vias de entrada de novas correntes arquitetônicas no território ou propriamente do contexto social e cultural em paulatina transformação.

A difusão da literatura artística irá então impulsionar a inserção dos ideais humanistas e clássicos presentes nos tratados de arquitetura, ampliando o espectro do conhecimento desses profissionais a partir da leitura e interpretação de novas formas de projetar e construir. A experimentação teórica e prática, ainda que de diferentes nuances em Portugal continental nesse período, demonstrará o contato direto ou indireto desses profissionais com as ideais contidas nesses tratados, e se apresentarão na maioria das vezes por meio de fachadas, pórticos, e outros elementos arquitetônicos que se encontrarão presentes nas obras de diferentes profissionais durante esse período. Mas, mais do que o campo prático, o campo teórico também irá se ampliar no território, deixando marcas que relegaram em testemunho manuscrito o conhecimento apreendido por esses profissionais e seu

18 CRAVEIRO, Maria de Lurdes. A arquitectura “Ao Romano”. [s.l.] : Fubu, 2009. v. 9. p. 129.

uso nos espaços de aprendizagem de arquitetura, como é o caso dos manuscritos da BNP e da BPMP.

Dentre a literatura artística desenvolvida entre o final do século XV e XVI apresentadas em versão impressa, uma das quais que ressoará como mais aproveitada pelos arquitetos portugueses neste período são as obras produzidas por Sebastiano Serlio.¹⁹ Entre experiências teóricas e práticas remanescentes do período, os signos e o uso dos elementos de arquitetura propostos pelo bolonhês influenciarão inúmeras obras de arquitetura encomendadas por monarcas, bispos, instituições religiosas e aristocratas.²⁰

Observa-se deste momento em diante uma difusão de formas antes inéditas a maior parte dos profissionais da construção, que foram apresentados a novos elementos arquitetônicos que serão inseridos em seus projetos, como é o caso da famosa “serliana”, em inúmeros átrios e galilés de igrejas e ermidas, urbanas e rurais, motivo esse paulatinamente apresentada por Serlio em seus tratados e que também será visto em Portugal em inúmeros edifícios do período.²¹

É neste possível ambiente de formação do autor dos manuscritos que será realizado, como considera Nuno Senos, aquele que pode ser o edifício “mais serliano” fora da Itália, o claustro de Dom João III (1502-1557), em Tomar, efetuado por Diogo de Torralva (1500-1566).²² A explicação desta preponderância do arquiteto bolonhês na cultura arquitetônica portuguesa pode residir em sua adaptação a um contexto cristianizado e ao mesmo tempo exercendo a função – antes desconhecida – de um manual prático em que se inserem formas e

19 SENOS, Nuno. The Classical Ideal in Portugal and the Portuguese World: From Lisbon to China. In: **Companion to the History of Architecture**. Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc., 2017. DOI: 10.1002/9781118887226.wbcha022. p.2. <http://doi.wiley.com/10.1002/9781118887226.wbcha022>.

20 CRAVEIRO, Maria de Lurdes. A arquitetura enquanto ordem. In: *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas*. [s.l.] : MNAA-INCM, 2012. v. 1. p. 129. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/47807>.

21 HORTA CORREIA, José Eduardo. A arquitectura – maneirismo e estilo chão. In: SERRÃO, Vitor (org.). *História da Arte em Portugal : O maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. p. 98.

22 SENOS, The Classical Ideal in Portugal... p. 16.

prerrogativas em concepções matematizadas.²³ Essa difusão da obra teórica de Serlio se dará principalmente pelas duas primeiras obras impressas e divulgadas do artista, seu 3º e 4º livro, os quais terão o maior número de edições difundidos na Península Ibérica. Esse “sucesso” será ainda maior quando da sua tradução em espanhol de 1552.²⁴

A obra de Serlio passará então a reverberar nas construções portuguesas como afirmação de um conhecimento erudito e que praticará em tais obras a comprovação da compreensão dos códigos e elementos presentes na arquitetura antiga, satisfazendo assim os encomendantes que esperavam na atuação desses arquitetos a representação do ideal romano. Tais formas serão então canonizadas pelos arquitetos portugueses durante mais de uma geração, estando presentes junto as formas sóbrias efetuadas pelos arquitetos militares, como são os casos das ordens toscana e dórica, que figurarão com mais frequência nas obras desses profissionais, visto a economia e a agilidade propiciadas na sua execução e ausência de ornamentação.

Serlio será citado diretamente no tratado português. O interesse do arquiteto do códice 3675 na obra do italiano será pautada não no reconhecido tema das antiguidades romanas e dos elementos clássicos amplamente discutidos pelo bolonhense em sua obra, mas sim, no *Secondo Libro di Perspettiva* de 1545, que são consideradas em diversas partes de seu texto para a formação do saber do aprendiz de arquitetura que lê sua obra.²⁵

23 CRAVEIRO, A architectura “Ao Romano”..., p. 132.

24 RODRIGUES, Ana Duarte. Renaissance Cloisters in the Iberian Peninsula and the American Colonies: The Circulation of Meanings and Forms. *Portuguese Studies Review*, [S. l.], v. 22, 2014. p. 114.

25 BNP, cód. 3675, f.47-49.

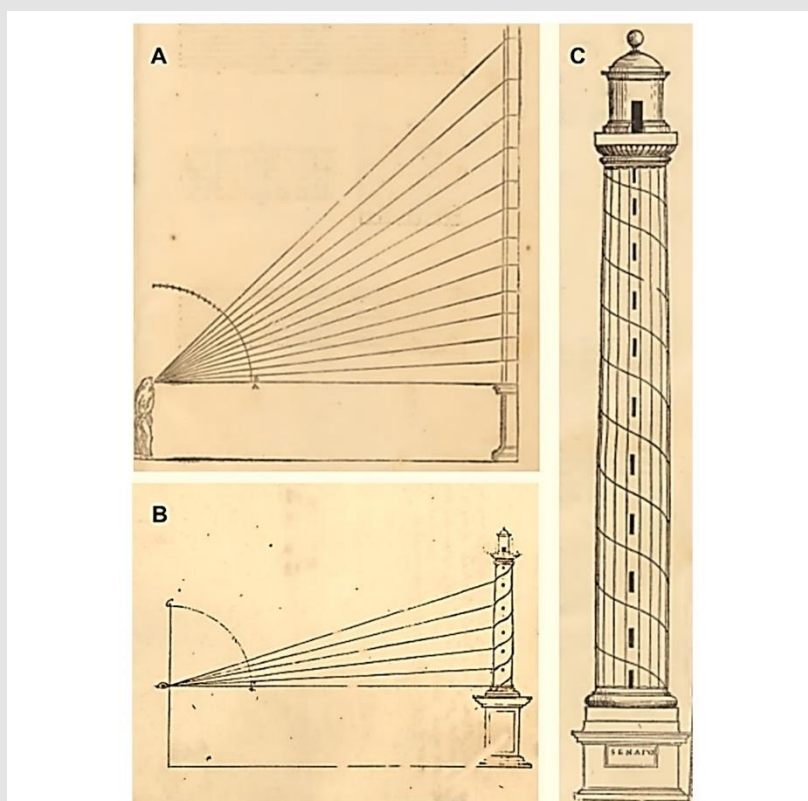


Figura 2. A) SERLIO, Sebastiano. *Il primo libro d'architettura* di Sabastiano Serlio, Bolognese... A Paris : De l'imprimerie de Iehan Barbé, le vingt deuxisme iour d'aoust MD quarante cinq, 1545. f.10. B) RODRIGUES, António; MANUEL, Francisco de Melo C N - F 603; C O D 3675. [Tratado de architectura]. [S.l: s.n.], 1575. Disponível em: <<http://purl.pt/27112>>.

Para além das menções diretas a Serlio, este também estará presente entre as linhas do tratado e na iconografia que compõe o documento. Os monumentos romanos citados pelo autor, os modelos de alçado e escorço de edifício e a representação da coluna de Trajano utilizada pelo autor serão os mesmos exemplos também utilizados pelo arquiteto italiano.

As figuras de Torralva e Rodrigues, o último ao qual foram atribuídos os manuscritos de Lisboa e Porto são dois claros exemplos da utilização dos tratados de Serlio enquanto a inspiração que possibilitaria em suas obras o alcance dos preceitos da arquitetura clássica em voga. Arquitetura clássica essa que, para além de suprir os intentos dos encomendantes das obras as quais efetuavam seus serviços, também demonstravam o acesso e o domínio sobre os preceitos estabelecidos nos tratados de arquitetura que circulavam à época. Domingos

Tavares considera a utilização de Serlio por Torralva enquanto "mais exuberante na expressividade formal, explorando o efeito plástico das superfícies", enquanto Rodrigues aproxima-se dos arquitetos "mais discretos e científicos, buscando no vocabulário normativo a segurança para o exercício da modelação espacial".²⁶



Figura 3. SERLIO, Sebastiano. *Quinto libro d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese : nel quale se tratta de diuerse forme de tempïi sacri secondo il costume christiano, & al modo antico ... / traduit en françois par Ian Martin ... A Paris : De l'Imprimerie de Michel de Vascosan, M.D. XLVI, 1547. fol. 10v. Autoria própria. Igreja de Santa Maria da Graça, Setúbal, Portugal, 2021.*

O contato inicial dos arquitetos portugueses para com a obra de Serlio perpassa pela intermediação do humanista mais reconhecido em Portugal até os dias de hoje. Francisco de Holanda, filho do iluminador régio de D. Manuel I (1469-1521), Antonio de Holanda (1480-1571), recebera em mãos do próprio Serlio o volume de seu Livro III, presenteando a D. João III e abrindo aí uma nova face da arquitetura portuguesa após o contato as fontes iconográficas propiciadas pelos tratados de Serlio.²⁷

Assim como demonstrado por Francisco de Holanda (1517-1585) em seus escritos, a posição do arquiteto e autor dos tratados de Lisboa e do Porto perante o

26 TAVARES, Domingos. **Sebastiano Serlio: tratadismo normativo**. Porto: Dafne, 2013. p. 137.

27 RODRIGUES, Ana Duarte. Renaissance Cloisters in the Iberian Peninsula and the American Colonies: The Circulation of Meanings and Forms. **Portuguese Studies Review**, [S. l.], v. 22, 2014. p. 114.

cenário da arquitetura em Portugal é de insatisfação. Demonstra que a teoria no assunto proporcionaria vantagens perante o desenvolvimento da arte do projetar e construir no território, e considera-se digno de oferecer a seu campo de saber um tratado de arquitetura que sirva aos aprendizes da matéria. A busca pela dignificação e reconhecimento da profissão, bem como a consideração sobre o material teórico que escreve, comprovam a posição intelectualizada de um profissional esclarecido do saber humanístico e científico.

Em matéria de tratados impressos no campo da arquitetura em Portugal, nada se conhece até meados do século XVII, quando da publicação do tratado de arquitetura militar de Luis Serrão Pimental (1613-1679) em 1680. Já as publicações de Francisco de Holanda e do autor do códice 3675 se traduzem nessa lacuna que se observa na produção teórica acerca da arquitetura em Portugal, que perde ainda mais força quando da entrada de Filipe II de Espanha (1527-1598) no trono português. Importa lembrar que a literatura acerca da arquitetura que remanesce do século XVI em Portugal é escassa, e os manuscritos do arquiteto do códice 3675 junto ao “Da Fabrica que Falece a Cidade de Lisboa” serão chaves decodificadoras de informações que se reforçam nos discursos de ambos os teóricos e trazem luz ao cenário da arte de projetar e construir neste período.

As marcas de dignificação do tratadista português sobre seu trabalho encontram-se implícitas em boa parte dos dois textos manuscritos existentes, mas, o prólogo ao leitor e a dedicatória a qual escreve à D. Manuel de Portugal (1516-1606), comendador de Vimioso, no segundo volume, apresentam-se como o principal ponto de reflexo da personalidade do arquiteto que ali sistematizara seus saberes. Discreto e contendo sua atenção aos aspectos pragmáticos da construção de edifícios, demonstra seu anseio de mudanças no campo da arquitetura quando fala diretamente a seu leitor:

Muitas razões (discreto lector) me comoverão escrever este tratado, de pe / daços de mathematica (sem a qual nenhu pode ser perfectio architecto / ne os officiaes acabados em seus officios e artes ne ellas be entedidas. / Huã das quaes foi ver quã aborresçida hé a Ds, a soberba, cabeça dos / mais pecados, de cuja iactância nasce a avareça, donde vem aos de fra / co entendimento, ingratos da merçe q Ds lhes fez, não

querere comuni / car cõ os proximos a sçiençia q cõ elles repartio, o mesmo Ds suma / sabedoria, é diante que todo o saber do mundo hé nada como muitas / vez vimos e lemos, muitos homens insignes em artes e scientias acaba / re seus dias se querere insinar os secretos e demonstraçoens dellas, a ou / tro algum, bem pouco lembrados do q diz o apostolo, não nasçer o ho / me pera si só. Outro hé não por çerto confiança de mim mesmo, por q / conheço q sey não saber nada, senão ver os engenhos dos Portugueses, / (por çerto tão claros e sutis quanto pode ser no extremo grao) andare / botos por falta de livros desta arte compostos no idioma, e lingoage / Portugues, . e a outra hé q poderaa ser q este atrevimento meu / de por esta obra na praça (onde huns reprehedem, outros / mofão, e os discretos encobrem faltas, e co palavras virtuosas des / culpao erros) occasiao de outros escrever, e divulgare suas obras, / das [quaes] nao tão somente (tenho pera mim) resultaraa muito provei / to a nação Portuguesa, mes tambe as estrangeiras. [transcrição nossa]²⁸

Enquanto, em 1545, Francisco de Holanda já tinha em observância as mesmas características de seu país natal quanto a produção artística em seu país:

Os Portugueses, inda que alguns naçamos de gentis engenhos e espíritos, como nascem muitos, todavia temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes, e quasi nos enjuriámos de saber muito d'ellas, onde sempre as deixamos imperfeitas e por acabar. [...] ²⁹

Francisco de Holanda será considerado o maior expoente da teoria artística em Portugal no século XVI. Dessa forma, é incontornável observar sua obra inserida no contexto de produção do códice 3675 e do manuscrito 95. Holanda estará ativamente levando ao papel suas concepções acerca da arte e da arquitetura de sua época, ao mesmo tempo que outros artistas como o autor dos manuscritos aqui discutidos se encontra ativo na produção de material teórico acerca da arte de projetar e construir.

Em sua ida a Roma, Francisco de Holanda conhecerá uma cidade em período de transformações após o grande saque de 1527, bem como inundações e pestes que assolaram a cidade anteriormente a sua ida em 1538. Em 1536, com a entrada de Carlos V (1500-1558) a Roma, o papa Paulo III (1468-1549)

28 BPMP, ms.95, Prólogo ao leitor.

29HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984. p.239.

empreendera uma lista de mudanças em prol da entrada do imperador que também definirão a Roma que será vista aos olhos de Francisco de Holanda.³⁰

Não obstante as poucas informações sobre o período romano da vida de Holanda, obtidas em seus próprios escritos, de modo fragmentário e com tom autobiográfico, pode-se considerar que o lugar privilegiado a partir do qual presenciou tal significativo conjunto de ações e experiências lhe permitiram forjar noções que seriam posteriormente acolhidas junto aos círculos culturais e artísticos eruditos de Portugal.³¹

Holanda irá denotar em sua obra dedicada a D. Sebastião (1554-1578) a importância e o devido reconhecimento do trabalho de Antonio da Sangallo (1453-1534) em Roma, e a centralidade da função do artista em prol da urbanização e defesa da cidade de Lisboa, assim como fora efetuada em Roma e visualizada pelo artista.³²

O governo de D. Sebastião poderá ser rememorado também como um período de constante reorganização e centralização do poderio militar, o que incluía o planejamento e a edificação de construções defensivas na costa continental portuguesa. Como observa Eduardo Duarte, Francisco de Holanda percebe em "Da Fabrica que Falece a Cidade de Lisboa" o futuro militar visionado por D. Sebastião, e, por meio de seus escritos, tende a dispor ao rei as qualidades necessárias à metrópole de um território em expansão.³³ A obra que Francisco de Holanda ao jovem rei, que vai somada ao da "Da Fabrica que Falece a Cidade de Lisboa", também não deixa de privilegiar os aspectos militares inerentes ao governo do jovem rei, onde, Holanda refere um capítulo para demonstrar "De quando pode servir o entendimento da pintura e desenho no tempo de guerra".³⁴

30 LOEWEN, Andrea. Pro maiori urbis decoro: sobre a Roma farnesina e Francisco de Holanda. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, [S. l.], n. 15, p. 31–47, 2018. DOI: 10.24858/303. Disponível em: <https://www.dialogosmediterraneos.com.br/RevistaDM/article/view/303>. p. 34-36.

31 LOEWEN, Pro maiori urbis decoro..., p. 40.

32 LOEWEN, Pro maiori urbis decoro..., p. 39.

33 DUARTE, Eduardo, 1966-. Francisco de Holanda e a Fábrica de Lisboa. *Arte Teoria*, [S. l.], n. No 10, p. 45–66, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/2419>. p. 66.

34 "De quanto pode servir o entendimento da pintura e desenho no tempo da guerra." Holanda, Da ciência do desenho (1571), ed. José da Felicidade Alves, 42-45v. apud. DA CONCEIÇÃO, Margarida Tavares. 0271 Francisco de Holanda's Drawings and Words: Fortification, Architecture and Urban Design. *RIHA Journal*, [S. l.], v. 2022, n. 1, 2022. DOI:

O descontentamento então de ambos os profissionais se dá pelo não reconhecimento da importância da matéria artística - mais especificamente aqui, o caso da arquitetura – ao seu endereçado, bem como uma tentativa de dignificação da profissão e matéria por meio da possibilidade de atestar seu engenho por meio da publicação impressa.

Apesar dos diferentes caracteres intelectuais que se revelam nos escritos desses dois diferentes autores, um ponto em comum é a importância da arquitetura militar assinalada nos manuscritos da década de 70 bem como na trajetória profissional de Francisco de Holanda onde fazia-se um momento propício para os conhecedores da arquitetura militar demonstrarem seu conhecimento e colocarem-se a serviço da corte portuguesa e estabelecer sua disciplina e profissão enquanto um campo intelectual.

As diferenças basais entre esses dois escritos residem na preocupação de Francisco de Holanda na dignificação e manutenção da corte, bem como o status de defesa e poder que deveriam se sobressair de Lisboa outras cortes naquele momento, revelando-se principalmente por meio da súplica do iluminador a D. Sebastião e da iconografia que abarca a obra “Da Fabrica que Falece a Cidade de Lisboa”. De forma mais genérica, a preocupação do tratadista do códice 3675 reside na teorização de procedimentos basais no processo construtivo, debruçando-se sobre o local, as matérias primas e o tempo adequado para os sítios escolhidos onde ele define que seriam construídos os “edefícios”³⁵, não especificando locais ou modelos construtivos já existentes em seu texto.

10.11588/riha.2022.1.86933. Disponível em: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/86933>. Acesso em: 9 dez. 2023. p.24.
35 BNP, cód. 3675, fol. 1.

CONCLUSÃO

Os manuscritos realizados pelo tratadista português são importantes instrumentos de análise para a compreensão da concepção de um profissional da construção português, bem como das referências teóricas as quais este utilizara-se em seus textos, além de um exemplo da forma que a leitura dessas teorias era decodificada e sistematizada no mundo português do último quartel do século XVI. Tais manuscritos traduzem por si só a emergência do ensino teórico da arquitetura em Portugal naquele momento, bem como a necessidade eminente da formação e do aprimoramento de profissionais portugueses no campo da arquitetura em suas diferentes frentes.

A aproximação do tratado com Serlio e Francisco de Holanda moldam um perfil de profissional inserido em um espaço-tempo atualizado acerca das condições da arquitetura em seu país. Serlio, enquanto uma fonte teórica que demonstra o paralelo da leitura do tratado sobre a principal referência teórica acerca da arquitetura em Portugal, experimentado da teoria do arquiteto bolonhês e até mesmo discordando em alguns cálculos de perspectiva afirmam sua autoridade no assunto ao contradizer o consolidado “cânone”.³⁶ Dessa ação, atesta um sintoma que abre margem para compreender sua posição enquanto arquiteto teórico e que almeja publicar sua obra, a fim de afirmar seu conhecimento e autoridade, bem como para suprir a lacuna que Francisco de Holanda também deixa-se sentir em passagens ao longo de sua obra.

Ainda que o número de tratados de arquitetura portugueses produzidos no século XVI seja escasso, é possível a partir do único texto existente no assento desenvolver paralelos e discussões com outros textos de arquitetura produzidos à época, como as referências presentes nos tratados ou ainda outras produções teóricas no assunto efetuados em Portugal, e que também possibilitam adentrar ao cenário e as nuances da arquitetura portuguesa quinhentista.

36 BNP, cód. 3675, fol. 46v-49v.

Para além dos textos de arquitetura, outras matérias que se entrelaçam ao saber necessário ao arquiteto, as quais foram perpetuados por Vitruvio e assinaladas pelo tratadista, também são passíveis de ampliar a discussão sobre a erudição contida nesse documento, principalmente na sua relação com as ciências correntes no campo teórico e prático no século XVI, como os textos de matemática e cosmografia que serão essenciais aos manuscritos da BNP e da BPMP, bem como para a arquitetura enquanto disciplina intelectual e científica.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BILOU, Francisco. A catedral da ilha de São Tomé: a derradeira obra de Miguel de Arruda na memória do mestre pedreiro Pero Fernandes. . [S.l: s.n.]. Disponível em:<https://www.academia.edu/34521645/A_catedral_da_ilha_de_São_Tomé_a_derradeira_obra_de_Miguel_de_Arruda_na_memória_do_mestre_pedreiro_Pero_Fernandes>., [S.d.]

DA CONCEIÇÃO, Margarida Tavares. 0271 Francisco de Holanda's Drawings and Words: Fortification, Architecture and Urban Design. RIHA Journal, [S. l.], v. 2022, n. 1, 2022. DOI: 10.11588/riha.2022.1.86933.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes. A arquitectura “Ao Romano”. Lisboa: Fubu, 2009. v. 9.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes. A arquitetura enquanto ordem. In: A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas. [s.l.] : MNAA-INCM, 2012. v. 1. p. 129. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/47807>.

DIAS, Pedro. Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses de arquitectura, nos séculos XV e XVI. In: DIAS, PEDRO (Org.). . A viagem das formas: estudos sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

DIAS, Pedro. História da arte luso-brasileira: urbanização e fortificação. Coimbra: Almedina, 2004.

DUARTE, Eduardo, 1966-. Francisco de Holanda e a Fábrica de Lisboa. Arte Teoria, [S. l.], n. No 10, p. 45–66, 2007.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984.

HORTA CORREIA, José Eduardo. A arquitectura – maneirismo e estilo chão. In: SERRÃO, Vitor (org.). História da Arte em Portugal : O maneirismo. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

LOBO, Alvaro. Chronica do cardeal rei d. Henrique: e Vida de Miguel de Moura. Typographia da Sociedade propagadora dos conhecimentos uteis, 1840, p. 6.

LOEWEN, Andrea. Pro maiori urbis decoro: sobre a Roma farnesina e Francisco de Holanda. Revista Diálogos Mediterrânicos, [S. l.], n. 15, p. 31–47, 2018. DOI: 10.24858/303.

MOREIRA, Rafael. Um tratado português de arquitectura do século XVI : 1576-1579. 1982. Universidade Nova de Lisboa, [S. l.], 1982. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/122116>.

PORRAS GIL, M. C. Francisco de Holanda: propuestas para la defensa de Portugal en el siglo XVI. População e Sociedade. II Encontro Internacional Relações Portugal-Espanha, [S. l.], n. 8, p. 161–178, 2002.

RODRIGUES, Ana Duarte. Renaissance Cloisters in the Iberian Peninsula and the American Colonies: The Circulation of Meanings and Forms. Portuguese Studies Review, [S. l.], v. 22, p. 97-128, 2014.

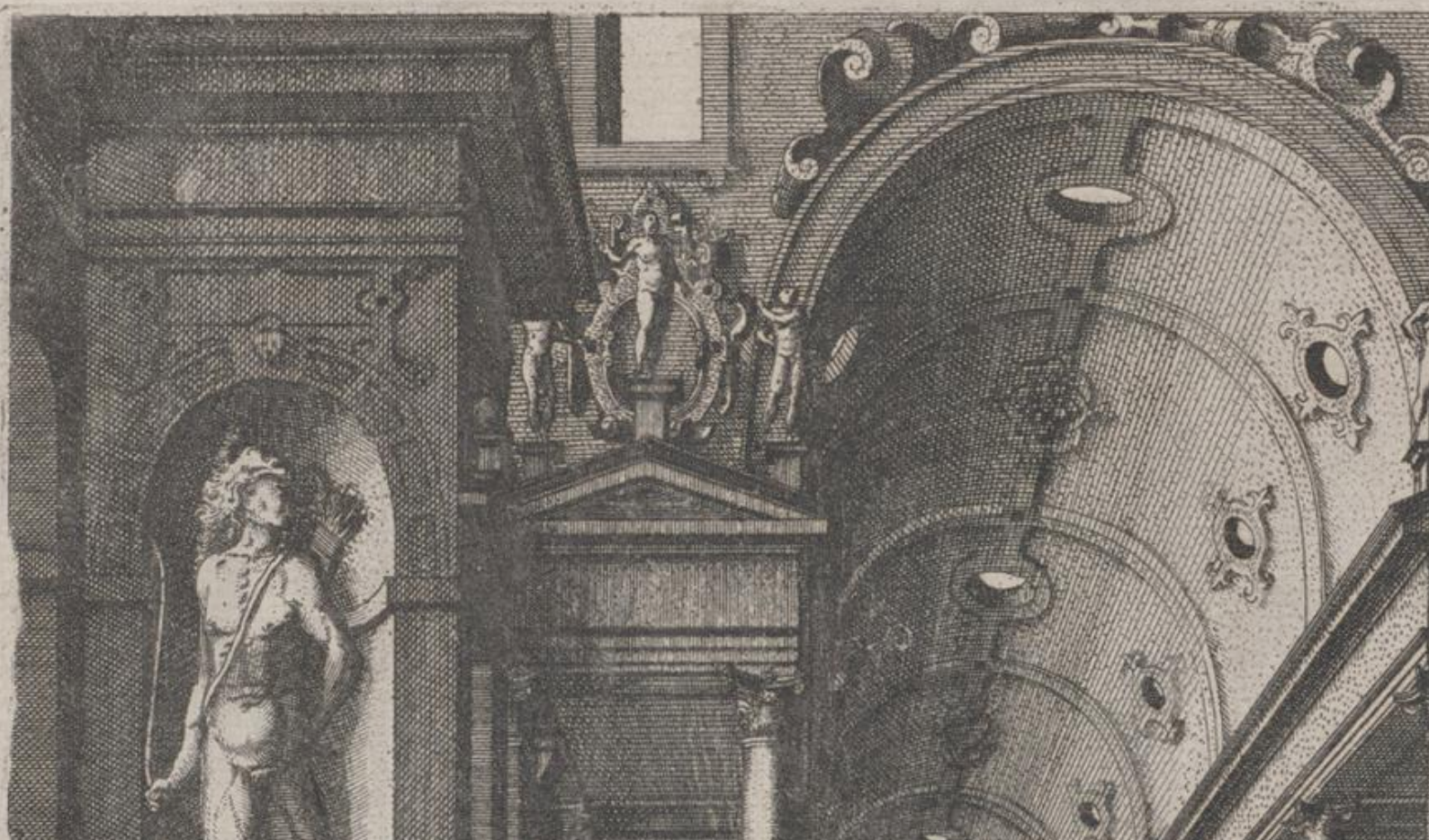
RODRIGUES, António; MANUEL, Francisco de Melo C. N. F. 603; C. O. D. 3675. [Tratado de arquitectura]. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <http://purl.pt/27112>.

RODRIGUES, António. Tratado de Arquitectura de António Rodrigues, ms. 95. [s.l.]: Cópia manuscrita,[s.d.].

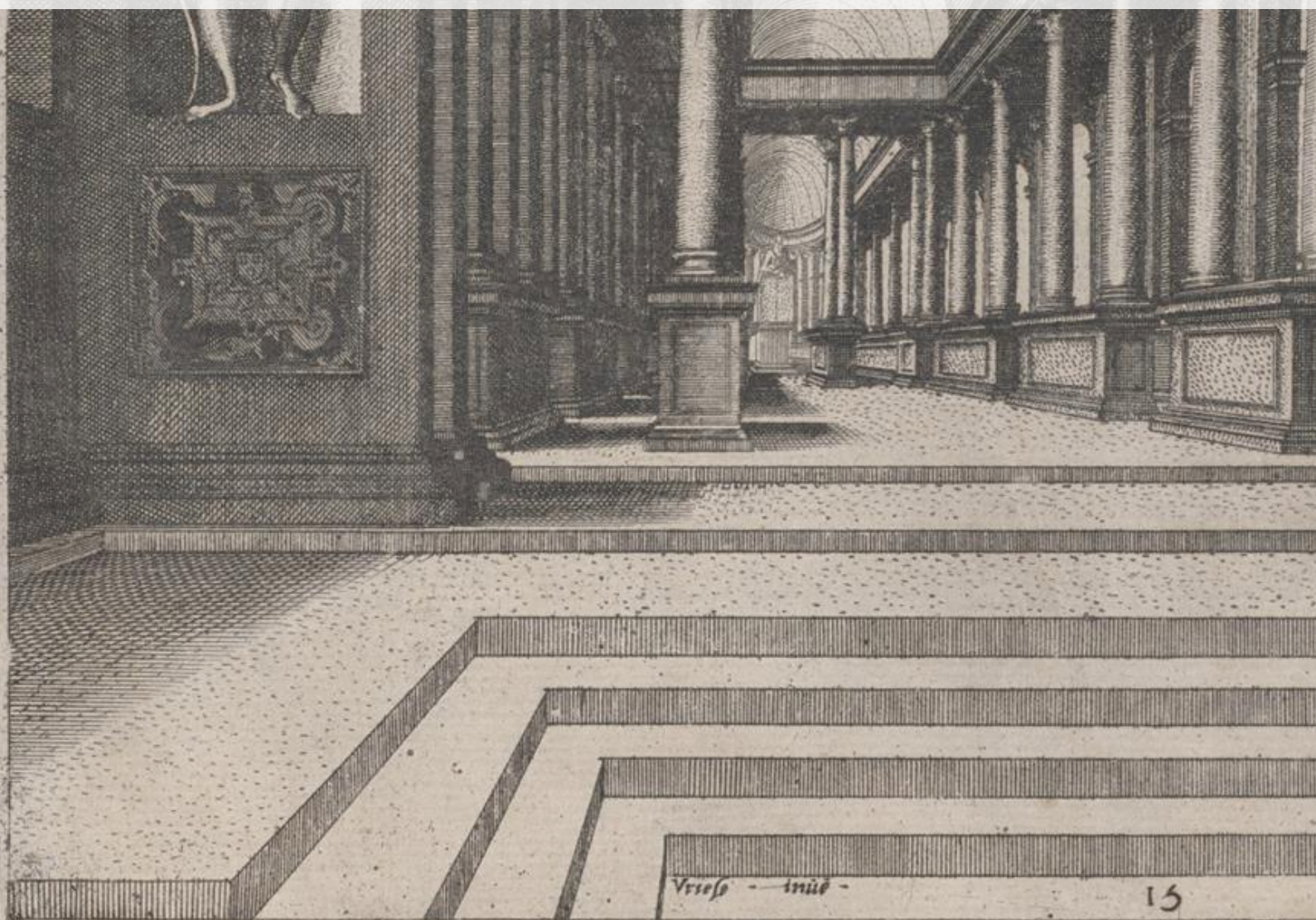
SENOS, Nuno. The Classical Ideal in Portugal and the Portuguese World: From Lisbon to China. In: Companion to the History of Architecture. Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc., 2017. DOI: 10.1002/9781118887226.wbcha022.

SOUSA VITERBO. Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal : Viterbo, Sousa, 1845-1910 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1899. v. 3 vol. Disponível em: <https://archive.org/details/diccionariohisto01vite/page/202/mode/2up?q=dom+sebastião>. Acesso em: 18 fev. 2022.

TAFURI, Manfredo. L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo. Coll.Fonti ed. Roma: Officina Ediz., 1966; MARCONI, Paolo. La città come forma simbolica. Saggi sulla teoria architettonica nel Rinascimento. Roma: Bulzoni, 197



ARTIGOS LIVRES



Le chiese rupestri e l'altopiano murgico: "Sassi di Matera"¹

The rock churches and the Murgian plateau: "Sassi de Matera"

Antonella Guida (A.G.)²

Giuseppe Andrisani (G.A.)³

Vito Domenico Porcari (V.P.)⁴

SUNTO

I Sassi di Matera sorgono su una ripida collina di pietra, dove gruppi di case si estendono paralleli al terreno, sovrapposti, in cerchi concentrici. Costituiscono un enorme patrimonio architettonico abitato fino al 1952 in condizioni preistoriche, prive di abitabilità di base e di servizi urbanistici adeguati alla vita moderna. Matera offre un viaggio nella storia più antica dell'umanità e delle sue tradizioni: la sua adeguata riqualificazione architettonica potrà fungere in futuro da modello per la conservazione degli ecosistemi urbani ottenuta grazie al corretto utilizzo delle risorse idriche, del sole e della pietra. L'altopiano murgico è compreso per gran parte nella città metropolitana di Bari e provincia di Barletta-Andria-Trani e si estende ad occidente fin dentro la provincia di Matera, in Basilicata; inoltre si prolunga verso sud nelle province di Taranto e Brindisi.

Matera. Patrimonio dell'Umanità _Unesco 1993 e Capitale Europea della Cultura 2019.

Parole chiavi: Matera; "Sassi"; Altopiano Murgico; Chiese Rupestri; Affreschi e Patrimonio Arquitectónico.

¹ attribuzione dei contributi: ideazione della ricerca: (A.G.), (G.A.), (V.P.); ideazione del manoscritto: (A.G.), (G.A.); metodologia: (G.A.), (V.P.); raccolta dati: (G.A.); analisi dei dati: (V.P.); scrittura del draft del manoscritto: (G.A.); scrittura e review della versione finale: (A.G.), (G.A.); discussione dei risultati: (A.G.), (G.A.), (V.P.); revisione e supervisione: (G.A.); fondi per la ricerca: (A.G.).

² Arquiteta. Professora em tempo integral, Departamento de Culturas Europeias e Mediterrânicas, DICEM. Universidade de Basilicata, Matera-Itália. E-mail: antonella.guida@unibas.it

³ Arquiteto. Departamento de Culturas Europeias e Mediterrânicas, DICEM. Universidade de Basilicata, Matera Itália. E-mail: giuseppe.andrisani@unibas.it

⁴ ; Arquiteto, Doutor Pesquisador, Departamento de Culturas Europeias e Mediterrânicas, DICEM. Universidade de Basilicata, Matera Itália. E-mail: vito.porcari@unibas.it

ABSTRACT

The Sassi of Matera are located on a steep stone hill, where groups of houses stand parallel to the ground, overlapping, in concentric circles. They constitute an enormous architectural heritage inhabited until 1952 in prehistoric conditions, lacking basic habitability and urban services suitable for modern life. Matera offers a journey into the oldest history of humanity and its traditions: its adequate architectural requalification could in the future serve as a model for the conservation of urban ecosystems obtained thanks to the correct use of water resources, from the sole of the stone. The Murgia plateau is largely included in the metropolitan city of Bari and the province of Barletta-Andria-Trani and extends westward into the province of Matera in Basilicata; it also extends south to the provinces of Taranto and Brindisi. Matera. UNESCO World Heritage Site 1993 and European Capital of Culture 2019.

Keywords: Matera; "Sassi" (Stones); Murgia Plateau; Rock Churches; Frescoes and Architectural Heritage



INTRODUZIONE

Le Murge sono una subregione pugliese molto estesa, corrispondente ad un altopiano carsico di forma quadrangolare situato nella Puglia centrale. La Murgia materana è sita all'estremità orientale della Basilicata, vicino al confine con la Puglia.

Nel suo territorio vi è la Gravina di Matera, profondo solco calcareo sul fondo del quale scorre l'omonimo torrente che, dopo aver costeggiato i Sassi di Matera e sfiorato l'abitato di Montescaglioso, sfocia nel fiume Bradano dopo circa venti chilometri. Abitata fin dalla preistoria, conserva ancora stazionamenti risalenti al Paleolitico, come la “grotta dei pipistrelli”, ed al Neolitico, come i numerosi villaggi trincerati. Una delle caratteristiche più importanti del territorio, istituito come Parco Regionale Archeologico Storico Naturale delle Chiese Rupestri del Materano nel 1990, è la presenza di circa 150 Chiese rupestri disseminate lungo la Murgia e le Gravine. Sin dall'alto Medioevo si registra in tutta l'area la presenza di comunità monastiche sia benedettine che bizantine. (Figura 1)



Figura 1. Fotografia aerea dei Sassi e dell'altipiano murgico.

Le chiese rupestri del territorio di Matera, fondate principalmente nell'Alto Medioevo, sono edifici scavati nella roccia. Inizialmente nate come strutture religiose,

nel corso del tempo hanno subito diverse trasformazioni d'uso, diventando abitazioni o ricoveri per animali. Sono un'importante testimonianza della presenza di comunità di monaci benedettini, longobardi e bizantini. Le chiese rupestri contengono spesso affreschi ed elementi scultorei, che, oltre alla funzione decorativa, inducevano alla contemplazione e alla preghiera. Nel Medioevo piccole comunità di laici e monaci immigrati dalle zone della Cappadocia, Armenia, Siria ed Asia Minore, dopo aver perso le possibilità di culto, si rifugiarono in queste grotte che divennero luoghi di preghiera decorati con affreschi bizantini, arricchendo di arte e cultura orientale l'intero comprensorio. [1]

LE CHIESE RUPESTRI DI MATERA E L'ALTIPIANO MURGICO

Anche la città di Matera, come molte altre città, deve la sua storia alla convergenza di particolari fattori che permisero la sopravvivenza di una primitiva civiltà umana. Il bastione naturale, che testimoniò la creazione della città di Matera, era circondato da fertili pianure e presentava un promontorio difendibile, alto e ripido allo stesso tempo circondato da due profonde valli, protette anche da due grandi solchi che portavano l'acqua. pioggia e acqua sorgiva al torrente Gravina. (Figura 2)

Questa tipologia di città è fortemente legata al rapporto con la massa calcarenitica che costituisce l'elemento base delle costruzioni. Infatti, la calcarenite, che offre precisione nello scavo, e soddisfacenti garanzie di stabilità geotecnica, ha permesso di aggiungere nuove grotte a quelle naturali esistenti, trattando la parte scavata secondo gli stessi schemi formali dell'architettura costruita, consentendo così

l'urbanizzazione di edifici e strade, schemi architettonici e motivi decorativi dei piani urbani da riprodurre nell'habitat rupestre.

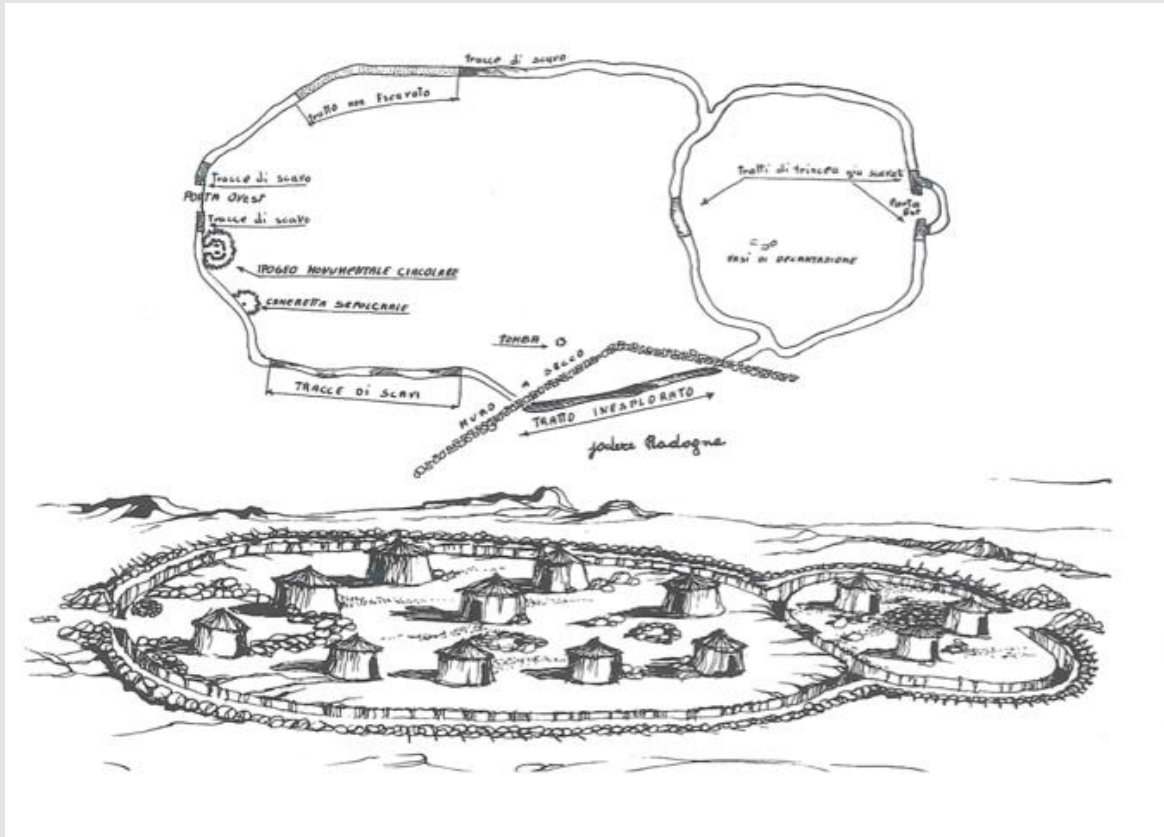


Figura 2. Primo villaggio nel Neolitico (fine del secolo VI a.C.).

Si può notare come, integrando gli antichi terrazzi fluviali con terrazzi ricavati da tagli verticali nella roccia, sviluppati anch'essi parallelamente al burrone, la pianta risulta divisa da una sequenza verticale di livelli, alcuni “scavati”, altri “parzialmente scavati”, altri “parzialmente edificati”, in numero variabile da contrada a contrada, a seconda della conformazione originaria e dell'altezza del pendio calcarenitico. Le grotte, che si aprono in ciascun ordine di terrazzamenti, si dispongono una accanto all'altra e si diramano, intersecandosi nei modi più svariati. (Figura 3)



Figura 3. Foto dei Sassi con la gravina e la murgia.

Si caratterizzano per le forme varie e per la planimetria generalmente molto irregolare. Insieme alla tecnica dello scavo, si propone la tecnica del consolidamento delle case con muri e coperture per creare un nuovo paesaggio urbano unico, generando una relazione tra la parte costruita e la parte scavata, talvolta della stessa casa. (Figura 4)

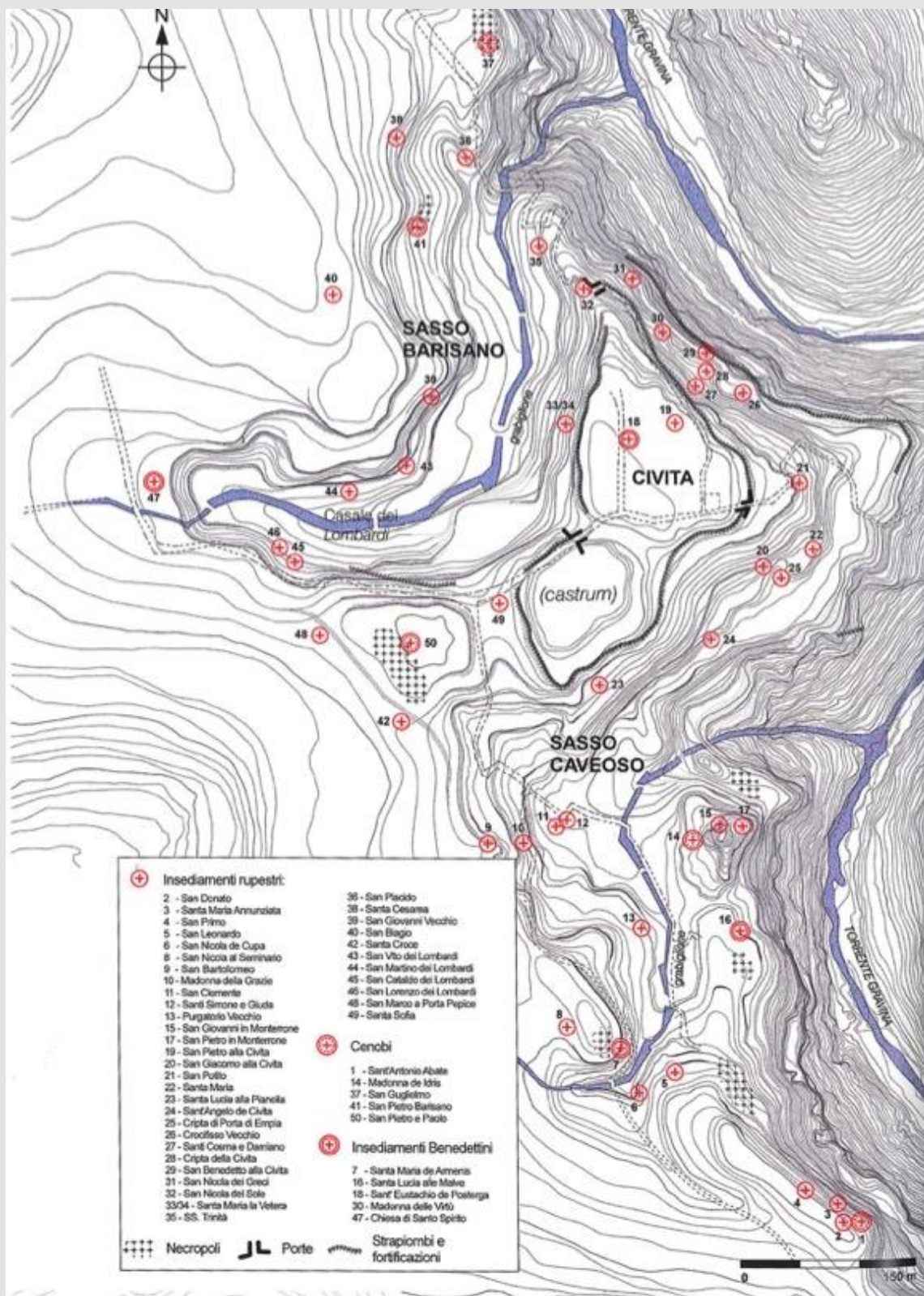


Figura 4. La prima struttura urbana dei Sassi di Matera.

IL PARCO DELLE CHIESI RUPESTRI DEL MATERANO

Un patrimonio considerato un "unicum" nel suo genere, largamente conosciuto fin dal lontano 1958. Una battaglia oggi parzialmente vinta, ma con perdite dolorose seminate lungo il difficile percorso della tutela durante questi ultimi anni. Chiese rupestri rase al suolo o orribilmente saccheggiate, affreschi asportati o vandalicamente deturpati, jazzi o masserie storiche ridotti in rovina per incuria o abbandono o, il più delle volte oggetto di atti vandalici, cave aperte in spregio di ogni valore paesaggistico, tante violente ed antieconomiche modifiche colturali e tante piccole discariche abusive. (Figura 5)



Figura 5. Immagine della Chiesa Rupestre Madonna delle Virtù (Secolo XII-XIV)

Questo lo spettacolo che ci viene incontro compiuto nei tempi brevi intercorsi dalla prima richiesta di tutela ad oggi. In trenta anni un patrimonio che si era conservato quasi intatto per secoli, dimezzato nelle sue preziosità naturali e storiche.

È del 1978 la legge regionale che individuava, per questa area murgica, la realizzazione di un Parco, unico strumento in grado di offrire, in equilibrio, tutela e sviluppo. La Murgia materana, oltre ad una originale natura, conserva le più affascinanti vestigia della civiltà rupestre presenti in Italia, offrendo una varietà di elementi storici che consentono di distinguere le culture diverse che si sono succedute nel corso dei millenni. Culture tutte ancorate ad un ambiente naturale particolare che ha formato e condizionato l'identità delle stesse. La Murgia era il regno dei pastori e dei mandriani, una vera e propria classe sociale che con i suoi riti e tradizioni offriva un notevole contributo alla "civiltà contadina" e più in generale a tutta la civiltà rupestre che oggi, attraverso lo studio e la ricerca, acquista il valore storico che le compete. Una civiltà che ha avuto la sua massima espressione nel fenomeno delle chiese rupestri che rendono la Murgia partecipe, unitamente alla Cappadocia con le sue valli di Göreme ed Ihlara, della Siria, della Tunisia o del lontano Tigris, del grande fenomeno rupestre del bacino del Mediterraneo. La Chiesa di Madonna delle Virtù risale, secondo alcune fonti, al XII secolo come periodo di escavazione. Così come tutte le chiese rupestri del territorio materano, si contraddistingue per la sua "architettura in negativo" che la rende unica nel suo genere. (Figura 6)



Figura 6. Chiesa Madonna delle Virtù, Abside Centrale – Crocefissione

Nonostante sia interamente scavata nel banco calcarenitico, presenta tutti gli elementi architettonici tipici di una basilica a tre navate di stile romanico. Accentuata verticalità delle volte, pilastri polilobati e riproposizione del matroneo sulla volta a schiena d'asino della navata centrale, evidenziano la volontà, da parte del litotomo, di realizzare uno dei modelli più articolati di chiese rupestri della città.

A completare il gioiello architettonico tre cupole che, a differenza delle pseudo cupolette presenti nelle altre chiese rupestri della città, vengono incorniciate da croci greche in rilievo. L'unicità di questa chiesa rupestre si manifesta non solo nella sua articolata architettura, ma anche negli affreschi più tardi rispetto alla datazione della chiesa. Nell'abside centrale campeggia una Crocifissione con la Vergine e San Giovanni Evangelista che, per i suoi caratteri stilistici, probabilmente risale al XVI secolo. Sulla controfacciata della navata destra, una Crocifissione con la Vergine e San Giovanni Evangelista, presumibilmente del XIV secolo, appare come un blocco di tufo (calcarenite) a sé stante incastonato in un secondo momento nella roccia. Unico nel suo genere, questo affresco fa supporre che sia stato trasportato successivamente nel contesto in cui ora si trova. Dopo un periodo di abbandono in cui la chiesa diventa una discarica abusiva, nel 1967 la chiesa è stata interamente restaurata riproponendo l'originaria impostazione della pianta e dell'ingresso e ricostruendo l'ingresso nell'abside centrale. (Figura 7)

Santa Maria de Idris e San Giovanni in Monterrone, situata nella parte alta del Monterrone, una grossa rupe calcarea che si erge nel mezzo del Sasso Caveoso. Il nome *Idris* deriva dal greco Odigitria, colei che mostra la via, oppure dall'acqua che sgorgava da quella roccia.



Figura 7. La Chiesa di Madonna dell'Idris (Secolo XVII)

Si compone di una navata irregolare con affreschi, posti sulla parete di retrofacciata della cripta, gran parte dei quali staccati per restauro essendo deteriorati a causa dell'umidità e conservati presso la Soprintendenza ai Beni Storici ed Artistici di Matera. Sull'altare vi è una Madonna con Bambino risalente al XVII secolo dipinta a tempera, a destra Sant'Eustachio, patrono della città ed altri affreschi sempre risalenti al XVII secolo ed ancora una crocifissione di fattura rozza con sfondo la sagoma dei Sassi di Matera.

La chiesa di Santa Maria de Idris è collegata alla cripta rupestre di *San Giovanni in Monterrone* attraverso un cunicolo, ed in questa cripta si trovano numerosi e pregevoli affreschi che sono databili in un arco di tempo che va dal XII al XVII secolo. Nel cunicolo di accesso vi è l'affresco raffigurante San Giovanni Battista; in una lunetta sovrastante un altare l'affresco risalente al XII secolo del Cristo Pantocratore benedicente alla latina, che con la mano sinistra

sorregge un Vangelo aperto nel quale è inscritto un testo greco. Questo affresco rappresenta l'influenza della cultura iconografica bizantina. Di fronte San Nicola (XIV secolo) in abiti vescovili, che benedice con la mano destra e regge il Vangelo con la sinistra. (Figura 8)



Figura 8. La Chiesa di San Giovanni in Monterrone (Secolo XII-XVII)

Uscendo dal corridoio si entra in un'aula più ampia, costituente la navata vera e propria della chiesa di San Giovanni in Monterrone, che termina in un presbiterio sopraelevato; sulla parete di fronte si trovano un affresco che raffigura la testa di Sant'Andrea e frammenti di una Madonna con Bambino nella tipologia iconografica della *Glykophilousa*, databili anch'essi verso la fine del XII secolo, e due santi ignoti. Sulla parete sinistra, posti in nicchiette decorate, altri due santi, uno dei

quali individuato in San Pietro in base alle linee del volto, alla barba ed ai capelli, pur in mancanza delle chiavi, e di lato San Giacomo, risalente al XIII secolo.

Santa Lucia alle Malve è il primo insediamento monastico femminile dell'Ordine benedettino, risalente all'VIII secolo, ed il più importante nella storia dei Sassi di Matera. Una comunità che attraverso le sue tre successive sedi monacali di Santa Lucia alle Malve, di Santa Lucia alla Civita e Santa Lucia al Piano è stata parte integrante della vita di Matera seguendone lo sviluppo storico-urbanistico nel corso di un millennio. (Figura 9)



Figura 9. La Chiesa di Santa Lucia alle Malve (Secolo XVIII)

Gli ambienti della Comunità si identificano per la sua presenza, in alto scolpiti a rilievo, dalla simbologia del martirio di Santa Lucia: il calice con i due occhi della Santa. Delle tre navate che articolando lo spazio interno, quella di destra, nella quale è l'ingresso attuale, è sempre rimasta aperta al culto, tanto che ancora attualmente nel giorno di santa Lucia, il 13 dicembre, qui si tiene una messa solenne. Un discorso

introduttivo è necessario per spiegare la presenza di affreschi antichissimi, alcuni addirittura di un millennio, così stupendamente conservati: essi conservano perfettamente i loro colori e i loro soggetti soltanto se eseguiti con una precisa tecnica, ben conosciuta nel territorio Materano dai molti Mastri frescanti attivi nel corso dei secoli. (Figura 9)

La Madonna del Latte datata intorno al 1270 ed eseguita dello stesso maestro frescante che ha dipinto La Madonna della Bruna (in Cattedrale) denominato per questo Maestro della Bruna, ci mostra la Madonna che allatta il Bambino, in un gesto di tenerezza che probabilmente è rappresentato per ribadire una dimensione più vicina all'uomo di quel Dio autoritario e vendicativo come era concepito nel Medio Evo. Per non sfiorare la blasfemia il frescante ha dipinto il seno della Madonna in maniera decentrata rispetto alla reale anatomia e di piccole dimensioni. Nella nicchia affianco, San Michele Arcangelo datato 1250, nella sua funzione di messaggero di Dio, riveste una sopraveste tempestata di pietre preziose, simbolo degli ambasciatori della corte imperiale di Bisanzio e stringe in una mano un sigillo con una croce greca inscritta. Nell'altra mano ha il labaro e sotto i suoi piedi si attorciglia il dragone rappresentante il diavolo. Una iconografia cristiano latina con elementi cristiano orientali armonicamente fusi. (Figura 10)



Figura 10. La Chiesa di Santa Lucia alle Malve (Secolo XVIII)

SAN PIETRO BARISANO

In origine detta san Pietro de Veteribus, è la più grandi chiese rupestre presente nei Sassi di Matera. Le indagini archeologiche hanno permesso di individuare il primo impianto rupestre, risalente al XII–XIII secolo, al di sotto del pavimento. (Figura 11) La Chiesa ha un impianto a tre navate, una nuova facciata (datata 1755) e gli ambienti sotterranei, “putridarium”, un ambiente funerario "provvisorio", in genere sotterraneo (tipicamente, una cripta sotto il pavimento delle chiese), in cui i cadaveri dei frati (o delle monache) defunti venivano collocati entro nicchie lungo le pareti, seduti su appositi sedili-colatoio in muratura (cantarelle). Questa pratica funebre, riservata ai sacerdoti o agli aspiranti tali, consisteva nel porre i cadaveri vestiti dei paramenti sacri entro nicchie modellate nel tufo; i resti mortali venivano rimossi solo al termine della decomposizione. (Figura 12)



Figura 11. La Chiesa di San Pietro Barisano (Secolo XII-XIII)

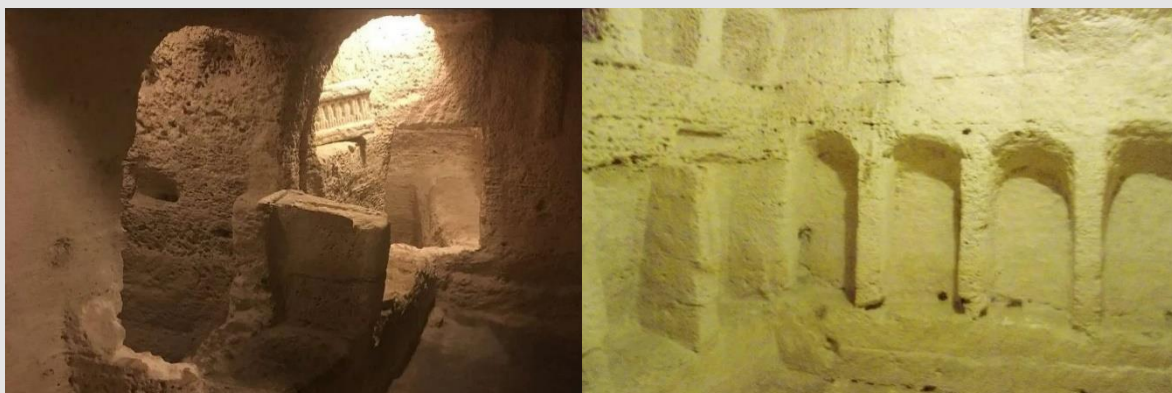


Figura 12. Chiesa di San Pietro Barisano ambienti sotterranei “putridarium”, ambiente funerario “provvisorio”.

CRIPTA DEL PECCATO ORIGINALE

Le più antiche rappresentazioni pittoriche sono campite nella chiesa di Sant’Angelo e Santa Maria, o Cripta del Peccato Originale, uno degli esempi più

importanti dell'arte longobarda nel Mezzogiorno d'Italia. Sono affreschi di committenza arcivescovile, databili alla prima metà del IX secolo, che mostrano scene del vecchio testamento tratte dal libro della Genesi e splendide triarchie con le immagini degli Arcangeli, delle Vergini e degli Apostoli. (Figura 13)



Figura 13. Cripta del Peccato Originale (Secolo IX)

La Cripta del Peccato Originale era il luogo cultuale di un cenobio rupestre benedettino del periodo longobardo. È impreziosita da un ciclo di affreschi datati tra l'VIII e il IX secolo, stesi dall'artista noto come il Pittore dei Fiori di Matera ed esprimenti i caratteri storici dell'arte benedettina-beneventana. La parete sinistra è movimentata da tre nicchie, su cui sono raffigurate rispettivamente le triarchie degli Apostoli, della Vergine Regina e degli Arcangeli. La parete di fondo, invece, è ravvivata da un ampio ciclo pittorico raffigurante episodi della Creazione e del Peccato Originale. Anche se le chiese rupestri non hanno conservato affreschi del periodo bizantino, l'arte pittorica bizantina ha ispirato i dipinti murali delle chiese rupestri materane sin dall'elevazione dell'Episcopio materano a sede arcivescovile

avvenuta nel 1203. Si dipinsero icone secondo lo schema bizantino sin dai primi anni del secolo XIII, finché non arrivarono le influenze del gotico angioino e aragonese. Queste pitture iconiche sono da riferire a diversi ambiti culturali che ci vengono dalla tradizione latina, bizantina, crociata e devozionale locale. A pochi Km dai Sassi di Matera, lungo la Appia antica, in una delle gravine che solcano l'altopiano della Murgia, si trova come dicevamo uno dei luoghi più suggestivi del Sud Italia: la Cripta del Peccato Originale. In una cavità rocciosa a strapiombo sulla rupe di calcarenite la sapiente mano del "Pittore dei Fiori di Matera" ha narrato scene dell'antico e del nuovo testamento in un ciclo affrescato risalente al IX sec. d.C. (Figure 14 - 15)



Figura 14. Cripta del Peccato Originale (Secolo IX)

Riscoperta nel lontano maggio del 1963 da un gruppo di giovani appassionati materani, da ricovero per greggi la Cripta del Peccato Originale è diventata una delle tappe imperdibili nella visita alla Città dei Sassi di Matera. Un restauro esemplare, ha restituito gli straordinari affreschi della Cripta alla piena fruizione. Per il suo splendore la Cripta è denominata la Cappella Sistina del Sud Italia.



Figura 15. Cripta del Peccato Originale (Secolo IX)

CHIESA RUPESTRE DE LA VAGLIA: IL MONASTERO SCAVATO NELLA ROCCIA.

La Chiesa rupestre detta La Vaglia rappresenta il più imponente Complesso rupestre della periferia di Matera. Unico nel suo genere è stata per secoli luogo di culto e di riferimento delle genti del territorio.

La Vaglia

Tra le strutture monastiche più imponenti il Santuario di Santa Maria della Valle conosciuto dai materani con il nome di Madonna de La Vaglia, merita una menzione di tutto rispetto.

Fu iniziato a costruire nel duecento, il termine Vaglia deriva da baglia o bagliva per indicare l'Università materana con sede nell'omonima contrada. E' scavato in una

massa di roccia calcarea ad un livello più basso di quello del suolo. Ha una facciata in muratura cadenzata da quattro portali dove si sequenziano sedici arcatelle ogivali ritmate da lesene che terminano sui portali.

Partendo da sinistra, la lunetta del primo portale è messa in rilievo da una colonna e un cordone scolpito in una cornice a cuspide sporgente. Nel secondo si individuano archi a tutto sesto. Il terzo invece si fregia di una lunetta decorata con motivi floreali, e il quarto di un cordolo. La facciata più piccola ha un rosone ottenuto da una lastra forata di forma rotonda. (Figura 16)



Figura 16 - Santa Maria della Valle Cripta Originale VII secolo, edificio scavato nel XIII secolo.

La costruzione del monastero

La sua realizzazione probabilmente è da attribuirsi a Leorio da Taranto, il cui nome era un tempo scolpito sulla porta d'ingresso. La pianta del Santuario si presenta a tre navate interne suddivise da sei enormi pilastri. Ognuno arricchito con

semicolonne sugli spigoli e capitelli a trapezio sui quali poggiano le imponenti arcate. Le volte hanno la tipica forma a schiena d'asino, in cui quella centrale e quella di destra terminano rispettivamente con un abside arricchita da affreschi e alcuni resti di un vecchio altare. Invece la navata sinistra termina con una parete piatta.

Vicino l'abside trale navate del centro e quella di sinistra si incontra un ciborio con volta a crociera con costoloni su colonne. Tramite una scala si accedeva alla cella campanaria. Al posto delle scale restano oggi soltanto i fori nella parete. La Chiesa fu affrescata da monsignor Carafa nel 1642 e dopo altre influenze artistiche nel 1960 fu soppressa nel 1756 per volere dell'Arcivescovo Antinori. Le pareti sono illuminate da affreschi su tutto il perimetro interno e sulle colonne delle navate che raffigurano stemmi nobiliari e immagini di Santi.

Uno in particolare, la Deesis del Cristo, posto alla fine della navata centrale merita una nota di rilievo. Nell'abside viene riprodotto il Cristo Pantocratore che seduto sul trono è affiancato da Maria e San Giovanni Evangelista, insieme ad una Santa monaca e San Giacomo. Sul dipinto absidale si nota l'iscrizione S. Maria De Valle Verde, chiaro riferimento alle monache agostiniane di Accon che arrivano a Matera nel 1229 in seguito ai crociati. (Figura 17)

L'ordine femminile fondato ad Acri, o Accon, era ispirato alla Vergine Maria e a tutti i Santi. Sul cortile che si apre prima davanti alla facciata d'ingresso, ci sono grotte scavate nel tufo, forni, cisterne e mangiatoie per gli animali. Altre grotte si aprono poi di fronte alla facciata minore, probabilmente altri spazi di vita quotidiana dei monaci. (Figure 18 e 19)



Figura 17 - Santa Maria della Valle Cripta Originale VII secolo, edificio scavato nel XIII secolo.



Figure 18-19 Santa Maria della Valle Cripta Originale VII secolo, edificio scavato nel XIII secolo.

Anticamente il santuario attraeva un gran numero di fedeli che provenivano dai paesi vicini per venerare una immagine sacra miracolosa. Il nome di Santa Maria di

Valle Verde ha origine dal luogo in cui fu fondato l'ordine di Acri, e probabilmente si riferisce all'icona di una Madonna ritenuta miracolosa, copia della quale si pensa sia arrivata a Matera. (Figura 20)



Figura 20 - Santa Maria della Valle Cripta Originale VII secolo, edificio scavato nel XIII secolo.

CHIESA RUPESTRE DI SANTA BARBARA

La chiesa rupestre di Santa Barbara è considerata come una tra le più importanti opere rupestri presenti sull'intero territorio materano e nazionale. La facciata presenta due accessi, un ingresso che porta ad un piccolo ambiente secondario e l'entrata principale, abbellita da 2 colonne con capitelli. Al suo interno la chiesa è divisa in 3 ambienti, ovvero il nartece (uno spazio posto fra la navata e la facciata principale della chiesa con la funzione di un corto atrio), il presbiterio (la chiesa vera

e propria) e l'abside (struttura architettonica a pianta semicircolare o poligonale), oltre che una piccola struttura laterale che, probabilmente, ospitava il custode della chiesa stessa. Fuori dalla chiesa rupestre di Santa Barbara ci sono alcune tombe antiche scavate nella roccia. (Figura 21)



Figura 21 – Santa Barbara - XV - XVI secolo.

L'architettura della chiesa è incerta, anche se probabilmente di tipo bizantina; ciò non si può affermare con esattezza in quanto c'è una discordanza tra la datazione delle decorazioni, attestate tra il XV ed il XVI secolo, ed il periodo d'influenza bizantina che nel materano si è avuta tra il VII ed il XIII secolo. (Figura 22). La principale testimonianza artistica della chiesa rupestre di Santa Barbara è rappresentata dall'immagine della Madonna con Bambino; in questo dipinto la Vergine raffigurata è la "Madonna del fico", così chiamata per il frutto che reca in mano, mentre il bambino è intento a donarle una rosa. Di notevole rilevanza anche i cinque pannelli che ritraggono la stessa Santa, raffigurata con capelli biondi tenuti insieme da una diadema, sul corpo una veste bianca con manto rosso, mentre con una mano regge la palma del martirio e con l'altra la torre simbolo della Trinità. La

Madonna con Bambino è dedicata alla “Madonna del fico” e raffigura un bambino intento a donare una rosa alla madre. (Figura 23)



Figura 22 -- Santa Barbara - XV - XVI secolo.



Figura 23 – Chiesa Rupestre di Santa Barbara - XV - XVI secolo.

All'interno dell'ambiente principale sono presenti altri elementi, meno pregiati, raffiguranti Santa Barbara, la cui realizzazione è attribuita ad autori differenti ed in diversi periodi. (Figura 24)

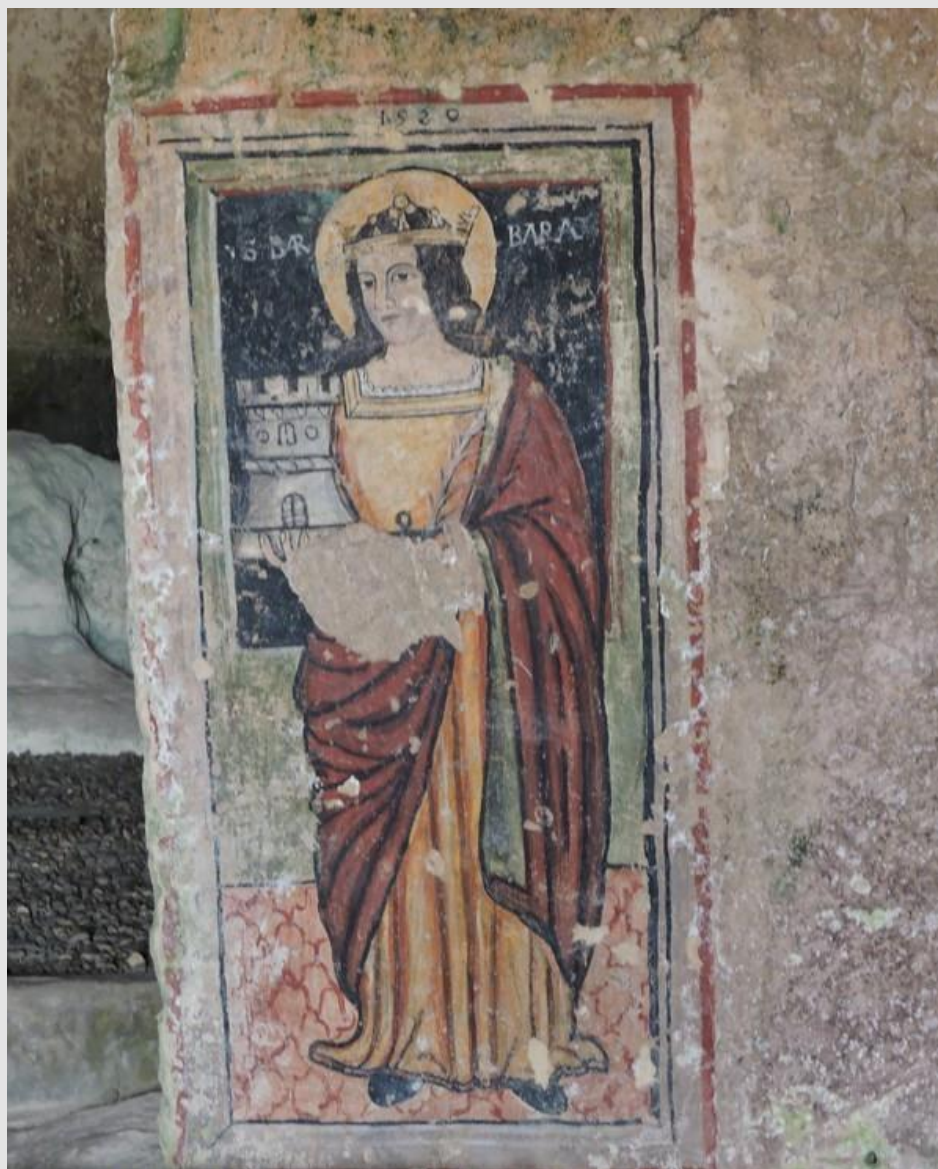


Figura 24 – Chiesa Rupestre di Santa Barbara - XV - XVI secolo.

CONCLUSIONI E SVILUPPI FUTURI DELLA RICERCA

Matera oggi..... Oggi assistiamo ad un attento restauro ma spesso il turismo consuma e distrugge la storia. Per questo noi ricercatori e progettisti dobbiamo creare strumenti utili a tutti affinché la manutenzione e la trasformazione di questi luoghi vadano sempre verso una logica conservativa. I “Sassi” di Matera, città del Sud Italia, costituiscono un complesso architettonico e urbano che, nel corso dei secoli, l'uomo ha vissuto in profonda unione con il territorio, realizzando più di 150 chiese rupestri con affreschi.

Le indagini diagnostiche non distruttive e microinvasive compiute sulle chiese rupestri hanno confermato l'avanzato stato di degrado, ormai visibile anche ad occhio nudo, che ha portato al distacco e alla perdita di molte superfici affrescate in funzione di specifiche variabili ambientali come la temperatura e l'umidità relativa insieme alle proprietà intrinseche del materiale stesso, come la porosità e la presenza di sali. I dati analitici acquisiti hanno dunque documentato i fattori che determinano l'avanzamento del degrado delle opere murarie e degli affreschi, sottolineando la necessità di intervenire urgentemente, anche sulle condizioni ambientali per evitare la perdita totale e irreversibile degli affreschi.

Il naturale, successivo sbocco del lavoro fin qui svolto sarà quello della costruzione di un geodatabase che, sul modello della Carta del Rischio del Patrimonio, cataloghi in schede, metodologicamente predisposte ad essere implementate e arricchite (nella fase di monitoraggio), tutte le informazioni sul passato conservativo delle chiese rupestri ottenute dalle numerose indagini compiute ed i risultati dei nuovi monitoraggi.

Un database così strutturato permetterebbe il controllo dell'evoluzione dello stato di conservazione e dell'efficacia protettiva dei trattamenti di restauro effettuati. Mettere in relazione l'avanzamento del degrado di un'opera e le proprietà intrinseche del materiale, con le variabili atmosferiche quali la temperatura, umidità relativa,

piovosità e dati chimici sugli inquinanti aerodispersi potrebbe poi portare alla costruzione di modelli predittivi del degrado, al fine ultimo di attuare strategie di conservazione preventiva e di mitigazione degli agenti degradanti. Inoltre campagne diagnostiche nel lungo-tempo potrebbero favorire azioni conservative non troppo complesse, con costi sostenibili, su danni di modesta entità nelle centinaia di chiese rupestri che versano in simili condizioni, come è stato già sperimentato sulla Cripta del Peccato Originale.

La ricerca evolve oggi verso innovazione di processo per una conservazione e restauro sostenibile e programmato del patrimonio costruito. La conservazione e la salvaguardia di tale patrimonio culturale devono necessariamente applicarsi secondo una “strategia preventiva e programmata” di interventi conservativi e manutentivi, condizione essenziale per garantire coerenza e continuità nella sopravvivenza del bene architettonico stesso.

L’obiettivo con il supporto della metodologia HBIM (Heritage BIM), è quello di circoscrivere nel tempo e nello spazio un determinato fenomeno di degrado, di misurarlo al fine di individuare le azioni giuste per le attività di manutenzione e di recupero con utilizzo di sensori per il controllo ed il monitoraggio dei fenomeni di degrado.

Il risultato sono schede per catalogazione e definizione interventi per elaborare un Sistema a Supporto delle Decisioni (SSD) nel processo di manutenzione. La progettazione quindi di un IES (Integrated Environment System) for Cultural Heritage con la realizzazione di un modello di ICT dal quale risulti la frequenza ottimale di manutenzione di un’opera d’arte in funzione del suo degrado⁵. Sviluppo di una App partecipativa come strumento di supporto decisionale, per promuovere l’accessibilità

⁵ Progetto di Ricerca e Sviluppo “SMART CITIES and COMMUNITIES & Social Innovation SCN_00520. Innovazione di prodotto e di processo per una manutenzione, conservazione e restauro sostenibile e programmato del patrimonio culturale.” 06/05/2013 -30/12/2018. RESPONSABILE SCIENTIFICO Prof. Antonella Guida;

e la fruibilità dei contenuti culturali digitali di un bene, itinerario o percorso culturale da presentare come "visita virtuale", e per sviluppare una 'cultura del digitale' dell'eredità culturale. Realizzazione di una piattaforma tecnologica composta da una rete di sensori, strumentazioni di misure in situ ed ex situ, un sistema di "data storage" ed elaborazione dei dati utile alla programmazione delle attività di manutenzione e gestione degli interventi^{6,7}.

“[...] un'attività di gestione efficace del patrimonio costruito, si identifica come un processo silenzioso ma inevitabile, dove le diverse finalità degli interventi di manutenzione rispetto a quelli di riqualificazione vanno espressi in relazione ai livelli di qualità richiesti ed attesi dall'utente contemporaneo.” (prof. Giovanni Carbonara)

Recebido em: 5/11/23 - Aceito em: 20/01/24

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

[1] Fatiguso F, Guida A. Tradizione ed innovazione per il recupero edilizio e ambientale dei Sassi di Matera. Paper presented at: 1° Congresso Internazionale H&mH. Hazards & modern Heritage. Vulnerabilità e Rischi del Patrimonio Architettonico del XX secolo e Misure di prevenzione. Rodi (Greece): CICOP Italia – Centro Internazionale per la Conservazione del Patrimonio Architettonico; 2002.

[2] Rota L, Conese F, Tommaselli M. Matera. Storia di una città. Matera: BMG; 1990.

¹ Progetto di Ricerca e Sviluppo “SMART CITIES and COMMUNITIES & Social Innovation SCN_00520. Innovazione di prodotto e di processo per una manutenzione, conservazione e restauro sostenibile e programmato del patrimonio culturale.” 06/05/2013 -30/12/2018. RESPONSABILE SCIENTIFICO Prof. Antonella Guida;

⁶ Progetto di Ricerca e Sviluppo “BASILICATA HERITAGE SMART LAB” - CUP G29J19001200004; PO FESR Basilicata 2014-2020 – Cluster tecnologici approvato con DGR 527 del 15/06/2018. RESPONSABILE SCIENTIFICO Prof. Antonella Guida;

⁷ Progetto “LA CASA DELLE TECNOLOGIE EMERGENTI DI MATERA (CTEMT)”. Decreto Ministero dello Sviluppo Economico 26 marzo 2019.

- [3] Giuffrè A, Carocci C. Codice di pratica per la sicurezza e la conservazione dei Sassi di Matera. Bari: La Bauta; 1997.
- [4] Arie G, curator. Quaderni del Manuale di Progettazione Edilizia - I materiali tradizionali. Milano: Hoepli; 2003.
- [5] Guida A, Fatiguso F, Mecca I. Setting of the restoration project for durability. In: Brebbia A, editor. Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture VIII. Southampton (UK): WIT Press; 2003. p. 705-714. Available in: <https://doi.org/2003.10.2495/STR030691>.
- [6] Guida A, Mecca I. The project for durability in the interventions of restoration: the compatibility of the materials, technological integration, planned maintenance. In: Poster Session: International Seminar La gestione della Durabilità nel processo edilizio. Milan: Politecnico di Milano, 2003.
- [7] Guida A, Mecca I. The durability and sustainability of the internal environmental treatments: the case of Sassi of Matera Italy). Paper presented at: First International Conference on: Architectural Conservation between Theory and Practice. Dubai: Dubai Municipality; 2004.
- [8] Guida A, Mecca I. The project for durability in the interventions of restoration: the case of Sassi of Matera (Italy). Paper presented at: 6th International Symposium on the Conservation of Monuments in the Mediterranean Basin. Lisbon: International Group for the Protection and Conservation of the Cultural Heritage of the Mediterranean Cities; 2004.
- [9] Accardo G., Altieri A., Cacace C., Giani E., Giovagnoli A., 2002, Risk map: a project to aid decision making in the protection, preservation and conservation of Italian cultural heritage, Conservation science, pp 44-49.
- [10] Altavilla A., 2003, Le Chiese rupestri di Matera; il progetto di restauro, in Basilicata Regione Notizie, n. 104.
- [11] Brandi C., 1963, Teoria del restauro, Einaudi Editore, Torino. Cacace C., Giovagnoli A., Gaddi R., Cusano M., Bonanni P., 2014, Gli impatti dei cambiamenti climatici e dell'inquinamento atmosferico sui beni culturali di Ancona.
- [12] Calia A., Sileo M., Matera L. 2009, Il contributo delle indagini diagnostiche per la conoscenza e la conservazione delle finiture pittoriche della Chiesa della Madonna delle Croci (Mt), in Il dialogo dei Saperi, metodologie integrate per i beni culturali, pp.717-727.

- [13] Carbonara G., 2012, An Italian contribution to architectural restoration, *frontiers of architectural research*, 1, pp. 2–9.
- [14] Carta italiana del restauro, Consiglio superiore per le antichità e belle arti, Consiglio Superiore, Roma, 1931.
- [15] D’Elia M., 1980, A proposito della mostra Restauri in Basilicata, in *Bollettino d’arte* n. 5, pp 107 – 111.
- [16] D’Elia M., 1991, Esperienze del restauro in Basilicata, in *Tra metodo e ricerca. Contributi in Storia dell’Arte*, Galatina, pp. 29 – 36.
- [17] Gizzi F.T., Sileo M., Biscione M., Danese M., Alvarez de Buergo M., 2015, The conservation state of the Sassi of Matera site (southern Italy) and its correlation with the environmental conditions analysed through spatial analysis techniques, *Journal of cultural Heritage*.
- [18] Grazzini G., Le chiese rupestri della Basilicata, in *Le vie d’Italia*, volume 70, pp.1236-1237.
- [19] M. Cassar, J. Hutchings, 2000, *Relative humidity and temperature pattern book. a guide to understanding and using data on the museum environment*, Museums & Galleries Commission, London.
- [20] Sileo M., Gizzi F.T, Donvito A., Lasaponara R., Fiore F., Masini N., 2020, Multi-Scale Monitoring of Rupestrian Heritage: Methodological Approach and Application to a Case Study, in *International Journal of Architectural Heritage*, 16 pp.
- [21] V.D. Porcari, A. Guida (2022). “Modernity and tradition in the Sassi of Matera (Italy). Smart Community and underground (hypogeum) city”. In *JOURNAL OF ARCHITECTURAL CONSERVATION*. “Taylor&Francis – London – UK”. ISSN 1355- 6207, <https://doi.org/10.1080/13556207.2022.2085452>.
- [22] L. Morero, A. Guida, V. D. Porcari, N. Masini (2021). “Knowledge and Big Data: New Approaches to the Anamnesis and Diagnosis of the Architectural Heritage’s Conservation Status. State of Art and Future Perspectives”. In (a cura di): O. Gervasi, B. Murgante, S. Misra, C. Garau, I. Blečić, D. Taniar, B. O. Apduhan, A. M. A. C. Rocha, E. Tarantino, C. M. Torre, *Computational Science and Its Applications – ICCSA 2021*. pp 109-124, Gewerbestrasse (Svizzera), Springer, ISBN: 978-3-030-87009-6.

[23] A. Guida, V.D. Porcari (2020). “Mater(i)a e i Sassi. Storia e futuro”. In R. Nadalin, I Sassi di Matera ieri e oggi. Le fotografie del Fondo Viggiano a confronto con quelle attuali, Edifrafema, (Matera 2020), pp. 33-45. ISBN: 978-88-98432-34-9.

[24] A. Guida, V.D. Porcari (2018). “Prevention, monitoring and conservation for a smart management of the cultural heritage”. INTERNATIONAL JOURNAL OF HERITAGE ARCHITECTURE - Vol. 1, No. 8 1–10. pag. 71-80. Wessex WIT Print. ISSN: 2058- 8321 (print), ISSN: 2058-833X (online). 2018. DOI:10.2495/HA-V2-N1-71-80.

[25] G. Bernardo, A. Guida, V.D. Porcari, F. Visone (2022). “THE PREVENTIVE MAINTENANCE OF THE RELIGIOUS HERITAGE OF THE CITY OF MATERA, ITALY”. In: 12th european symposium on religious art, restoration & conservation - ESRARC 2022. Edited by Franco Palla, Iulian Rusu, Luca Lanteri, Claudia Pelosi and Nicolae Apostolescu. pp. 190-194. ISBN 978-88-32029-50-5. Editore: KERMES, Torino.

ACKNOWLEDGMENT

This research was granted by Next Generation UE - PNRR “Tech4You Project” funds assigned to Basilicata University (PP4.2.1 - Materials, Architecture and Design: Open Knowledge and innovative digital tools for Cultural Heritage, Scientific Coordinator: Professor Antonella Guida”).

Action 4: HERITAGE ARCHITECTURAL ELEMENTS FROM DIGITAL LIBRARY TO DIGITAL TWIN MODEL.

RESPONSABILE: Antonella Guida

Os sarcófagos antigos e a formação da Arqueologia paleocristã

Ancient sarcophagi and the formation of Early Christian archeology

Cláudio Monteiro Duarte¹

RESUMO

Este artigo pretende ser uma introdução ao estudo dos sarcófagos antigos de mármore, pagãos e cristãos, sobre os quais eram esculpidos relevos, com variada simbologia funerária, e alguns motivos decorativos abstratos. No caso dos sarcófagos cristãos, às vezes aparecem aspectos derivados do passado romano pagão, mesclados com elementos novos, especificamente inventados para um público cristão. O estudo detalhado desses monumentos funerários pode levar não só a um melhor conhecimento das transformações da escultura funerária antiga, mas também revelar aspectos importantes das crenças e das expectativas em relação à morte na cultura tardo-antiga. Através do confronto de textos antigos, que revelam mudanças no modo de se encarar a vida espiritual, com a emergência de novas tradições figurativas, podem ser encontradas evidências do desenvolvimento de uma cultura visual especificamente cristã, nova em relação ao passado clássico-helenístico, mas preservando alguns de seus elementos mais sutis. Também são abordados os tratados publicados entre os séculos XVII e XX, através dos quais é possível perceber o processo de formação da Arqueologia e da História da arte paleocristã como ciências, e acompanhar o processo de construção das ferramentas eruditas da área.

Palavras-chave: escultura funerária, sarcófagos romanos, Antiguidade tardia, Arqueologia paleocristã

ABSTRACT

This article is an introduction to the study of the ancient Roman marble sarcophagi, pagans and Christians, on which were made reliefs with many funerary symbols, and

¹ Doutor em História Social da Cultura pela UFMG / Residente pós-doutoral em História na UFMG / claudiomonteiroduarte@gmail.com

some abstract motifs. In the case of the Christian sarcophagi, these mix aspects originating from the pagan Roman past together with new elements, specifically invented for a Christian public. The detailed study of these funerary monuments, both pagan and Christian, allowed not only for a better knowledge of ancient funerary sculptures, but also revealed important features of beliefs and expectations about death in Late Antique culture. By comparing ancient texts that reveal changes in the conception of spiritual life and the emergence of new representational traditions, it was our goal to get evidences of the development of a specific Christian visual culture, which included new features as regards both the Classical and Hellenistic past, but preserved some of its more subtle aspects. There are also some regards about the treaties, published between the 17th and 20th centuries, from which is possible to learn how early Christian Archeology and Art History as scientific disciplines came to be, and reveal the secular tradition of its scholarly tools.

Keywords: funerary sculpture, Roman sarcophagi, Late Antiquity, Paleochristian Archeology

Em minha tese de doutorado, foi abordado especificamente o fragmento de uma lastra funerária, localizada no complexo da Basílica de *Sant'Agnese fuori le mura*, em Roma, onde está fixada na parede de uma escadaria, a que se tem acesso pelo lado direito da nave. Trata-se de uma pedra sepulcral, confeccionada de forma a se parecer com um sarcófago. A obra traz, dentro de um retângulo vertical, um Cristo de pé, frontal, de aspecto maduro, com barbas e cabelos bem longos, uma forma de representação que, embora já existisse, ainda era inovadora para a época. Ele se posiciona sob um par de cortinas abertas; traz um códice aberto nas mãos; e um cesto com rolos repousa no chão (Figura 1).



Figura 1 - Lastra funerária fixada na escadaria do complexo da Basílica de *Sant'Agnese fuori le mura* – fins do século IV ou início do V – Roma. Foto realizada e cedida pelos padres da basílica.

À direita desse retângulo que emoldura a figura masculina, uma sequência de formas sinuosas e paralelas se prolonga até encontrar-se com uma pilastra em baixo-relevo, lisa, com um capitel elaborado (jônico ou coríntio?); por sua vez, todo o conjunto composto pelo homem no retângulo, as formas onduladas e a pilastra encontram-se no interior de uma grande moldura ortogonal. A alguns centímetros à esquerda da pilastra, o fragmento está quebrado verticalmente, fazendo com que o monumento se divida em duas partes, que se encaixam precisamente. O fragmento maior tem cerca de três vezes o tamanho do menor. Os adornos ondulados são chamados, no jargão arqueológico, de *estrígeis*, porque se assemelham com a ferramenta usada pelos atletas e lutadores antigos para limpar o óleo de sua pele, o *estrígil*. Por isso, se diz que este é um *sarcófago estrigilado*, como uma miríade de outros sarcófagos, pagãos e cristãos, que apresentam o mesmo adorno. O padrão estrigilado era distribuído dos dois lados de um eixo ou uma figura central, o que permite supor, razoavelmente, que havia, do outro lado do retângulo com a figura masculina, *estrígeis* em sentido inverso, e uma pilastra semelhante na extremidade. A

peça deve ter, portanto, sofrido outra quebra vertical, logo ao lado do retângulo do personagem, mas o restante se perdeu.

Além disso, sobre essa moldura ortogonal, há uma faixa com os seguintes elementos: à esquerda, a *tabula inscriptiones*, que geralmente trazia a identificação do falecido e a data, nesse caso uma *tabula ansata*²; à direita desta, uma faixa com seres marinhos, aparentemente golfinhos, nadando na água; e, na extrema direita, o *prótomo*, rosto masculino que cumpre o papel de acrotério. Normalmente esses elementos faziam parte da tampa dos sarcófagos, mas aqui há uma anomalia, pois constituem uma peça inteiriça com o restante, descrito acima. Bovini e Brandenburg³ classificam-no, por isso, como um *pseudo-sarcófago*, com uma *pseudo-tampa*. Ou seja, o falecido era colocado num *loculus*, ou seja, uma cavidade horizontal escavada na parede da catacumba, que era então fechada com uma *lastra*, normalmente de terracota, mas em alguns casos de mármore. Em alguns casos, as lastras eram maiores e confeccionadas de modo a evocar a frente de um sarcófago, assim destacando e marcando os *loculi*, especialmente se estivessem sob um arcossólio (pequenos pórticos em forma de arco). Essa foi uma prática comum na segunda metade do século IV, à medida que o sepultamento nas catacumbas passou a ser considerado honroso e desejado, especialmente se próximo aos mártires (*ad sanctos*), e o uso dos sarcófagos foi diminuindo em Roma. Mas como eles ainda eram um elemento tradicional na cultura tardo-antiga, as lastras ainda imitavam a sua aparência.

Essa peça levanta questões muito pertinentes para o estudo da iconografia paleocristã. Mesmo com tantos pedaços ausentes e com a inscrição incompleta, e mesmo não sendo um sarcófago de verdade, esse fragmento traz elementos suficientes

2 Qualquer superfície retangular ou cartela com inscrições sobre os monumentos romanos antigos é chamada de *tabula inscriptiones* (a tábua da inscrição), enquanto que a *tabula ansata* é uma *tabula inscriptiones* com dois pequenos triângulos laterais.

3 DEICHMANN, Friedrich Wilhelm (editor-chefe); BOVINI, Giuseppe e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo um: Rom und Ostia. Deutsches Archäologisches Institut. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1967, pág. 303.

para suscitar frutíferas discussões sobre a arte e a iconografia paleocristã, e sobre o mundo romano nessa época de transição entre a civilização clássica, pagã, e a civilização medieval, cristã. Cada um dos seus elementos constitutivos pode ser desdobrado em discussões específicas. Os sulcos ondulados, bem como o perfil masculino do prótomo e os golfinhos na faixa superior abrem a possibilidade de se discutir as heranças pagãs que foram incorporadas à arte cristã, e também a questão de se saber se, além de simples adornos, eles possuíam algum significado, seja na sua origem pagã, seja na sua utilização cristã. A peça traz, ademais, um Cristo isolado e frontal, velho como um patriarca, ainda no final do século IV. Mas, ao mesmo tempo, foi executado com um contraposto que lhe dá um ar dinâmico, quase juvenil. Quais caminhos históricos levaram à invenção desse Cristo, que, embora nos pareça tradicional, talvez transmitisse, naquela época, uma boa carga de novidade? Qual a relação desse Cristo com as formas iconográficas anteriores, como o jovem que faz prodígios nas catacumbas e nos sarcófagos dos séculos III e IV, portando um bastão, ou mostrando o rolo de seu ensino aos discípulos, sentado ou de pé em meio aos rios do Paraíso? Por outro lado, o Cristo que nos fita nesse fragmento já não mostra um rolo, e sim um códice, a forma do livro moderno, que havia sido inventado nos três séculos anteriores, e ainda estava se difundido e se consolidando no final do século IV. Mas, além disso, aos pés desse Cristo, há um cesto cheio de rolos, a forma tradicional do livro, que ainda era muito usada e carregada de valores, de sentidos nobres que remetiam ao universo dos letrados. Se em diversos sarcófagos é possível encontrar Cristo portando o formato moderno do códice, e se o rolo comparece em uma grande quantidade deles, poucas obras, na arte paleocristã em geral, trazem a mistura dos dois formatos, rolo e códice.

Como se não bastasse, esse Cristo, que mostra o seu ensinamento, a partir de um rolo miraculosamente transformado em códice, está posicionado sob um par de cortinas abertas, cada uma delas amarrada no centro. Até o final do século IV, há, quando muito, apenas um ou dois exemplos de Cristos com cortinas. Qual é o

significado desses tecidos? Se não a encontramos na arte anterior, qual a sua relação com o cristianismo? Se cada um desses elementos, isoladamente, pode ser encontrado em outras obras, e, em algumas poucas, nos deparamos com dois deles juntos, é seguro dizer que esta é a única obra da arte antiga na qual todos eles estão juntos. Em suma, aquilo que para nós pode parecer comum, ou tradicional, podia ser inovador no final do século IV, e esses aspectos devem ficar claros, se quisermos realmente compreender o significado da obra. Por outro lado, o maior conhecimento de uma única obra contribui para que se lance luz sobre toda uma época, pois o estudo de uma obra nos obriga a examinar todo um processo histórico, tanto a respeito do universo visual, das criações e adaptações de núcleos iconográficos e de esquemas formais, quanto a respeito de outras esferas da vida.

Para bem se pesquisar sobre as obras paleocristãs, é necessário levar em conta todo um repertório de ferramentas eruditas, pois a busca de um conhecimento sobre as origens da cultura cristã, através do estudo dos sarcófagos, epitáfios, catacumbas, mosaicos e afrescos, já é uma tradição secular na Europa, principalmente entre os italianos, e especialmente em Roma. A constituição da Arqueologia científica, a partir de meados do século XVIII, apenas deu uma metodologia mais sistemática a uma prática antiga, que data, a bem dizer, desde a Antiguidade, pois, já nos últimos decênios do século IV, movido pela devoção aos mártires, o papa Dâmaso I (366-384) patrocinou escavações nas catacumbas, além de restaurações, ampliações e benfeitorias para facilitar a visita dos peregrinos.

No princípio do século XVII, tem lugar a primeira exploração arqueológica das catacumbas, obra do erudito maltês Antonio Bosio, que, ainda jovem, e praticamente sozinho, “localizou cerca de trinta delas. Giovanni Battista de Rossi o chamava de ‘Cristóvão Colombo da Roma subterrânea’”.⁴ Suas investigações foram registradas

4 “He alone located some thirty of them. Giovanni Battista de Rossi called him ‘the Christopher Columbus of subterranean Rome’”. Tradução nossa. BARUFFA, Antonio. *The Catacombs of St.*

num livro póstumo, *Roma sotterranea*, organizado pelo sacerdote oratoriano Giovanni Severani e publicado em Roma, em italiano, em 1632.⁵ O livro descreve em detalhe dezenas de hipogeus, com muitas gravuras cuidadosas de seus cubículos e de uma pletora de sarcófagos, fragmentos e registros epigráficos. A obra de Bosio inspirou gerações de arqueólogos, pelo cuidado e pelo método sistemático, diríamos quase científico, em que se baseou. Ainda hoje é uma referência preciosa. Na Figura 2, vemos uma reprodução da histórica gravura do livro de Bosio, na qual encontramos a mais antiga referência ao fragmento presente na escadaria de Sant’Agnese, embora nela se mostre somente o relevo central com Cristo, junto com outros sarcófagos inteiros. Através da obra de Bosio, e de outros tratados, a lastra era conhecida pelos estudiosos, embora estivesse desaparecida, sendo reencontrada somente no final do século XIX, durante escavações na basílica.⁶ Inclusive, somente nessas gravuras antigas é possível uma leitura do texto da inscrição presente na lastra, então menos fragmentada, onde se pode ver que consistia na frase: DD PP DISCOLIA IIII KL APR ET VRS MAIAS.⁷

Callixus: history, archaeology, faith (1988). Tradução para o inglês: William Purdy. Cidade do Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2006.

5 BOSIO, Antonio e SEVERANI, Giovanni. *Roma sotterranea*. Roma: Carlo Aldonbrandini, 1632, pág. 429. Disponível no sítio da Universidade de Freiburg: <<http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/bosio1632>>. Acesso em 15/04/2014.

6 MARUCCHI, Orazio. Conferenze di archeologia cristiana: 7 febbrajo 1886. *Bullettino di Archeologia Cristiana del Commendatore Giovanni Battista de Rossi*, série 4, ano 4. Roma: Tipografia della Reale Accademia dei Lincei, 1886, pp. 6-12.

7 WILPERT, Giuseppe. *I sarcofagi cristiani antichi*. Cinco volumes. Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1929-36. Monumenti dell’Antichità Cristiana. Disponível no sítio da Universidade de Heidelberg: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1932>>. Acesso em 01/04/2014. Embora haja muitas dúvidas, a tradução da frase parece ser: “Discolia foi aqui sepultada no final de março, e Ursus no final de abril”. Contamos aqui com a ajuda de Gustavo Chaves Tavares, graduado em Letras na UFMG e professor de grego e latim.

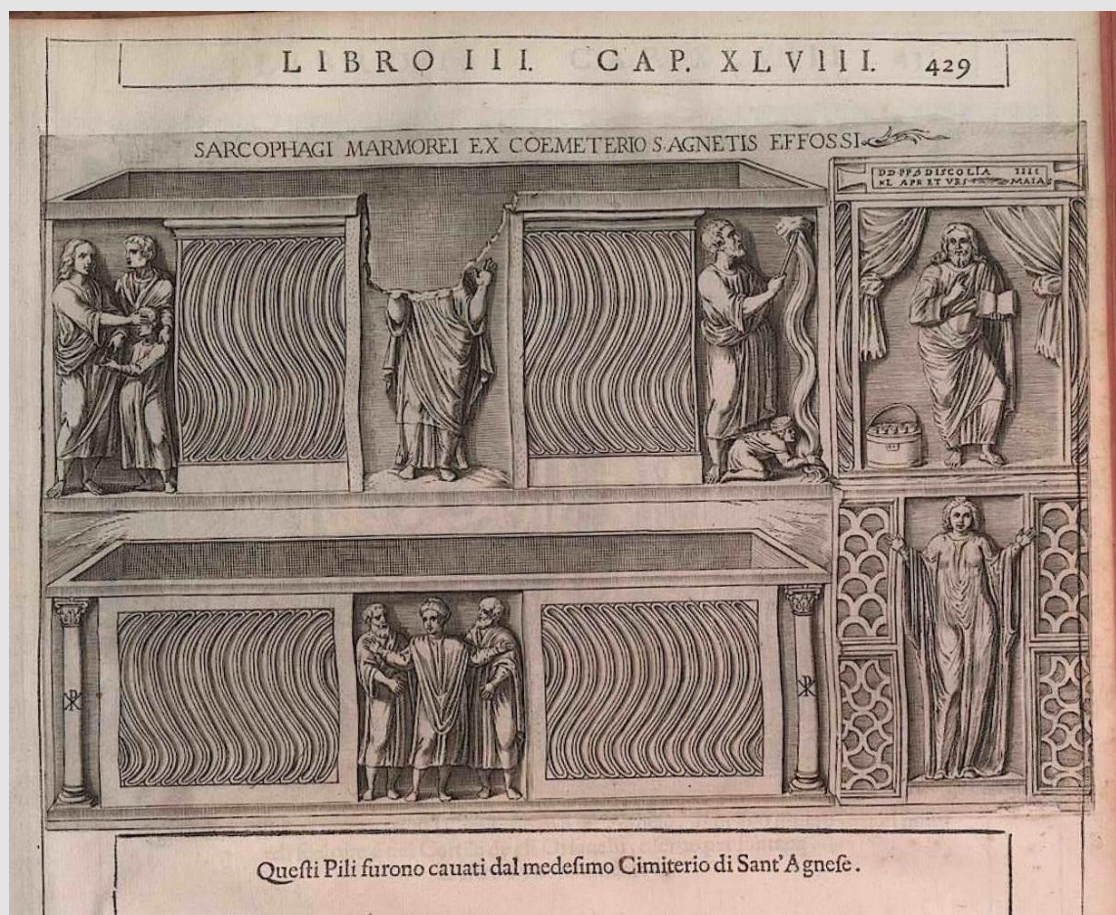


Figura 2 - Gravura do livro de Antonio Bosio e Giovanni Severani, *Roma sotterranea*, pág. 429. No canto superior direito, o relevo central do fragmento da lastra de Sant' Agnese. Fonte: Coleção digital da Universidade de Freiburg. Disponível em: <<http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/bosio1632>>. Acesso em 15/04/2015.

Através desse e de outros tratados, foi sendo formada uma tradição erudita que desembocou na Arqueologia científica moderna, sendo a Arqueologia paleocristã uma de suas áreas, e essa tradição dos tratados chegou aos séculos XIX e XX. Nos últimos decênios do século XIX, inicia-se a era dos empreendimentos de fôlego: grandes catálogos, obras de síntese, longas viagens e escavações realizadas por equipes internacionais. O jesuíta Raffaele Garrucci não se preocupou somente com as antiguidades italianas, mas viajou também pela França, Espanha e Alemanha, coletando um imenso material, que culminou com sua *Storia dell'arte cristiana nei*

primi otto secoli della chiesa, em seis volumes, publicada de 1872 a 1881⁸.

O padre alemão Joseph Wilpert, após se mudar para Roma e tornar-se amigo do famoso arqueólogo Giovanni Battista de Rossi, passou a acompanhá-lo em suas expedições subterrâneas, e publicou, em 1903, *Die Malereien der Katakomben Roms* (*As pinturas das catacumbas de Roma*), em dois volumes, um monumental catálogo dos afrescos das catacumbas romanas, um trabalho que já não é somente arqueológico, mas também uma discussão iconográfica. Em 1904 o livro ganha uma tradução italiana. Nos anos seguintes, Wilpert passou a estudar e a catalogar os sarcófagos cristãos, esforço que culmina em um imenso catálogo de sarcófagos, publicado de 1929 a 1936, somente em italiano: *I sarcofagi cristiani antichi*, em cinco volumes, três de texto e dois de pranchas.⁹ Ele foi o primeiro a publicar a lastra com uma reprodução mais acurada: uma fotografia retocada, típica da época, com uma reconstrução gráfica das partes perdidas. Essa coleção foi obra de referência para os estudiosos dos sarcófagos paleocristãos durante décadas, em que pese suas limitações, devidas aos conceitos da época e também pelo fato de ter sido obra de apenas um estudioso.

Surgem também tratados e artigos com uma abordagem mais científica e menos confessional, como os de Friedrich Gerke, Franz Cumont, André Grabar, Giuseppe Bovini,¹⁰ e o clássico estudo de Henri-Irénée Marrou, *MOYCIKOC ANHP* (*Homem das musas*, em grego),¹¹ no qual ele se propôs a estudar as representações da

8 GARRUCCI, Raffaele. *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*. Seis volumes. Prato: Gaetano Guasti; Giachetti, Figlio e C., 1876-81. Disponível no sítio da Universidade de Heidelberg: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/garrucci1879bd5>>. Acesso em 01/05/2015.

9 *Op. cit.* Como o livro foi publicado em italiano, o prenome do autor, *Joseph*, foi grafado na capa como *Giuseppe*.

10 BOVINI, Giuseppe. *I sarcofagi paleocristiani: determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1949. Monumenti di Antichità Cristiana, serie II, V, pág. 34.

11 MARROU, Henri-Irénée. *MOYCIKOC ANHP: étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Reimpressão fac-similar: Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1964. Edição original: Grenoble: Didier & Richard, 1938.

vida intelectual nos monumentos funerários romanos, pagãos e cristãos. O livro também é um catálogo, embora de escopo muito mais limitado que o de Wilpert, pois lista apenas os monumentos que mostram cenas de trabalho intelectual: leitura, escrita, ensino e música. Em sua lista de monumentos com cenas de leitura, são discutidas as obras cristãs e aquelas, inclusive, em que Cristo aparece com um rolo aberto ou portando um códice nas mãos, como é o caso da lastra que estudamos presentemente.

No século XX, as conexões entre os estudiosos de vários países começaram a se estreitar, e a Arqueologia e o estudo da arte paleocristã se tornaram disciplinas internacionais. Herdeiros daquela tradição, a partir da segunda metade do século XX, surgem os grandes catálogos modernos. Foi nos anos 1960 que o Instituto Arqueológico Alemão deu início a um projeto monumental, ainda não completado: a publicação de um novo e completo catálogo dos sarcófagos paleocristãos, que pudesse estar à altura do clássico de Wilpert, buscando ao mesmo tempo superar suas limitações. O organizador do projeto foi um conhecido arqueólogo alemão, Friedrich Wilhelm Deichmann. Assim, em 1967 aparece o primeiro volume do *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, dedicado aos sarcófagos de Roma e de Ostia, já com numerosos e nítidos registros fotográficos.¹² É compreensível, considerando a magnitude dos esforços envolvidos e os custos de um tal projeto, e também devido à idade avançada de Deichmann, morto em 1993, que os volumes seguintes não tenham se seguido com presteza, e que o projeto acabasse sofrendo atrasos. O segundo volume só foi publicado em 1998, organizado por Jutta Dresden-Weiland, trazendo os monumentos do restante da Itália, incluindo Ravena, as peças remanescentes de Roma e Ostia que por alguma razão não tinham sido incluídas no primeiro volume, e mais as da antiga província da Dalmácia, e os sarcófagos de origem italiana espalhados

¹² *Op. cit.* Ver nota 2.

pelos museus do mundo.¹³ Já o terceiro volume só saiu em 2003, organizado por Brigitte Christern-Briesenick, trazendo os sarcófagos da Gália e das antigas províncias romanas do norte da África, ou seja, os monumentos que hoje se encontram na França, Argélia e Tunísia.¹⁴

Os sarcófagos cristãos pertencem a um contexto mais vasto, o da produção e uso dos sarcófagos de pedra no mundo antigo mediterrânico, de cuja cultura funerária eles constituíram uma parte importante. Eles eram também uma das marcas da cultura figurativa romana, na época clássica e tardo-antiga, estendendo-se, em alguns contextos específicos, até o Alto Medievo. A continuidade das peças cristãs em relação às pagãs é bastante clara, embora, aos poucos, os monumentos cristãos foram trazendo inovações formais e, sobretudo, iconográficas. Se, entre os romanos, os sarcófagos anteriores ao século II sejam extremamente raros, a partir de então o seu uso se torna cada vez mais comum, embora fossem objetos preciosos e destinados a uma pequena elite. Não se deve esquecer que os etruscos já confeccionavam sarcófagos elaborados havia séculos e, embora os romanos tenham resistido por muito tempo ao costume, o tipo do sarcófago com o falecido deitado sobre a tampa, depois favorecido em Roma, já era comum entre os etruscos. Os sarcófagos constituem o estágio final da “evolução” dos tipos funerários romanos: do relevo mural para a estela-altar e desta para a urna, cada tipo sucedendo aos poucos o anterior. Os sarcófagos também passaram por transformações, na forma, no uso e nos locais onde poderiam ser colocados: em pedestais ao lar livre; como parte de grandes estruturas funerárias, como os mausoléus e os próprios columbários; depois, já na era cristã, em

13 ULBERT, Thilo (editor-chefe); DRESKEN-WEILAND, Jutta (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo dois: Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1998.

14 ULBERT, Thilo (editor-chefe); CHRISTERN-BRIESENICK, Brigitte (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo três: Frankreich, Algerien, Tunesien. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2003.

catacumbas ou em torno de *martyria*; por fim, enterrados em cemitérios ou igrejas¹⁵.

Existiam vários tipos de sarcófagos romanos. Era comum retratar-se o falecido dentro de uma *imago clipeata*, um círculo côncavo que lembra um escudo. Ele pode estar isolado no centro de uma decoração estrigilada, ou em meio a uma cena mitológica. No início, o tipo mais comum de sarcófago era o mitológico, seja com uma cena única, seja com várias cenas paralelas apresentando os mesmos personagens em momentos distintos do mito. Há muita discussão sobre o significado desses sarcófagos. Há quem defenda que eles contenham sentidos escatológicos, como Franz Cumont e Henri-Irenée Marrou, e outros acham que eles eram apenas um meio de ostentação, como Michael Koortbojian. No século III, se tornam comuns as representações da vida intelectual, nas quais o falecido era representado no ato da leitura de um rolo. Algumas vezes, uma mulher o ouve atentamente, na postura tradicional da musa da poesia sacra, Polímnia. Também se tornam comuns as cenas de batalha e de caça.

Acredita-se que os primeiros sarcófagos com temática indubitavelmente cristã foram produzidos no final do século III; continua, nessas obras, a tradição do leitor com o rolo nas mãos, e também das mulheres ouvintes, ou que também portavam o rolo. Nas primeiras décadas do século IV (Era constantiniana), amadurecem os sarcófagos cristãos “policênicos”¹⁶, com vários milagres de Cristo e de Pedro, lembrando os sarcófagos mitológicos pagãos. A exemplo do que ocorria nas catacumbas, Cristo é mostrado imberbe e com cabelos curtos, em cenas paralelas, não lineares, muito próximas entre si. Nas tampas, percebe-se a continuidade da tradição pagã, com retratos dos falecidos e cenas de caça. Depois, surgem os sarcófagos de duplo registro: várias cenas bíblicas são colocadas ao redor do retrato do casal, numa *imago clipeata*, uma moldura em forma de escudo, também uma tradição de origem

15 SCHOOLMAN, Edward M. Reassessing the Sarcophagi of Ravenna. *Dumbarton Oaks Papers*, 67. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013, pp. 49-74 *passim*.

16 Neologismo nosso.

pagã.

A partir da Era pós-constantiniana (meados do século IV), percebe-se uma tendência de recuperação da estética clássica: os sarcófagos ditos *colunares* demonstram a busca de uma organização mais clara do espaço, de forma simétrica e centralizada, cada cena em seu próprio nicho, e o nicho central com Cristo ou símbolos cristológicos; percebe-se também uma maior elaboração teológica. Depois, nas últimas décadas do século IV, tem grande difusão a iconografia chamada atualmente de *Traditio legis* (a “entrega da lei”): nos nichos centrais, Cristo, de pé sobre um monte de onde brotam quatro rios, exibe um rolo que se desenrola livremente, enquanto dois apóstolos laterais o aclamam. Cristo ganha um aspecto mais “envelhecido”, com barbas e cabelos mais longos, e algumas vezes aparecem palmeiras ao fundo, que lembram o Oriente, a Terra Santa (Figura 3). Já o final do século IV é marcado pela difusão da iconografia do “Colégio Apostólico”, que mostra Cristo no centro entre os doze apóstolos, mantendo alguns elementos da forma anterior, como o rolo. O cenário de fundo também se transforma: as colunas ou palmeiras dão lugar à representação dos muros e das portas de uma cidade.



Figura 3 - Fragmento de sarcófago colunar com cena de *Traditio legis* ou *Missio apostolorum* - mármore - último terço do século IV – Museu da Basílica de São Sebastião - Roma. Foto própria.

Como se pode perceber, a história da representação de Cristo na Antiguidade Tardia é bem complexa, desde os simples signos gráficos do início do século III até o final da Antiguidade, passando pelas formas iconográficas do século IV. Por exemplo, o Cristo jovem e imberbe não é uniforme como se costuma pensar, mas tem vários “tipos” secundários, com variações no comprimento dos cabelos, da forma do rosto e no delineado da figura. O tipo maduro, com barba, embora apareça em algumas pouquíssimas obras do século III, começa a ter maior difusão somente na segunda metade do século IV, em mosaicos e nos já mencionados sarcófagos colunares. Essas transformações geram muita discussão e estão longe de estarem devidamente esclarecidas.

Nos anos 1990, o bizantinista norte-americano Thomas F. Mathews sacudiu os estudos sobre a iconografia paleocristã com seu livro *The Clash of Gods (A guerra dos deuses)*. Mathews se posicionou contra a ideia dominante na historiografia há décadas, de que a representação de Cristo teria se baseado inteiramente na iconografia advinda da corte imperial, e propõe, por sua vez, que Cristo teria herdado o aspecto e alguns atributos dos deuses pagãos, bem como a aparência dos antigos filósofos. Realmente, a semelhança “física” de Cristo com os filósofos pagãos foi se tornando cada vez maior; eles ainda tinham um papel importante na sociedade romana tardia, e no final do século IV haviam se tornado sacerdotes dos cultos pagãos em declínio, e ainda tinha a fama de personagens sobrenaturais. Esses filósofos tardo-antigos eram acompanhados de uma aura de santidade, e em torno deles existia todo um imaginário maravilhoso. Existia, no paganismo, não só a tradição dos filósofos citadinos e de aparência bem cuidada, mas também uma tradição de ascetas místicos andarilhos, desde a corrente dos cínicos até os filósofos neopitagóricos como Apolônio de Tiana,

suposto contemporâneo de Cristo.¹⁷

Mas, por outro lado, o movimento monástico também foi um fenômeno importante do século IV. Os monges e eremitas se destacavam, tinham uma aparência peculiar, usavam trapos ou hábitos, e tinham muitas vezes longos cabelos e barbas. Com o tempo, podem ter contribuído para o surgimento de um novo modelo para a aparência de um santo, que poderia ser aplicada a Jesus, guardadas as devidas proporções. Com efeito, não seria apropriado representar o Senhor sujo, nu ou vestindo trapos, mas não haveria problema em atribuir-lhe uma barba e longos cabelos. Além disso, as novas técnicas de espiritualidade contemplativa, criadas pelos monges, admiradas e divulgadas por muitos bispos e fiéis pelo Império afora, podem ajudar a explicar obras que trazem uma nova ênfase na frontalidade, especialmente no rosto de Cristo, como um afresco na abóbada de um cubículo na *Catacumba de S. Marcelino e S. Pedro*, no qual todos os personagens são distorcidos para enfatizar a convergência no rosto de Cristo.

Utilizando-se o conceito de *cultura visual*, “uma dimensão da cultura associada à visualidade”,¹⁸ o conjunto de expectativas visuais de uma dada sociedade, pode-se propor que, nessas últimas décadas do século IV, já era bem mais natural imaginar-se um Cristo mais maduro, de barba, com cabelos longos e revoltos, mais ascético e magisterial, distante dos antigos valores clássicos. Algumas fontes sugerem, por exemplo, um processo de ressignificação e valorização da barba, como o comentário de Santo Agostinho ao Salmo 133 (132 na Septuaginta e na Vulgata). Com efeito, nesse salmo se diz: “Oh, como é bom, como é agradável para irmãos unidos viverem juntos. É como um óleo suave derramado sobre a fronte, e que desce para a barba, a

17 ZANKER, Paul. Dal culta della “paideia” alla visione di Dio. In: ENSOLI, S. e LA ROCCA, E. (orgs.) *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*. Catálogo da exposição. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2000, pp. 408-409.

18 MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, no. 45. São Paulo: ANPUH/USP, 2003, pp. 11-36.

barba de Aarão, para correr em seguida até a orla de seu manto”. Ao interpretá-lo, Agostinho associa a barba de Aarão à barba de Cristo, e diz que o óleo suave, mencionado no texto, simboliza o Espírito que, a partir de Cristo, alcança os apóstolos e os monges; a interpretação do texto bíblico se torna uma dupla apologia: da ética dos monges cenobitas e da barba como sinal de uma vida virtuosa. Como Agostinho não via com bons olhos o apego às imagens sacras, ele é uma testemunha imparcial do peso da cultura visual: para ele, vivendo no início do século V, já era muito natural imaginar o Senhor como um homem barbado.¹⁹

Quanto aos livros, o *volumen*, ou o livro em rolo, assim como a *capsa* ou *scrinium*, o cesto para acondicioná-los, ainda evocavam fortemente, no mundo mediterrânico tardo-antigo, não só o saber intelectual, mas também a busca pelas coisas espirituais. À medida que se difunde o formato do *codex* (códice), o livro costurado, em uso ainda hoje, a Igreja cristã revela uma preferência pelo novo formato, que tinha, como aponta Guglielmo Cavallo, várias vantagens.²⁰ Dois historiadores do livro, A. Grafton e M. Williams, revelam como os trabalhos de alguns eruditos cristãos, como Orígenes e Eusébio de Cesareia, possuíam inovações no design e na técnica de confecção, que podem ter impressionado bastante os contemporâneos.²¹ A *Hexapla* de Orígenes, com suas várias colunas paralelas, permitia um vislumbre rápido de diferentes traduções das Escrituras. Já os estudos históricos de Eusébio eram cheias de inovações visuais, que permitiam a visualização simultânea de vários tempos históricos, e da trajetória de vários povos, estimulando, assim, o surgimento de uma nova concepção do tempo e da história. Ao invés de um

19 ST AUGUSTINUS. Enarrationes in Psalmos. CAILLAU, D. e GUILLON, D (orgs.). *Collectio Selecta SS. Ecclesiae Patrum*. Volume CXIX. Patres Quinti Ecclesiae Saeculi. S. Augustinus, XII. Paris: Parent-Desbarres, 1837. Há uma tradução brasileira recente pela Editora Paulus, na Coleção Patrística.

20 CAVALLLO, Guglielmo. Del rotolo, del codice e di altri aspetti della cultura scritta antica e medievale. ARDUINI, Franca (org.). *La forma del libro: dal rotolo al codice: secoli III a.C.–XIX d.C.* Catálogo de exposição na Biblioteca Medicea Laurenziana. Florença: Mandragora, 2008.

21 GRAFTON, Anthony e WILLIAMS, Megan. *Christianity and the Transformation of the Book: Origen, Eusebius and the Library of Caesarea*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2006.

tempo que é pura duração, surge uma noção de complementaridade entre o passado e o presente, e a Providência imprime em toda a história um sentido salvífico; vemos essa visão da história já plenamente formulada no início do século V, em Santo Agostinho. Dessa forma, não surpreende que, no último terço do século IV, Cristo comece a ser representado segurando não mais um rolo, mas um códice. O novo formato evocava a nova erudição cristã, típica dos bispos e dos monges.

Quanto aos tecidos, não aparecem cortinas na arte pré-cristã, mas havia, nos sarcófagos pagãos, a representação de um tecido, bem tradicional, estendido atrás dos retratos. Esse tecido é chamado, pelos arqueólogos e historiadores, de *parapetasma* (palavra grega que significa qualquer coisa estendida diante de outra). O arqueólogo William Lameere sugeriu, nos anos 1940, considerando as antigas concepções pitagóricas muito apreciadas em Roma, que o tecido significava que o falecido havia sido, finalmente, libertado dos véus da carne. Nas últimas décadas do século IV, começam a aparecer, na arte funerária cristã, obras com a representação de cortinas, seja em torno de alguém (Cristo, apóstolos ou mártires), seja como elemento arquitetônico. Uma obra paleocristã bem conhecida a trazer cortinas, comumente datada dos anos 380, é a *Lipsanoteca de Brescia*, que se acredita tenha sido um relicário. A historiadora Catherine Tkacz analisa sua complexa iconografia e sugere que o seu programa iconográfico foi baseado na *exegese tipológica*: cada cena do Antigo Testamento é uma prefiguração, ou um *tipo*, da história de Cristo.²² Tkacz afirma que a cena em que Cristo abre o rolo das Escrituras, com um amplo gesto, é um convite a interpretar as Escrituras judaicas de maneira tipológica (Figura 4).

22 TKACZ, Catherine Brown. *The Key to the Brescia Casket: typology and the early Christian imagination*. Paris: University of Notre-Dame Press; Institut d'Études Augustiniennes, 2001. Collection des Études Augustiniennes, Série Antiquité, 165.

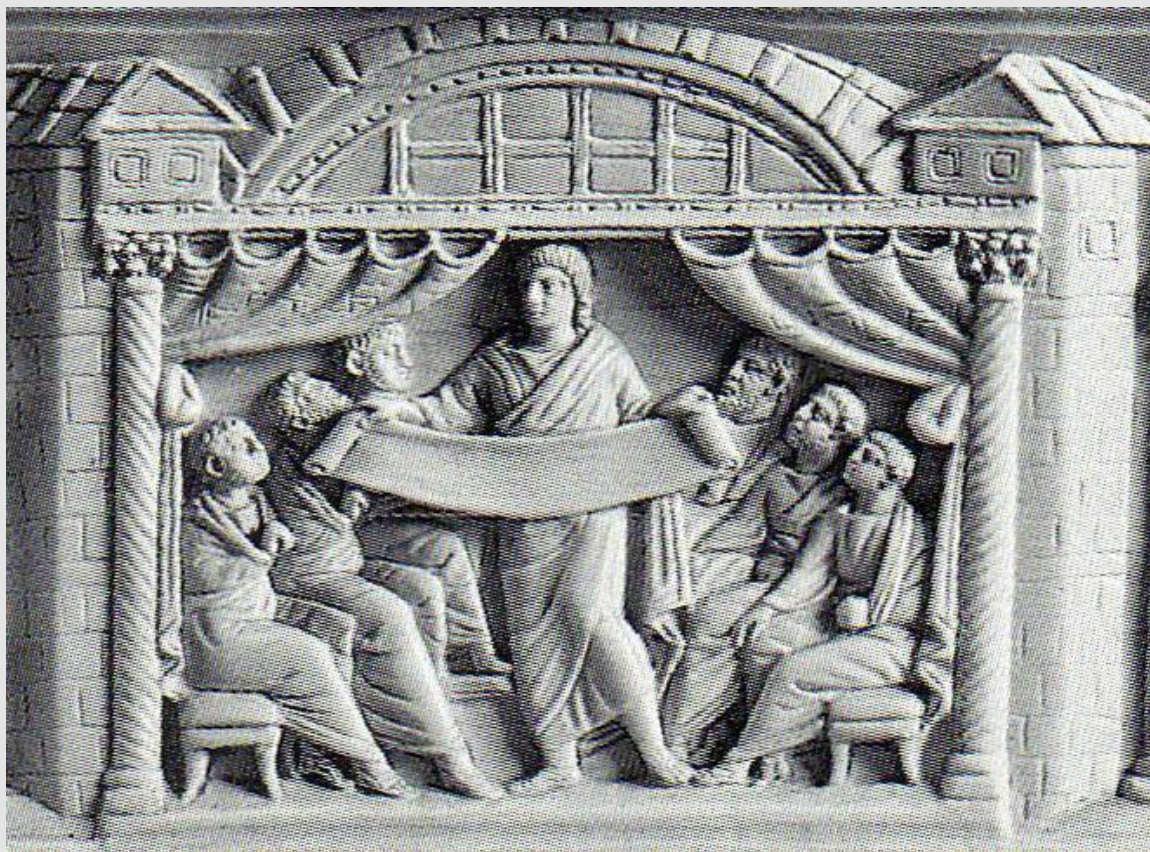


Figura 4 - Detalhe do lado frontal da Lipsanoteca de Brescia - marfim – Museu Santa Giulia – Brescia. Fonte: Wikipedia italiana. Imagem em domínio público. Disponível em: [http://it.wikipedia.org/wiki/Lipsanoteca_di_Brescia#/media/File:Lipsanoteca_di_Brescia_\(fronte\).jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/Lipsanoteca_di_Brescia#/media/File:Lipsanoteca_di_Brescia_(fronte).jpg). Acesso em 09/06/2015.

Esse desvelamento das Escrituras é reforçado pela “abertura” das cortinas. Além disso, é possível detectar, na Patrística, uma “mitologia do véu”, que pode remontar à passagem dos evangelhos sinópticos na qual se narra que, no momento da morte de Cristo, o véu do Templo “se rasgou de alto a baixo” (Mt 27: 51; Mc 15: 38; Lc 23: 45).

Na lastra de Santa Agnese, pode-se encontrar essa mesma ideia de complementaridade entre as Escrituras, expressa agora pela oposição entre os rolos no cesto e o códice nas mãos de Cristo. Mas, nesse caso, os rolos também podem significar a tradição filosófica clássica. O códice transmitia, como dito antes, uma nova concepção da história, mais abrangente, e as cortinas sugerem uma abertura, uma revelação do divino, amplificada pelo padrão decorativo ondulante. Em suma, a lastra

que estudamos traz tradições pagãs, mas também elementos de uma nova cultura visual, especificamente cristã, em formação naquele período, e se presta à discussão de diversos aspectos relevantes da arte paleocristã, além de sintetizar em si, de certa forma, a própria história desse ramo da Arqueologia.

Recebido em: 28/10/23- Aceito em: 15/01/24

REFERÊNCIAS

Textos Antigos

BÍBLIA SAGRADA. CASTRO, O.F.M., Frei J. J. Pedreira de (org.). Tradução dos originais mediante a versão dos monges de Mardsous, Bélgica (1957). São Paulo: Ave Maria, 1999.

EVAGRIUS SCHOLASTICUS. *The Ecclesiastical History*. Trad.: Michael Whitby. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. Coleção Translated Texts for Historians.

ITINERARIO DE LA VIRGEN EGERIA (381-384). Agustin Arce (org.). Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015.

HISTORIA MONACHORUM IN AEGYPTO. Tradução para o inglês: Norman Russel. *The Lives of the Desert Fathers*. Trappist: Cistercian Publications, 1980.

The sayings of the Desert Fathers: the alphabetical collection (1975). Tradução de Benedicta Ward, SLG. Trappist: Cistercian Publications, 1984.

ST ATHANASIUS. Life of Antony. ELLERSHAW, Rev. H. (trad.); ROBERTSON, Archibald, SCHAFF, Philip e WACE, Henry (orgs.). *A Select Library of Nicene and Post-nicene Fathers*. Series II, Volume 4 (1891). Nova York: Charles Scribner's Sons, 1903.

ST ISAAH the Solitary. On Guarding the Intellect. ST NIKODIMOS; ST MAKARIOS (orgs.); PALMER, G. E. H.; WARE, Kallistos; SHERRARD, Philip (trads.). *The Philokalia: the complete text*. Volume 1 (1979). Nova York: Faber and

Faber, 1983.

TEODORET OF CYRRHUS. *A History of the Monks of Syria* (1985). Trad.: R. M. Price. Trappist: Cistercian Publications, 2008.

Catálogos e Tratados

BOVINI, Giuseppe. *I sarcofagi paleocristiani*: determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1949. Monumenti di Antichità Cristiana, serie II, V.

BOVINI, Giuseppe. *I sarcofagi paleocristiani della Spagna*. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1954. Collezione "Amici delle Catacombe", XXII.

DEICHMANN, Friedrich Wilhelm (editor-chefe); BOVINI, Giuseppe e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo um: Rom und Ostia. Deutsches Archäologisches Institut. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1967.²³

KOCH, Guntram. *Frühchristliche Sarkophage*. Munique: C. H. Beck, 2000. Série Handbuch der Archäologie.

ULBERT, Thilo (editor-chefe); CHRISTERN-BRIESENICK, Brigitte (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo três: Frankreich, Algerien, Tunesien. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2003.²⁴

ULBERT, Thilo (editor-chefe); DRESKEN-WEILAND, Jutta (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo dois: Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1998.²⁵

WILPERT, Giuseppe²⁶. *I sarcofagi cristiani antichi*. Cinco volumes. Roma:

23 Este primeiro volume do Repertorium é dividido em dois livros: Text (texto) e Tafeln (pranchas).
24 A organização do volume 2 do Repertorium, por Dresken-Weiland, foi feita a partir dos esboços preliminares (Vorarbeiten von) de Bovini e Brandenburg.

25 A organização do volume 3 do Repertorium, por Christern-Briesenick, foi feita a partir dos esboços preliminares (Vorarbeiten von) de Bovini e Brandenburg.

26 Como o livro foi publicado em italiano, o prenome do autor, Joseph, está grafado na capa como Giuseppe.

Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1929-36. Monumenti dell'Antichità Cristiana. Disponível no sítio da Universidade de Heidelberg: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1932>>. Acesso em 01/04/2014.

Livros e artigos

BELTING, Hans. *Likeness and Presence: a history of the image before the era of art* (1990). Trad. inglesa: Edmund Jephcott. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983. Grandes cientistas sociais, 39.

BRANDENBURG, Hugo. Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione. BISCONTI, Fabrizio e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*: atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana. École Française de Rome, 8 de maio de 2002. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2004.

BROCK, Sebastian. *The Luminous Eye: the spiritual world vision of Saint Ephrem the Syrian* (1985). Kalamazoo: Cistercian Publications, 1992.

BROWN, Peter. *Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do Cristianismo* (1990). Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

BROWN, Peter. *O fim do mundo clássico: de Marco Aurélio a Maomé*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

CHRISTIE, Yves (texto) e BONDROIT, Thierry (desenhos). El mundo cristiano hasta el siglo XI. *Historia ilustrada de las formas artísticas*, volume 5 (1982). Trad. espanhola: Jesús Villaverde e Pablo Martín. Madri: Alianza Editorial, 1987.

CRUZ, Marcus Silva da. A vida monástica nas cartas de São Jerônimo. *Revista do Departamento de História*, n.º 7. Belo Horizonte: UFMG, 1988, pp. 116-20.

DIETZ, Maribel. *Wandering Monks, Virgins, and Pilgrims: ascetic travel in the Mediterranean world, A.D. 300-800*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol. 3: o cuidado de si (1984). Trad.: Maria Thereza Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

GONZÁLEZ, Justo L. *The Story of Christianity*. Vol. 1: The early Church to the dawn of Reformation. Nova York: Harper Collins, 2010.

HARMLESS, William, S.J. *Desert Christians: an introduction to the literature of early monasticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HEVELONE-HARPER, Jennifer L. *Disciples of the Desert: monks, laity, and spiritual authority in sixth-century Gaza*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2005.

JENSEN, Robin Margaret. *Face to Face: portraits of the divine in early Christianity*. Minneapolis: Fortress Press, 2005.

KIILERICH, Bente. The State of Early Christian Iconography in the Twenty-first Century. *Studies in Iconography*, 36. Princeton: The Index of Christian Art, maio de 2015: pp. 99-134.

KITZINGER, Ernst. *Byzantine Art in the Making: main lines of stylistic development in Mediterranean art: 3rd-7th century* (1977). Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

KOORTBOJIAN, Michael. *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*. Berkeley: University of California Press, 1995.

LACARRIÈRE, Jacques. *Padres do deserto: homens embriagados de Deus* (1961). Trad.: Marcos Bagno. São Paulo: Loyola, 1996.

LASSUS, Jean. *Cristandade clássica e bizantina* (1966). Trad.: Álvaro Cabral *et alli*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, s/d. Coleção O mundo da arte.

MATHEWS, Thomas F. *The Clash of Gods: a reinterpretation of early Christian Art* (1993). Revised and expanded edition (1999). Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2003.

McNARY, Bernadette. *Pre-Theodosian Ascetic Piety in Fourth-Century Egypt: a study of the ascetical letters of bishops and monks*. Tese de doutoramento. Toronto: University of Toronto, 1997.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, no. 45. São Paulo: ANPUH/USP, 2003, pp. 11-36.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (1955). Tradução: Maria Clara

Kneese e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RAPP, Claudia. *Holy Bishops in Late Antiquity: The Nature of Christian Leadership in an Age of Transition*. Berkeley: University of California Press, 2005.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* (1955): Tomo 1: volume 1: Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* (1955). Tomo 1: volume 2: Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

RUBENSON, Samuel. *The Letters of St. Antony: origenist theology, monastic tradition and the making of a saint*. Lund: Lund University Press, 1990. Biblioteca Historico-ecclesiastica lundensis, 24.

SHERIDAN, Mark. Early Egyptian Monasticism: ideals and reality or the shaping of the monastic ideal. *Journal of the Canadian Society for Coptic Studies*, 7. Toronto: 2015.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. O caráter simbólico do deserto no Ocidente cristão medieval: o caso de Gonzalo de Berceo. *Anais do VIII Encontro Regional da ANPUH-RJ*. Rio de Janeiro: 1998.

SPIESER, Jean-Michel. Invention du portrait du Christ. BAGLIANI, Agostino P., SPIESER, Jean-Michel e WIRTH, Jean (orgs.). *Le portrait: la représentation de l'individu*. Florença: Sismel ; Edizioni del Galluzzo, 2007.

SPIESER, Jean-Michel. The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches. *Gesta*, Vol. 37, No. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1998, pp. 63-73.

WARD, Benedicta, SLG. Introduction. *The Lives of the Desert Fathers: Historia monachorum in Aegypto*. Trappist: Cistercian Publications, 1980.

WARD, Benedicta, SLG. *Harlots of the Desert: a study of repentance in early monastic sources*. Trappist: Cistercian Publications, 1987.

ZANKER, Paul; EWALD, Björn. *Living with Myths: the imagery of Roman sarcophagi* (2004). Oxford: Oxford University Press, 2012.

**José Joaquim da Rocha e a Escola Baiana de Pintura; entre a
oralidade, a crônica e a documentação**

José Joaquim da Rocha and the Bahian School of Painting; between
orality, chronicle, and documentation

Luiz Alberto Ribeiro Freire¹

RESUMO

A tradição oral registrada em um manuscrito anônimo do século XIX posicionou José Joaquim da Rocha como fundador da Escola Baiana de Pintura e autor de importantes obras de quadratura nos tetos de Igrejas de Salvador. Essas atribuições foram replicadas e ampliadas por Manuel Querino e Carlos Ott. Pretendemos nesse artigo discutir essas atribuições, confrontando-as com as obras documentalmente comprovadas, relativizar os métodos atributivos, considerar a tradição do trabalho oficial, e levantar questões a serem enfrentadas.

Palavras-chaves: Bahia; Pintura; Quadratura; Escola Baiana de Pintura; séc. XVIII

ABSTRACT

The oral tradition recorded in an anonymous 19th century manuscript positioned José Joaquim da Rocha as the founder of the Bahian School of Painting and author of important quadrature works on the ceilings of churches in Salvador. These attributions were replicated and expanded by Manuel Querino and Carlos Ott. In this article, we intend to discuss these attributions, comparing them with documented works, relativizing the attributional methods, considering the tradition of workshop work, and raising questions to be faced.

Keywords: Bahia; Painting; Quadrature; Bahian School of Painting; century. XVIII

¹ Doutor em História da Arte – Universidade do Porto/Portugal. Professor da Escola de Belas Artes da UFBA. Email: luizfreire1962@gmail.com

Poucos pintores que atuaram na Bahia do século XVIII tiveram a sua existência e suas obras tão divulgadas quanto José Joaquim da Rocha, ativo na Bahia durante a segunda metade do século XVIII. Abundaram notícias sobre a sua existência e a excelência de sua obra pictórica de cavalete e, sobremaneira, de sua excepcional obra de pintura em quadratura nos tetos de importantes igrejas de Salvador, de outras cidades do recôncavo baiano, de Sergipe e até de João Pessoa, na Paraíba.

A fortuna literária foi iniciada pelo manuscrito “Noções sobre a procedência da arte da pintura na província da Bahia” produzido na segunda metade do século XIX e da repetição e ampliação de dados presentes na obra de Manoel Raymundo Querino “Artistas Bahianos; indicações biographicas” publicada em duas edições: 1909 e 1911 e na obra de Carlos Ott “A Escola Bahiana de Pintura”, de 1982, este, responsável por monumental acréscimo nas obras atribuídas e conjecturas acerca de sua vida e das relações com seus discípulos.

Em contraponto à tradição oral e literária, Marieta Alves expôs, senão tudo, apenas os dados que conseguiu compulsar na documentação dos arquivos eclesiásticos, judiciários e cartoriais que teve acesso, publicando-os em forma de verbete no seu “Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia, editado em 1976.

Entre uma existência e produção documentalmente comprovadas, registro da história oral e conjecturas, resta confrontar e discutir as balizas de sua atuação, cotejando as obras artísticas, documentos e oralidade. É esse desafio que pretendo arriscar fazer nessas linhas, sem qualquer garantia de resoluções definitivas, mas com a disposição em discutir, relativizar, atualizar o que vejo como um problema da história da arte antiga brasileira.

J.J. DA ROCHA: RASTROS DOCUMENTAIS E REGISTROS DA ORALIDADE

Até o momento não há evidências claras do local de origem do pintor, há possibilidades de ser português, considerando o seu “suposto” domínio da pintura

de tetos em perspectiva, domínio que somente seria possível através de aprendizado denso e experiência de trabalho em grandes obras do gênero. Contudo, esse aprendizado poderia ter se dado no Brasil, em Salvador, pois, quando começou a aparecer na documentação, em 1764-65 (Ott,), obras de quadratura já tinham sido realizadas, como a do teto da Biblioteca da Companhia de Jesus e o pintor português Antônio Simões Ribeiro, quadraturista, já tinha se estabelecido em Salvador desde “1736” (ALVES, 1976, p. 145). Havia condições instaladas para o aprendizado de J.J. da Rocha na Bahia, considerando também a existência da Aula Militar, cujas notícias oficiais remontam a 1700, alcançando o ano de 1779².

As suspeitas de ser de origem mineira já foram anteriormente enfraquecidas por Querino, sob a comprovação de haver um homônimo das Minas Gerais (Querino,). Baiano, ou não, aparece em Salvador legando pinturas de cavalete e “supostos” tetos em quadratura e uma geração de “supostos” discípulos, cujo trabalho repercutiu no legado ornamental das igrejas baianas do século XVIII ao século XIX.

As obras de pinturas de tetos desenvolviam-se por cerca de um ano, e demandavam equipes de trabalho numerosas, entre seis e oito pintores, integrada por oficiais e aprendizes, trabalhando sob a orientação do mestre. Tanto a tradição do aprendizado oficial, quanto o desempenho de obras de grande envergadura, “provavelmente” garantiram a J. J. da Rocha uma sucessão de “prováveis” discípulos, que se transformaram em mestres, tendo alguns deles, como José Theófilo de Jesus e Antônio Joaquim Franco Velasco alcançado reconhecimento social no século XIX, desempenhando importantes obras. Aqui estão as bases para a ideia de uma Escola Baiana de Pintura.

A primeira memória escrita sobre J. J. da Rocha encontra-se no referido manuscrito anônimo, “Noções sobre a procedência da arte da pintura na província

2 FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A talha neoclássica na Bahia. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. il. p. 73-74.

da Bahia”³. Registram-se neste, menções sobre a origem do pintor, as obras, atuação formadora de discípulos, apontando os que mais se destacaram, e a ideia da existência de uma Escola Baiana de Pintura, por ele iniciada. Não teria o autor desconhecido, ignorado as gerações de pintores e quadraturistas anteriores a Rocha, na qual encontra-se Antônio Simões Ribeiro? Não teria Rocha se formado a partir do aprendizado nessas oficinas?

O texto das “Noções...” supervaloriza os artistas vindos da metrópole portuguesa e o qualificado legado pictórico deixado em igrejas como a do Convento de São Francisco de Salvador, para, em seguida, destacar José Joaquim da Rocha, mencionando ter o pintor vindo em meados do século XVIII para a Bahia, proveniente da província de Minas Gerais. O que é plausível, pois nessa época Minas Gerais atraía a maior parte dos imigrantes portugueses, e de outras partes do Brasil, sendo provável que tenha vindo de Portugal para Minas e de Minas para a Bahia, justificando o registro de sua origem mineira no mencionado manuscrito. Considerando essa possibilidade, teria o mestre pintor obtido sua formação nas oficinas lisboetas, ou de outras localidades portuguesas, nas quais se praticou a pintura de quadratura.

As “Noções” qualifica Rocha como “homem culto e de letras”⁴, posicionando-o como “fundador e mestre capital de uma escola de diversos discípulos”⁵, responsável por importante legado artístico ainda existente, atribuindo-lhe a autoria dos seguintes trabalhos:

[...] - Na magnífica cúpula da igreja matriz de N.^a S.^a da Conceição da Praia. - Na do hospício dos extintos Agostinhos de N.^a S.^a da Palma, com primorosos painéis nas respectivas naves, e sacristia. - Na da igreja matriz de S. Pedro Velho. Actualmente retocada. - Na da capella de N.^a S.^a do Rosario da Baixa dos Sapateiros com painéis na nave. Na da igreja da ordem 3.^a de S. Domingos, com painéis na sacristia. Depois retocada a cúpula.⁶

3 Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – BNRJ. Noções sobre a procedência da arte da pintura na província da Bahia. s/a, s/d, s/l. 16p. (Cota II 33, 34, 10). p. 1-3.

4 Idem, ibidem. p. 1.

5 Idem, ibidem.

6 BNRJ. Idem. p. 1.

Tanto Alves, quanto Ott comprovaram documentalmente a presença do pintor na Bahia em 1764-65. Em 1769 Rocha “concorreu com Domingos da Costa Filgueira e José Renovato Maciel à grande obra da pintura do forro da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, não logrando vencer a concorrência”⁷ Carlos Ott acessou documento mais antigo, de 1764-65, que atesta sua contratação para obras na Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

Entre pinturas e douramentos da talha, renovações de pinturas antigas e pinturas de painéis para a Santa Casa de Misericórdia da Bahia, Alves identificou:

Em 1777-1778, ...a pintura do painel e retábulo da capela-mor, além de várias outras. Em 1780-1781, pintou o painel da Visitação para a Secretaria da S.C., fazendo, também, as sanefas. Ainda em 1781, renovou o painel do Retrato de Francisco Fernandes do Cy. Já em 1786, pintou os oito painéis “que servem na Procissão dos Fogaréus” e dourou castiçais novos para o trono da capela-mor. Nessa capela-mor e no corpo da Igreja, fez pinturas e douramentos, por volta de 1792, inclusive os seis painéis que se encontram nas paredes laterais da capela-mor. Na igreja da O. T. do Carmo (desaparecida no incêndio de 1788), fez, em 1779, a pintura e o douramento do retábulo da capela-mor, retábulo que fora entalhado por Baltazar dos Reis Silva. Em 1801, J.J.R. pintou dois quadros para o desaparecido oratório de N. Sra. da Soledade, situado em frente à igreja da O.T.S. Francisco. A significação da pintura de J.J.R. permanecerá enquanto existir o painel do forro da nave da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia, por ele executado por volta de 1774. É uma obra monumental, que prova o talento, o arrojo da imaginação criadora do artista.⁸

Alves suprimiu do verbete do pintor Rocha a maior parte das obras atribuídas no manuscrito “Noções sobre a procedência da arte da pintura na Província da Bahia”, e por Manuel Querino, mantendo algumas:

Seus trabalhos conhecidos, e ainda em parte existentes, tornaram-no digno do justo apreço da posteridade, como sejam: igrejas de N. Sra. do Rosário da Baixa dos Sapateiros e seus painéis; da matriz de N. Sra. do Pilar; a primitiva da ordem Terceira de S. Francisco, com os painéis da sacristia; dita da igreja do Senhor dos Aflitos, e bem assim a da matriz da cidade de Cachoeira.⁹

Na nota 1 do rodapé da página 55 Querino também atribuiu a Rocha a pintura do teto da Matriz de Nossa Senhora da Purificação da cidade de Santo

7 ALVES, Marieta. ROCHA, José Joaquim da. In *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Salvador, 1976, p. 150.

8 Idem, *ibidem*.

9 QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos; indicações biográficas*. 2 ed, Bahia: Oficina da Empreza “A Bahia”, 1911.256 p. il. p. 54-55.

Amaro, considerando a “coincidência do desenho, do colorido e a disposição dos ornatos, observando ser mais profusa a ornamentação arquitetônica do teto da Matriz de Santo Amaro”¹⁰.

Em razão do acesso às fontes primárias, Carlos Ott e Alves coincidem nas referências às obras documentadas. Ott acresceu às referências, baseado na documentação consultada nos arquivos históricos da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, Ordem Terceira do Carmo, transcrevendo o teor em fichas catalográficas dedicadas aos artistas, datilografadas e ordenadas cronologicamente. Também publicou transcrições dos documentos dos arquivos das organizações religiosas ao final de alguns livros. De José Joaquim da Rocha identificou:

Entre 1764-1765, a St. Casa pagou 9\$600 “a Leandro Ferreira de Souza mestre pintor, e a José Joaquim da Rocha, da Imagem que fizeram do Senhor a coluna, e douramento que fizeram na moldura do dito Paynel, que por Portaria da Meza se mandou fazer para o Recolhimento”; e tem a nota marginal que diz: “Despeza de hum paynel do Sr. a coluna para o Recolhimento”.

Em o 1º de julho de 1777, a St. Casa pagou 114\$340 “ao Mestre Pintor Jozé Joaquim da Rocha importância do Painel e Retábulo da Capella Mor desta Santa Caza, como consta do Documento Nr. 98”; e uma nota marginal diz: “Painel, e pintura do Retabulo da Capella Mor”.

Na igreja do Convento das Mercês, José Joaquim da Rocha pintou cinco quadros:

- 1) O quadro do teto, representando N. Sra. entregando a Ursulina pelas mãos do Menino Jesus as virtudes da obediência, da humildes e do Amor de Deus.
- 2) A Assunção de N. Sra., em que repete o quadro do mesmo tema na capela-mor da Santa Casa, em 1792, modificando para melhor um anjo do lado direita de N. Sra., razão, por que atribuímos os quadros aos anos posteriores a 1792.
- 3) A Descida do Espirito Santos sobre N. Sra. e os Apóstolos.
- 4) N. Sra. subindo ao céu. e
- 5) A Coroação de N. Sra. no céu.

Por causa da repetição das figuras típicas ao pintor de Deus Padre, de Cristo, de N. Sra. e de todo o quadro da Assunção (menos o anjo mencionado), não resta dúvida sobre a autenticidade.

No dia 1º de junho de 1778, a St. Casa pagou a quantia de 580\$000 “ao Mestre Pintor Jozé Joaquim da Rocha em dito dia emportancia da pintura, que fes no Retábulo, e Capella Mor desta St. Caza, como consta do documento Nr. 34”.

10 Idem. ibidem. p. 55.

Em 22 de junho de 1778, a St. Casa pagou 35\$000 “a Jozé Joaquim da Rocha em dito dia de varias pinturas, que fes para esta St. Casa, como consta do documento Nr. 47”.

Entre 1779-1780, Tomé da Costa e Araujo, Tesoureiro da Ordem 3. do Carmo do Salvador “despendeo mais o dito Tesoureiro coatro centos mil reis com Joseph Joaquim da Rocha Mestre Pintor e dourador pella obra do retabolo da nossa capela Mor preço por que se ajustou e mostras pello documento Nr. 44”. – E uma nota marginal diz: Pintura e douramento do retabolo da capela mor”.

No dia 30 de junho de 1780, a St. Casa pagou 32\$000 “a Jozé Joaquim da Rocha em dito dia, importancia da Pintura, e moldura do Painei da Vezitaçam que fez para a secretaria, como consta do Documento Nr. 99”.

No dia 26 de março de 1781, a St. Casa pagou 15\$040 “a Jozé Joaquim da Rocha em dito dia, da Pintura, e Sanefas que fez para Painei da Vezitaçam que se acha na Secretaria como consta do Documento Nr. 44”.

No dia 29 de junho de 1781, a St. Casa pagou a quantia de 10\$000 “ao Mestre Pintor Jozé Joaquim da Rocha, em dito dia, importância de renovar o Painei do Retrato de Francisco Fernandes do Cy como consta do Documento Nr. 73”; e uma nota marginal diz: “Reforma do Painei de Francisco Fernandez do Cy”.

Em 26 de abril de 1786, a St. Casa de Misericórdia do Salvador pagou 73\$720 “ao Mestre Pintor Joze Joaquim da Rocha em dito dia da pintura dos oito painéis, que servem na Procissão dos Fogareos, e de dourar ao castiçaes, que novamente se fizerão para o throno da Capella Mor como consta do Documento Nr. 40”.¹¹

A parceria com o mestre pintor Leandro Ferreira de Souza, documentada entre 1764-65, poderia nos fornecer maiores dados, se Leandro fosse mais documentado, mas, dele, apenas se sabe, além dessa menção, que:

No dia 10 de Dezembro de 1760, o Senado da Câmara da Cidade do Salvador mandou pagar 6\$400 “ao mestre pintor Leandro Ferreira... da pintura da Bandeira do mastro que servio no Terreiro pelas festas reaes”.¹²

Teria vindo J. J. da Rocha acompanhando Leandro de Souza, integrando sua equipe de trabalho? O que ocorreu ao mestre Leandro, que desapareceu da documentação das instituições?

11 OTT, Carlos. ROCHA, José Joaquim da. (Fichas catalográficas da pesquisa documental).

12 OTT, Carlos. SOUSA, Leandro Ferreira de. (Fichas catalográficas da pesquisa documental)

A documentação transcrita por Ott se restringiu aos Livros de Receita e Despesa, cujas informações sobre as contratações são sumárias. Acessei e publiquei pela primeira vez o Recibo assinado pelo José Joaquim da Rocha no qual pormenoriza a encomenda, em 1786, dos citados painéis que saíam na Procissão dos Fogaréus, esclarecendo a quantidade exata e os temas pintados em cada par.

Por 16 Payneis que contem, 8 Pasos e oyto Anjos com insígnias da Paychão atendendo a ordem da Meza; desse-me dar por cada hum.....4\$000

Por 54 meynos castisais pratiados e dados doyraduras para mais durasão, cada hum por 180

Soma dos payneis..... 16 64\$000

Soma dos meynos catisaes..... 54 9\$720

73\$720

[assinado:] Jozé Joaquim da Rocha¹³ (Figura 1).

Trata-se de painéis bifaces dos oito passos da Paixão de Cristo e as armas (insígnias) respectivas portadas por anjos. Identificamos duas séries de gravuras que inspiraram o pintor na composição dos painéis das insígnias. Uma série assinada pelo gravador francês Elie du Bois, século XVII¹⁴ e outra série de gravuras, do mesmo motivo, assinadas por Egídio Sadeler II, que possibilitou análises comparativas entre as pinturas baianas e as duas séries de gravuras europeias, análises publicadas em Cd-rom¹⁵. Entretanto, o pintor se valeu de outras gravuras, por mim identificadas, para compor as cenas narrativas dos passos da Paixão de Cristo, de autoria de Adrien Collaert e outros¹⁶, as quais também analisei comparativamente gravuras e pinturas narrativas.

13 FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. As “Arma Christi” de Eli du Bois e José Joaquim da Rocha In Revista Museu , IV série, nº 8. Porto, Portugal,1999, p. 151-181. p. 152-153.

14 Idem. Ibidem. p. 157.

15 FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A Paixão de Cristo segundo José Joaquim da Rocha , Egídio Sadeler II e Elie du Bois. (Cd-Rom). Salvador: TecnoMuseu Consultoria Ltda, 2003.

16 FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A Paixão de Cristo por José Joaquim da Rocha depois de Adrien Colaert. In Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2016. V. 1. p. 227-237.

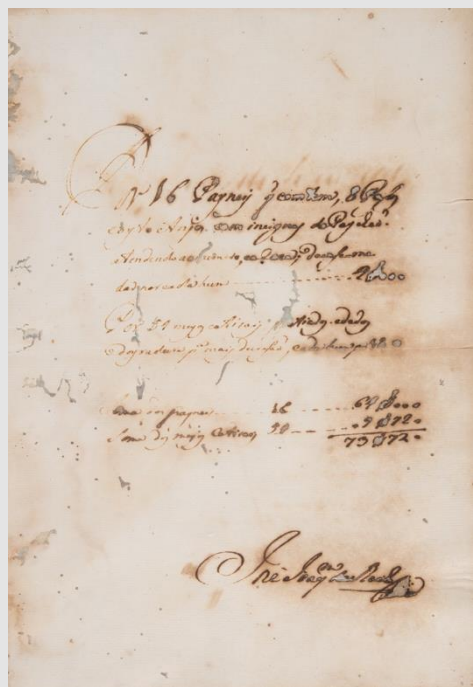


Figura 1 – Recibo assinado por José Joaquim da Rocha da encomenda dos Passos da Paixão de Cristo, respectivas insígnias entre outras encomendadas pela Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Centro de Memória Jorge Calmon. Imagem gentilmente cedida pela instituição.

Todo esse trabalho analítico permitiu concluir que José Joaquim da Rocha utilizou amplamente das gravuras de reprodução editadas na Europa, copiando as figuras, os cenários, a iluminação, mas adaptando à função que os painéis teriam no cortejo processional noturno, ambulante e iluminado por tochas. Simplificou as figuras, trabalhou com uma paleta reduzida, contrastante; seguiu o esquema de iluminação dirigida, focal, informado pelas gravuras; manteve os fundos escuros; suprimiu todo detalhe, que não seria percebido pela multidão nas ruas mal iluminadas; amenizou as expressões faciais, conferindo-as delicadeza, candura, própria da tradição figurativa tridentina luso-brasileira, contrariando as fisionomias severas e dramáticas das gravuras do século anterior, originárias da Flandres e editadas no século XVII. Nas cenas narrativas dos passos da Paixão de Cristo, notei uma variação no uso de múltiplas gravuras e gravadores: Adrien Collaert, Cornelis Galle, Conrad Meyer, Jan Sadeler, gravuras, por vezes usadas parcialmente na composição da cena; em outras, na integridade (Figura 2, 3, 4, 5 e 6).



Figura 2 – “A Flagelação”; Passo nº 3 das pinturas em óleo sobre tela da Paixão de Cristo que figuravam na Procissão dos Fogaréus da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, José Joaquim da Rocha e Gravura nº 41 esculpida e executada por Adrien Collaert e inventada por Marten de Vos.



Figura 3 – “Pilatos lavando as mãos”; Passo nº 5 das pinturas em óleo sobre tela da Paixão de Cristo que figuravam na Procissão dos Fogaréus da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, José Joaquim da Rocha e Gravura nº 44 esculpida e executada por Adrien Collaert e inventada por Marten de Vos.

As mesmas adaptações culturais e funcionais observadas nos painéis simbólicos se repetem nos narrativos:

Rocha por sua vez confere uma harmonia às bandeiras dos passos da paixão pela constância de uma paleta reduzida e contrastante, pela simplificação dos elementos, pela suavização dos semblantes, não descuidando de indicar a malignidade dos algozes; pela objetividade e clareza dos motivos e, sobretudo, pela capacidade de integrar dois assuntos em um só painel, apresentando-os de forma inconfundível para

a clareza da razão e movimento dos afetos. A suavização dos semblantes diz diretamente do conceito de santificação das imagens divinas, que no Brasil estava relacionada à fisiologia europeia de pele branca, faces róseas, narizes afilados, bocas delineadas, mãos com dedos delgados e olhos claros. As modificações que simplificam, sintetizam, contrastam os tons e enfatizam as ações pela luz e cor e integram ações diferentes em uma única imagem devem-se às finalidades dos painéis, que era a de figurarem na Procissão dos Fogaréus, que revivia a busca e a prisão de Cristo, em uma Salvador pouco iluminada pelas tochas dos integrantes do cortejo. Deveriam atuar didaticamente, ensinando o sacrifício que Cristo fez voluntariamente para a salvação da humanidade.¹⁷



Figura 4 – “Anjo com coroa, canas, manopla e galo”; Inígnias do 4º Passo da Paixão de Cristo. Óleo sobre tela, José Joaquim da Rocha, Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

17 FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A Paixão de Cristo por José Joaquim da Rocha, depois de Adrien Collaert In *Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte; Novos mundos: fronteiras, inclusão, utopias*. Rio de Janeiro, Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2016 [2015], 324 p. il. p. 235-236.



Figura 5 – “Anjo com coroa, canas, manopla e galo”, gravura de Egidio Sadeler II.



Figura 6 - “Anjo com coroa, canas, manopla e galo”, gravura nº 3, de Eli du Bois.

Considerando que o trabalho oficial compreendia o trabalho de vários artistas e aprendizes, é pouco provável que as mãos do mestre Rocha tenham sido as únicas responsáveis pelo desempenho desses painéis, e, sobretudo, da pintura

em quadratura dos tetos das igrejas baianas, a ele atribuídas. Muito do discurso em torno da figura de J.J. da Rocha constitui-se de conjecturas e atribuições, baseadas na oralidade, ou na comparação formal e estilística de um modo de pintar ainda por ser formal e tecnologicamente identificado.

As “Noções...”¹⁸ indicam como discípulos de Rocha: “- Lopes, Marques, Nunes da Matta, distinguiram-se – Verissimo, Souza Coutinho, José Theófilo de Jesus e Antonio Joaquim Franco Velasco”. (*Idem, ibidem*). Querino complementou o rol com “Veríssimo de Souza Freitas, Manoel José de Souza Coutinho, e Machado”¹⁹.

Até o momento, os esforços não foram convincentes no estabelecimento de nexos formais e estilísticos entre as obras dos discípulos com as do mestre Rocha, para além das realizadas por Ott. Trabalhos têm sido feitos, mas sem os recursos tecnológicos atuais, densidade metodológica e crítica necessária. O sentido de “Escola baiana de pintura” apoia-se apenas na “suposta” relação mestre-discípulo, da qual não há comprovação documental, por falta de registros das oficinas e grupos de trabalho, embora o registro da oralidade ateste essa existência.

O que se alcançou com maior clareza é que a obra de José Theófilo de Jesus foi fortemente influenciada pelos trabalhos do pintor português Pedro Alexandrino de Carvalho, com quem trabalhou na sua estadia em Lisboa por volta de 1794²⁰, de quem absorveu o rococó e um certo neoclássico, e que as pinturas de Antônio Joaquim Franco Velasco diferem muito das de Teófilo e do mestre Rocha.

18 BNRJ. Noções sobre a procedência da arte da pintura na província da Bahia, s/d, s/l (II, 33,34,10). 16 fl..

19 QUERINO, Manuel Raymundo. Artistas Bahianos; indicações biográficas. 2 ed, Bahia: Oficina da Empresa “A Bahia”, 1911.256 p. il. p. 56.

20 FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. JESUS, José Theófilo de. *In* A talha neoclássica na Bahia. p. 533.

CONJECTURAS E ATRIBUIÇÕES

Muitas das obras atribuídas a José Joaquim da Rocha, no manuscrito das “Noções.....”²¹, e que foram repetidas por muitos cronistas e historiadores, não foram documentalmente confirmadas, e algumas, têm na atualidade, a atribuição confrontada, a exemplo da pintura do teto da nave da igreja dos terceiros de São Domingos de Gusmão de Salvador, cuja atribuição a Rocha foi negada por Giuseppina Raggi, “atribuindo-a a Antônio Simões Ribeiro”²².

As atribuições do manuscrito foram baseadas na oralidade, em testemunhos, provavelmente dados pelos discípulos dos discípulos de Rocha. Carlos Ott aumentou em muito o rol de obras atribuindo-lhe a autoria de 150 pinturas²³. Mônica Farias contabilizou 82 painéis e 6 pinturas de tetos atribuídos por Ott à Rocha identificando em quadros esclarecedores as obras desaparecidas, realizadas no Recôncavo e fora da Bahia, aquelas que se preservaram²⁴. Tais atribuições foram feitas com base nos indicativos de algum trabalho contratado ao mestre pelas instituições e pela comparação das formas, dos semblantes, das cores e da temática. Mas o autor nunca apresentou as imagens comparativamente, para que o leitor pudesse perceber as coincidências e discrepâncias. Tampouco adotou o questionado método de Morelli, consistente na identificação de cacoetes pictóricos, elementos periféricos repetidos pelo artista em diversas obras, por força do costume.

Ott, ao apresentar sua extensa lista de pinturas atribuídas a Rocha, Ott adverte:

Na presente monografia não distinguimos mais (como na primeira) quadros identificados e atribuídos, pois, como provamos em páginas anteriores, nem o pagamento é um critério seguro na identificação de uma pintura e sim a análise de seu estilo característico; e este está hoje

21 BNRJ. Idem, *ibidem*.

22 RAGHI, Giuseppina. A pintura de quadratura no Brasil colonial; continuidade e descontinuidades de uma forma artística globalizada *In* Caiana 8.p. 132.

23 OTT, Carlos. Op. Cit. p. 69.

24 VICENTE, Mônica Farias Menezes. A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1737-1780), 2012. (Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFBA. v. 1. p. 727-730.

tão bem estruturado que serve de base segura na identificação de suas obras.²⁵

Mas essa firmeza não se sustenta, quando o próprio Ott se depara com os restauros transformadores, que alteraram em muito as soluções anteriores, supostamente correspondentes à época dos recibos das encomendas assinados pelo artista.

Quaisquer desses métodos atributivos de autoria de obras pictóricas são relativizados, se atentarmos para os aspectos da produção artística do período, a exemplo do desempenho coletivo das oficinas, do aprendizado fundado na repetição do estilo do mestre pelos discípulos, ou mesmo pela cópia estilística realizada por outros oficiais, do estilo daqueles mestres, que se destacavam e agradavam mais à clientela, recebendo muitas encomendas.

Outros fatores desprezados, são as fontes iconográficas impressas e seu potencial de informação, inclusive estilística. O grau de modificação que o artista empreendeu somente pode ser percebido com a identificação das gravuras e a análise comparativa delas com as obras pintadas.

Recibos assinados e ordens de pagamento não asseguram o desempenho pessoal do artista, pois, pelo menos na confecção de grandes obras, trabalhavam com equipes. Algumas vezes o mestre funcionava como empreiteiro, de modo que é muito difícil distinguir os indivíduos que pintaram os painéis, e, sobretudo, os tetos em quadratura. Em algumas obras, poderia ter havido inclusive, uma associação de mestres e oficinas diferentes, acontecimentos difíceis de provar e dos quais não há menções nem nos documentos, nem nas crônicas.

O mais agravante nessas atribuições é a ausência de estudos a partir das possibilidades tecnológicas, que servem aos exames médicos por imagens, os físico-químicos, e, mais atualmente, os recursos da Inteligência Artificial.

Muitas dessas obras foram repintadas e alteradas por intervenções antiéticas e anticientíficas, que só os exames por equipamentos, por imagens e restauros criteriosos, e bem documentados fotograficamente, podem revelar. Mônica

25 Ott, Carlos. *A escola bahiana de pintura*. Emanuel Araujo (editor). São Paulo: Círculo do Livro, 1982. 153 p.il. p. 69.

Vicente empreendeu um trabalho criterioso apresentando imagens paralelas e analisando pinturas antes e depois do restauro, relativizando e acautelando as atribuições de autoria das fontes²⁶. Contudo, acredito que falta para a completude da análise, a comparação com as gravuras que informaram as imagens. Falta também análise dos pigmentos e dos suportes, sejam das telas ou das madeiras e suas bases de preparação.

Sobre a vida do mestre Rocha, Ott calculou o nascimento do artista em 1737, a partir do registro de sua morte, em 12 de outubro de 1807, ano informado no Livro de abecedário de todos os Irmãos da Venerável Ordem Terceira da Imaculada Conceição da Beata Maria Virgem do Boqueirão 1789-1808, folha 88, revelando ter sido o pintor “branco, sepultado no esquife de N. Sra. da Palma e que pagou à irmandade suas contribuições de 1789 até 1801”²⁷

José Joaquim da Rocha integrou a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de São Pedro, cujo livro registrou sua “entrada em 5 de novembro de 1786 sob o pagamento de “trinta e dous mil reis para ficar servindo de Irmão da Ressureição”, além de informar ser ele solteiro e morador junto à Igreja de N. Sra. do Guadalupe”²⁸.

Foi admitido como irmão na “Irmandade de Nosso Senhor da Cruz em 31 de agosto de 1795: pela razão de conhecerem os grandes benefícios que sempre fês e faz a nossa Irmandade, achando-se sempre nelle hum louvável zello a tudo que he para augmento do culto do mesmo Senhor”²⁹.

Sobre a ida de Rocha para estudar em Lisboa, não há qualquer registro documental, como o “passaporte que comprova a viagem de José Theófilo de Jesus para se aperfeiçoar na arte da pintura na metrópole portuguesa”³⁰.

26 VICENTE, Mônica Farias. A pintura de Falsa Arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha – 1750-1850. Salvador: UFBA, 2012.. p. 600-602.

27 Biblioteca Central da UFBA. OTT, Carlos. ROCHA, José Joaquim da. (Fichas catalográficas da pesquisa documental).

28 Biblioteca Central da UFBA. OTT, Carlos. ROCHA, José Joaquim da. (Fichas catalográficas da pesquisa documental).

29 Biblioteca Central da UFBA. OTT, Carlos. ROCHA, José Joaquim da. (Fichas catalográficas da pesquisa documental).

30 FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A talha neoclássica na Bahia. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. 89-91.

Ott fez uma série de conjecturas sobre o aprendizado de Rocha em Lisboa e o contato que teve com artistas e obras e tratados arquitetônicos, tudo no campo das possibilidades, deixando de considerar a abrangência do fluxo de manuais, tratados arquitetônicos, e principalmente, de gravuras, missais e riscos, que muito influenciaram no tratamento de temas sacros, mitológicos e alegóricos em todo o mundo ocidental, na própria Europa e no Brasil.

O uso dessas gravuras impunha-se pelo controle da Igreja Católica tridentina quanto a iconografia decente das figuras sagradas, por isso a impressão recebia a autorização papal, garantia de não haver nenhum desrespeito, ou heresia, das tantas praticadas pelos protestantes para desmoralizar o culto dos santos, das relíquias e o próprio catolicismo.

Nas gravuras avulsas, constantes de tratados e missais, além dos personagens, das cenas, das paisagens, havia as cercaduras com elementos ornamentais e soluções formais vigentes no período da edição das gravuras, constituindo-se, como é do consenso historiográfico, em informação artística, não esquecendo da iluminação, das vestes e tudo nelas grafados.

As referências impressas não se preservaram na Bahia, tanto pelo desmonte das bibliotecas conventuais, como pela expulsão dos jesuítas na segunda metade do século XVIII; a proibição de entrada de noviços nas ordens religiosas, entre o final do século XIX e início do XX; pela destruição de grande parte do acervo da Biblioteca Pública da Bahia, cujo núcleo originário proveio da biblioteca dos jesuítas, seja pela falta de política de preservação dos acervos bibliográficos privados de intelectuais, do legado das oficinas e dos artistas.

Da obra icônica de Rocha, a pintura em quadratura do teto da nave da Igreja do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora da Conceição da Praia, não se preservou o recibo assinado, ou ordem de pagamento específica. O manuscrito que informa dados sobre o as obras de ornamentação desse templo é a “Memória histórica da criação da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia, e edificação da atual Igreja Paroquial dela erigida pela Irmandade do SSmo.

Sacramento da mesma Freguesia coligida e ordenada pelo Irmão João José Lopes Braga”, datado de 20 de outubro de 1852.³¹

Na introdução o autor declarou ter “hesitado da tarefa receando da desordem do arquivo, especialmente por faltarem nele de muitos anos a esta parte, todos os livros e papéis anteriores a 1784”³². Evoluiu nas informações situando as obras de ornamentação do templo:

Passado oito anos (1773) depois da transferência do culto, é que ficaram concluídas as obras internas a exceção do pavimento e balaustrada que separava o cruzeiro, capelas laterais, do corpo da igreja; e foi neste ano que se fez a pintura do teto e douramento dos retábulos, sendo encarregado da primeira o artista José Joaquim da Rocha, e dos segundos Domingos Luis Soares: cada uma das irmandades que tinha a sua sede na matriz encarregou-se de prontificar o retábulo de suas capelas, as quais foram distribuídas pela Mesa da Irmandade do SS. Sacramento de 1765....³³

Não há referência ao documento coligido que forneceu a informação, mas a transcrição do Livro 1º de Despesa constante na Memória citado abaixo serviu de base para as afirmações de autoria feitas por Ott, Alves e historiadores que os sucederam:

1773, o pagamento de 250#000 ao escultor João Moreira do Espírito Santo por conta do que se lhe resta do retábulo; Em 1774 o pagamento de 60#250 ao mesmo escultor pelo que se resta do retábulo; 1:009#920 pago ao pintor José Joaquim da Rocha pela pintura da capela-mor e imagem de N. S.³⁴

O documento ainda informa o pagamento ao mestre pintor no ano de “1774 por grades de ferro e caixilhos para os óculos da capela-mor e jornais; pintura na capela-mor; pela reforma do frontal; por 54 castiçais para a capela-mor e seus pertences; por diversas despesas de armários”³⁵. Não há menção documental direta responsabilizando Rocha pela autoria do grandioso teto em quadratura da nave da Igreja, deixando claro, o memorialista, o desfalque do arquivo, da documentação que antecede ao ano de 1784, período afeto à essa pintura. Não posso desconsiderar

31 BNRJ. Seção de Manuscritos. Memória e mais papéis pertencentes à Irmandade do SSmo. Sacramento e N. Sra. da Conceição da Praia. 1852. (II-33,26,13).

32 Idem, ibidem, fl. 1

33 Idem, ibidem, fl. 16-17.

34 Idem, ibidem, fl. 57-58

35 Idem, ibidem. fl. 57

que o valor pago de 1:009#920 é alto e deve se referir a obra volumosa, tampouco o pagamento de jornais aos prováveis oficiais pintores que compunham a equipe.

CAMINHOS A PERCORRER

Nunca foi escopo desse artigo negar a existência, ou o trabalho artístico de José Joaquim da Rocha, nem toda a importância que lhe foi atribuída desde o manuscrito das “Noções...”, nem diminuir, ou menosprezar a memória oral, que por formação, reconheço ser importante aliada, e as vezes, única fonte a possibilitar a escrita de uma história.

Reconheço, contudo, que as atuais abordagens historiográficas têm compromisso maior com a discussão e com a relativização de ideias e mitos construídos pelo afã da construção da identidade da nação brasileira. Foi com esse empenho que resolvi tratar desse tema.

Não há dúvidas acerca da existência de José Joaquim da Rocha e de ser ele um mestre pintor, afinal foi contratado por organizações religiosas muito antigas, como a Santa Casa de Misericórdia da Bahia e a Irmandade do Santíssimo Sacramento e N. Sra. da Conceição da Praia, que congregavam irmãos de classes sociais abastadas, representantes do comércio exterior, inclusive do comércio mais vil de pessoas escravizadas e da classe política mandatária e representantes da coroa portuguesa. Uma clientela exigente, conhecedora dos padrões artísticos eruditos, acostumada a empregar artistas de capacidade comprovada.

Sua proficiência na pintura de quadratura parece ser afirmada na concorrência que participou em 1769 juntamente com Domingos da Costa Filgueira e José Renovato Maciel. Dos tetos em quadratura preservados na Bahia, o da Igreja da Saúde e Glória é o único com autoria documentada, pois Domingos da Costa Filgueira venceu essa concorrência³⁶.

36 ALVES, Marieta. Dicionário de artistas e artífices da Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1976. 210 p.

Alves identificou os seguintes pintores atuantes na Bahia, na segunda metade do século XVIII:

José de Sousa de Aguiar (atuação em 1749); Antônio de Sousa de Almeida (atuação em 1792); Domingos Duarte de Almeida (atuação em 1796); Antônio Barreto de Brito (notícia de 1761); Tomás Fra. Cezimbra (atuação em 1765); Manoel José de Sousa Coutinho (notícia de 1784); Antônio da Cruz (atuação 1758, 1779-1780); Antônio de Abreu Fernandes (atuação 1754); Domingos da Costa Filgueira (atuação 1769, 1778,79); Veríssimo Freitas (faleceu em 1º de maio de 1806); Maximiniano Gonçalves (atuação 1777-1778); José Teófilo de Jesus (atuação 1793, 1802, 1812, 1816, 1823, 1836-37); Antônio José Lopes (atuação 1763); Francisco Roiz de Oliveira (atuação 1759, 1791); Manoel do Carmo Pinheiro (atuação 1780, 1783); Januário da Silva Rocha 9atuação 1780); Felisberto Coelho de Sant'Ána (noticia 1783, 1791-atuação 1791,1803); Boaventura Álvares dos Santos (atuação 1777-1778); Domingos Luiz Soares (notícias 1740 - atuação 1733, 1759, 1773); Afonso Pereira de Sousa (notícia 1764 - atuação 1759, 1771); Antônio da Cruz e Sousa (atuação 1779-1780).³⁷

De todos esses biografados por Marieta Alves, somente José Joaquim da Rocha, José Renovato Maciel e Domingos da Costa Filgueira estão documentalmente relacionados com a pintura de teto em quadratura, lacuna fácil de entender pelo desfalque documental do século XVIII nos arquivos das irmandades e ordens terceiras baianas.

Sobre Domingos da Costa Filgueira, único comprovadamente responsável pela equipe que pintou a quadratura da nave da Igreja de N. Sra. da Saúde e Glória, é sabido que era:

branco, casado, faleceu em 1º de maio de 1797, foi sepultado no recinto da irmandade de N. Sra. do Rosário das Portas do Carmo [Rosário dos Pretos], de onde era irmão.

Ajustou em meados do século XVIII, com a O. T. Carmo, a encarnação das imagens de vulto, cabeças e mãos das outras imagens que figuravam nos Passos da Quaresma. Depois de renhido pleito, a Irmandade de N. Sra. da Saúde e Glória confiou-lhe, em 28/ago/1769, a execução da pintura do teto da nave, que seria de perspectiva, e o douramento da capela-mor da Igreja da Saúde.

Por sua vez, a O. T. S. Francisco entregou-lhe a pintura do forro da nova Secretaria, construída em 1769, que deveria ser de perspectiva de cores alegres e finas, incluindo, ainda, outras pinturas e douramentos.

Em 1778, pintou o forro do Cemitério, construído por baixo da sacristia da Igreja da Misericórdia, bem como o arco da Igreja e a corrente da

37 Idem, ibidem.

lâmpada. Ainda na misericórdia, pintou, em 1779, por Rs. 77&800, os assentos da Mesa na Igreja e nos cadeirais do coro.³⁸

Notícias de José Renovato Maciel foram colhidas e transcritas por Ott nos suas fichas de registros da pesquisa, remontam a 1763, quando foi contratado pela Santa Casa de Misericórdia da Bahia, quatro meses antes de “27 de Junho de 1763, ... para pintar e dourar o teto da Capela-mór da dita St. Casa pelo preço de 200\$000 reis.”³⁹ Dados sobre sua vida são fornecidos por um documento de entrada dele e de sua mulher na Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo:

Em 28 de Maio 1772, foi admitido à Ordem 3. do Carmo “o alferes Joze Renovato Maciel Mestre Pintor, morador a St. Antônio da Mouraria, e natural da Freguesia da Sê, filho de D. da Rocha Maciel, e de Pai incógnito”.

E, no mesmo dia, foi admitido na mesma Ordem, Anna Xavier casada com o Alferes Joseph Renovato Maciel, filha legítima de João Francisco da Silva e sua mulher Thereza Maria de Jesus, natural da freguesia de N. Sra. da Conceição da Praya”; e dela uma nota marginal diz: “Morta em 30 de Outubro de 1829”.⁴⁰

Trabalhou para a Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo entre 1772-73, recebendo “18\$660 reis ... de pintar as Portas e janellozias das Cazas desta Ordem”⁴¹. De 1774 a 1775 a mesma Organização pagou “18\$720 reis ao nosso Irmão Pintor das pinturas que fes para esta Ordem”⁴². No mesmo período recebeu da mesma “30\$000 ao nosso Irmão Pintor... de pratear os castiçaes da banquetta⁴³; 3\$120 por pintura que fes nos brandões”⁴⁴. Em 1779 recebeu da mesma Ordem “4\$000 pela pintura que fes em dito dia, nas folhas de Flandes das Sacadas das Cazas novas ao Caes novo”⁴⁵.

Um registro documental informa sua profissão de fé e a data do seu falecimento:

38 ALVES, Marieta. FILGUEIRA, Domingos da Costa. In *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Salvador, Universidade Federal da Bahia/Conselho Estadual de Cultura, 1976. P. 76-77.

39 BCUFBa. OTT, Carlos. MACIEL, José Renovato. (Fichas catalográficas da pesquisa documental).

40 Idem, ibidem.

41 Idem, ibidem.

42 Idem, ibidem.

43 Idem, ibidem.

44 Idem, ibidem.

45 Idem, ibidem.

Em 25 de março de 1774, fez profissão na Ordem 3. do Carmo pagou 3\$120 “o nosso Irmão Alferes Joze Renovato Maciel”. E uma anotação marginal diz: “Morto aos 29 de setembro de 1791”⁴⁶.

Tudo indica que o quadraturismo em Salvador, nas ultimas 4 décadas do século XVIII, teve o protagonismo das oficinas de Rocha, Filgueira e Maciel, contando com a possibilidade da associação deles nas obras arrematadas. O certo é que o único teto pintado em perspectiva documentado, preservado, recentemente restaurado por Gianmário Finadri, é o da nave da Igreja de N. Sra. da Saúde e Glória.

Voltando as atribuições à José Joaquim da Rocha é plausível as afinidades formais e cromáticas da quadratura da Igreja de N. Sra do Rosário das Portas do Carmo (dos Pretos) com a monumental quadratura da nave da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia, guardando as devidas proporções. Considero o estágio de conhecimento “do estilo Rocha” ainda incipiente, justamente pela falta de referências seguras dos seus trabalhos artísticos e por pensar na arbitrarias atribuições de obras decorrentes do fazer coletivo, de um grupo de artistas, a um único artista, mesmo sendo ele, mestre.

Por enquanto, e não sabemos até quando, Salvador reúne o maior e mais importante acervo de pinturas em quadratura do Brasil, que reclama pesquisa documental ampliada, análises iconográficas/iconológicas, identificação das fontes iconográficas; uso da tecnologia mais avançada, considerando os benefícios da Inteligência Artificial; análise dos materiais, técnicas e do conhecimento renovado.

Recebido em: 15/08/23 - Aceito em: 18/12/23

46 Idem, ibidem.

REFERÊNCIAS

ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1976. 210 p.

Biblioteca Central da UFBA/ Centro de Estudos Bahianos-CEB. OTT, Carlos. **ROCHA, José Joaquim da**. Fichas avulsas datilografadas.

Biblioteca Nacional-Rio de Janeiro (BNRJ)-Secção de Manuscritos. **Noções sobre a procedencia d'arte de pintura na provincia da Bahia**. s/a, s/d, s/l. 16p.

Biblioteca Central da UFBA/Centro de Estudos Bahianos. OTT, Carlos. **ROCHA, José Joaquim da**. Fichas catalográficas datilografadas, s/d.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. As “Arma Christi” de Eli du Bois e José Joaquim da Rocha In **Revista Museu**, IV série, nº 8. Porto, Portugal, 1999. p. 151-181.

_____. A talha neoclássica na Bahia. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. il.

_____. A Paixão de Cristo por José Joaquim da Rocha, depois de Adrien Collaert. In: **Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2016. v. 1. p. 227-237.

_____. **A Paixão de Cristo segundo José Joaquim da Rocha, Egídio Sadeler II e Eli du Bois**. (Cd-Rom). Salvador: TecnoMuseu Consultoria Ltda., 2003.

OTT, Carlos. **A Escola Bahiana de Pintura**. Emanuel Araújo (editor). São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda, 1982. 153 p. il.

QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas Bahianos; indicações biográficas**. 2ª ed. Melhorada e cuidadosamente revista. Bahia, 1911, 256 p. il.

RAGGI, Giuseppina. A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descontinuidades de uma forma artística globalizada In **Caiana 8**. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/8-pdf/RAGGI%20PDF.pdf> Acesso em: 03 Jul. 2023.

VICENTE, Mônica Farias. **A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha – 1750 – 1850**. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Escola de Belas Artes, 2012. 1026 f.: Il. (Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes da UFBA – Orientadora: Dra. Maria Hermínia Olivera Hernandez).

A arte da ornamentação com embutidos e embrechados

The art of ornamentation with inlays and inlaid work

Luiz Antonio da Cruz¹

RESUMO

Ao longo do tempo, o Brasil recebeu material rochoso vindo de Portugal e da Itália para o emprego em obras diversas, especialmente nas intervenções de acrescentamento e renovação do gosto. Parte deste material foi trazido para a ornamentação das igrejas, com o emprego dos embutidos marmóreos coloridos, aplicados principalmente nas edificações das cidades litorâneas. Em Minas Gerais, devido à distância e o custo elevado, estes materiais foram aplicados raramente. Porém, utilizaram a pintura de embutidos marmóreos e os fingimentos para a decoração, conforme se constata nas igrejas, as mais antigas das vilas de Minas. Outra técnica aplicada foi o embrechamento, com fragmentos de louças, pedras e conchas. O presente artigo trata deste tipo de ornamentação utilizada nos séculos XVIII e XIX, principalmente em núcleos urbanos mineiros.

Palavras-chave: rochas, arquitetura, ornamentação pictórica, embutidos, embrechados.

ABSTRACT

Over the time, Brazil received rocky material coming from Portugal and Italy for employment in various works, especially in addition interventios and renewal of “taste”. Some of this material was brought to the ornamentation of churches, with the use of colored marble inlays, mainly applied to buildings in coastal cities. In Minas Gerais, due to distance and the high cost, these materials have rarely been

¹ É professor, doutor e mestre em Arquitetura e Urbanismo pela EAU-UFMG; pós-doutor em História pela Fafich-UFMG. Graduado em Letras pela INCA/UFSJ. Estudou artes na FAOP, Ouro Preto-MG e na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro. Participa dos grupos de pesquisa Perspectiva Pictorum da Fafich-UFMG e Ornamenta da UNICAMP. Publicou livros sobre patrimônio material, imaterial e meio ambiente, bem como artigos em diversos meios. Participa do “Projeto de Investigação Retábulos Fingidos Espanhóis: Geometria, Técnica e História”, coordenado pelo Prof. Dr. Miguel Angel Maure Rubio, da Universidade Complutense de Madrid, Espanha.

applied. Although, they used the painting of marble inlays and pretenses for decoration, as seen in churches, the oldest of the villages in Minas. Another technique applied was the inlaid, with fragments of crockery, stones and shells. This paper deals with this type of ornamentation used in the 18th and 19th centuries, mainly in urban centers in Minas Gerais.

Keywords: rocks, architecture, pictorial ornamentation, inlay, inlaid.

INTRODUÇÃO

Apesar de toda diversidade de materiais rochosos que o Brasil possui, muita pedra foi trazida de Portugal e da Itália para a construção, complementação das edificações e em especial para a ornamentação.

Ao longo de cerca de 250 anos se comprou pedra de mármore Lioz, principalmente para as obras de acrescentamento e de renovação do gosto, com cores esbranquiçadas ou coloridas, como o amarelo, o preto e o encarnado. Boa parte destes materiais “foram transportados para o Brasil, seja como lastro dos navios portugueses, seja como atendimento a diversas encomendas por parte de particulares, ordens religiosas, etc.” (COSTA, 2009, p.72). Portadas e outras peças eram traçadas na colônia, enviadas para a execução em Portugal, quando ocorreu forte influência italianizante nas artes e o amplo emprego de materiais pétreos, inclusive com “os embutidos de mármore, surgem deste modo por quase toda a parte do território Nacional.” (COUTINHO, 2018, p.545). Valendo-se dessa técnica se ornamentou de uma simples soleira até retábulos inteiros, com significativa imponência e inclusive profundidade.

Esse gosto e uso foram trazidos para o Brasil, conforme destacado por Robert Smith (1979, p.26): “O melhor exemplo dessa tradição está sem dúvida na igreja da Conceição da Praia, em Salvador, cuja reforma se iniciou em 1735-1736 e cuja pedraria se importou diretamente da metrópole”. A grande maioria desse material teve emprego nas edificações litorâneas, ou em regiões mais próximas do litoral.

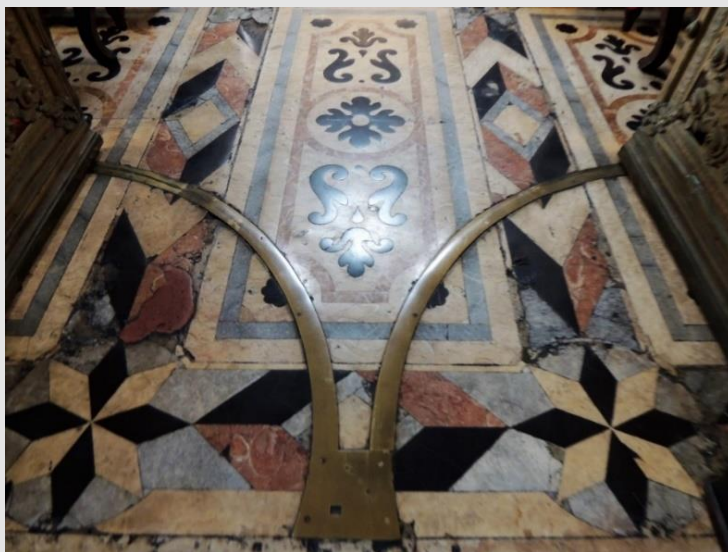


Figura 1. Piso com embutidos marmóreos da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Salvador-BA. Fotografia: Luiz Cruz, 2021.



Figura 2. Lavabo entalhado, com embutidos marmóreos e detalhe. Igreja de Santa Rita de Cássia, Rio de Janeiro-RJ, século XVIII. Fotografias: Luiz Cruz, 2021.

No Rio de Janeiro, no Largo de Santa Rita, encontra-se a igreja dedicada a essa devoção (tombada pelo Iphan desde 1938, registrada nos livros *Belas Artes e Histórico*), onde se observa um lavabo em material pético, primorosamente entalhado e com o uso de embutidos; ou seja, com a inserção de fragmentos rochosos com cores diferentes para o contraste e o embelezamento da peça. Neste lavabo se destacam a águia bicéfala, em tom cinza, com o preto a delinear, um

coração flamejante ao centro, em vermelho, cercada por moldura e as pilastras com figuras antropomórficas e zoomórficas, com a predominância das cores: branca, preta, amarela e vermelha.

Ainda no Rio de Janeiro, no Largo da Carioca, no Conjunto Arquitetônico do Convento de Santo Antônio (tombado pelo Iphan desde 1938, registrado nos livros *Belas Artes* e *Histórico*), a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência tem piso e balaústres trabalhados artisticamente com embutidos marmóreos de significativa beleza. Esta arte, mais a primorosa talha e as pinturas da arquitetura fingida – ou quadratura, conformam uma das ornamentações mais primorosas do Brasil. A visita a essa edificação precisa ser feita com vagar, para se apreciar a profusão de detalhes.



Figura 3. Detalhe de embutidos marmóreos, capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Largo da Carioca, Rio de Janeiro-RJ.
Fotografia: Luiz Cruz, 2021.

Enquanto no Convento de Santo Antônio, onde viveu o polímata e são-josefense Frei José Mariano da Conceição Veloso (1742–1811), encontram-se lavabos com ornamentação de embrechados de louças, com a aplicação de peças inteiras e fragmentos, assim descrita pelo Frei Basílio Röwer (2008, p.270):

Curiosas são as duas pias na parede. Aí um frade executou com muita paciência grandes escudos, com receptáculos d'água no centro, e tudo isso foi feito de objetos de louça pintada: xícaras, pires, pratos, tampas, pedaços de azulejos e pequenas figuras. O remate em volta é feito de ornatos de estuque.

Em nota, o autor informou que “de acordo com uma fotografia antiga do acervo do convento, a pia quebrada era a da parede do lado direito. E faltava a parte feita de estuque. Não sabemos quando ela foi restaurada” (RÖWER, 2008, p. 332); não informou sobre data da criação e possível autoria deste trabalho.



Figura 4. Detalhes do lavabo com embrechados de peças de louças. Convento de Santo Antônio, Largo da Carioca, Rio de Janeiro-RJ. Fonte: RÖWER, 2008.

OS EMBUTIDOS MARMÓREOS FINGIDOS EM MINAS

Em Minas Gerais, a ornamentação com elementos pétreos foi contida, pela distância e a dificuldade em transportar os materiais – que além de elevar os custos, havia o risco de se quebrar ao longo do percurso. Porém, em diversas edificações mineiras, os embutidos pétreos foram aplicados, mas ao se valer da pintura; ou seja, dos “embutidos fingidos”, aplicados em arco-cruzeiros, pilastras, ilhargas,

entablamentos e frontões retabulares. Um frontão ornamentado com este recurso pictórico pode ser observado na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Antônio Dias, em Ouro Preto, igreja que acabou de passar por obra, já entregue à comunidade ouropretana e se encontra lindamente restaurada. Trata-se do frontão do retábulo lateral, dedicado à Santa Bárbara. A composição se conforma por gramática do brutesco, com soluções fitomórficas, conchas, tecidos e cartela central. Segue o padrão cromático dos embutidos pétreos tradicionais, com a predominância do branco, preto, amarelo e vermelho. Na base do mesmo retábulo, nas pilastras, aparecem figuras antropomórficas, com volutas e guirlandas, com a mesma solução pictórica e os mesmos tons. Ainda em Ouro Preto, na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, do distrito de Cachoeira do Campo, nas ilhargas da capela-mor, encontramos ornamentação de grande impacto, com a associação de refinada talha dourada, fingidos marmóreos e os embutidos pétreos pintados. Nesta edificação atuou o pintor português Antônio Rodrigues Bello, que “seus trabalhos foram documentados entre 1733 e a década de 1750.” (CUNHA, 2022, p. 41.)



Figura 5. Frontão do retábulo de Santa Bárbara, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Antônio Dias, Ouro Preto-MG, século XVIII. Pintura de embutidos pétreos fingidos. Fotografia: Luiz Cruz, 2023.



Figura 6. Aspecto da ornamentação das ilhargas da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo, Ouro Preto-MG, século XVIII. Embutidos marmóreos pintados e fingidos pétreos. Fotografia: Luiz Cruz, 2023.

OS EMBRECHAMENTOS

Em Ouro Preto, Sabará, São João del-Rei, Diamantina e outras cidades como Salvador, Rio de Janeiro, Recife e Pirenópolis foram instalados os hospícios da Terra Santa, que eram as edificações destinadas a abrigar os frades esmoleres da Ordem Franciscana da Terra Santa. “Foi o único tipo de estabelecimento conventual masculino autorizado a funcionar em Minas Gerais no período colonial.” (ÁVILA et al., 1996, p.51). Os hospícios foram estudados mais detidamente por Clarice Martins Villela, em sua tese de doutoramento, sob o título: *Hospícios da Terra Santa no Brasil*, onde se definiu mais conceitualmente essa instituição:

O hospício, portanto, podia ser construção integrante do conjunto monástico, porém com certo grau de isolamento, a fim de evitar interferência do movimento dos hóspedes na rotina conventual, ou um edifício situado em território distante, porém integrado ao conjunto de mosteiros sob o governo de religioso superior regional, e então denominado Ministro Provincial. (VILLELA, 2019, p.227).

A construção do Hospício da Terra Santa e da Capela de Nossa Senhora do Pilar, de Sabará, ocorreu entre 1740 e 1762; no hospício subsiste um chafariz, ornamentado com embrechados. Ou seja, com objetos aplicados na argamassa. Para os embrechados se utilizavam cacos de louça, conchas, pedras e em certos exemplares pratos e outros utensílios, conforme registrado sobre o de Sabará, pelo historiador Affonso Ávila, na Barroco:

Ainda que bastante estragado, merece referência o chafariz do antigo jardim dos fundos do prédio. Tem estrutura de alvenaria de pedra e é revestido em sua parede com bossagem ou massa em desenhos. Possui no centro um nicho de cantaria e no coroamento traz pequeno frontão encimado por cruz de pedra. São interessantes as incrustações de cacos de louça, pedrinhas e conchas, semelhantes às existentes no chafariz do Hospício da Terra Santa de Ouro Preto. (ÁVILA, 1976, p.50).

A técnica de embrechamento associada à bossagem – trabalho de revestimento ou ornamentação que ressaí da superfície da construção (ÁVILA et al., 1996, p.41) particularizam sobremaneira a decoração desse elemento arquitetônico, que tem proteção individual pelo IPHAN, registrada no Livro Belas Artes, v. I, em 9 de maio de 1950.



Figura 7. Chafariz do Hospício da Terra Santa, Sabará-MG.
Revista Barroco, N.8, 1976. Fotografia: Maurício Andrés.

Citado por Affonso Ávila, o Chafariz do Hospício da Terra Santa de Ouro Preto não figurou no livro *Pontes e Chafarizes de Ouro Preto*, de Feu de Carvalho, publicado em 1934, que apresenta os exemplares arquitetônicos ouropretanos descritos e com belas fotografias. O historiador Waldemar de Almeida Barbosa destacou que esse chafariz foi projetado e executado pelo Mestre Aleijadinho, construído nos fundos do monastério e com o emprego de esteatita (BARBOSA, 1984, p.41), segundo informações de Geraldo Dutra de Moraes, que assim o descreveu:

Um nicho maquina, encimado por uma cruz latina, remata a cornija triangular do frontispício. Os muros laterais de arrimo, em pedra ensossa, erguem-se sobre os poais de itacolomito aparelhado, acompanhando, em toda a extensão, as lajes do piso, impermeabilizadas a betume e óleo de baleia. Magnífica coluna granítica, em feitio de cálice monumental, encontra-se no centro o tanque a jorrar água nas espirais. O majestoso conjunto compõe-se de pedestal quadrangular, fuste cônico hexagonal e taça conchoidal, tudo em pedra-sabão. O chafariz interliga-se a um reservatório d'água, que se destinava a alimentar o antigo serviço de mineração.

A descrição, vazada em termos técnicos, corresponde à verificação realizada há muitas décadas. (RIBEIRO, 2012, p.6).

Moraes afirmou que o Chafariz do Hospício da Terra Santa da antiga Vila Rica foi idealizado e executado por Antônio Francisco Lisboa (1737-1814) e teria sido construído em 1758, ou seja, quando o escultor e arquiteto estava na tenra idade de 21 anos.

Além da citada publicação de Feu de Carvalho, imprescindível para a compreensão dos chafarizes ouropretanos, já temos disponibilizada uma dissertação de mestrado sob o título *Os Chafarizes de Ouro Preto: história, documentação e inventário*, de Ronaldo José da Costa, defendida na Unicamp, em 2022, trabalho da maior relevância para o conhecimento destes equipamentos urbanos que foram essenciais para o abastecimento público de água potável para as comunidades ao longo dos séculos. Cada um com suas características e materiais construtivos.

Ainda em Ouro Preto, destaca-se outro chafariz, ornamentado com embrechados. Trata-se do existente no casarão situado à Rua Alfredo Baeta, 16, no bairro Antônio Dias, atual Hotel Luxor, provavelmente do final do século XIX. Nesse imóvel viveu o padre Inácio Xavier da Silva e posteriormente Augusto Barbosa da Silva, professor da Escola de Minas (UFOP).

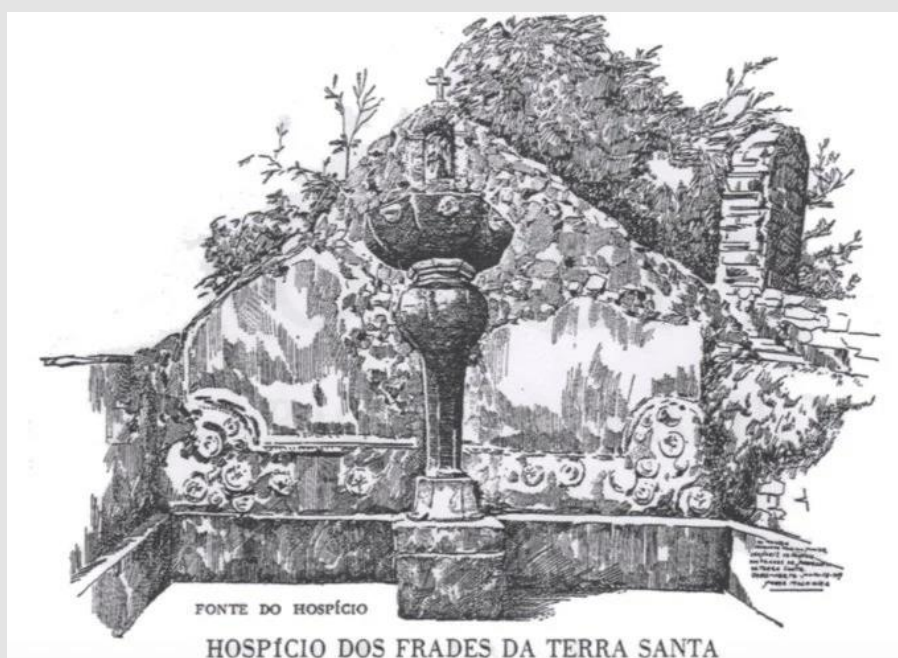


Figura 8. Chafariz do Hospício da Terra Santa de Ouro Preto. Desenho de Jorge Maltieira.
Fonte: VILLELA, 2015, p.186.

O chafariz ocupa área bastante significativa do terreno. Na fachada encontra-se um nicho e na parede ao fundo outro, ambos com estátuas:

Pouco se sabe sobre as duas estatuetas que se encontram encravadas nas pedras de um muro do quintal do hotel. Cada um dos dois nichos apresenta uma estatueta: uma é a escultura que simboliza o outono e a outra apresenta dois anjinhos, feitos de um material não identificado, mas que está um pouco desgastado pela ação do tempo. Os nichos possuem paredes recobertas por materiais como conchas marítimas e cacos de louça. (FRAZÃO, PAIVA, 2018, p.8).

No muro, além do nicho, há embrechados de conchas, maiores e pequeninas, que foram pintadas. O piso onde está o tanque do chafariz se encontra em nível mais baixo do terreno e por isso tem acesso através de três entradas, com três degraus. Sua fachada recebeu revestimento e pintura, atualmente em branco,

amarelo e azul. O nicho foi ornamentado com embrechados de conchas que formam linhas, agrupadas com as maiores e as menores. Entre as conchas aparecem cacos de louça, a propiciar interação entre os materiais aplicados.

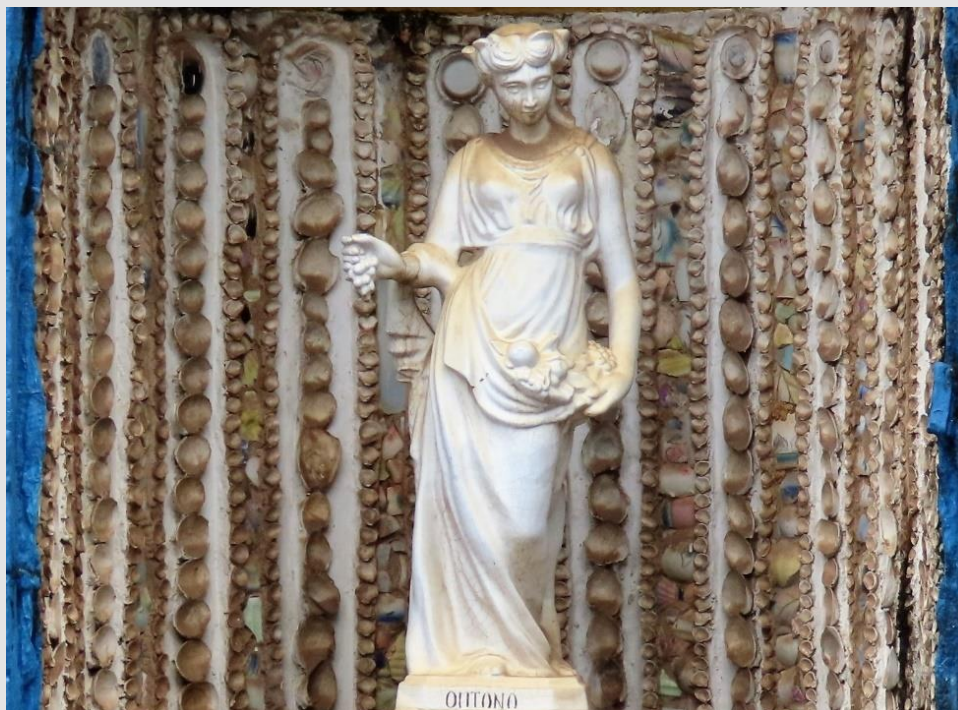


Figura 9. Detalhe do Chafariz do Hotel Luxor, bairro Antônio Dias, Ouro Preto-MG, século XIX. Fotografia: Luiz Cruz, 2023.

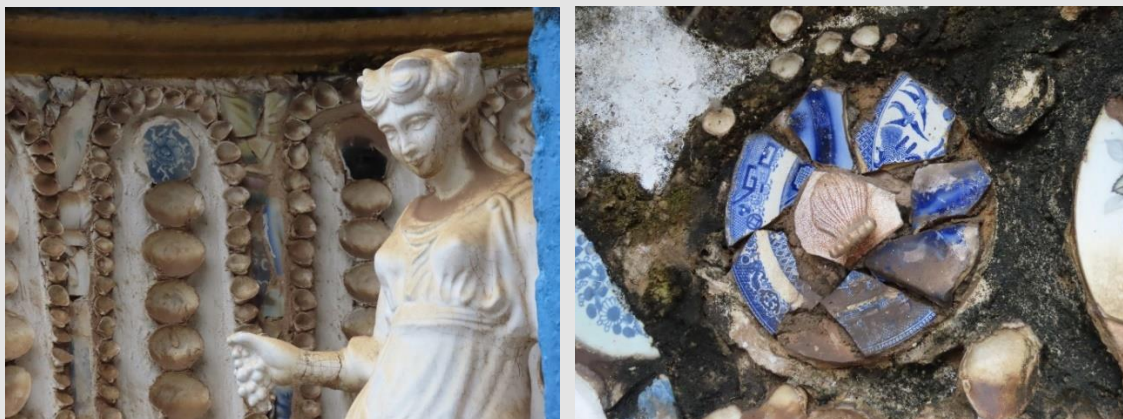


Figura 10. Chafariz do Hotel Luxor, bairro Antônio Dias, Ouro Preto-MG.

Fotografia: Luiz Cruz, 2023.



Figura 11. Pátio do Chafariz do Hotel Luxor, bairro Antônio Dias, Ouro Preto-MG.
Fotografia: Luiz Cruz, 2023.



Figs. 12 e 13. Detalhes do nicho do Chafariz do Hotel Luxor, Ouro Preto-MG, com a estátua e os embrechados de conchas e cacos de louça. Fotografias: Luiz Cruz, 2023.

No teto do nicho foram embrechados os cacos de louça e pratos quase inteiros. As louças devem ser de procedências diversas, mas predominam os fragmentos de louça azul-pombinho e borrrão – nos tons azuis fortes. Ao observar, percebe-se que ocorreram perdas de peças, em especial de algumas maiores. O outro nicho foi inserido no muro com as pedras aparentes. A ele se chega pela escada, atrás da parede que ostenta o nicho maior e permite acesso ao platô mais elevado do terreno. A estátua dos meninos ou *putti*, está sob pedestal e com o fundo todo ornamentado em embrechados, valendo-se também das conchas e dos cacos de louça. As conchas conformam linhas, delineamentos dos grupos de fragmentos

e um elemento central que sugere uma árvore, ou ramo. Mesmo ao constatar a presença de cores e desenhos diferentes, ocorre a predominância de cacos de louça azul-pombinho, utilizada amplamente em Minas Gerais, no período colonial.

O Chafariz do Hotel Luxor deve ser do final do século XIX. É um exemplar expressivo por sua conformação geral e principalmente pela ornamentação com os embrechados. Esse elemento arquitetônico merecia proteção, pelo menos a nível municipal e um belo projeto de restauração, para resgatar sua imponência e evitar perdas de seus fragmentos embrechados.



Figura 14. Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Capela de Santo Antônio – com embrechados de conchas e cacos de louça. Salvador-BA.
Fotografia: Luiz Cruz, 2022.

Em Salvador-BA, o IPHAN tombou a Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem em 1938; posteriormente, em 1941, tombou o “Prédio do Hospício de Nossa Senhora da Boa Viagem”, ambos registrados no Livro Belas Artes, v. I, nas páginas 24 e 53. Em 1710, Dona Lourença Maria doou à Ordem dos Franciscanos, “um terreno na Porta do Monte Serrat, para que ali fossem construídos uma igreja e um abrigo para doentes”. A igreja e o hospício tiveram a construção iniciada em 1712 e a conclusão em 1746. A igreja da Boa Viagem é a Matriz da Paróquia de Nossa Senhora da Boa Viagem, instituída em 1938. Ao adentrar à edificação, logo

à direita, encontra-se a capela dedicada a Santo Antônio, que tem o seu interior ornamentado com embrechados de conchas e cacos de louça.

Ao centro da capela está a imagem do orago, sob pedestal revestido por cacos de louça e conchas, com a predominância do tom azul. As paredes receberam fundo também com cacos de louça e guirlandas estruturadas por conchas, com as pontas a terminar com flores. O arco de abertura da capela recebeu fundo, com elementos fitomórficos em bossagem (relevo), tudo revestido com os mesmos materiais.

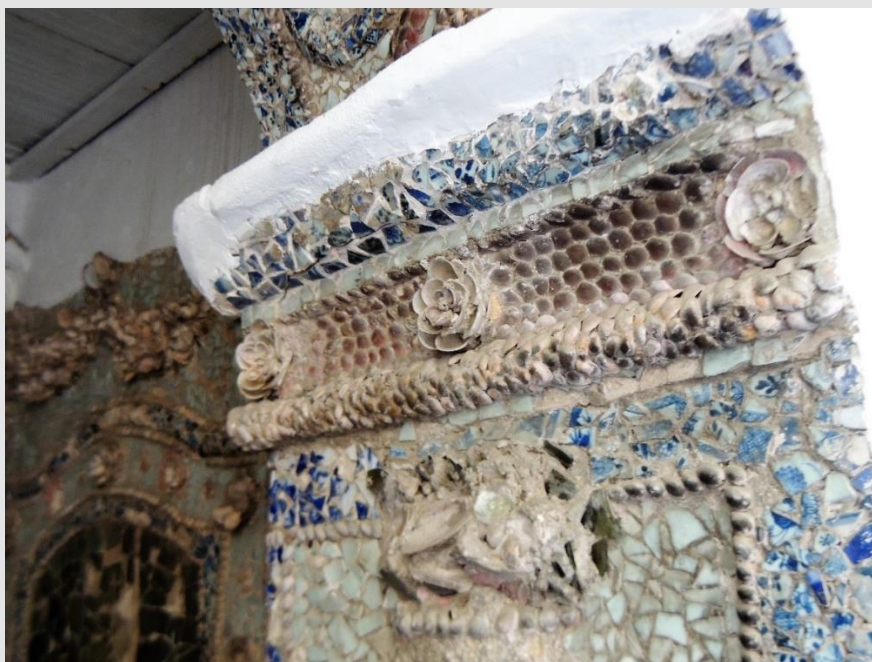


Figura 15. Detalhe da ornamentação do arco da Capela de Santo Antônio, com embrechados de cacos de louça e conchas. Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Salvador-BA.
Fotografia: Luiz Cruz, 2022.

A ornamentação dessa capela com embrechado é expressiva. O sítio onde foi implantada a igreja, com sua arquitetura, mais a talha, azulejaria, imaginária, pinturas e os embrechados contribuem para que a edificação figure dentre as mais belas e elegantes do Brasil. Em Tiradentes, na Chácara do Pacu, na Rua Frei Veloso, 2, há um chafariz, do século XIX, que pertencera a José Enor Amorim, conhecido na cidade apenas por Dr. Enor. Em sua fachada frontal embrecharam pratos e cacos de louça. A água que chega até ele, vem do sopé da Serra de São José e as nascentes têm proteção da Mata Atlântica. Essa água abastece o chafariz

e a piscina da propriedade. Quando éramos crianças, muitos nadaram nesta piscina, geralmente escondidos das mães, porque elas diziam que a água da serra era gelada e a meninada poderia adoecer. Então, nadava-se escondido e caso chegasse em casa molhado, na certa recebíamos boas chineladas. Muitos meninos de Tiradentes aprenderam a nadar ali.



Figura 16. Fachada frontal do Chafariz da Chácara do Pacu. Fotografia: AA457, São João del-Rei, de 13/8/1960. Tiradentes-MG – Fonte. Arquivo Permanente, Pasta 1143. Tiradentes - Chafariz. Superintendência do IPHAN-MG - Centro de Doc. e Informação.



Figura 17. Chafariz de Chácara do Pacu, Tiradentes-MG, visto do alto da Serra de São José. Fotografia: Luiz Cruz, 2023.

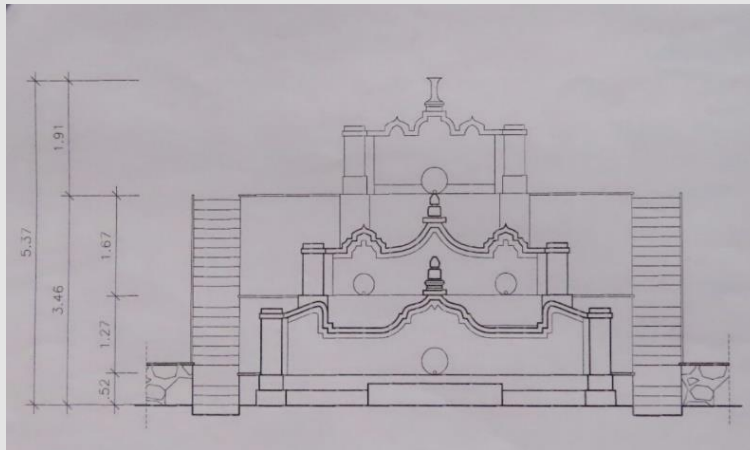


Figura 18. Fachada frontal do Chafariz da Chácara do Pacu, Rua Frei Veloso, 2, Tiradentes-MG. Autor: Gustavo Dias. Acervo: Escritório Técnico do IPHAN-Tiradentes.

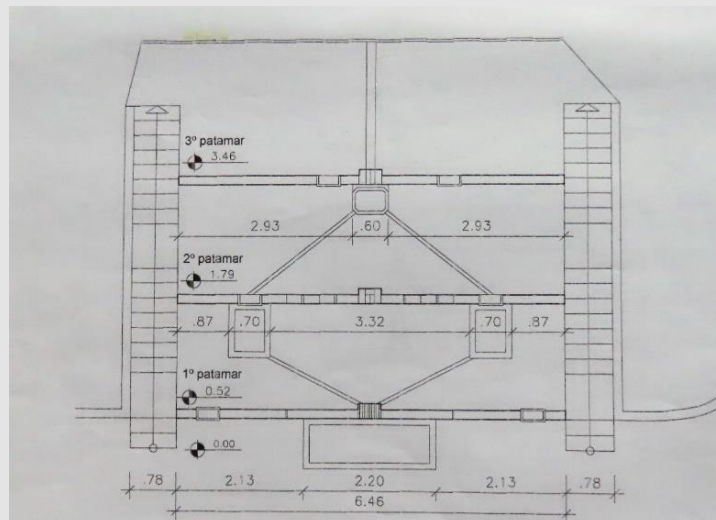


Figura 19. Planta baixa do Chafariz da Chácara do Pacu, Rua Frei Veloso, 2, Tiradentes-MG. Autor: Gustavo Dias. Acervo: Escritório Técnico do IPHAN-Tiradentes.

O Chafariz da Chácara do Pacu tem solução arquitetônica privilegiada. Sua base é em blocos areníticos aparelhados. É conformado por três patamares, ou fachadas frontais sucessivas, com pináculos centrais, remates em bossagem e relevos que terminam em volutas. Da primeira fachada, a água jorra de uma carranca, para dividir e cair de duas carrancas da segunda fachada e na terceira, de única carranca a água cai no tanque. As pilastras, pano e remate receberam pratos e cacos de louça embrechados. Duas escadas em blocos rochosos dão acesso ao ponto mais elevado do terreno. Trata-se de chafariz com certo porte e com essas

soluções, o elemento ganhou imponência e se destaca no ambiente. Na área do entorno havia calçamento poliédrico e mesas com base e tampo em material pétreo.

Como o Chafariz do Hotel Luxor, de Ouro Preto, o Chafariz da Chácara do Pacu também não recebeu atenção das autoridades devidas e não tem proteção legal individualmente.

CONCLUSÃO

Os chafarizes, as fontes, os lavabos, os repuxos, as bicas de água foram edificados em inúmeras localidades do Brasil. Exemplares construídos com os mais diversos materiais, desde os rochosos, como o majestoso Chafariz de São José, de Tiradentes – de 1749, onde se mantém preservados o elemento arquitetônico, a estrutura urbanística e sua funcionalidade hidráulica, aos edificados em alvenaria, os de ferro fundido, os revestidos de azulejaria, os que associam escultura e azulejaria, os ornamentados com embrechados e embutidos, os modernos e os antigos, os nacionais e os importados – todos são encantadores. Não há como esquecer do lavabo existente na sacristia da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto, uma verdadeira obra prima da escultura em pedra sabão, com detalhes folheados a ouro e executado pelo Mestre Aleijadinho. Todos esses elementos enriquecem o acervo arquitetônico, artístico e cultural do Brasil, a eles associamos os usos diversos, as histórias, os materiais e as técnicas construtivas, a engenharia hidráulica, as lendas, aos cacos de memórias das louças que se romperam em fragmentos, ou das conchas que rolaram por praias longínquas – tudo isso se constitui uma riqueza que compõe o nosso Patrimônio Material e Imaterial.

AGRADECIMENTOS

César Reis, Luana Ferreira, Janaína Ayres, Maria Aparecida do Nascimento, Maria Clara Caldas Soares Ferreira, Maria José Boaventura, Maria Lúcia Montenegro, Magno Moraes Mello, Matheus Blach, Patrícia Amorim, Raimundo Nonato Saraiva Frazão, IPHAN – Escritório Técnico de Tiradentes e Superintendência de Minas Gerais-Centro de Documentação e Informação do IPHAN.

Recebido em: 17/10/23 - Aceito em: 05/01/24

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso. *Igrejas e Capela de Sabará*. Revista. Barroco, n. 8, 1976.
- ÁVILA, Affonso. GONTIJO, João Marcos Machado. MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro – Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida. *O Aleijadinho de Vila Rica*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- CARVALHO, Feu de. *Pontes e Chafarizes de Villa Rica de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Edições Históricas, 1934.
- CORALINA, Cora. *Poemas dos Becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Global, 2006.
- COSTA, Antônio Gilberto. *Rochas e Histórias do Patrimônio Cultural do Brasil e de Minas*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2009.
- COSTA, Ronaldo José da. *Os Chafarizes de Ouro Preto: história, documentação e inventário*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2022. [manuscrito].
- COUTINHO, Maria João Pereira. *Embutidos marmóreos do retábulo da Capela dos Lencastres do Convento de São Pedro e Alcântara em Lisboa*. Lisboa: Universidade Lusíada, 2002.

CRUZ, Luiz Antonio da. BOAVENTURA, Maria José. *Glossário do Patrimônio de Tiradentes*. Tiradentes: IHGT, 2016.

Fontes e Chafarizes do Brasil. (Pesquisa e redação de Júlio Roberto Katinsky). São Bernardo do Campo, Mercedes-Benz do Brasil, 1991.

FRAZÃO, Raimundo Nonato Saraiva. PAIVA, Bárbara Oliveira. *O Casarão do Hotel Luxor – 230 anos de existência – suas histórias, suas lembranças*. Ouro Preto: UFOP, 2018. [manuscrito].

Relação de bens tombados, registrados e inventariados no Município de Ouro Preto, disponível em:
http://sgm.ouropreto.mg.gov.br/arquivos/prestacao_contas/rela-o-de-bens-tombados-e-registrados-em-ouro-preto.pdf, consultado: em 11/3/2023.

Relação de bens tombados, registrados e inventariados no Município de Tiradentes, disponível em:
https://www.tiradentes.mg.gov.br/Especifico_Cliente/18557579000153/Arquivos///Tiradentes_Divulgacao__1_.pdf, consultado: em 11/3/2023.

RIBEIRO, Rui. *Aleijadinho: Escolaridade e primeira obra. isto é inconfiência* – Boletim Informativo do Museu da Inconfidência. Ano XIV, n. 32, 2012.

ROSA, Tiago da Cunha. *Antônio Rodrigues Bello: as bases da pintura de falsa arquitetura na Capitania do Ouro no século XVIII*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte: UFMG. 2022. [manuscrito].

RÖWER, Frei Basílio. OFM. *O Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro – Sua história, memórias, tradições*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008.

SMITH, Robert. *Igrejas, casas e móveis – aspectos de arte colonial brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, UFPE, IPHAN, 1979.

VILLELA, Clarice Martins. *Hospícios da Terra Santa no Brasil*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. [manuscrito].

Sibilas do Tijuco: a centralidade das profetisas seculares na arte colonial

Sibyls of Tijuco: the centrality of secular prophetesses in colonial art

Maria Claudia Almeida Orlando Magnani¹

RESUMO

Este trabalho apresenta a peculiaridade da representação das sibilas na arte colonial de Diamantina, Minas Gerais. Sendo as únicas representações das profetisas na colônia, elas estão contornadas por estruturas de falsa arquitetura inspiradas em Andrea Pozzo e apresentam uma centralidade incomum e única no mundo. Segundo Joyce Lussu toda a cultura hegemônica teve que prestar contas à sibila, manipulá-la e deformá-la e ainda assim não a conseguiu suprimir. Nestas representações tão características, reafirma-se a dimensão multicultural do mito feminino que faz o elo entre o divino e o humano, com importância confirmada pelas suas dimensões e centralidade, além da sofisticação das estruturas de quadratura.

Palavras chave: Sibilas, centralidade feminina, profetisas.

ABSTRACT

Abstract: This paper introduces the peculiarity of the representation of the sibyls in the colonial art of Diamantina, Minas Gerais. As the only representations of the prophetesses in the former Portuguese colony, they are surrounded by structures of false architecture inspired by Andrea Pozzo and present a centrality that is unusual and unique to sybil representations worldwide. According to Joyce Lussu, all hegemonic cultures had to account for the sibyls, to manipulate and deform their image and reputation - and, even so, none was not able to suppress them. In these very characteristic representations, the multicultural dimension of this feminine myth which makes the link between the divine and the human, is reaffirmed and its importance is confirmed by its dimensions and centrality, as well as by the sophistication of the square structures surrounding them.

¹ Professora Associada do PPGCH da UFVJM.

Key words: Sibyls, feminine centrality, prophetesses.

As únicas representações das sibilas na colônia portuguesa da América encontram-se em Diamantina, Minas Gerais, antigo Arraial do Tijuco. Trata-se de uma pintura à têmpera oleosa, situada na capela-mor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (do final do século XVIII); de seis véus quaresmais inventariados pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (do final do século XVIII e princípio do XIX) – e dois não inventariados que se encontram na Igreja de Nossa Senhora do Rosário de São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito do Serro (datados e 1869).

Todas essas representações encontram-se envoltas em estruturas de falsa arquitetura, sendo as mais sofisticadas baseadas no tratado de Andrea Pozzo². Dentre os véus quaresmais, aqueles atribuídos a Caetano Luiz de Miranda e um com documentação comprobatória da sua autoria, têm a estrutura de quadratura mais sofisticada. Nos outros panos anônimos e também na pintura da abóbada da capela-mor, a falsa arquitetura é menos sofisticada, com escasso conseguimento do aprofundamento fingido dos espaços e da tridimensionalidade.

Para compreender a especificidade da centralidade das sibilas aqui abordadas, faz-se necessário apresentar, ainda que rapidamente, as informações básicas sobre aquelas figuras. As sibilas são personificações femininas, artísticas e literárias, que trazem em si um aspecto universal da condição transcendente do ser humano: o dom da profecia. De origem mítica, o modelo desse personagem responde a imperativos literários e se manifesta em ambientes artísticos, mas levanta também questões polêmicas: antropológicas, iconográficas, teológicas. Pode ser vista, na tessitura dessa malha intrincada, como uma atualização constante da imagem, inerente à imaginação humana, da mulher profetisa.

2 MAGNANI. A Estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas de Diamantina. P. 35–50.

Como mitos oraculares e divinatórios, as sibilas tiveram longo alcance temporal sobreviveram em diferentes espaços. Ao longo da história da humanidade, todas as culturas criaram mitos que pretenderam dar respostas às questões fundamentais do ser humano. A partir disso, mesmo as condutas profanas das comunidades humanas foram orientadas pelos modelos exemplares dos entes sobrenaturais que habitam as narrativas míticas. Nesse contexto mitológico as sibilas e seus oráculos se inserem, ainda que, do ponto de vista da compreensão do mito, alguns problemas se interponham. Dentre eles, quando se trata do mundo pagão, as sibilas não são entes sobrenaturais (condição concernente aos mitos amplamente aceita pelos eruditos), mas mulheres de carne e osso. Do ponto de vista da cultura judaico-cristã, o mito sibilino não foi relegado a um âmbito de falsidade ou ilusão – como sói acontecer com as narrativas que não estão legitimadas no antigo e novo testamentos – ainda que não esteja referendado nos livros sagrados.³ O registro mais remoto é babilônico, migrando daí para a cultura greco-romana⁴. Na mitologia greco-romana, as sibilas, quando ligadas a um deus, são profetisas de Apolo e têm a função de dar a conhecer os seus oráculos. Como seres mortais, as profetisas faziam o elo entre o profano e o sagrado atendendo à necessidade humana tanto de se comunicar com o transcendente, como de saber dos acontecimentos do futuro.

Não há consenso ou certezas sobre a origem do nome Sibila, que permanece envolta em mistério. Conhece-se a primeira tentativa de explicação etimológica do termo, que se deve a Varrão quando afirma não serem os livros sibilinos obra de uma única sibila, uma vez que todas as adivinhadoras do mundo antigo eram chamadas assim. Esse autor faz uma associação entre o termo sibila e a manifestação da vontade do deus a partir do dialeto eólico. Dentre os contemporâneos que se dedicaram ao tema, destaca-se a hipótese de Hrozný que faz uma associação entre os termos acádicos (babilônicos anteriores ao domínio

3 ELIADE. Mito e realidade. P. 11-13.

4 CERVELLI. Questioni Sibillini. P. 3-77 e PERETTI. La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica. P. 11-12.

assírio) *Sibu* que significa velho e *Ilu* que significa deus. Sibila seria assim, uma velha cuja fala tem procedência divina ⁵. No mundo cultural de influência helenística Apolo foi o deus oracular mais importante. A atividade profética e premonitória foi afirmada pela antiguidade greco-latina, desde os pré-socráticos a autores tardios como Plutarco nos diálogos *De Pythiae oraculis*⁶ y *De defectu oraculorum*⁷. O âmbito cultural grego, pela constante convivência entre logos e mito – em diferentes aspectos desde poesia até à medicina – era propício ao desenvolvimento dessa manifestação religiosa de importação oriental ⁸. A urgência em saber os acontecimentos futuros tem como exemplo a criação de outras figuras mitológicas como Prometeu, Orfeu, Hermes Trimegisto (este último fora do mundo grego, no Egito) e na existência de outras profetisas além das sibilas: as pitonisas. Ambos os tipos de profetisas falavam em momentos de transe. Diferentemente das sibilas, as pitonisas faziam uso de vapores advindos de ervas alucinógenas e falavam sobre os futuros pessoais daqueles que as procuravam. O estado profético das sibilas é descrito como um estado de furor, de sofrimento, no qual elas são traspassadas por uma força superior e dolorosa, advinda do deus, para vaticinarem. Diversamente das pitonisas, sibilas profetizavam sobre futuros coletivos como resultados de guerras, com vitórias ou derrotas, sobre riquezas e pobreza das nações, sobre decisões políticas de resultados dramáticos para a coletividade. Os seus transe independiam do uso de alucinógenos. Enquanto as pitonisas se punham nos templos, e profetizavam *ex tempore*, as sibilas eram ambulantes ou se mantinham em antros localizados em grutas ou cavernas. Outra diferença com relação às pitonisas é o fato de que os oráculos das sibilas eram escritos em livros e vinham sempre falados na primeira pessoa. As sibilas viam um futuro mais longínquo a partir de um passado imemorial e falavam sem ser interrogadas. As pitonisas eram interrogadas sobre

5 PASCUCCHI. L'iconografia medievale della sibila Tiburtina. P. 5-6.

6 PLUTARCO. Diálogos Píticos. P. 1-354.

7 PLUTARCO, L'eclissi degli oracoli. P. 1-485

8 SUÁREZ, Emilio. La Sibila: Pervivencia Literaria y Proceso De Dramatización. P. 114.

futuros próximos e nos êxtases eram precedidas por Apolo. Se alguma vez falavam na primeira pessoa, o próprio Apolo estaria a falar pelas suas bocas.⁹

Versões inconciliáveis circulam sobre o momento do surgimento da sibila na Grécia, como acontece comumente quando se trata de mitos. Baudoin, apontando todavia um momento exato, ainda o faz no universo mitológico: a sibila teria aparecido pela primeira vez no século VIII a.C., época na qual ela teria se apresentado como filha de Lamia, por sua vez filha de Poseidon, durante as celebrações dos jogos de Corinto ¹⁰ . As suas profecias nunca são respostas, mas visões. Não se trata do *logos* de Delfos, mas da linguagem das visões, de profecias ocasionais. Contrariamente à voz oracular centrípeta das pitonisas de Apolo, a voz da sibila, dotada de um poder que não é aquele de apaziguar ou dominar a natureza, seria uma voz centrífuga, que se confunde com todas as formas da vocalidade do real ¹¹ . Potente intermediária entre céu e terra, ela perscruta a obscuridade dos tempos mais remotos e enxerga os futuros mais longínquos.

Para a população de cultura helênica, a voz severa da sibila era familiar. Veja-se com relação a isso o fragmento 92 de Heraclito de Éfeso: “E a Sibila com delirante boca sem risos, sem belezas, sem perfumes ressoando mil anos ultrapassa com a voz, pelo deus nela”.¹² A fisionomia dessa profetisa pagã é delineada por meio das fontes gregas mais antigas como um “tipo”, isto é, como um indivíduo único, mas que se repete em uma multiplicidade de indivíduos e nomes, reaparecendo em diferentes figuras femininas unidas por alguns traços distintivos. Ainda que seja frequentemente ligada em alguma medida à esfera apolínea, sobretudo na época antiga, a sibila se apresenta em grande medida como uma fonte autônoma de revelação divina. Esta característica permitiu que o mito se propagasse em diferentes culturas e momentos. Criatura vagante e misteriosa,

9 PASCUCCHI. L'iconografia medievale della sibila Tiburtina. P. 6.

10 BAUDOIN. 4 vie di predisposizione alla divinazione in Mesopotamia e nel mondo Ellenistico. P. 62-70.

11 BAUDOIN. 4 vie di predisposizione alla divinazione in Mesopotamia e nel mondo Ellenistico. P. 62-70.

12 HERÁCLITO. Fragmentos. P. 106.

inspirada do alto, a princípio livre de condicionamentos institucionais nos seus presságios – quase sempre dramáticos, de desventuras e punições – a sibila fala sem ser interrogada onde e quando urge nela a possessão divina ¹³. A sua característica principal e distintiva em toda a tradição greco-romana é o *status* de porta-voz possuída pela divindade, como um canal de comunicação sem mediações entre os níveis divino e humano. Dessa forma, podia simbolizar em certa medida a população como um todo, que adquiria por meio dela uma condição sobrenatural pela qual estava capacitada a comunicar as mensagens divinas aos fiéis.

Foi assim delineado na Grécia um quadro variado no qual a *facies* divinatória de uma sibila – fonte livre de revelação divina, por uma criatura móvel e vagante, sem qualquer subordinação institucional e ainda assim inserida na história da humanidade para a qual pressagia eventos dramáticos, adversidades e calamidades – veio a ser no mundo romano uma forma de adivinhação institucionalizada, severamente controlada, destinada a oferecer garantias à vida e à sobrevivência da Urbe e dos cidadãos e perfeitamente integrada àquele contexto sócio-político.¹⁴ Para os romanos antigos a adivinhação sibilina era estreitamente ligada ao animismo e ao primitivo culto dos mortos. Posteriormente a isso e também ao culto dos deuses ctônicos, a sibila apareceu como purificadora e expiadora.¹⁵

Apesar da estreita conexão entre a lenda e a tradição artístico-literária, não obstante serem substrato uma da outra, essas duas linguagens desenvolvem-se paralelamente, como águas próximas que não se podem unir completamente. Segundo Ferri a lenda da sibila é pura e exclusivamente italiana, enquanto as outras manifestações são europeias em geral, ou quase totalmente europeias. O que interessa aqui, no entanto, é o caráter de universalidade desse mito. A sua forte e diversificada sobrevivência, deve-se, segundo este autor, a um “*principium vitae*”

13 PASCUCI. L'iconografia medievale della sibila Tiburtina. P. 5-6.

14 MONACA. La Sibilla a Roma. I libri sibillini fra religione e politica. P. 17.

15 ROSSI. Le sibille nelle arti figurative italiane. P. 272-285.

que remete à sua primordial composição humano-religiosa. Assim, mesmo na tradição popular, a sibila, ou ao menos seu nome, permanece até os dias atuais. Não é raro que atualmente esse mito apareça transformado, degenerado, quase irreconhecível, mas sempre exuberante em sua metamorfose. Como exemplo disso há um caso pitoresco existente no ambiente rural italiano, o dito popular “encontrar a sibila”: Acredita-se que os gatos negros tenham um osso a mais que os gatos não negros. Não se sabe onde esteja articulado ou como se tenha formado. Aquele que, achando esse ossinho, o ponha em sua boca, torna-se invisível aos olhos dos outros. Terá então “encontrado a sibila”.¹⁶ Outra forma degenerada, um tipo de tortura, tomou o nome de sibila, na Itália: a prática na qual os polegares ou os dedos em geral eram esmagados em uma série de laços feitos de cordas, cujo objetivo era extrair a verdade por meio da dor. Essa técnica era reservada às mulheres. Conquanto a sibila também fosse vista como a guardiã da verdade, ironicamente a tortura era dedicada à extração da verdade nas mulheres. A pintora Artemisia Gentileschi foi assim torturada em 1612 por ocasião do processo movido contra seu mestre Agostino Tassi por assédio sexual.¹⁷ Como exemplo de sobrevivência do mito pode-se também recordar a existência da Sibilla Barbaricina na Sardenha – mulher vivente no século XX – e suas práticas mágico-religiosas, cujas notas etnográficas com autoria de Raffaello Marchi foram publicadas pelo *Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna* (ISRE) em 2006.¹⁸ Outro modelo exemplar de permanência do mito, a cartomancia, ainda hoje é praticado com cartas sibilinas: La Vera Sibilla Italiana é perpetrada contemporaneamente na Itália.¹⁹ De errantes a enclausuradas em seus antros; de virgens a eróticas; de portadoras do *logos* humano ao discurso divino e delirante; de mito a mulheres reais; da Babilônia à Grécia e aos povos de cultura helenizada do mediterrâneo; de Roma e dos judeus helenizados à cultura cristã; da Europa à América colonizada,

16 FERRI. La sibilla e altri studi sulla religione degli antichi. P. 55.

17 KERRINGAN. Gli strumenti di tortura. P. 57-59.

18 MARCHI. La sibilla barbaricina note etnografiche. P. 1-312.

19 TUAN. Vera Sibilla Italiana. P. 7-127.

entre mistérios e revelações, a sobrevivência da sibila na literatura, na música, na liturgia, na pintura, intriga e permanece entre nós.

A sobrevivência da sibila desde os primórdios prova que ela responde a uma necessidade provavelmente fundamental do pensamento humano de criar uma figura que combine os traços de feminilidade, por vezes da velhice, da castidade, da inspiração profética, da sabedoria e da sacralidade. Esses elementos estão relacionados entre si. Eles dão testemunho de uma criatura inalterável que corre de civilização em civilização, criatura para a qual as letras latinas, através de seus escritores dos mais importantes, Virgílio e Santo Agostinho, garantiram prestígio incondicional por mais de um milênio.²⁰

Com uma concepção mais ampla do significado da palavra sibila, Ariana Pascucci²¹ afirma que na antiguidade gregos e latinos se referiam assim a toda classe de profetisas, mulheres virgens e jovens, ou por vezes decrépitas, que desenvolviam a arte da adivinhação em estado de transe. Interessa-nos aqui, em especial, as representações plásticas das sibilas. Apesar de existirem fontes que afirmam a existência de suas figurações em idade grega (séculos V e VI a. C.), é na época romana de ambiente itálico a sua principal difusão. As imagens aparecem em moedas a partir do ano 65 a. C., mas a representação da sibila Cumana mais rica de significado daquele período (do século I d.C.) é uma pintura de Herculano na qual comparecem a profetisa ao lado de Apolo.

As bases iconográficas para as representações das profetisas são múltiplas, entretanto, alguns cânones foram fundamentais nesse sentido ao longo da história. Marco Terêncio Varrão (116 a 27 a.C) em sua obra *Antiguidades das Coisas Divinas* (quase totalmente desaparecida e hoje conhecida por meio de citações de Cícero, Lactâncio e Santo Agostinho) traz a lista mais exaustiva com 10 sibilas, da seguinte maneira arroladas em ordem de antiguidade: Pérsica, Líbica, Délfica, Ciméria, Eritéia, Sâmia, Cumana, Helespontica, Frígia e Tiburtina²². Pode-se ver

20 ABED. Une à la douzaine. Le statut du personnage de la sibylle dans le ms BnF fr. 2362. P. 9-19.

21 PASCUCCI. L'iconografia medievale della sibila Tiburtina. P. 5.

22 PARKE. Sibille. P. 49-52.

nesse conjunto uma síntese literária e historiográfica do que se sabia sobre as sibilas até então, e também o desejo de estabelecer limites para uma lista em constante modificação. Ali as sibilas representavam diferentes regiões do mundo conhecido: algumas vindas da Grécia, outras do oriente, outras italianas ou itálicas. O catálogo de Varrão obteve muito sucesso, influenciando outras listas – à exceção talvez de alguns eruditos escolásticos – e acabou por se impor na Igreja do Oriente e do Ocidente, como o catálogo canônico das sibilas²³. Retomado por Lactâncio, o catálogo de 10 sibilas se tornou a fonte na qual quase todos os escritores posteriores se alimentaram, até o século XV.

O catálogo de Varrão será assim transmitido e repetido pelos autores da idade média latina, sendo referência para os artistas medievais e para os primeiros humanistas do renascimento até ser acrescido das sibilas Agripa e Europa por meio de Fillipo Barbieri, (mas não só por ele como veremos), um frade dominicano, em 1482. Esse autor fez coincidir as profetisas com os profetas do antigo testamento e conferiu a cada uma delas características, atributos e profecias. Apesar de a lista do dominicano figurar com algumas variações em distintos programas iconográficos, a lista de Varrão teve ainda longevidade mesmo concomitantemente ou posteriormente ao seu incunábulo.

Dentre as numerosas sibilas do mundo antigo, duas adquiriram um lugar privilegiado entre os primeiros cristãos: a sibila de Cuma, em razão da associação com a profecia messiânica que os cristãos viram na quarta Écloga de Virgílio; e a sibila Eritreia que teria cantado a Parousia de Cristo e o Juízo Final, num célebre acróstico grego que fora traduzido por Santo Agostinho na Cidade de Deus (esse tema será ainda abordado no capítulo Sobrevivência das Sibilas no Mundo Cristão). A partir disso a Eritreia teve uma fortuna imensa, pois entrou na liturgia da idade média por meio de um sermão pseudo-agostiniano que a cita dentre outras testemunhas da divindade de Cristo e que igualmente inspirou tanto a representação de teatros sacros quanto composições musicais do século IX ao XVI.

23 ROESSLI. Les Oracles Sibyllins. P. 5.

Sem dúvida nenhuma é também a Eritreia aquela aludida no *Dies Irae* atribuído a Tomaso a Celano no século XIII, no famoso: *Dies iræ, dies illa, / Solvet sæclum in favilla, / Teste David cum Sibylla* ²⁴.

A partir do século VI outra profetisa ganha importância: a sibila Tiburtina, a décima na lista de Varrão e que teria previsto o nascimento de Cristo ao Imperador Augusto mostrando-o a Virgem Maria com seu filho no colo. A Tiburtina teve imensa fortuna também nas representações nas igrejas e esteve associada à *pax romana*, à lenda dos nove sóis, e ao acróstico do Juízo Final por meio de autores que lhe atribuíram o lugar antes ocupado pela Eritreia ²⁵. Podemos por tudo isso compreender que para os cristãos primitivos, a Cumana tornou-se canonicamente uma das profetisas pagãs da encarnação do saber; a Eritreia a sibila do Juízo final e da parusia de Cristo; enquanto a Tiburtina assumiu na Idade Média uma simbologia essencialmente messiânica e milenarista.²⁶

O final da Idade Média aprofundou as características míticas das sibilas (que foram instituídas no mundo antigo) por meio dos textos e da iconografia. O interesse dos homens da Idade Média pela profecia era constantemente renovado. É um evento notável que essa criatura, a partir da Grécia, fizesse predições de todos os tipos: profecias políticas, que anunciavam as mudanças de tronos e dinastias; anúncios do Dia do Juízo Final ou do fim dos tempos; e profecias cristãs que tendiam a provar que o Messias era aguardado entre os povos pagãos. Nesse contexto é de extrema importância a iconografia. Aqui o mérito próprio da Idade Média foi considerar que a palavra da profetisa tinha que ser abrigada por uma boca e um corpo. O medieval adicionou, portanto, à palavra da sibila um importante interesse pela sua representação. A partir desse interesse se percebe a multiplicidade de alusões ao físico nos textos literários: corpo deteriorado e horrível de se ver da sibila Cumana, antiga profetisa nas obras de Virgílio e Ovídio;

24 ROESSLI. Les Oracles Sibyllins. P. 8.

25 PASCUCI. L'iconografia medievale della sibila Tiburtina. P. 18.

26 ROESSLI. Les Oracles Sibyllins. P. 9.

corpo bonito e jovem da sibila Tiburtina; corpo evanescente e velado da sibila na obra de Cristina de Pisano ²⁷.

O que pretendemos destacar aqui são as especificidades das representações das sibilas nos templos católicos em geral e em Diamantina em especial. Para isso, é preciso nos dedicar, ainda que rapidamente, à sua sobrevivência no mundo cristão. Não é tarefa simples deslindar o caminho percorrido entre a sibila pagã e sua incorporação pelo cristianismo. Não existe um fato único, ou momento histórico exclusivo que responda com suficiência a esta questão, mas, ao contrário, diferentes ocasiões e eventos se interpõem e concorrem para a sua elucidação. Trata-se por isso de uma sobrevivência efetiva. A questão divinatória e profética é um elemento comum e peculiar ao complexo quadro de relacionamentos difíceis (mas forçosos) da nova mensagem religiosa cristã com o panorama multiforme (mas essencialmente homogêneo) das civilizações que afluíam dentro do império romano. Tanto da parte da cultura pagã, como da judaica e da cristã, houve uma sede insaciável de conhecimento do futuro, misto de esperança e temor. Esse foi um ponto crucial na tessitura da afirmação religiosa dessas distintas culturas e na busca, seja de sua afirmação religiosa, como de suas peculiaridades ²⁸. A partir desses pressupostos, já se torna possível distanciar o espanto e a admiração com relação à presença maciça das sibilas também no mundo cristão.

Dentre os diferentes momentos históricos nos quais as questões proféticas e divinatórias surgem e ressurgem com fervor, não é incomum que compareçam diferentes estirpes de profetas e adivinhadores, com maior ou menor sucesso (dentre os quais as sibilas têm um lugar privilegiado) ao lado da astrologia com a sua prática divinatória do zodíaco. As sibilas estiveram presentes no cristianismo desde os primórdios. O primeiro momento, sem dúvida determinante, foi o dos padres apologistas no cristianismo primitivo e da patrística até à institucionalização da Igreja Católica, (com o I Concílio de Niceia, convocado pelo

27 PIZAN. *La Cité des Dames*. P. 127-238.

28 GASPARRO. *La sibila: voce del Dio per pagani, ebrei e cristiani: un modulo profetico al croce via delle fede*. P. 505-553.

imperador Constantino) ressaltando Lactâncio e Santo Agostinho. O primeiro imperador cristão, na sua mensagem para este concílio, realizado no ano de 325, interpretou a passagem das *Écoglas* ou *Bucólicas* de Virgílio como uma referência à vinda de Cristo.



Figura 1: Sibila do Arco Triunfal da Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma. Fonte: Maria Cláudia Magnani, 2018.

Se Constantino foi um marco, cabe lembrar que antes dele as sibilas vinham sendo já citadas pelos padres da Igreja. Depois que Virgílio mencionou a sibila, esta se tornou uma figura comum na literatura latina. Os cristãos viram então, nesta *Bucólica*, segundo Brown²⁹ a profecia do nascimento virginal do Messias que tirou o pecado original. É nesse ambiente deliberadamente literário, antes mesmo da citação de Constantino, que a sibila aparece nos escritos dos Padres da Igreja. O veredito mais importante sobre as sibilas, legitimando as profetisas e suas profecias

29 BROWN. A Quarta *Bucólica* de Virgílio. P. 78-82.

no universo católico, foi dado na Cidade de Deus, por Santo Agostinho, no século IV³⁰. A primeira representação de uma sibila dentro de um templo católico se dá no século IV, em um mosaico da Basílica de Santa Maria Maggiore. Desde esse momento, percebe-se que a sibila é um detalhe marginal nas representações iconográficas.

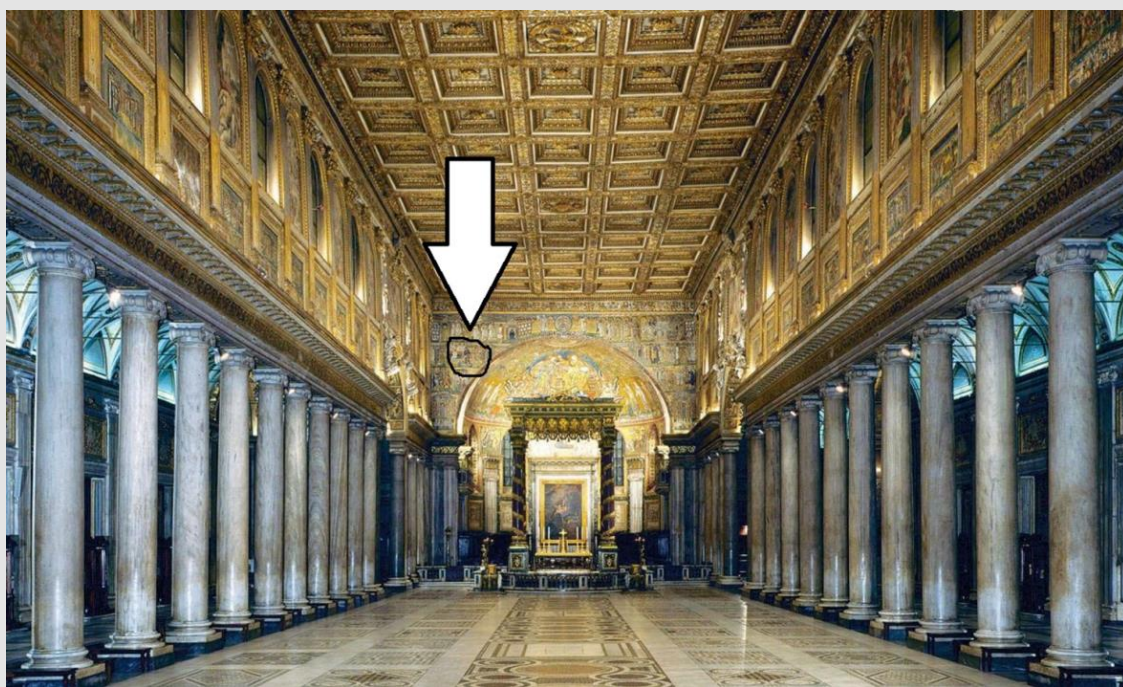


Figura 2: Arco Triunfal da Basílica de Santa Maria Maggiore, com a sibila marcada em detalhe.
Fonte: Maria Cláudia Magnani, 2018.

Conforme Rossi ³¹, no século XI, uma desordem das almas criou insatisfação e desequilíbrio a partir das mudanças como a retomada do comércio, o desenvolvimento das cidades e a aparição da burguesia, juntamente com o surgimento de bandos de mercenários e mendicantes. Na mesma época há um ressurgimento de um clima apocalíptico. Este século viu a luta entre a Igreja e o Império Germânico. Foi um século no qual o mundo cristão foi tomado várias vezes pelo medo apocalíptico que preparava os povos para a iminência de uma luta final, como afirma Minois ³². O clima apocalíptico e o medo diante das desordens

30 AGOSTINHO. A Cidade de Deus. XXIII, 2.

31 ROSSI. Le sibille nelle arti figurative italiane. P. 218.

32 MINOIS. Storia dell'Avvenire dai profeti alla futurologia. P. 166.

advindas das rápidas mudanças no mundo tradicional trouxeram fortemente o desejo de conhecimento do futuro. Houve um retorno importante da astrologia e das profecias sibilinas que são, ao mesmo tempo, concorrentes e complementares aos profetas do Antigo Testamento. Segundo a mesma autora, é do século XI a primeira representação da sibila no universo medieval. Uma pintura parietal, na Basílica de *Sant'Angelo in Formis*, dos frades beneditinos, representa a sibila já honrada na Igreja, lado a lado com os doze profetas de Cristo. A sibila em questão não está nomeada, mas encontra-se nas terras onde tiveram longa duração a tradição das sibilas Cumana e Ciméria, sendo provavelmente esta pintura uma das profetisas comparecentes na tradição regional.



Figura 3: Sibila em Santo Ângelo in Formis, Capua. Fonte: Maria Cláudia Magnani, 2018



Figura 4: Sibila no arco da Igreja em Santo Ângelo in Formis, Capua. Fonte: Maria Cláudia Magnani, 2018

É digno de nota o fato de que, no século XIII, ninguém menos que Tomás de Aquino³³, o grande doutor da escolástica tenha também mencionado as sibilas, corroborando as palavras de Santo Agostinho e confirmando que suas profecias seriam de inspiração divina e não demoníaca. Do século XIII existem importantes representações das sibilas na Itália. Destacam-se duas esculturas em Ravello e de Sesso Aurunca, ambas na costa Amalfitana, tidas como as primeiras representações das sibilas em mármore. Foi um novo momento de apelo ao sibilismo, especialmente no sul da Itália. Também estas, discretos detalhes.

No século XIV, de acordo com Smoller³⁴(2010, p. 83) um grande número de estudiosos colocou-se contra as sibilas e outros elementos do paganismo dentro do catolicismo. No entanto, isso não foi suficiente para anular a tendência de ratificar as sibilas como testemunhos da encarnação. Naquele século, também foram representadas sibilas em importantes púlpitos em Pistoia, Siena e Pisa, feitos

33 AQUINO. Suma Teológica . 2ª PARTE, II SESSÃO, QUESTÃO 172, ARTIGO 5 E 6.

34 SMOLLER. Teste Albumasare cum Sibylla: astrology and the Sibyls in medieval Europe. P.83.

por Giovanni Pisano e seu filho Nicola Pisano. Também neste caso, as sibilas são detalhes de púlpitos dentro de grandes templos.



Figura 5: Sibila no púlpito, Igreja de St. Andrea, em Pistoia, Giovanni Pisano Fonte: Maria Cláudia Magnani, 2018

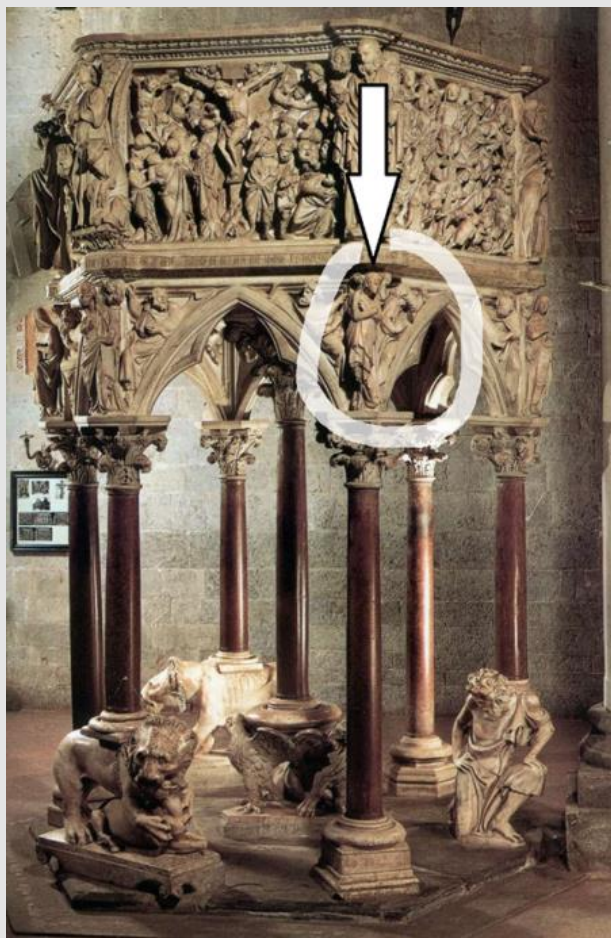


Figura 6: Sibila assinalada em detalhe no púlpito, Igreja de St. Andrea, em Pistoia. Fonte: Maria Cláudia Magnani, 2018

No século XV, surgiu uma obra que foi importante para a representação das sibilas no mundo cristão, o livro de Fillipo di Barbieri. A importância hoje reverberada da publicação de Barbieri deve-se em grande medida a uma notável obra que apareceu na França do século XIX. Nos estudos de Émile Mâle (*Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint*, a tese latina sobre as sibilas, discutida na Sorbone em 1898) o autor mostra como Barbieri tem efetivamente uma grande importância como base iconográfica das representações das sibilas nas igrejas a partir de então, uma vez que estabelece características físicas, vestimentas, idade e atributos específicos a cada uma delas em sua obra

Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini publicada pela primeira vez em 1481 e diversas vezes reeditada³⁵. O renascimento é, na verdade o momento no qual se veem cada vez mais profecias extra bíblicas comparecentes na Igreja, frequentemente dentro de uma estrutura escatológica e legitimando o cristianismo. Não é por acaso que é neste momento, do século XV em diante, que se tem o maior número de representações das profetisas nas igrejas. Sempre detalhes em ângulos, tambores, cantos de capelas laterais, afrescos em arcos secundários.

No século XVI, grandes nomes como Rafael e Michelangelo representaram sibilas em igrejas de enorme importância em Roma: Santa Maria da Paz e Capela Sistina, respectivamente. Esses dois exemplos são fundamentais para compreender a importância dessas representações, mas insuficientes para se ter a dimensão numérica das representações das sibilas nos templos católicos, na Itália. Em um espaço de poucas décadas, ao lado dos já citados pintores, destacam-se, entre os séculos XV e XVI nomes como Fra Angelico, Ghirlandaio, Andrea del Castagno, Raffaelino del Garbo, Veronese, Lorenzo Loto, Filippo Lipi, Bernardino Luini, Correggio, Dosso Dossi, dentre tantos outros que representaram as profetisas no mundo cristão. Em sua maioria, as profetisas eram representadas ao lado de profetas e sempre em ângulos de arcos, em capelas laterais, como detalhes discretos. Mesmo na Capela Sistina, provavelmente a pintura que mais centralidade dá a essas figuras, elas são cinco em relação aos sete profetas, todos dispersos e contornando as figuras centrais que retratam a criação do mundo, da separação entre as luzes e trevas até à embriaguez de Noé. Ou seja, mesmo ali, as sibilas não têm a importância e a centralidade de outras figuras da criação.

35 BARBIERI. *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini*. P. 7r – 12 v.



Figura 7: Sibila Eritreia, Fra Angelico, Museo San Marco, Florença. Fonte: Maria Cláudia Magnani, 2018

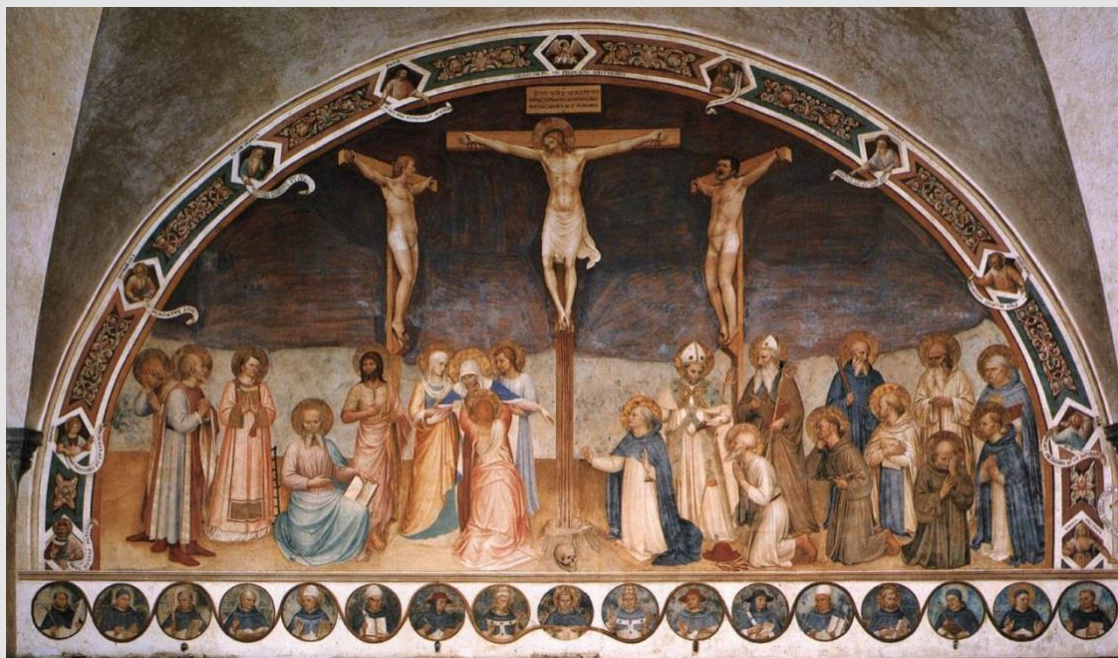


Figura 8: Crucificação com Santos, Fra Angelico, Museo San Marco, Florença, com sibila Eritreia no detalhe. Fonte: Maria Cláudia Magnani, 2018

As profetisas (juntamente com os magos) provar-se-iam imensamente poderosas e populares nos séculos XVI e XVII. No entanto, o século XVII, conhecido como o período da ciência moderna, traria muitas críticas às profecias sibilinas. Diversos eruditos não hesitaram em tentar demonstrar que se tratava de pura invenção. São exemplo dessa descrença as concepções de David Blondel e Isaac Casaubon, datadas de 1660 e sobre as quais nos informa Minois³⁶. Este mesmo autor afirma que para Vossius as profecias sibilinas tratam-se de invencionice dos judeus. Para Johannes Marckius de Groninga tratam-se de uma fraude atribuída aos padres. Para o holandês Antoine Vandale, as sibilas são malandras que não teriam previsto coisa alguma. A partir do final do século XVII os oráculos sibilinos foram sendo desmistificados e por volta de 1694 tornaram-se a base de um jogo para a sociedade nos Países Baixos. A profecia se torna um gênero literário de *divertissement* própria dos almanaques. Não foi, no entanto, sem reação que os ataques sofridos às profecias sibilinas circularam. Exemplo disso, em 1678, Jean Crasset, pregador jesuíta, em sua *Dissertation sur les Oracles des Sybilles* faz a apologia dos oráculos sibilinos, atacando diretamente as críticas feitas por Blondel³⁷. Entretanto, a partir dos finais do século XVII são cada vez menores as ocorrências das representações das sibilas nas Igrejas na Itália, ainda que em menor número sejam representadas, por vezes como meros detalhes decorativos, até o século XX. Exemplos disso são as quatro sibilas pintadas por Achille Casanova na Basílica de Santo Antônio em Pádua, na primeira metade do século. Ainda que sejam de grande proporção quando vistas individualmente, as pinturas contornam a abside, sendo pouco visíveis e ainda assim minudências em uma basílica monumental.

A produção e circulação de gravuras desde o século XV permitiu ainda uma longevidade às pinturas das sibilas na Europa e nas colônias espanhola e portuguesa da América, como se pode conferir na primorosa obra de Raybould³⁸

36 MINOIS. *Storia dell'Avvenire dai profeti alla futurologia*. P. 351.

37 CRASSET. *Dissertation sur les Oracles des Sybilles*. P. 4- 275.

38 RAYBOULD. *The sibyl series of the fifteenth century*. P. 6-255.

(2016, p. 06-255). Especialmente nas colônias ibéricas da América, foi a partir de gravuras holandesas da família Van der Passe, do primeiro quartel do século XVII, que as pinturas das sibilas foram feitas. As gravuras dos Van der Passe foram fartamente reproduzidas pelos franceses e tiveram fortuna na sua circulação. Ao menos dois ciclos foram dedicados às representações das sibilas ³⁹. No caso da América portuguesa, as únicas representações das sibilas estão na cidade de Diamantina, em Minas Gerais. Trata-se de quatro sibilas na abóbada da capela-mor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, do século XVIII e de véus quaresmais do final do século XVIII e início do século XIX. O que chama a atenção nessas figurações é a sua centralidade que lhes dá uma importância única no mundo.

Na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim as profetisas estão representadas em meio corpo, em quadros entre colunas paranínicas figurando cariátides, e sobre cada quadro, há um medalhão seguro por um querubim trazendo os seus nomes: Delfica, Lística, Frígia e Tiburtina. Setecentistas, as pinturas foram atribuídas a Silvestre de Almeida Lopes, pintor nascido na colônia e que teria aprendido o ofício com o bracarense José Soares de Araújo, pintor que teria levado para o Arraial do Tijuco a pintura de quadratura e o tema das sibilas ⁴⁰. A centralidade das sibilas naquela abóboda é única dentro de uma igreja católica: As quatro sibilas que contornam o quadro recolocado da deposição de Cristo – iconografia de devoção daquele templo – são superiores em volume àquela representação central. O conjunto toma toda a abóboda, como se pode perceber na imagem abaixo:

39 ROMERO, ROMERO e OJEDA. Sibilas En Europa y América: Repercusiones Del Sibyllarum Icones de Crispijn De Passe En Los Siglos XVII y XVIII. P. 263–80.

40 MAGNANI. Modelos iconográficos das Sibilas e da deposição de Cristo nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa. P. 152-166.



Figura 9: Teto da Capela de Nosso Senhor do Bonfim, Diamantina. Fonte: Bernardo Magalhães, 2016

As profetisas não estão relacionadas a profetas ou evangelistas e as colunas da falsa arquitetura que as contornam, são figurações de cariátides. Maior centralidade ainda tem as sibilas representadas nos oito véus quaresmais ali sobreviventes do final do século XVIII e princípio do século XIX. Seis véus são inventariados pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – e dois não inventariados encontram-se na Igreja de Nossa Senhora do Rosário em São Gonçalo do Rio das Pedras, atual distrito da cidade do Serro. Além de serem os únicos véus quaresmais adornados com sibilas encontrados na pesquisa desta autora (à exceção de um *fastentuch* da cidade de Gurk na Áustria que representa um pequeno quadro, dentre 99 nele figurados, com a lenda da sibila Tiburtina e o imperador Augusto), eles têm também a exclusividade da centralidade e importância das profetisas ali figuradas. Todos os oito panos têm as sibilas em estrutura de quadratura e sua função é a de cobrir os altares na semana santa.⁴¹

41 MAGNANI. Os Véus nas Pinturas e as Pinturas nos Véus: sibilas e quadratura nos panos quaresmais de Diamantina. P. 313-326.



Figura 10: Véus quaresmais com sibilas em Diamantina. Fonte: Bernardo Magalhães, 2016

Ainda é um mistério essa presença das sibilas em Diamantina. Figuras femininas profanas, incorporadas pelo cristianismo, mas sempre pagãs e com o dom da profecia. As suas representações nas igrejas, como dito anteriormente, são detalhes na maioria das igrejas onde são figuradas. Diferentemente das madonas e das santas, as profetisas estão em ângulos, capelas laterais, cantos de transeptos, pendentes de cúpulas, e na maioria das vezes fazendo referência às figuras masculinas da história sagrada. A centralidade e a importância das sibilas de Diamantina são únicas no mundo católico. Permanece a pergunta: quem seria o responsável por essas características? Um comitente, um pintor, as irmandades, algum pároco?

As sibilas permanecem em diferentes momentos históricos e distintos locais. Foram incorporadas pelos judeus e pelos cristãos, chegando até às Américas. Essas figuras mitológicas permanecem porque têm em si algo de universal. Assim como os *aedos* gregos, elas tinham um lugar social na cidade antiga e por meio da linguagem delirante e misteriosa dos seus oráculos, faziam a ligação entre o transcendente e o humano. São, portanto, uma expressão do desejo humano de transcender e de saber o futuro. Segundo Joyce Lussu em sua obra *IL*

Libro Perogno su Donne, Streghe e Sibille a imagem das sibilas representa e antecede a contraposição aos poderes constituídos, como a vivência do diverso.⁴² Segundo essa autora toda a cultura hegemônica teve que prestar contas a ela, manipulá-la e deformá-la e ainda assim não a conseguiu suprimir. As sibilas, de fato, não teriam desaparecido, mas se transformado sempre ao longo do tempo, mantendo o contraponto aos poderes estabelecidos, amparado na dimensão mítica da sua vivência. Fazendo eco à hipótese de Joyce Lussu, sugerimos que também em Diamantina as sibilas não tenham desaparecido, mas se transformado ao longo dos anos, nas mulheres raizeiras, conhecedoras dos poderes naturais e sobrenaturais das plantas, benzedeadas, cartomantes, adivinhas, reafirmando-se sempre na dimensão multicultural do mito feminino que faz o elo entre o divino e o humano.

Recebido em: 20/10/23 - Aceito em: 26/01/24

BIBLIOGRAFIA

ABED, Julien. Une à la douzaine. Le statut du personnage de la sibylle dans le ms BnF fr. 2362. In *Façonner son personnage*. Aix-Marseille, (2007): 9-19.

AGOSTINHO, Santo. **A Cidade de Deus**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013, 592p.

AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica** : 2ª PARTE, II SESSÃO, QUESTÃO 172, ARTIGO 5 E 6.

BAUDOUIN, Claudie. 4 vie di predisposizione alla divinazione in Mesopotamia e nel mondo Ellenistico. In *Parchi di Studio e Riflessione La Belle Idée*. Febbraio 2012 Disponível em: <https://docplayer.it/13128122-4-vie-di-predisposizione-alla-divinazione.html> Acesso em: 17 de jan. 2022.

42 Joyce Lussu, *IL Libro Perogno Su Donne, Streghe e Sibille*, (Ancona: Società editricie Il Lavoro Editoriale, 1982), 7-64.

BARBIERI, Filippo. **Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini**, Incunable – Membr.IV.29, 140 p., disponível em: <http://digi.vatlib.it/view/Membr.IV.29> Acesso em: 17 de jan. 2022.

CERVELLI, Innocenzo. **Questioni Sibillini**. Veneza: Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2011, 372 p.

CRASSET, Jean. **Dissertation sur les Oracles des Sybilles**. Paris: Chez l'Etienne Michallet, 1678, 302 p. Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9614528k.r=sibylles%20blondel?rk=21459>
Acesso em: 17 de jan. 2022.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972, 193 p.

Ferri, Silvio. **La sibilla e altri studi sulla religione degli antichi**. Pisa: Edizione ET, 2007, 268 p.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: Os Pensadores: Os Pré-socráticos. Tradução: José Cavalcanti de Souza et al. São Paulo: Abril Cultural, 1996, 353 p..

KERRINGAN, Michael. **Gli strumenti di tortura**. Roma: L'Airone Editrice, 2001, 192 p.

LUSSU, Joyce. **IL Libro Perogno Su Donne, Streghe e Sibille**. Ancona: Società editricie Il Lavoro Editoriale, 1982, 64p.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. Modelos iconográficos das Sibilas e da deposição de Cristo nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa. In OLIVEIRA, Carla Mary S.; HONOR, André Cabral (Orgs.). *O Barroco na América Portuguesa*: Novos Olhares Sevilha: Enredars, 2019, p. 152-166.

_____. Os Véus nas Pinturas e as Pinturas nos Véus: sibilas e quadratura nos panos quaresmais de Diamantina. In MELLO, Magno Moraes (Org.). *Arte e Ciência: O triunfo do ilusionismo na arte barroca*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas FAFICH/UFMG, 2020, p. 313-326.

_____. A Estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas de Diamantina. In *Linguagens nas artes*, v. 1, n. 2, p. 35–50, 2020. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes/article/view/5285> Acesso em: 17 jan. 2022.

MARCHI, Raffaello. **La sibilla barbaricina note etnografiche**. Nuoro: Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna, 2006, 312 p.

MONACA, Mariangela La Sibilla a Roma. **I libri sibillini fra religione e política**. Cosenza: Edizioni Lionello Giordano, 2005, 324 p.

MINOIS, Georgis. **Storia dell'Avvenire dai profeti alla futurologia**. Bari: Edizione Dedalo, 2007, 608 p.

PARKE, Herbert William. **Sibille**. Genova: Edizioni Culturali Internazionali, 1992, 382 p.

PASCUCCI, Arianna. L'iconografia medievale della sibilla Tiburtina. In *Collana Contributi alla conoscenza del patrimonio tiburtino*, vol. VIII (2011): 3-77.

PERETTI, Aurelio. *La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica*. Firenze: La Nuova Italia Editrice Firenze, 1943, 510 p.

PIZAN, Christine de. **La Cité des Dames**. Paris: Éditions Stock, 2018, 306 p.

PLUTARCO. **Diálogos Píticos. Introduccion**, traducción y notas por Concepción Morales Otal y José García López. Madrid: Gredos, 1985, 354 p.

PLUTARCO. **L'eclissi degli oracoli**, a cura di Andrea Rescigno. Napoli: D'Auria, 1995, 485 p.

RAYBOULD, Robin. **The sibyl series of the fifteenth century**. Boston: Brill Editors, 2016, 263 p.

ROESSLI, Jean-Michel. Les Oracles Sibyllins. In *Histoire De La Littérature Grecque Chrétienne*, Tome 2, (2012): 591- 618.

ROMERO, Rodríguez, ROMERO, Agustina Rodríguez, OJEDA, Almerindo. Sibillas En Europa y América: Repercusiones Del Sibyllarum Icones De Crispijn De Passe En Los Siglos XVII y XVIII. In *Archivo Español De Arte*, 88, no. 351 (2015): 263–80.

ROSSI, Angelina. Le sibille nelle arti figurative italiane (con sette illustrazioni nel testo) In *L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, v. 18, (1915): 209-21; 272-283; 427-58.

GASPARRO, Sfameni, Giulia. La sibilla: voce del Dio per pagani, ebrei e cristiani: un modulo profetico al croce via delle fede. In *Sibille e linguaggi oracolari: mito, storia, tradizione*, Atti del Convegno Macerata –Norcia 20-24 set. 1994, 505-553. Pisa, 1999.

SMOLLER, Laura Ackerman. Teste Albumasare cum Sibylla: astrology and the Sibyls in medieval Europe. In *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, n° 41 (2010), 76-89.

SUÁREZ, Emilio. La Sibilla: Pervivencia Literaria y Proceso De Dramatización. In *Castilla: Estudios de literatura*, 1983-1984, número 6-7, p. 113-141.

TUAN, Laura. **Vera Sibilla Italiana**. Torino: Scarabeo, 2014, 127 p.

**José Pereira Arouca e a Igreja da Ordem Terceira de São
Francisco de Assis de Mariana: trabalho, devoção e fé.**

José Pereira Arouca and the Church of the Third Order of São
Francisco de Assis of Mariana: work, devotion and faith

Monica Lage¹

RESUMO

As associações religiosas foram importantes veículos de sociabilidade e de difusão das artes no período colonial mineiro. Foram elas que ofereceram amparo aos membros durante as dificuldades da vida e assistência na hora da morte. Foram elas também, que patrocinaram as artes ao contratar artífices para construir e ornamentar as igrejas das vilas e das cidades coloniais. Este artigo tem como objetivo contar a história da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da cidade de Mariana e a história da construção do seu templo definitivo, pautando as alterações que foram feitas pelo construtor José Pereira Arouca em relação ao projeto original. Objetiva ainda, mostrar a relevância do José Pereira Arouca para a Ordem, pois além de construtor oficial da igreja, ele também foi um líder espiritual dentro desta associação religiosa.

Palavras-chave: Igreja, construção e arte

ABSTRACT

Religious associations were important vehicles for sociability and dissemination of the arts in the colonial period of Minas Gerais. They were the ones who offered support to members during the difficulties of life and assistance at the time of death. They were also the ones who sponsored the arts by hiring craftsmen to build and decorate churches in colonial towns and cities. This article aims to tell the story of the Third Order of Saint Francis of Assisi in the city of Mariana and the history of the construction of its definitive temple, highlighting the changes that were made by the builder José Pereira Arouca in relation to the original project. It also aims to show the relevance of José Pereira Arouca to the Order, as in addition

1 Doutora em História/UFGM.

to being the official builder of the church, he was also a spiritual leader within this religious association.

Keywords: Church, construction and art

Este texto objetiva discorrer sobre a história da construção da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana e a de seu construtor, José Pereira Arouca. A história desse construtor português e dessa associação religiosa, formada pela elite branca portuguesa, entrecruzam-se e complementam-se, ajudando-nos a compreender a dinâmica da sociedade colonial mineira, fortemente pautada pela religiosidade. O texto, propõe-se a contribuir com o entendimento sobre as tendências arquitetônicas e artísticas em voga no final do século XVIII em Minas Gerais. Além disso, pretende ressaltar as influências estrangeiras presentes na arquitetura colonial mineira e, ainda, discorrer sobre como a cultura mineira ajustou-se a todas essas questões.

José Pereira Arouca foi um artífice português que atuou em Mariana, Minas Gerais, de 1753 a 1794. Ao longo desses 41 anos de serviços prestados a essa cidade, ele trabalhou em diversos segmentos, tendo contribuído não apenas com o desenvolvimento arquitetônico e urbanístico de Mariana, como aponta a historiografia, como também teve uma significativa participação na vida social, política e religiosa dessa cidade.

A historiografia mineira atribui a ele o título de maior arrematante de obras públicas e religiosas da Mariana setecentista. Boa parte das igrejas, dos casarões e dos sobrados que se encontram espalhados pela cidade, foram construídos por ele ou tiveram a sua participação. Mas, além da profissão de arrematante de obras, é comprovado que José Pereira Arouca também tinha conhecimento nos ofícios de pedreiro, carpinteiro, mestre de riscos, canteiro e louvado². No que tange ao seu envolvimento na vida religiosa de Mariana, asseguro que o Arouca se associou a

² Louvado era o artífice que fazia a vistoria final de uma obra, após o seu término, e que emitia um laudo técnico com suas considerações.

algumas irmandades locais e, como era devoto de São Francisco, associou-se, também, à Ordem Terceira que levava o seu nome em Mariana.

No período colonial, as associações religiosas desempenharam um papel importantíssimo na vida dos moradores das vilas e cidades, uma vez que foram importantes veículos de sociabilidade, amparo e auxílio diante das dificuldades que a vida colonial impunha à maioria da população, desempenhando, na época, um importante papel de ajuda humanitária aos mais desamparados. Ao associar-se a essas associações religiosas, José Pereira Arouca inseriu-se no cotidiano da religiosidade local e, assim, pôde prestar e receber auxílio.

Por ser devoto de São Francisco de Assis, há fortes indícios de que José Pereira Arouca tenha ajudado a fundar a Ordem Terceira desse orago em 1758, uma vez que a data de sua chegada a Mariana ocorreu em 1753. É provável que ele tenha participado das primeiras negociações com o Bispo de Mariana em favor da fundação dessa Ordem na cidade. Afinal, era costume dos portugueses, considerados de sangue puro, associarem-se a uma Ordem Terceira.

Ademais, Arouca foi o construtor oficial da igreja definitiva dos franciscanos de Mariana. A somatória desses fatores contribuiu para que ele estabelecesse um modelo de relação com a Ordem que se estendeu para além da sua relação de trabalho. Fato comprovado pelo cargo de Ministro da Ordem, ocupado por ele em 1793, sendo esse um dos postos mais elevados dentro dessa associação religiosa.

De acordo com a historiografia, até o ano 1758, os irmãos devotos de São Francisco de Assis, da cidade de Mariana, não possuíam sede própria. Por esse motivo, em dias de missas e celebrações, eles se deslocavam para Ouro Preto, onde se congregavam com os irmãos franciscanos daquela localidade. Nesse mesmo ano, Mariana recebeu a visita do comissário Frei Manoel do Livramento, figura influente que tinha ligações direta com Dom Frei Manuel da Cruz, primeiro bispo de Mariana.

Logo que os fiéis souberam dessa visita, solicitaram ao Frei Manoel do Livramento que intercedesse junto a Dom Frei Manoel da Cruz em favor de uma

licença para a construção da igreja da Ordem Terceira de São Francisco na cidade de Mariana. A investida foi bem sucedida e, no dia 21 de julho de 1758, Dom Frei Manoel da Cruz expediu-tendo sido apetição dirigida ao Bispo Diocesano com o seguinte deferimento: *Concedemos a licença pedida sem prejuízo da jurisdição ordinária e paroquial*. Mariana 21 de julho de 1758 (Rubrica de Dom Frei Manoel da Cruz, Bispo) (TRINDADE, 1943, p. 58).

De posse da licença, os franciscanos, de Mariana, deram início às primeiras reuniões da Ordem que aconteceram, na Capela de Santana, que ficava no entroncamento da antiga Rua do Piolho com a rua da Cachoeira³. As reuniões na capela de Santana aconteceram até o ano de 1762, quando, então, foi adquirido um terreno para a construção de uma igreja própria. O terreno ficava em um lugar privilegiado da cidade, bem na praça onde também seriam construídas a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e a Casa de Câmara e Cadeia de Mariana. Nesse lote, eles construíram uma capela provisória e, no dia 03/11/1761, foi feita a transladação das imagens da Capela de Sant'Ana para essa nova capela e nela congregaram até que a igreja definitiva estivesse em condições de recebê-los.

Na época, era costume encomendar, em primeira mão, o risco ou o projeto da igreja e, de acordo com o Cônego Raimundo Trindade, a princípio, foram-lhes apresentados dois projetos: um primeiro, cujo autor nunca foi identificado e, um segundo, que havia sido projetado pelo padre doutor José Lopes Ferreira da Rocha, irmão da Ordem e promotor do bispado e, mais tarde, Vigário Geral. (TRINDADE, 1943, p. 62). Também era hábito dos colonos, convidar um especialista em construção para acompanhar a feitura do risco e, nesse caso, convidaram José Pereira dos Santos, construtor competente que havia assumido obras importantes na cidade de Mariana. Todavia, não se sabe o que se passou, mas o fato é que o

3 Sobre a Capela de Santana consultar – VASCONCELOS, Salomão de. *Mariana e seus templos*. Belo Horizonte: Graphica Queiroz Breyner Ltda. 1938. p. 79-85.

risco final da igreja franciscana recaiu sobre o próprio José Pereira dos Santos – e os documentos confirmam que ele recebeu 32 oitavas de ouro pelo projeto.⁴

As orientações para construções públicas ou religiosas vinham de Portugal e, assim como no Reino, a feitura de uma obra artística era, primeiramente, idealizada pelo comitente⁵, (depois, era descrita, minuciosamente, em documentos: nos riscos e nas condições. Na sequência, escolhia-se o artífice responsável pela execução da obra. A escolha desse se dava, na maioria das vezes, por meio de um processo criterioso de arrematação, que dava direito a todos os interessados da cidade local e das cidades vizinhas de oferecerem seus lances. Geralmente, um edital era colocado em praça, e nele ficava especificado o nome da obra, assim como o modo, os valores e os prazos para sua execução. O artífice que oferecesse as melhores condições sairia como seu arrematante. No ano de 1762, José Pereira Arouca arrematou a construção da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, cobrando pelo serviço 41 mil cruzados⁶, tendo ele lançado sua pedra fundamental, em 15 de agosto de 1763., cujo ritual consistia em uma cerimônia solene onde os irmãos, desde o mais importante na hierarquia da Ordem, até o mais simples membro, saíam em procissão cantando ladainhas, rezando, agradecendo e transportando a pedra até o local do seu assentamento. Somente depois disso tudo, é que se dava início à obra.

José Pereira Arouca trabalhou na construção da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana por longos 31 anos, até que o templo fosse construído entre erros e acertos, ajustes e desajustes, mesmo assim, as coisas fluíram muito bem. Entretanto, outros momentos foram marcados por desentendimentos entre o construtor e os comitentes, o que ocasionou paralisações na obra e também atrasos nas entregas.

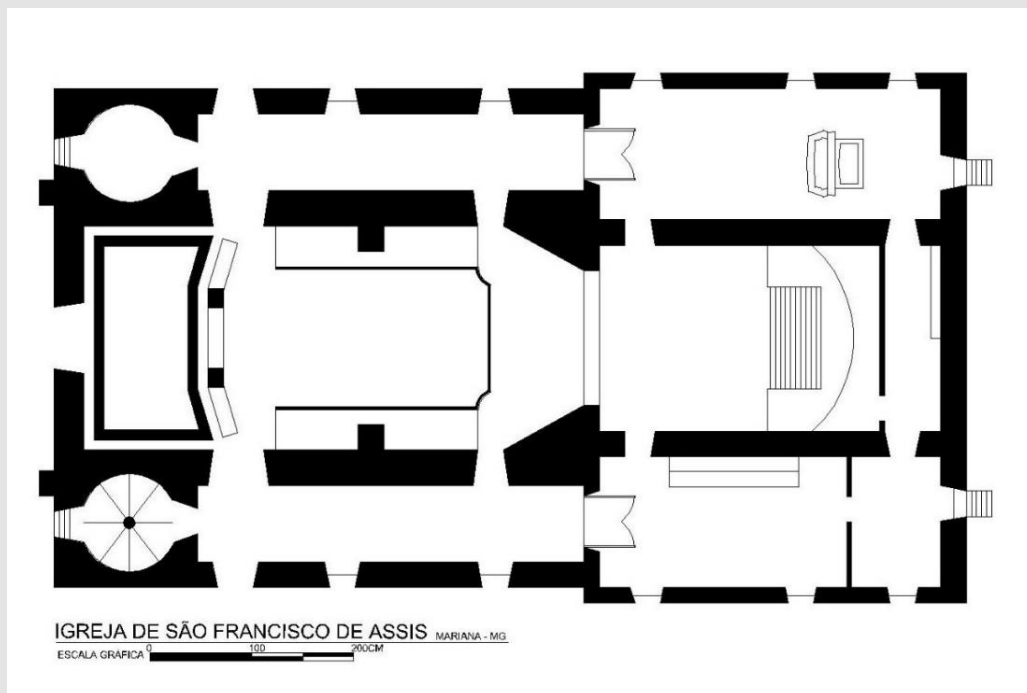
4 MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. In: *Revista do IPHAN*. Rio de Janeiro, n.27, t.I e II, 1974.p. 206.

5 Encomendante da obra.

6 MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. In: *Revista do IPHAN*. Rio de Janeiro, n.27, t.I e II, 1974. p.63.

O projeto de José Pereira dos Santos não se distanciou do que vinha sendo praticado na colônia. Havia orientações para que as igrejas matrizes ou igrejas maiores apresentassem, capela-mor, sacristia, consistório, noviciado e uma espaçosa nave central com altares laterais. Algumas delas ainda tinham um piso superior onde eram instalados o coro e mais corredores e o acesso a esse segundo piso ocorria, na maioria das vezes, por meio de escada.

O modelo do frontispício escolhido por José Pereira dos Santos também acompanhou a tendência da época, com fachada tripartite, portada central, encimada por duas janelas laterais, cimalha, óculo, frontão quebrado e duas torres. De uma maneira geral, na colônia, esse era o modelo que se seguia para igrejas maiores, e o mestre-de risco não se distanciou dele.



Por muito, o costume foi iniciar as construções religiosas pela capela-mor, e havia intencionalidade nisso. Estando a capela-mor pronta, ela poderia servir como mais uma opção para realização de missas ou reuniões e também era a partir dela que se acrescentavam os demais cômodos da igreja, como a sacristia,

consistório e o noviciado. Na sequência, eram construídos os demais espaços: a nave, os corredores laterais e o segundo piso - quando esse fazia parte do projeto.

Na construção da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, José Pereira Arouca obedeceu à mesma sequência. Ele começou a obra pela capela-mor e, consta nos documentos que, nessa primeira etapa da obra, ele precisou ajustar as medidas. Segundo os registros da Ordem, de acordo com o projeto do José Pereira dos Santos, a sacristia e o noviciado mostraram-se muito estreitos, por isso, foi proposto por José Pereira Arouca, que esses espaços fossem ampliados em torno de três palmos. O construtor também sugeriu que se fizessem cunhais de pedra lavrada na parte da rua e que fossem abertas duas portas⁷, uma na sacristia e outra no noviciado. Ambas dando acesso ao corpo da igreja.

Foi proposto o requerimento do mestre da obra da nova capela José Pereira Arouca a respeito de ser conveniente o acrescentamento na largura da sacristia e noviciado três palmos e fazer cunhal de pedra lavrada no canto que fica para a banda destas casas e no princípio da parte do corpo da igreja e juntamente deixar duas portas uma da parte da sacristia outra da parte do noviciado para estas casas terem comunicação com a nova igreja, o que ouvido pela mesa geral que para este efeito [...] foi dito era justo que se fizesse o referido acrescentamento assim nas paredes da sacristia e noviciado como também nas portas⁸.

A primeira etapa da construção da igreja estendeu-se por quatorze anos e, ao que tudo indica, tudo fluiu bem e de acordo com o que havia sido estabelecido entre as partes. No livro de Termos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, consta o registro de entrega dessa primeira etapa e o que chama atenção nesse documento é o fato de os comitentes terem dispensado a louvação/vistoria. Esse comportamento era pouco comum entre comitentes. Afinal, a louvação era a garantia que eles tinham que a obra estava segura e não representava riscos aos fiéis.

⁷ É importante ressaltar que uma das portas que foi aberta nessa ocasião, foi fechada quando esse espaço tornou-se a Capela do Santíssimo.

⁸ Arquivo Histórico da Casa Setecentista de Mariana. *Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis*, fl.75.

[...] E logo por todos uniformemente foi determinado que da mesma capela-mor, sacristia e casa do noviciado, pelo que toca internamente, se davam por entregues independentes de louvações que não se convinham mais que a despesa por entenderem estar tudo feito com perfeição e ainda algumas coisas com acréscimos⁹.

A louvação era a última etapa do processo de arrematação e funcionava da seguinte forma: o comitente indicava dois artífices especializados no ofício a ser louvado para participar da emissão do laudo técnico, e o arrematante indicava um terceiro nome. O laudo era, na maioria das vezes, emitido por três artífices - que eram chamados de louvados. Esses homens, tendo em mãos as condições da obra e do risco, analisavam cada detalhe da obra e observavam se tudo fora feito em conformidade com esses documentos e com os acordos que foram estabelecidos. Com base nessa análise, eles emitiam o laudo. O fato de os membros da mesa administrativa da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana terem dispensado a louvação, sinaliza que eles tinham plena confiança no trabalho de José Pereira Arouca, o que sinaliza ainda, que eles ficaram satisfeitos com tudo que havia sido feito.

9 *Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis*. Arquivo Histórico da Casa Setecentista de Mariana, fl. 92.



Imagem 1: Sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana. Foto: Monica Lage

Na segunda etapa da obra, Arouca também efetuou consideráveis alterações no projeto do José Pereira dos Santos, no qual constava que o arco do coro da igreja deveria ser de uma arcada apenas, mas Arouca entendeu que o vão proposto para sua instalação era muito amplo, e que para maior segurança dos fiéis, o melhor seria dividi-lo em três arcadas, e a proposta foi aceita pela mesa admirativa.

Foi proposto que o arco do coro por ser difícil a sua segurança em razão da muita largura da capela, se devia dividir em três o que ouvido e ponderado pelo mesmo definitório se assentou que se fizessem uniformemente os três arcos com suas colunas, tudo em pedra da passagem, metendo-se nas mesmas colunas duas pias de água benta.¹⁰

10 Arquivo Histórico da Casa Setecentista de Mariana. *Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis*, fl. 102, 102v.



Imagem 2 - Interior da Igreja de São Francisco de Assis de Mariana com ressaltos para o coro de três arcadas. Foto: Monica Lage

Além de realizar significativas alterações na parte interna da igreja, José Pereira Arouca fez o mesmo na parte externa e, talvez, as alterações externas tenham sido as mais importantes de todo projeto. Consta no livro de Termo da Ordem que Arouca contestou o frontispício de José Pereira dos Santos e sugeriu a mesa administrativa que fizessem um novo.

Pelo Irmão José Pereira Arouca Mestre da capela, foi proposto que a empena constante do risco com que rematou a dita obra e mais frontispício e torres tinham bastante defeitos, com os quais não se podiam agora emendar; o que sendo ouvido pelo definitório foi uniformemente aprovado que se desse nova forma ao frontispício e torres, seguindo em tudo o dito apontamento ou novo risco, que para isso se fez.¹¹

11 Arquivo Histórico da Casa Setecentista de Mariana. Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis, fl.102.



Imagem 3 - Igreja de São Francisco de Assis de Mariana/MG.
Foto: Cristiano Cassimiro

A leitura isolada desse documento não permite afirmar que o novo risco do frontispício da igreja dos franciscanos de Mariana foi projetado por José Pereira Arouca. Porém, uma vez que ele estava conduzindo a obra e que também já havia realizado outras alterações em relação ao projeto original, a hipótese mais plausível é a de que o novo frontispício fora projetado por ele. Dessa possibilidade, compartilha outra pesquisadora da história da igreja: “Um novo risco feito pelo José Pereira Arouca significaria uma mudança substancial no projeto inicial. A Ordem mostra com isso estar disposta a confiar a nova feição do frontispício inteiramente ao Arouca.” (SALVADOR, 2015, p. 47)

Se na primeira etapa da obra a relação de José Pereira Arouca com os comitentes resultou em uma boa parceria, o mesmo não aconteceu na segunda etapa. Ocorreram paralisações e atrasos na obra, e esses acontecimentos resultaram em desentendimentos entre o construtor e os comitentes, sendo que esses impasses só foram resolvidos na Justiça.

Se determinou que o Irmão Procurador Geral cuidasse logo em fazer descer os autos de Vila Rica contra o Mestre da obra José Pereira Arouca para o obrigar a continuar com a mesma [Obra] metendo oficiais a custa dele, quando não queria continuar.¹²

A documentação aponta dois momentos de conflito ao longo da segunda etapa da construção da igreja de São Francisco de Assis de Mariana. O primeiro, já citado, onde os comitentes moveram uma ação contra José Pereira Arouca, por ele ter paralisado as obras e, conseqüentemente, atrasado as entregas. E um segundo, onde o próprio construtor moveu uma ação contra dois fornecedores de pedras para a construção – tanto para a parte estrutural, quanto ornamental.

Diz José Pereira Arouca que ajustou e contratou com Manuel Ribeiro de Araújo e Miguel de Oliveira Batista a botar-lhe toda pedra necessária para a nova igreja de São Francisco ou de Nossa Senhora da Conceição. Assim cantaria como alvenaria cortando eles estas e lhes começando a botar a dita pedra no princípio de marco próximo passado, tudo na forma desta obrigação que se junta e aqui se faz alegada. E como tem passado o dito mês e os mais que se seguiram sem os supostos darem cumprimento de sua obrigação, quer o suplicante que seja citado Manuel Ribeiro de Araújo para que no prazo de seis dias de principio a botar na obra a pedra necessária na forma de sua obrigação e na forma da mesma condição, para que o suplicante não experimente falta dela na obra, nem prejuízo algum, com pena de pagar todos os prejuízos tidos por não cumprirem a sua obrigação¹³.

É provável que esse tenha sido o motivo que levou José Pereira Arouca a paralisar as obras da igreja de São Francisco de Assis de Mariana. É provável, ainda, que o construtor estivesse envolvido em outras obras, afinal, é sabido que ele conduzia várias delas ao mesmo tempo. Entretanto, vale ressaltar que a documentação da Ordem aponta para total solução desses conflitos, afinal, nela consta que, no ano de 1793, José Pereira Arouca tornou-se Ministro da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, e esse posto era elevado demais para ser ocupado por um membro que tivesse pendências a serem resolvidas com a Ordem.

12 Arquivo Histórico da Casa Setecentista de Mariana. *Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis*, fl. 98v.

13 Processo judicial sobre a terceirização das obras de cantaria para a construção da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana. Arquivo da Casa Setecentista. Códice 175. Auto 4296. 2º Ofício.

A escolha de um irmão para ocupar o cargo de Ministro de uma Ordem Terceira, era muito criteriosa. O Ministro, na hierarquia religiosa da Ordem, estava abaixo apenas do Reverendo Padre Comissário. E os requisitos para ser Ministro eram: o eleito deveria ser branco, de sangue puro, rico, conhecido pelos demais professos, devia apresentar comportamento moral, sexual e familiar exemplar e ainda apresentar capacidade intelectual para o cargo.

As funções de um Ministro eram:

- . Realizar, por sua conta, a cerimônia do lava-pés em toda quinta maior;
- . Realizar, por sua conta, a festa do Santo Patriarca que acontecia todo dia 04 de outubro;
- . Observar a vida dos membros, corrigindo aqueles que viviam escandalosamente;
- . Visitar enfermos e usar de caridade com todos;
- . Acompanhar sepultamentos e estar sempre pronto a cuidar das missas em favor do falecido;

Sendo ele o cabeça de todo o corpo místico, todos os demais irmãos deviam-lhe obediência, respeito e reverência.

Ao ocupar o posto de Ministro da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, ampliou-se ainda mais a importância de José Pereira Arouca para a história da Igreja. Agora, além construtor oficial do templo ele se tornou um líder espiritual para aquela comunidade religiosa. Essa foi uma significativa mudança na trajetória do Arouca dentro da Ordem.

No ano de 1794, ele concluiu e entregou a segunda e última etapa da construção da igreja. No livro de Termos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, consta o registro dessa entrega. A primeira transcrição desse documento foi feita, na íntegra, pelo Cônego Raimundo Trindade e foi publicada, pela primeira vez, em seu livro, *A igreja de São Francisco de Assis de Mariana*.¹⁴

14 TRINDADE, Raimundo. (Cônego). *A Igreja de São Francisco de Assis*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro (1943): p. 57-78.

A relevância desse documento não se dá apenas porque nele estão descritas todas as etapas da obra e as alterações que foram efetuadas, mas também, porque o documento faz referência aos valores que foram pagos por cada acréscimo realizado. Nele são citados os nomes dos membros que compunham a mesa administrativa da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana no ano de 1794. E são mencionados, ainda, os artífices que trabalharam na igreja executando serviços como, pintura, talha e esculturas, e reveladas as terceirizações que foram negociadas pelo mestre Arouca, momento em que se pode ver a respeito da circulação de artífices pelos canteiros de obras da igreja.

Passados oito meses da finalização da obra da igreja, José Pereira Arouca veio a falecer no dia 21 de junho de 1795.

Aos vinte e hum de junho de mil sette sentos noventa e sinco faleceu com sacramento da Penitencia, e santíssimo Viatico o Alferes José Pereira Arouca, e com seu solemne testamento; natural do termo de Villa de Arouca, Bispado de Lamego. Foi pois recomendado, e acompanhado para a Capella da Ordem Terceira do Patriarcha São Francisco desta cidade, e nella depois do officio de corpo presente e Missa, sepultado.¹⁵

Junto aos documentos de prestação de contas da testamentaria de José Pereira Arouca, que foram publicados por Ivo Porto de Menezes no ano 1978, consta uma relevante fonte que aponta que um cirurgião da colônia solicitou ao testamenteiro de Arouca (Francisco Fernandes Arouca)¹⁶, o pagamento de doze oitavas de ouro, procedentes da assistência que ele havia lhe dado durante a sua moléstia, o que demonstra que sua morte pode ter ocorrido devido a alguma enfermidade.

*Diz o Cirurgião-Mor Antônio José Vieira de Carvalho que o falecido Alferes José Pereira Arouca lhe ficou devendo 12 oitavas de ouro, procedidas de assistência que vossa mercê lhe serviu em sua moléstia e que seja servido mandar responder seu testamenteiro, que é Francisco Fernandes Arouca, e não duvidando se lhe passe mandado para ser pago.*¹⁷

15 MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. In: *Revista do IPHAN*. Rio de Janeiro, n. 27, t.I e II, 1974. p. 76.

16 Sobrinho do José Pereira Arouca.

17 MENEZES; Ivo Porto de. José Pereira Arouca. In: *Revista do Anuário do Museu da Inconfidência*, v. 1978. p. 90.

No Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, há outro documento onde estão registrados todos os gastos que Francisco Fernandes Arouca teve no dia do sepultamento do José Pereira Arouca. Essa rica fonte documental revela, em detalhes, tudo que se passou naquele dia.

Após a sua morte os irmãos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, amortalharam seu corpo no hábito de São Francisco e prepararam o cortejo. O ato fúnebre foi acompanhado pelo reverendo Cura, pelos doze sacerdotes da Catedral, pelo Reverendo Comissário da Ordem Terceira, pelos irmãos da Arquiconfraria dos Pardos, pelas irmandades de Nossa Senhora das Mercês, do Rosário, de Santa Efigênia, de São Gonçalo, das Almas, de São Benedito e pelas irmandades do Santíssimo Sacramento e de Santana, e todos rezaram missa de corpo presente. Fizeram parte do cortejo 04 meninos do coro e tudo ocorreu de acordo e em conformidade com as últimas vontades do testador.¹⁸

Se no princípio, a relevância de José Pereira Arouca para a história da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana deu-se pelo fato de ele ter contribuído para a fundação da Ordem Terceira na cidade, e por também ter construído o templo definitivo dos franciscanos. Mais tarde, recaiu sobre ele uma outra responsabilidade, e dessa vez, não se tratava do universo físico, concreto e palpável, mas sim de fatos espirituais, do universo imaterial. Como Ministro da Ordem, coube a ele cuidar da mente e dos corpos dos fiéis, de forma que eles estivessem aptos para abrigar o Espírito Santo. Nesse papel, ele se inseriu no cotidiano dos fiéis auxiliando-os no encontro com a fé, com o sagrado e com o divino.

Por um tempo, concentrou-se na pessoa de José Pereira Arouca a responsabilidade de proporcionar a esses fiéis um templo físico, bonito, agradável, adequado e que estivesse de acordo com as tendências artísticas que circularam na cidade de Mariana no final do século XVIII. Depois, coube a ele, auxiliá-los no processo de santificação de seus corpos físicos.

18 Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Documento – Testamentaria, testador Alferes José Pereira Arouca, testamenteiro – Alferes Francisco Fernandes Arouca. Pasta 763, ano 1801, Mariana.

A história da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana encontra-se amalgamada com a história do seu construtor. A obra da igreja inicia-se quase que, concomitantemente, com a chegada de Arouca na cidade de Mariana e que se concluiu um pouco antes de sua morte.

Se a igreja é a casa de Deus, e o nosso corpo é a morada do Espírito Santo, José Pereira Arouca construiu uma casa para Deus e, na condição de Ministro da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, ele contribuiu para a santificação dos fiéis, de forma que seus corpos estivessem melhor preparados para abrigar o Espírito Santo. Como sua última vontade, José Pereira Arouca foi enterrado na igreja que ele mesmo construiu, estando vestido com o habito de São Francisco e cercado por um número aviltado de fiéis. Assim, início e fim, vida e morte, físico e espiritual fundem-se na história da igreja e de seu construtor.

Recebido em: 15/10/23 - Aceito em: 24/01/24

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ARAUJO, Janeth Xavier. Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista. (Dissertação de Mestrado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte. 2003.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas Minas setecentista. Orientadora: Adalgisa Arantes Campos. 2010. 366f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

BARBOSA, Gustavo Henrique. Associações religiosa de leigos e sociedade em Minas Colonial: os membros da Ordem terceira de São Francisco de Assis de Mariana. Dissertação (mestrado em História) Faculdade de Filosofia e ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2010.

BAZIN, Germain. A arquitetura religiosa barroca no Brasil. Tradução de Glória Lúcia Nunes. Editora Record – Rio de Janeiro, 1956.

BOSCHI, Caio César. Os leigos e o Poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira – mestres de ofício, “riscos” e traças. Anais do museu paulista: história e cultura material. Vol. 20 n° 01. São Paulo. Jan/jun. 2012.

BURY, John. Arquitetura e arte no Brasil colonial. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991. Organização: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A vivência da morte na capitania das Minas. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. 1986.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Ordens terceiras de São Francisco nas Minas coloniais: Cultura artística e procissão de Cinzas. In: Estudos de História (UNESP), Franca, v.6, n. 2, p. 121-134. 1999.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n° 5, 1942.

DANGELO; André Guilherme Dornelles. A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres-de-obras e construtores e o transito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas. Tese (doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2006.

EUGENIO, Daniele de Fatima. Arrematantes de obras públicas: oficialato mecânico na cidade de Mariana (1745-1800) Monografia em História. Instituto de Ciências Humanas e Sociais – UFOP, 2010.

LAGE, Mônica Maria Lopes. A circulação de riscos, condições e contratos de arrematações na Mariana setecentista (1745-1800). In: Magno Moraes Mello. (Org.). Formas Imagens Sons: O universo cultural da História da Arte. 1.ed. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2015, v. 01, p. 297-307.

MARTINS; Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Revista do IPHAN. Rio de Janeiro, n. 27. t. I e II, 1947.

MENEZES, Ivo Porto de. José Pereira Arouca. In: Revista do Anuário do Museu da inconfidência. Volume V. 1978.

MENEZES, Ivo Porto de. Os frontispícios na arquitetura religiosa em Minas Gerais. Disponível em: <http://docplayer.com.br/9144764-Os-frontispicios-na->

arquitetura-religiosa-em-minas-gerais-frontispieces-in-the-religious-architecture-of-minas-gerais.html

MIRANDA, Selma Melo. A igreja de São Francisco de Assis em Diamantina. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta. 2009.

MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. As igrejas setecentistas de Minas Gerais. Editora Itatiaia Limitada. 2 ed. Belo Horizonte: Minas Gerais. 1986.

PEDROSA, Azis José de Oliveira. José Coelho de Noronha: arte e ofício nas Minas Gerais do século XVIII. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2001.

SALVADOR, Natalia Casagrande. A venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana: a construção de sua capela, os irmãos terceiros e as representações iconográficas. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2015.

TRINDADE, Raimundo. (Cônego). A igreja de São Francisco de Assis. In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº. 7. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. 1943.

TRINDADE, Raimundo. Instituição de igrejas no bispado de Mariana. Rio de Janeiro: MEC/SPHAN. 1945.

VASCONCELOS, Salomão de. Breviário Histórico e turístico da Cidade de Mariana, ed. Velloso & Cia, Ltda. Biblioteca Mineira de Cultura, vol. XVII. Belo Horizonte, 1947.

VASCONCELOS, Salomão de. Mariana e seus templos. Belo Horizonte: Graphica Queiroz Breyer Ltda. 1938.

VEIGA, Afonso Costa. José Pereira Arouca: mestre, pedreiro e carpinteiro – Mariana- Minas Gerais (séc. XVIII. 2ªed. Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda). Secção Editorial – Coleção Figuras e Factos de Arouca/copyright - Vila de Arouca, Portugal. 1999.

A primeira onda do movimento do Teatro Musical em São Paulo (1962-2001)

The first wave of the Musical Theater movement in São Paulo (1962-2001)

Suelen Régia dos Santos Ogando¹

RESUMO

O objetivo deste trabalho é abordar sobre a produção do teatro musical no Brasil através da discussão crítica sobre produções franqueadas da Broadway (Estados Unidos), West End (Inglaterra) e Teatro Musical Brasileiro e como esse movimento teatral impactou a capital paulista na que muitos chamam de primeira onda dos musicais em São Paulo (1962-2001)

Palavras- Chaves: Broadway, West End, Teatro Musical Brasileiro, Ditadura Militar

ABSTRACT

The purpose this article is to approach about the production of musical theater in Brazil through a critical discussion on franchised Productions on Broadway (United States), West End (England) and Brazilian Musical Theater and how this thetrical movement impacted the capital of São Paulo in what many call of the first wave of musicals in São Paulo (1962-2001)

Keywords: Broadway, West End, Brazilian Musical Theatre, Military Dictatorship

¹ Pós Graduada em História da Arte e Cultura UFMG, Professora em História do Teatro Musical.

INTRODUÇÃO

O presente artigo está longe de ser uma discussão plena do teatro musical no Brasil. Neste caso, concentra-se nos principais fenômenos que ocorreram de 1962 a 1973 nas produções realizadas em São Paulo. No primeiro ponto deste trabalho, refletiremos sobre o conceito do Teatro Musical que se diferencia da Ópera e Teatro de Revista. A ideia neste ponto é localizar o que é este movimento teatral com o objetivo de compreender esta fórmula no fazer arte e cultura. No segundo ponto, discutiremos as primeiras produções realizadas em São Paulo. É relevante refletir como a sociedade era naquela época e como aceitaram este novo modo de teatro importado dos Estados Unidos, Inglaterra. No terceiro ponto o movimento contracultura que chegou no Brasil, sobretudo em São Paulo com musicais como: Hair, Jesus Cristo Super Star, Godspell, E por fim, como foi a produção de musical até 1973 dentro da Ditadura Militar do Brasil. É importante saber quais musicais foram autorizados e censurados.

O QUE É O TEATRO MUSICAL

Dentro da História da Arte no Brasil um movimento pouco mencionando, mas não menos importante dentro da história é o movimento da produção do Teatro Musical no Brasil, sobretudo em São Paulo de 1962 a 1973. O Teatro Musical é herança do Teatro de Revista gênero de influência da França, que chega ao Brasil em sua primeira fase por volta de 1884. O Teatro de Revista é caracterizado por um grande cenário e figurinos luxuosos constituído por números falados, musicais e coreográficos, que faz grandes críticas à sociedade com um forte apelo político. De acordo com o historiador José Ramos Tinhorão, a transformação da música popular em mercadoria, a ser comercializada sob formas de partituras para piano, deu-se a partir de 1880 com a popularização do teatro de variedades- denominação genérica sob o qual reuniam diferentes gêneros musicados tais como opereta e ópera-cômica, burletas e revistas, os quais “viviam em grande parte da música”.

O primeiro registro que se tem no Brasil foi em 1859 com “As Surpresas do Senhor da Piedade” de Arthur Azevedo produtor cultural pioneiro do gênero no país, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, a história registra que a primeira revista paulista estreou em 12 de maio de 1899. Tratava-se de O boato, que Arlindo Leal escreveu e Manuel Passos musicou, estreada no Teatro Politeama. Contudo, desde 1880 a revista vinha ensaiando seus passos paulistanos.

O Teatro de Revista pode ser Francês ou Português, no início com caráter de contar as novidades do ano. A história conduziu este gênero para um período dominado pelo luxo. Walter Pinto, o grande produtor das décadas de 1940 e 1950, criou cenários deslumbrantes. Ficou conhecido como o Ziegfield brasileiro e tinha fórmula própria: elenco de primeira; efeitos cênicos moderníssimos (luz negra, palco giratório, cascatas de fumaça, de água), grandes e monumentais apoteoses, além da presença das mais bonitas mulheres do nosso teatro. E se, no início de tudo, queríamos ser Paris, o modelo de musicais, agora, era a Broadway. As sessões eram lotadas. Quase todos gostavam. Alguns reconheciam o kitsch, mas continuavam gostando. Os críticos, como sempre, continuavam a repudiar. (VENEZIANO, 2012, p.40).

Diferente da Ópera que possui uma história toda cantada de forma lírica, ou do Teatro de Revista, o Teatro Musical é caracterizado pelo encontro das artes: Interpretação (Teatro), Canto (Música) e Coreografia (Dança) e todos compõem a dramaturgia. E esses três pilares ainda podem ser identificados como o que chamo de três vieses: o Teatro Musical da Broadway (Estados Unidos), o Teatro Musical de West End (Inglaterra) e o Teatro Musical Brasileiro, no qual todos usam a mesma “fórmula” para se contar uma história: teatro, música e dança, assim como outras artes que entram como complemento da performance, tal como: figurinos, perucaria, cenografia, iluminação, tudo ajuda a contar a história de um musical, caracterizando o tempo histórico e estética. Richard Kislán trata o Teatro Musical como Teatro Total, a maior forma de colaboração de toda a arte.

Para medir com precisão um trabalho de musical significa pesar as contribuições do libretista, compositor, letrista, diretor, coreógrafo,

atores, cantores, dançarinos e designers de cenário, figurino e iluminação (KISLAN, p.4, 1995, Tradução Nossa)

O Teatro Musical em grande parte produzido em São Paulo, tem o que chamo de “três vieses”: Broadway (Americanizado) tal como: *Homem de la Mancha*, *A Chorus Line*, *Hair*, *Rent*. West End (Londrino) tal como: *My Fair Lady*, *Les Misérables*, e, Brasileiro como: *Liberdade, Liberdade* e *Roda Viva*, dentre outros a serem vistos no presente artigo.

Os trabalhos e as performances de Teatro Musical variam muito. (...)Alguns são todos musicados, como *Os Miseráveis*, enquanto outros utilizam a música diegeticamente ou metatextualmente como em *Cabaret*. Alguns musicais contém uma narrativa linear que é apresentada de forma ‘integrada’ ou ‘realista’, como em *My Fair Lady*. (TAYLOR, p.01-02, 2016)

O Teatro Musical, portanto, se define como o gênero teatral que envolve dança, canto e interpretação como elementos da dramaturgia, todos os elementos dialogam entre si. O que de fato diferencia uma produção da outra será o engajamento político, ou ser mais comercial, por exemplo, assim como a parte técnica do canto em Belting que pode ser vista por exemplo nos musicais: *Hair*, *Cabaret*, *A Chorus Line*, dentre outros. Já a técnica Legit (canto lírico da Broadway) pode ser vista em: *My Fair Lady* e *Les Misérables*, e a Música Popular Brasileira em: *Roda Viva*, *Liberdade, Liberdade*, *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tirandentes* e *Calabar*. Segundo Nicholas Spivey, o canto norte-americano pode ser classificado em crooning, legit, mix e belting (2008, p. 486).

COMO TUDO COMEÇOU EM SÃO PAULO

O Teatro de Revista já era popular em São Paulo desde o séc XIX, mas o Teatro Musical ganha forças no séc XX e se observa o crescimento de produções no Brasil, sobretudo em São Paulo, seja o Teatro Musical Brasileiro e o Teatro Musical da Broadway/ West End (os chamados musicais internacionais franqueados). Historicamente a cidade de São Paulo tem um grande crescimento

social, cultural sendo uma capital super ativa. O fato é que o brusco crescimento demográfico de São Paulo, impulsionado pela imigração em massa no contexto da expansão cafeeira, e acompanhado de um projeto excludente de modernização criou na capital paulista uma “multidão de desenraizados”. Contudo, se torna uma Pauliceia de imigrantes de outros países (Portugal, Itália, Alemanha, Espanha, Síria, etc) e de migrantes de várias partes do Brasil (nordestinos, indígenas, etc) com uma diversidade cultural, econômica e social, que fez São Paulo ser um dos centros culturais mais importantes e desenvolvidos, com grandes consumidores.

Muitas produções teatrais eram estreadas no Rio de Janeiro e depois vinham para São Paulo. E se observa que grande parte dos consumidores do Teatro Musical de certa forma era mais elitizada. “O público que costumava assistir a essas representações especiais era formado quase que exclusivamente por pessoas da elite. Era um público geralmente de posse que não perdia a oportunidade de ver as montagens das companhias teatrais vindas do Rio de Janeiro, e, sobretudo, das companhias europeias que se apresentavam, vez por outra, nas principais cidades do país.” (MATTOS, 2002, p.111)

Em São Paulo as produções e espetáculos são caracterizados de tal modo, conforme o crítico teatral e jornalista Luiz Carlos Maciel:

Pode-se dizer, grosso modo, que, até 1964, floresciam no Brasil três tipos teatro. O primeiro era o convencional, às vezes marcadamente comercial, às vezes pretensiosamente artístico, mas sempre visando agradar ao chamado grande público; era o preferido pela crítica oficial e o que, mais tarde, se convencionou chamar de —teatrão. As diferenças entre seus espetáculos eram de qualidade artística, e os critérios que os mediam eram puramente estéticos. O segundo, que começava a ser criado pela geração mais jovem, era um teatro com preocupações sociais e políticas. Sua pretensão era contribuir para a transformação da realidade brasileira, sua humanização. Dois grupos, em São Paulo, se destacaram nessa linha de trabalho, norteados pela estética do realismo crítico: o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. (MACIEL, 2005, p.202)

Observa-se ainda que nos anos 60, o Teatro de Revista estava no fim da sua Era de Ouro, logo, o gênero: Teatro Musical na capital paulista tem uma exitosa produção com o musical: *My Fair Lady*, sendo o primeiro musical de franquia da

Broadway produzido no país por Victor Berbara, que inclusive assistiu na Broadway o musical.

Sucesso na Broadway, *My Fair Lady*, estreou em New York em 1956, em West End, Londres, estreou em 1958, mas foi em 1962/1963 que chegou em São Paulo com o título *Minha Querida Lady*, no antigo Teatro Paramount, hoje Teatro Renault. No elenco Bibi Ferreira interpretou Eliza Doolittle, uma vendedora de flores pelas ruas escuras de Londres, onde conheceu Henry Higgins, interpretado pelo ator Paulo Autran, um professor de fonética que a torna uma dama na sociedade inglesa. Por ter caído nas graças do público paulista, uns dos grandes diretores e produtores do país, Jorge Takla montou duas vezes *My Fair Lady* em 2007 e em 2016.

De acordo com a Fundação Nacional de Artes, além de culturalmente relevante, *My Fair Lady* foi um musical que gerou diversos empregos, ativando a economia paulistana. “Uma equipe de 150 pessoas entre artistas, cantores, bailarinos, pintores, cenaristas, eletricitas, marceneiros, maquinistas, aderecistas, costureiros, maquiadores, cabelereiros, - muitas delas invisíveis-, que ajudavam a compor a superprodução.”



Figura 1. Jayme Costa e Bibi Ferreira em *Minha Querida Lady* (1963). Foto: Acervo Funarte.

Ao mesmo tempo que ocorriam as produções de musicais de franquia em São Paulo, o grupo Teatro Arena estreou em 1965 o musical: *Arena Conta Zumbi* e em 1967 o musical: *Arena Conta Tiradentes*. “Dois espetáculos seminais, duas matrizes heroicas no teatro musical brasileiro, que abriram caminho para pensamentos estéticos e temáticos que até hoje encontramos em nosso teatro musical mais nacionalista”. (ESTEVES, 2014 p.80). O Teatro de Arena foi criado em 1953, por José Renato e Augusto Boal. Atores como: Hugo Carvana, Flávio e Dirce Migliaccio, Nelson Xavier, Milton Gonçalves, Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Lima Duarte, passaram pelo Teatro de Arena. Em 1960 quando engendrou em seu conteúdo um teatro político com pretensões, se não transformadora, pelo menos reflexiva sobre a sociedade e seus meandros de liderança política e partidária. Para isso direcionou seu foco a um outro público, que estava não no centro, mas nas periferias. (MORAES, p.1)

Retomando o musical de franquia, *Homem de la Mancha* estreou em 1965 na Broadway e no Brasil chegou em 1972, no qual foi traduzido por Paulo Pontes e Flávio Rangel, dirigido por Flávio Rangel, com versão das canções em português por Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra. No elenco: Paulo Autran, Bibi Ferreira, Dante Rui nos papéis de Dom Quixote, Dulcinéia e Sancho Pança. O musical estreou em agosto de 1972 no Teatro Municipal de Santo André/SP, cuja prefeitura era coprodutora do espetáculo por meio de sua Secretaria de Cultura, transferiu-se para o Teatro SESC-Anchieta de São Paulo até o fim do ano, e iniciou 1973 no Rio de Janeiro, inaugurando o luxuoso Teatro Adolpho Bloch, no edifício Manchete, sempre com grande sucesso de público e crítica. (DUARTE, 2020, p.89). *Homem de la Mancha* de Dale Wasserman trata de uma leitura de Dom Quixote e tem como ideal de justiça e liberdade num contexto marcado pelo autoritarismo, sobretudo, em relação à figura do artista/intelectual.

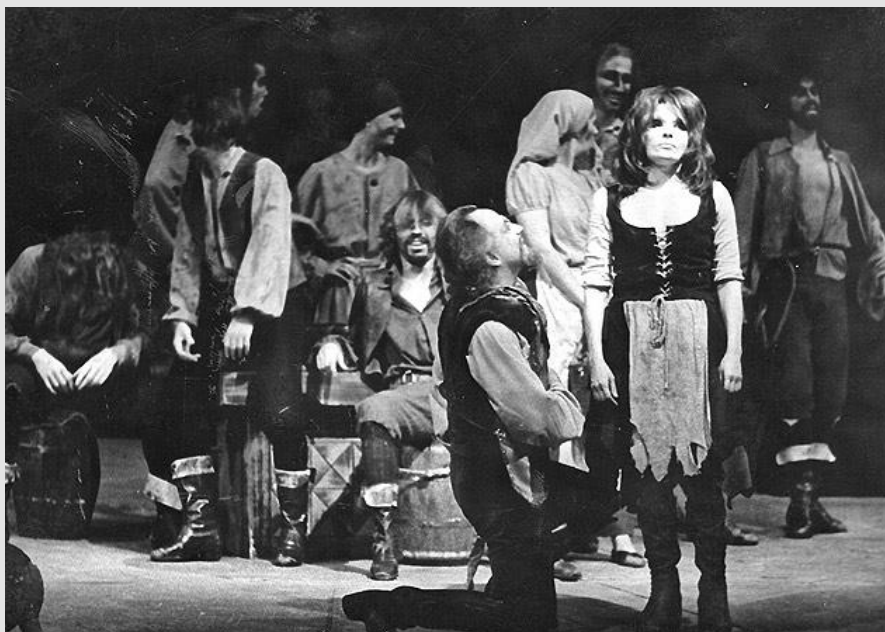


Figura 2. Paulo Autran e Bibi Ferreira em *Homem de la Mancha*, 1972. Foto: Divulgação/Acervo Dedoc.

Quando você olha para essa época [1972-1973], você vê que as pessoas, profissionais mesmo que já eram homens de teatro, tinham percebido que não adiantava muito falar nas entrelinhas, que era preciso ter uma comunicação direta. A peça se passava numa prisão... o Cervantes foi preso cinco vezes na vida. Nós fizemos uma análise do número de intelectuais, escritores, poetas que, ao longo dos séculos, tinham sofrido a violência da repressão e que continuavam lutando pela liberdade. A gente aqui e ali colocava isso, para colocar as pessoas no contexto. E as pessoas percebiam isso [...]. Quando o Paulo (Autran) acabava de dizer a canção O sonho impossível, que é um hino à liberdade, era um aplauso violentíssimo. Um musical americano acabou sendo um espetáculo importante eticamente [grifos nossos] (SIQUEIRA, 2001, p. 229-230).

OS MUSICAIS CONTRACULTURA EM SÃO PAULO

Musicais da Broadway/West End que estavam em sucesso nos Estados Unidos e Inglaterra foram produzidos em São Paulo em consonância ao movimento contracultura no país, em que contestação aos valores morais e

estéticos da sociedade global promoviam revoluções e com os musicais, assim como: Hair em 1969, Jesus Cristo Super Star em 1972 e Godspell em 1974. Em São Paulo, o bairro do Bixiga se torna sinônimo dessa contracultura.

O movimento dos anos 60 pode ser compreendido de duas maneiras:

De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude ... que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma movimentação nas universidades, drogas(...) De outro lado, o mesmo termo pode também se referir alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação de enfrentamento diante da ordem vigente (...) (PEREIRA, 1986, p.20)

O primeiro musical dessa leva produzido no Brasil foi Hair. Um musical de Gerome Ragni e James Rado estreou em 1968, na Broadway e em West End, que conta a história da “Tribo”, um grupo de hippies cabeludos e politicamente ativos da “Era de Aquário”, que levam uma vida boêmia em New York e lutam contra o alistamento militar para o Vietnã. No Brasil estreou em outubro de 1969, no palco do Teatro Aquarius (mais tarde se tornou Teatro Zaccaro), com 600 lugares ocupados e sucesso durante toda a temporada, na região do Bixiga, em São Paulo. Há registros que o público era a tribo dos cabeludos com batas, bolsa de couro e olhos miúdos aglomeraram por nove meses diante do teatro para ver sua geração espelhada no musical. No elenco: Ney Latorraca, Antônio Fagundes, Sônia Braga, Armando Bógus e Aracy Balabanian.

Hair sendo considerado o que chamo de Teatro Musical Broadway foi produzido em São Paulo em meio a ditadura militar. Conforme, Oduvaldo Vianna, Hair teve problemas com a censura, especialmente no que tange às cenas de nudez presentes no musical; mesmo assim, com restrições, ela foi liberada para a encenação. Jesus Christ Superstar (Jesus Cristo Super Star) é um musical escrito por Timothy Rice e musicada por Andrew Lloyd Webber no estilo ópera rock, estreou em 1971, na Broadway, que conta a história de Jesus Cristo em seus últimos dias até a crucificação sob a óptica de Judas Iscariotes, um dos discípulos de Jesus que o traiu.

No Brasil estreou em maio de 1972, no Teatro Aquarius no bairro do Bixiga. A versão brasileira teve tradução de Vinicius de Moraes, tendo no papel principal Eduardo Conde, e outros artistas no elenco: Stênio Garcia, Ney Latorraca, Cyro Aguiar, Jonas Block, dentre outros. Foi montado em São Paulo pelo diretor e produtor Jorge Takla em 2014. Em meio ao movimento contracultura Jesus Christ Superstar traz elementos musicais mais psicodélicos semelhantes ao rock britânico e para a igreja católica e evangélica esse musical apresenta vários sacrilégios e blasfêmias principalmente por explorar algum tipo de relacionamento carnal que Jesus teria tido com Maria Madalena e Judas como um personagem simpático e não o traidor repugnante.

Godspell tem música e letras de Stephen Schwartz e libreto de John-Michael Tebelack, o musical estreou em 1971, na Broadway, em que conta o evangelho segundo Jesus Cristo em meio as parábolas num contexto hippie. No Brasil o ator e produtor, Altair Lima, que produziu e encenou Hair, comprou também os direitos dessa outra peça, e montou Godspell, igualmente em São Paulo, no ano de 1973, possivelmente no Teatro Aquarius. No elenco: Antônio Fagundes (interpretou Jesus), e sua então esposa, Clarice Abujamra, que assinou a coreografia. Além dessa montagem Godspell foi montado em 2016 em São Paulo. Como em Jesus Christ Superstar o musical Godspell também trouxe desconforto e protestos da parte de religiosos fundamentalistas, em que seria uma espécie de sacrilégio ter Jesus como personagem em uma peça teatral, estar em cena, ainda mais em um teatro de reduto “duvidoso”.

O TEATRO MUSICAL NA DITADURA DO BRASIL (1964- 1985)

A Ditadura Militar do Brasil é datada de 1964 a 1985. Nesse período o Brasil teve cinco presidentes e dezessete Atos Institucionais que conferiam legitimação e legalidade às ações militares, que seriam incabíveis de acordo com as constituições pré-estabelecidas no país. Em 1968, instaurou-se, o AI-5, caracterizado por seu considerável enrijecimento,

que cerceava toda a forma de liberdade de expressão e isto interrompeu o desenvolvimento de projetos políticos-culturas que buscavam articular arte e sociedade, cultura e política.

Enquanto no Rio de Janeiro havia o grupo teatral de resistência chamado: Opinião, em São Paulo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina se opunham à ditadura militar através dos musicais e a exaltação do Teatro Musical Brasileiro. Em 1958 foi fundada a Companhia Teatro Oficina (atual Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona), criado por José Celso Martinez Correa e outros estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, como Amir Haddad e Carlos Queiroz Telles. Desde de 1961 tem sua sede no bairro do Bixiga em São Paulo. José Celso estabeleceu fazer teatro e teatro musical com engajamento político. Portanto, em 1968 dirigiu um dos mais consagrados musicais dentro do viés, Teatro Musical Brasileiro: Roda Viva.

Outros nomes de destaque no fazer musical em São Paulo em plena ditadura foi Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que escreveram em 1965 o musical: Liberdade, Liberdade. O musical elevava a voz com protestos políticos contra o regime militar e fazia o espectador questionar sobre o que é liberdade, portanto foi um musical censurado. No elenco: Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho, Nara Leão e Tereza Rachel, todos revezavam os 56 papéis existentes na peça. A direção musical foi de Oscar Castro Neves e contava com o violão de Roberto Nascimento, Ico Castro Neves no contrabaixo, Francisco Araújo na bateria e Carlos Guimarães na flauta. Liberdade, Liberdade foi um musical censurado em que retornou aos palcos somente com o fim da censura. Em 2005, quarenta anos após sua primeira apresentação, este ganhou nova montagem para iniciar o projeto: “Teatro nas Universidades”. Após estrear no Teatro da Fundação Getúlio Vargas, o musical fez temporada com cerca de quarenta apresentações através da iniciativa dos atores: Paulo Goulart e Nicete Bruno.

Já em 1968, o musical Roda Viva, estreou em 17 de maio, no Teatro Ruth Escobar em São Paulo. Este é um dos mais famosos musicais produzidos no país, com reflexão sobre o ciclo da vida, sociedade de consumo e a constante luta pelo poder. Escrita por Chico Buarque e dirigida por José Celso Martinez Côrrea. Na noite de 18 de julho de 1968, no Teatro Ruth Escobar a sala Galpão foi invadida por um grupo de vinte homens do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que depredaram o espaço, agrediram os artistas e destruíram equipamentos do musical. Há relatos que a atriz Marília Pêra, no

qual havia substituído a atriz Marieta Severo na montagem paulista, foi mordida e obrigada a correr nua pelo corredor.

Roda Viva foi um dos musicais mais perseguidos pelo CCC. Em setembro de 1968 na apresentação no Rio Grande do Sul, também, o musical foi interrompido e censurado. De 1964 a 1985, o comando das forças armadas controlou as principais instâncias do poder político do Brasil. Os militares no poder tomaram medidas autoritárias que, de um lado, limitaram as várias formas de liberdade dos brasileiros e, de outro, reprimiram as manifestações e as lutas a favor da democracia. (COTRIM, 2002, p. 194).

Enquanto o Teatro Oficina sofria repressões nada foi diferente com o Teatro de Arena no mesmo ano de 1968. A companhia iniciada com José Renato e depois à sua frente Augusto Boal teve um dos seus principais musicais totalmente interditado. A 1ª Feira Paulista de Opinião, foi um espetáculo que estreou em 5 de junho de 1968 no Teatro Ruth Escobar reunindo 6 autores que escreveram cenas do Brasil daqueles dias, com direção de Boal e músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. O texto recebeu 71 cortes da censura, mas a classe teatral reunida votou o seu desempenho integral. Combinou-se que se a peça fosse proibida no Teatro Ruth Escobar, o elenco se transferiria para outra sala, e se todas fossem interditadas, se levariam as seis peças ao ar livre, na Praça da República. Se o elenco do Arena fosse preso, outros atores os substituiriam. Em consequência disso vieram ordens de Brasília para a interdição total do espetáculo. (MORAES, p.7-8.)

Outro musical produzido nesta época foi Calabar, que estreou em 1973, na capital paulista, com texto de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra foi dirigido por Fernando Peixoto, produzido por Fernando Torres e Fernanda Montenegro, direção musical de Dori Caymmi e orquestração de Edu Lobo, cenografia de Hélio Eichbauer, que assinava ainda os figurinos, ao lado de Rosa Magalhães. O musical Calabar de 1973, falava sobre a traição e usa os elementos da história para revelar a época que o Brasil vivia, criou conexões e criticou de forma velada a Ditadura Militar. A dramaturgia de Calabar foi protocolada por Chico Buarque de Hollanda para análise da censura na Superintendência Regional do Estado do Rio de Janeiro, em março de 1973. Como de praxe, o processo foi encaminhado à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) em Brasília. O texto foi, a princípio, liberado com “cortes em pelo menos sete páginas da peça”, e proibição

para menores de 18 anos, conforme documento de 16 de maio de 1973 e censurado às vésperas da estreia.

Calabar foi um musical com mais de 80 pessoas na equipe e com um orçamento cerca de três milhões de cruzeiros, não entrou em cartaz e gerou sérios problemas para os produtores da peça. Contudo, após sete anos que o musical ficou censurado, Calabar estreou em 1980 no Teatro São Pedro em São Paulo. Desde o século XIX, a censura teatral foi tratada como caso de polícia, com exceção do Estado Novo que conferiu tratamento especial às atividades censórias, dividindo-as em setores estratégicos e tirando-a das atribuições policiais. Na ditadura varguista, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) centralizou as funções da censura assumindo o monopólio da informação. No período entre ditaduras, criou-se o SCDP que, durante os governos militares, foi centralizado em Brasília, no período de 1962 e 1967, para se transformar em DCDP, em 1972. Extinta da Constituição brasileira em 1988, ainda hoje é confundida com a Classificação Indicativa realizada no âmbito do MJ e com este nutre diferenças a ser assinaladas.²

No campo da censura e seus agentes, essa combinação entre o geral e o particular, via de regra, não resultou em nada positivo para o setor teatral. No plano moral, os técnicos de censura interditaram espetáculos teatrais que tratavam de temas considerados “polêmicos” para a época, tais como aborto, métodos contraceptivos, homossexualismo, relações extraconjugais, divórcio, prostituição, conflitos familiares e consumo de drogas. Na esfera política, interditavam peças teatrais que tentaram discutir questões políticas como a revolução brasileira, a luta armada, as guerrilhas urbana e rural, a luta de classes, o movimento estudantil, a doutrinação comunista, a conscientização popular, a repressão política, os mecanismos de controle, as Forças Armadas, entre outros; ou fizessem referências secundárias ao universo político, aos planos do governo nas áreas da saúde, da habitação, da economia, à corrupção policial, à política externa, às relações diplomáticas, à sociedade capitalista, às autoridades políticas etc. Sobre a questão estética, concentravam-se nos aspectos formais da língua portuguesa, apontando desde problemas com a sintaxe a erros de ortografia. (GARCIA,2018, p.155)

² No colóquio “A censura à prova do tempo”, esse tema foi abordado pelo representante do MJ, Eduardo de Araujo Nepomuceno.



Figura 3. Marieta Severo, Antônio Pedro Borges, Heleno Prestes e outros integrantes do elenco do “Roda viva” em 1968. Foto: Divulgação/Acervo Flavio Império.

CONCLUSÃO

O Teatro Musical localiza-se na produção teatral, cuja característica predominante é a interpretação, canto e dança, que bebe das águas do Teatro de Revista, Operetas, etc, mas difere na fórmula, pois os elementos teatro, música, dança, cenários, figurinos, etc, todos contam uma história, não distanciam, fazem parte da narrativa. Enquanto o Teatro de Revista assim como a opereta nasceram na França, o Teatro Musical nasceu nos Estados Unidos. Rio de Janeiro, sobretudo São Paulo são os principais polos do fazer Teatro Musical no Brasil, que marcaram uma época e história.

Várias produções vindas da Broadway, West End e o formato de Teatro Musical Brasileiro bem evidente durante a Ditadura Militar no Brasil marcam a primeira onda do movimento do teatro musical em São Paulo de 1962 a 1973. Mas por que será que o Teatro Musical Americano ou Inglês fizeram e fazem tanto sucesso no Brasil? Será que o Teatro Musical Brasileiro se inspirou nas franquias internacionais e se reinventou? Essa é uma discussão que cabe mais pesquisas e

estudos para futuras reflexões. Como diz Neyde Veneziano: “para que o terreno semeado produza e cante ainda mais.”

Recebido em: 12/10/23 - Aceito em: 24/01/24

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AZEVEDO, Elizabeth.R. “O teatro em São Paulo In: História da cidade de São Paulo (vol. 1)”. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

CARVALHO, Tania. “Os Reis dos Musicais”, 1.ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

COTRIM, Gilberto. “Saber e fazer história”. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2002.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. “O programa nacional de apoio à cultura como embrião do sistema nacional de cultura”. Pensar, Fortaleza, v. 11, p. 73-82, fev. 2006. Disponível em: <http://periodicos.unifor.br/rpen/article/download/777/1637>. Acesso em: 22 nov. 2023.

ESTEVES, Gerson da Silva. “A Broadway não é aqui - Teatro musical no Brasil: uma diferença a se estudar”. São Paulo, 2014. [302f.]. Tese (Mestrado em Comunicação). Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2014.

DUARTE, Andre Luis Bertelli. “O HOMEM DE LA MANCHA: ASPECTOS DA UTOPIA NO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970”. Disponível em: O homem de La Mancha | albuquerque: revista de história (ufms.br). Acesso em 5 dez.2023.

GARCIA, Miliandre. “Censura, resistência e teatro na ditadura militar”. Revista Concinnitas | ano 19, número 33, dezembro de 2018.

HELIODORA, Barbara. “O teatro explicado aos meus filhos”. Rio de Janeiro: Agir, 2008

HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. “A montagem de Calabar (1973): história de uma produção interrompida”. São Paulo: Universidade de São Paulo. Departamento de Artes Cênicas; Escola de Comunicações e Artes; Mestrado; orientador Sérgio Ricardo de Carvalho Santos. Bolsa de Mestrado; Processo nº 2017/19467-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3796>
.Acesso em 5 dez.2023.

MACIEL, Luiz Carlos. “Anos 70: Trajetórias.” São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

MATTOS, D. J. L. “O espetáculo da cultura Paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)”. São Paulo: Codéx, 2002.

MORAES, Ricardo. A descentralização do Arena e sua resistência. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/wordpress/24471.pdf> . Acesso em: 6 dez.. 2023.

MUNDIM, Tiago Elias. “Broadway ou West End: Influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil”. Urdimento–Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20441/13403> . Acesso em 06 dez.2023.

NAPOLITANO, Marcos. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. In Actas del V Congresso Latinoamericano IASPM, 2002.
URL: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf. Acesso em 23 nov. 2023.

OGANDO, Suellen. “O Que é o Teatro Musical: uma perspectiva da história do Teatro Musical, origens, influências, Broadway, West End e Brasil”. 1ª ed. São Paulo: Giostri, 2016.

PEIXOTO, Fernando. “Duas vezes Calabar”. In BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. Calabar. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “O que é contracultura”. São Paulo: Nova Cultura/ Brasiliense, p.20, 1986.

SIQUEIRA, José Rubens. “Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel”. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

SPIVEY, Norman. “Music Theater Singing...Let’s Talk. Part 1: On the Relationship of Speech and Singing”. Journal of Singing, vol. 64, n. 4, p. 483-489, 2008.

TAYLOR, Millie. “Musical Theatre, Realism and Entertainment”. London and New York: Routledge, 2016.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Rasga Coração”. Rio de Janeiro: SNT, 1979.

VENEZIANO, Neyde. “O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções”. SP. Campinas: UNICAMP, 1991.

_____. “Preconceito e Teatro Musical- Rebento: Revista de Artes do Espectáculo, nº3 março de 2012..

Os canteiros de obras nas Minas Gerais Setecentistas: entre o comissionamento, a fábrica e o conhecimento que circula

The construction sites in 18th century Minas Gerais: between commissioning, the *fábrica* and the knowledge that circulates

Valéria Sávia Tomé França¹

RESUMO

Este estudo trata da temática dos canteiros de obras existentes em Minas Gerais no século XVIII e sua importância como locais de circulação de conhecimentos relativos ao mundo da construção e da ornamentação. Vila Rica e Mariana ao longo dos setecentos possuíam inúmeros canteiros ativos. Nos anos iniciais, foram obras relacionadas à construção e ornamentação de capelas e igrejas matrizes, construção de pontes, chafarizes e edifícios para abrigar o poder público. Depois disso, a disponibilidade de recursos e a variedade de comitentes manteve por todo o setecentos o mercado artístico bastante aquecido. Por esse ambiente circulou uma variedade de agentes que moldaram uma experiência própria, através da transposição de uma cultura arquitetônica portuguesa, mas que aqui foi adaptada com características distintas. Buscou-se analisar a oficina, o canteiro e a fábrica artístico-construtiva, a fim de compreender o complexo mundo da transmissão do conhecimento prático e intelectual dos setecentos e colocar potencialidades para seu estudo.

Palavras-chave: canteiros de obras; conhecimento; circulação

¹Historiadora, Especialista em História da Arte Sacra e atualmente Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo no Programa em Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/UFMG), onde pesquisa as oficinas e a produção da pintura de forros de igrejas em Mariana e Vila Rica nos séculos XVIII e XIX. Durante o Doutorado foi Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Email de contato: valeriastf@gmail.com

ABSTRACT

This study deals with the theme of construction sites in Minas Gerais in the 18th century and their importance as places for the circulation of knowledge related to the world of construction and ornamentation. Vila Rica and Mariana throughout the 1700s had numerous active construction sites. In the early years, there were works related to the construction and decoration of chapels and parish churches, construction of bridges, fountains and buildings to house public authorities. After that, the availability of resources and the variety of investors kept the artistic market quite buoyant throughout the 1700s. A variety of agents circulated through this environment and shaped their own experience, through the transposition of a Portuguese architectural culture, but which was adapted here with different characteristics. We sought to analyze the workshop, the construction site and the artistic-constructive factory, in order to understand the complex world of transmission of practical and intellectual knowledge of the seventeenth century and to identify potential for its study.

Keywords: construction sites; knowledge; circulation

1. VILA RICA E MARIANA: PROCESSO DE OCUPAÇÃO E AS ESPECIFICIDADES DE UM MEIO EM FORMAÇÃO

Datam da última década do século XVIII o processo de ocupação na região que compreendia os arraiais de Vila Rica e do Ribeirão de Nossa Senhora do Carmo. Ergueram-se nesses locais, povoamentos que passaram a girar em torno da mineração, onde a quantidade produzida e o alto preço do metal precioso determinaram um intenso fluxo migratório para a região, que em poucos anos, transformou Minas Gerais na capitania mais populosa da Colônia. A notícia dos descobrimentos auríferos espalhou-se e arrastou grandes ondas migratórias não só da colônia, mas também de Portugal. Várias pessoas se deslocaram em função da mineração, reorganizando o espaço, dando surgimento a novos centros econômicos. Junto com isso, um processo crescente de urbanização e ocupação da terra.

Atraídos pela ilusão de riqueza fácil os homens que se instalaram em Minas Gerais, no momento inicial, eram marcados por um clima de insegurança e instabilidade. Pode-se dizer que o povoamento inicial resultou da convergência de toda série de aventureiros. Em meados do século XVIII, o padre jesuíta Antonil, um dos primeiros cronistas a informar sobre a situação da região das Minas, escreve:

(...) a cada ano vêm nas frotas quantidades de portugueses e de estrangeiros, para passarem às minas. Das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil vão brancos, pardos e pretos, e muitos índios, de que os paulistas se servem. A mistura é de toda condição de pessoas: homens e mulheres, moços e velhos, pobres e ricos, nobres e plebeus, seculares e clérigos, e religiosos de diversos institutos, muitos dos quais não têm no Brasil, convento nem casa².

Esse inflacionamento populacional e a atividade mineradora foram responsáveis por condicionar ao processo de ocupação da região, uma série de especificidades que aglutinam ocupação do território, formação social e urbana, economia, cultura e religiosidade. Fernanda Borges de Moraes (2005) indica que esta intensa circulação de pessoas e mercadorias foi facilitada pelas redes de urbanização e pelo comércio, agentes de dinamização econômica e social. Para a autora, o acentuado processo de urbanização decorrente da atividade mineradora somado ao monopólio da Coroa, com vistas à proteção do ouro, possibilitou a abertura de vias urbanas, fenômeno que ampliou as jurisdições territoriais, como também abriu novos mercados consumidores.

O que distinguiu e conferiu um caráter especial a esse processo de urbanização foi, por um lado, o seu impacto na estrutura econômica e territorial da colônia, com o deslocamento do eixo econômico-administrativo para o centro-sul e o desenvolvimento de articulações com regiões distantes, integrando mercados, ampliando fronteiras e fortalecendo a unidade territorial interna e das redes de urbanização, como propulsores da formação de uma civilização.³

2 ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1982, p.56.

3 MORAES, Fernanda Borges de. *A rede urbana das Minas coloniais: na urdidura do tempo e do espaço*. 2005. (Tese de doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP, São Paulo, 2005, p. 165.

Ademais, e como salienta o pesquisador Aziz Pedrosa (2019)⁴, a plena expansão da atividade mineradora, a circulação de renda e pessoas no território foram substratos elementares para a promoção da cultura mineira e de um modo peculiar de estruturação da sociedade setecentista. Embora o modelo cultural fosse o português, típico do Antigo Regime, baseado na centralidade da Coroa e da Igreja Católica, com o mundo o trabalho se apoiando no sistema de escravização de populações africanas, Minas Gerais se constituiu numa especificidade muito própria.

Nesse contexto, vale ressaltar que a cultura artística e arquitetônica que vigorou em Minas Gerais no século XVIII foi resultado de diversos processos e agentes; onde a arquitetura teve um papel fundamental não apenas na regulação do espaço, mas como ordenador de uma cultura e de um modo de vida. Isso pode ser visualizado através de duas categorias de edificações, obras públicas e edificações religiosas. As obras financiadas pelo Estado demarcavam a presença do poder real e a institucionalização de um modo de governar, além de abrigar a complexa estrutura burocrática, fiscalização e manutenção da gestão do novo território. Por sua vez a capela, como elemento de organização e dinamização da cultura religiosa em vigor, demarcava a importância da vivência da fé católica para a vasta população.

Vila Rica e Mariana na primeira década do século XVIII, constituíam assim, núcleos urbanos intensamente ocupados, com ativa vida comercial, mercantil e trânsito de pessoas provenientes de todo o Império português. As demandas por serviços perpassavam desde aqueles relacionados à mineração, passando pelas atividades mantenedoras do cotidiano da sociedade, até ramos da construção, que abarcavam o civil e o religioso, já que as câmaras municipais e as irmandades religiosas possuíam disponibilidade de serviços e condições econômicas de financiar intenso mecenato artístico.

4 PEDROSA, Aziz José de Oliveira. A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais: Retábulos, entalhadores e oficinas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019, p.81.

Em relação a construção civil e à ornamentação dos templos religiosos, que são os pontos que nos interessam para discussão aqui, Dangelo (2022) afirma que o modelo de edificar adotado em Minas Gerais, foi uma transposição da tradição construtiva da região norte de Portugal, ou seja, a adaptação na Colônia, de um modo de construir tipicamente português, que privilegiou a utilização de formas geométricas simples, como o quadrado e o retângulo, a planta retangular e o uso de materiais locais na construção. Ainda segundo este autor, os primeiros modelos arquitetônicos mineiros, como as capelas primitivas construídas até 1720, foram construções produzidas por construtores, mestres de obras, carpinteiros, canteiros e outros, que emigraram para Minas Gerais nos anos iniciais dos setecentos e aqui construíram uma tradição peculiar, de valorização do conhecimento transmitido de geração em geração e do canteiro de obras como unidade básica de local de trabalho.

Também é importante salientar que esses agentes que se transferiram para Minas Gerais, encontraram nesta Capitania um solo muito propício para a inventividade artística. Havia oferta de serviços, boas condições de mercado com recursos à disposição, sobretudo em função da arrefecida atividade mineradora; era um meio em nascimento com pouca ou nenhuma regulação em relação à prática dos ofícios. Se nas cidades portuguesas, como Lisboa ou Porto, as corporações e os órgãos reguladores mostravam extrema fiscalização e controle quanto ao exercício da profissão, no interior da Colônia, em locais como Vila Rica e Mariana, o controle e ativa presença do Estado, chegaria de modo institucionalizado com a elevação dos antigos arraiais em vilas, com instalação das câmaras municipais, o que só aconteceu a partir de 1709, quase uma década depois do início do espontâneo povoamento. Assim sendo, num local com essas características, a sociedade híbrida que aí se forma é mais sujeita a ser moldada com seus próprios

valores⁵, numa mescla entre a tradição portuguesa e aquela nascente em solo mineiro.

Compreender essa dinâmica é fundamental para analisar toda a produção arquitetônica e artística produzida em Minas Gerais e a importância do canteiro de obras como local de troca de conhecimentos, de valorização do trabalho manual, da formação de redes profissionais e formas de sociabilidade, estabelecidas entre comitentes, artistas e o mundo do trabalho artesanal nos setecentos mineiro.

2. O MUNDO DA CONSTRUÇÃO EXISTENTE EM PORTUGAL E SUA TRANSPOSIÇÃO PARA MINAS GERAIS

O mundo da construção existente em Portugal teve suas bases no ensino pela tradição familiar, sendo este transmitido de pai para o filho, do padrinho ao afilhado, ou mesmo numa relação entre um profissional experiente que transmitia o saber-fazer a um aprendiz mais jovem. Ao estudar a realidade portuguesa, Dangelo aponta que mesmo no século XVIII, num momento em que países estrangeiros como a Itália, já valorizam o ensino em academias de arte, em Portugal, muitos arquitetos, pedreiros e canteiros, aprenderam sua profissão com os pais ou outros familiares, dando, os primeiros passos profissionais sob a influência de tradições, que muitas vezes vinham de longo período de atuação em determinada profissão⁶.

Este binômio mestre-aprendiz sustentou as bases e modelos de ensino das corporações de ofício, como também imbuíu a tradição arquitetônica portuguesa

5 DANGELO, André Guilherme Dornelles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais no século XVIII: engenheiros, mestres de obras e arquitetos*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2022, p. 37.

6 DANGELO, André Guilherme Dornelles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres de obras e construtores e o trânsito de cultura na produção de arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas*. 2006. (Tese de doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006, p. 2014.

de conservadorismo. Além disso, dentro desse mundo, o local da prática laboral – a oficina do mestre ou o canteiro de obras – se tornaram as bases de um modo de edificar e tiveram um jeito ímpar de formar artífices da construção e da ornamentação. Exemplo disso, podemos citar obras como as do Mosteiro de São Vicente de Fora ou do Convento de Mafra, onde se formaram importantes carpinteiros, pedreiros e variados artífices, que começaram como simples pedreiros ou carpinteiros e que, aprendendo com o trabalho prático, as bases essenciais do ofício e as regras fundamentais da atividade construtiva, tornaram-se, através da excelência da sua prática, arquitetos de reconhecida competência⁷.

Em Portugal a formação das corporações de ofício remete ao período medieval e tem sua origem ligada às confrarias e agremiações religiosas que se organizam em torno de um santo patrono e possuíam um compromisso. Segundo o pesquisador Vítor Serrão eram organizações de classe que agrupavam os mestrais de determinado grupo de artífices, unidos por impulso de solidariedade e por razões de auxílio espiritual, financeiro, laboral⁸. A partir dessa organização e da constituição de uma *Bandeira*, criava-se um regimento, aprovado pelo rei, onde constava a normatização sobre a prática profissional, fiscalização, direitos, obrigações, taxação sobre os serviços, preço e admissão de novos profissionais. Dessa forma, as corporações, orientadas para a defesa comum dos seus membros, impunham a estes, em contrapartida, o cumprimento de normas rígidas de trabalho, reguladas pelos chamados <<regimentos>> - os quais fixavam às regras orientadoras do exercício de determinado mester, a cujo cumprimento ficavam subordinados todos quantos se acolhiam no seio da corporação. O regimento estabelecia às normas reguladoras da actividade mestral propriamente dita, a nível do <<ofício mecânico>>, e definia a própria ascensão na escala hierárquica do mestre (aprendiz, oficial, mestre)⁹.

7 Idem, p. 215.

8 SERRÃO, Vítor. *A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: Ministério da Educação e das Universidades, 1991, p.133.

9 Idem.

As corporações de ofício ao se responsabilizarem pelo controle da qualidade de bens e serviços, regulavam também a entrada de novos oficiais. O indivíduo que pretendesse exercer um ofício deveria se sujeitar à aprendizagem de um mestre e, depois, realizar um exame perante um juiz. Após aprovação deste, consideradas as especificidades em relação à legislação de cada localidade, o agora oficial poderia requerer à Câmara Municipal sua carta de ofício, o que o autorizava a abrir estabelecimento e prestar serviços. Em Minas Gerais, ao longo do século XVIII esta foi a forma que prevaleceu em relação à regulação dos ofícios mecânicos, mas apartados dela estavam os pintores, considerados como artistas liberais.

Em Lisboa, data de 1572, a primeira reunião das normas relativas às corporações de Ofícios, intitulada *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sêpre Leal Cidade de Lisboa*. Nesses Regimentos, a pintura e a escultura apareciam listadas como ofícios mecânicos, e com isso tuteladas sob esta legislação. No entanto em Portugal, ao longo dos séculos XVII e XVIII, estes ofícios conseguiram uma autonomia funcional, aproximando-se das artes liberais. Na Capitania de Minas Gerais não existiram instituições para a aprendizagem dos ofícios, fosse ele relacionado à construção civil, talha ou pintura, sendo assim, independente da área de atuação, adquirir conhecimento profissional perpassava por dois pontos comuns, a informalidade e a formação pautada na prática do ofício.

Vindos de Portugal ou nascidos aqui e fazendo seu aprendizado profissional no decurso de obras de longa duração, formara-se lentamente, pela observação direta dos empreendimentos de maior envergadura que se iam executando, uma ponderável cultura técnica pela manutenção das melhores normas tradicionais lusitanas e seu progressivo enriquecimento pelas exigências e recursos da colônia¹⁰.

Esses homens, construtores, arrematantes e empreiteiros, emigrados de Portugal nos anos iniciais do século XVIII, foram os responsáveis pela implantação da primeira fase da arquitetura religiosa produzida na região de Vila Rica e Mariana, e ao redor deles se configurariam importantes oficinas de construção e de entalhe, bem como se formaram outras gerações de artífices da

10 NETO, Luis Camilo de Oliveira. “João Gomes Batista”. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 04, 1940, p.85.

construção civil e da ornamentação dos templos. Em Minas Gerais essa valorização do canteiro-de-obras como importante meio de prática do ofício, não seria diferente e na ausência de instituições para ensino formal dos ofícios mecânicos, estes seriam aprendidos através da relação entre mestre e aprendiz.

Tanto oficina quanto canteiro são os locais essenciais para a formação e a prática dos ofícios manuais no século XVIII em Minas Gerais. Francisco de Assis Rodrigues em seu *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, resgata a etimologia do verbete que tem sua origem no latim, *opus* (obra) e *facio* (faço). O termo denomina uma casa localizada ao nível da rua, onde se executam trabalhos manuais e artesãos exercitam diversos ofícios¹¹. Dada a sua importância como local de trabalho, a oficina pode ser considerada uma extensão da casa para um mestre de ofício nos setecentos, uma vez que neste espaço ele passa muitas horas em atividade laboral. Richard Sennet (2009), ao tratar do mundo do trabalho, afirma que na Idade Média a oficina é a casa do artífice, além de residência das famílias que lhe são próximas; era pequena e não abrigava muitas pessoas. Embora exista a possibilidade de assimilação com o termo *fábrica*, que também possui o significado associado a algo que é produzido pela força do trabalho manual, oficina e fábrica são coisas distintas e a melhor associação para definir oficina está nas relações de poder que se estabelecem pela necessidade de produzir algo¹². De um lado está o mestre, cujas habilidades e conhecimento acumulado em torno de uma profissão atribuem-lhe o direito de mandar. Do outro, o aprendiz, que pela necessidade de adquirir um conhecimento fica em condição de aprendiz perante o mestre, que lhe é superior.

A oficina é também o local onde o mestre recebe os meninos a serem iniciados no aprendizado do ofício. Pela historiografia de arte brasileira do período colonial são raros os documentos que atestam sobre o processo de aprendizagem, mas existe um termo firmado em 1760 entre o pintor bracarense Manuel Rebelo e

11 RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 272

12 SENNET, Richard. P. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Souza e Antônio Lopes de Araújo, pai de João Batista de Figueiredo, menino que ficou sob a tutela do mestre pintor MRS, e este ilustra as condições em que se dava o aprender do ofício.

Digo eu abaixo assinado que é verdade me ajustei com o Senhor Manoel Rebelo Souza e o Senhor Anastácio de Azevedo Correia Barros como artífice da arte de pintar ensinar- me um filho meu a dita arte por nome João por tempo de seis anos sendo eu obrigado a vesti-lo e calçá-lo e tudo o mais para ele se precisar pois só da parte dos mestres está ensiná-lo doutriná-lo e sustentá-lo; e dar [?] o caso que o rapaz falte por malícia sua fugindo ou induzindo [?] serei obrigado a buscá-lo entregá-lo aos ditos mestres até completar os ditos seis anos e aí serei obrigado a pagá-lhe por cada dia que faltar seis tostões cada dia as faço por minha livre vontade a contento de todos principalmente do mesmo rapaz o que a tudo me obrigo a satisfazer e cumprir e por verdade de tudo faço este de minha letra e sinal hoje. Mariana 12 de setembro de 1760. Antônio Lopez de Figueiredo.¹³

Este documento, que veio à tona nas pesquisas de Célio Macedo Alves na década de 1990, não apenas ilustra, mas comprova a existência de um formato de aprendizagem em relação ao ofício da pintura, nos moldes portugueses. A aprendizagem durava por aproximadamente seis anos, período em que o aprendiz iria residir com o mestre. Neste tempo, o pai era o responsável por mantê-lo, atendendo as suas necessidades básicas, como comer e vestir. Ao mestre cabia o ensino que deveria perpassar todo do conhecimento em relação à profissão, do mais simples ao mais complexo. Esta aprendizagem, se dava na oficina ou tenda do mestre, como também em obras externas. Neste caso, o aprendiz acompanhava seu mestre quando este ia trabalhar em outro local fora de sua oficina.

Dessa relação sabe-se que João Batista acompanhou Manoel Rebelo nas obras da igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pretos do Alto da Cruz e na capela de Nossa Senhora da Conceição do Recolhimento de Macaúbas. O trabalho no Alto da Cruz, rendeu um questionamento judicial movido por João Batista contra Rebelo, onde o aprendiz aponta que seu mestre ajustou obra nessa igreja, mas colocou ele, João Batista, para trabalhar em seu lugar. JBF passa então a requerer

13 ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA – CASA DO PILAR, Ações cíveis. Códice 185, Auto 2535, 1º ofício, fl.30.

pagamento pelos serviços executados, mas MRS responde que este era apenas seu aprendiz e, portanto, o mestre não lhe devia coisa alguma¹⁴.

A prática de aprendizes, ajudantes e escravos acompanharem o mestre em trabalhos externos não era incomum, e há comprovação dessa prática também na documentação referente ao entalhador Francisco Vieira Servas. Num processo¹⁵ de Juízo Eclesiástico de cobrança de testamentaria, vários oficiais requerem pagamento por obras realizadas na Capela de Nossa Senhora da Oliveira, pelas quais não receberam nenhum valor. Entre esses, figura Servas, que trabalhou por cento e trinta dias em companhia de seu *moleque*, e trabalho pelo qual lhe deviam cento e oitenta e cinco oitavas de ouro.

Esses iniciantes na profissão e os escravos do mestre cuidavam daquele trabalho considerado o mais inferior na pirâmide laboral e exerciam atividades onde era indispensável o uso da força física e ainda outras, tais como preparo de tintas, construção de andaimes, corte e auxílio na preparação de madeiras. O trabalho mais braçal e mais pesado ficava a cargo de escravizados, porém o aprendiz também acompanhava essas etapas listadas acima. Se o aprendiz estava buscando expertise em determinado ofício, deveria, portanto, dominar todas as habilidades necessárias e etapas envolvidas na execução de uma obra.

Embora num primeiro momento o escravizado desempenhasse as atividades menos valorizadas, poderia ocorrer também dele se destacar e possuir habilidades significativas a ponto de o mestre investir em sua formação, para que trabalhasse para ele. É bastante conhecido por exemplo, dentro da oficina do entalhador Francisco Vieira Servas, o ex-escravizado José Angola que se tornou oficial de entalhador¹⁶. Dentro do mercado das artes e da construção no século XVIII mineiro, escravizados que possuíam essas habilidades e dominavam um

14 Idem, fl. 44.

15 ARQUIVO ECLESIASTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA. Processo: 4456. Cobrança dos oficiais, pelo trabalho executado na Igreja de Nossa Senhora de Oliveira, fl. 48.

16 Essa informação é registrada no testamento do entalhador Francisco Vieira Servas. Mais sobre o assunto, conferir em: RAMOS, Adriano Reis (org.). *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do Ouro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002, pp. 57-73.

determinado ofício eram bastante valorizados, seja trabalhando para o seu proprietário, um mestre de ofício, ou mesmo, rendendo horas de trabalho a jornal, aquele executado por dia trabalhado e que contabiliza um média de dez horas laborais. Nesta segunda categoria, muito comumente o escravizado era propriedade de uma pessoa que não pertencia ao mundo dos ofícios, mas sabendo das demandas do mercado, lucrava com o conhecimento profissional de seu escravizado.

3. OS CANTEIROS DE OBRAS NAS MINAS GERAIS SETECENTISTAS

Se a oficina é a unidade essencial do trabalho de um mestre de ofício, o canteiro de obras, por sua vez, está relacionado com a instalação da oficina e sua estrutura, toda ou em parte, em uma obra externa. No mundo ocidental, a presença de canteiros de obras está ligada à produção e dinamização do espaço urbano e como aponta o historiador Sérgio Ferro (2010), foi pela construção dos muros das cidades e das catedrais, os meios pelos quais os canteiros se proliferam a partir do declínio do mundo do feudal. Construir implicava em cooperação e um trabalho que deveria ser conduzido por muitas mãos. No caso das catedrais, este pesquisador aponta que elas empregavam a cada ano, grupos constituídos de até 40 artesãos, onde praticamente todos estavam aptos à realização de qualquer serviço e conheciam as regras do *métier*, os “segredos” da construção¹⁷.

Essa característica do canteiro de obras como meio de aprendizagem e prática de trabalho coletivo foi uma forma basilar da constituição da cultura arquitetônica portuguesa. Durante o reinado de Dom João V, período em que Portugal se atualizou em relação à prática da arquitetura e das formas de decoração que vinham sendo praticadas nos principais centros estrangeiros como Itália e

17 FERRO, Sérgio. De Estrasburgo à Paris. IN: CONTIER, Felipe (org.) *A história da Arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; GFAU, 2010, p.15-16

França, os canteiros, através das *obras reais*, financiadas pela Coroa Portuguesa possibilitaram uma nova perspectiva a antiga tradição construtiva portuguesa.

Exemplo muito importante desses novos tempos, tem-se as obras realizadas na Sé do Porto, entre 1717 e 1741, que alteraram profundamente a sua estrutura medieval e introduziram na cidade a nova linguagem arquitetônica e decorativa como a pintura de quadratura difundida pelo jesuíta Andrea Pozzo. Nesta obra, estudada por Joaquim Jaime Ferreira-Alves (2005) trabalharam pelo menos duas dezenas de artífices, naturais de Portugal e estrangeiros, como Nicolau Nassoni, cuja presença aparece documentada e foram responsáveis por importantes atualizações nas artes em Portugal¹⁸.

Na Capitania de Minas Gerais, ao longo de todo o século XVIII, Vila Rica e Mariana possuíam inúmeros canteiros de obras ativos. Nos anos iniciais, foram obras relacionadas à construção e ornamentação das capelas e igrejas matrizes, construção de pontes, chafarizes e edifícios para abrigar o poder público. Depois disso, a disponibilidade de recursos e a variedade de comitentes manteve por todo os setecentos o mercado artístico bastante aquecido. Entre 1710 e 1760, essas vilas se constituíram como verdadeiros canteiros a céu aberto, dada a variedade de obras em andamento. Mal se terminava uma, e uma outra já estava em andamento, ocasionando assim uma intensa circulação de artífices (Fig. 1).

De acordo com o pesquisador Fabiano Gomes da Silva o início da vida profissional de vários artífices no interior da Capitania de Minas Gerais se assemelhou muito. Este percurso passava pela formação de clientela com trabalhos para as câmaras municipais e clientes particulares, seguia com as encomendas para construção e ornamentação das igrejas matrizes e mais tarde atenderam às

18 FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime. *Arquitectos/Riscadores, Artistas e Artífices* que trabalharam na Sé do Porto nas obras promovidas pelo Cabido durante a Sede Vacante de 1717 a 1741. IN: p.191. *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa - Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 191.

demandas das capelas erigidas por irmandades e ordens terceiras que construíram templo próprio¹⁹.



Figura 1: *Nave*, Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Durante o século XVIII essa igreja passou por inúmeras obras de construção civil e decoração, transformando o templo num dos canteiros de obras mais importantes da vila. Fonte: Fotografia de Victor de Godoy

O processo de contratação de uma obra, fosse de arquitetura ou de ornamentação, passava primeiramente pela encomenda feita pelo comitente ao artífice. As principais categorias de encomendantes no século XVIII em Minas Gerais, são o Estado, através de Ordens Régias ou pelas contratações via Câmaras municipais; a Igreja Católica através de suas autoridades eclesiásticas esacerdotes e as confrarias religiosas, através dos seus confrades e irmãos leigos. Estes procediam a uma encomenda, e geralmente um mestre de ofício – carpinteiro, pedreiro, entalhador, pintor, ou outrem – apresentavam um *risco* ou *traça*, o desenho ou projeto a ser executado. A proposta poderia ser aceita de pronto ou se iniciavam sucessivas reuniões de adequação do que estava sendo proposto.

19 SILVA, Fabiano Gomes. Viver honradamente do trabalho no Brasil Colonial: Mercado, trabalho e trabalhadores livres em Mariana (1711-1750). Belo Horizonte: Fino Traço, 2019, p. 249.

Finalizada a fase de encomenda, iniciava-se a etapa de contratação dos serviços. Firmava-se um contrato ou ajuste, onde se estabeleciam todas as condições dos serviços a serem executados. O pesquisador Célio Macedo Alves, um dos pioneiros a estudar esta tipologia documental, afirma que pelo contrato registrado se dava o início da existência física da obra²⁰, uma vez que a partir deste instrumento, a obra saía do aspecto intangível de sua concepção pelo artífice e encomendante e chegava ao campo de sua materialidade, através das questões da prática da execução.

O contrato, enquanto instrumento jurídico, está associado à figura daquele que produz a obra, como também àqueles que financiam para que determinada obra venha a luz. Neste documento figuram as partes contratantes, as condições, prazos, formas de pagamento, obrigações de cada parte, os fiadores e as penalidades para caso de não cumprimento do acordo. O termo é redigido e registrado por um notário ou no *Livro de Termos* da irmandade contratante e segue assinado pelas partes envolvidas e testemunhas²¹.

Este modelo, que em Portugal se configurava como uma escritura pública, foi o mais utilizado também nas colônias para reger a construção e decoração dos templos religiosos. Estes poderiam ser firmados sempre entre o artífice e a mesa administrativa da irmandade de leigos que estava encomendando a obra, ou ainda entre artífice e *irmandade fabriqueira*, neste caso a confraria do Santíssimo Sacramento, responsável dentro sistema do Padroado Régio pela execução de obras importantes dentro da capela-mor das igrejas matrizes.

20 ALVES, Célio Macedo. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. 1997, (Dissertação de Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 21.

21 Idem, p. 28.

4. A *FÁBRICA* ARTÍSTICO-CONSTRUTIVA NOS CANTEIROS E O CONHECIMENTO QUE CIRCULA

No período colonial o termo *fábrica* e suas variações aparecem com bastante frequência na documentação primária. O pesquisador Rodrigo Bastos (2016) compreende a *fábrica artístico-construtiva* como o conjunto de agentes, procedimentos e preceitos que orientavam a coordenação administrativa, a regulamentação e a prática dos ofícios. Importante salientar que o termo não se refere a uma instituição, mas a todo um conjunto de costumes, hábitos e características do mundo da construção civil e da ornamentação no século XVIII²².

Também é bastante comum a utilização do termo *homem de fábrica*, que indica aquele indivíduo detentor do conhecimento inerente à prática do ofício a ser realizado, e da mesma forma os meios para realizá-lo. Ser um *homem de fábrica*, significa, portanto, ser um mestre de ofício ou empreiteiro de renome, possuir oficiais, aprendizes, escravos, ferramentas, ser bem relacionado profissionalmente e ter camaradas e sócios que possam atuar como seus fiadores.

Na primeira metade do século XVIII foram exemplos desses homens, carpinteiros como Antônio Francisco Pombal, Manuel Francisco Lisboa e Antônio Coelho da Fonseca, estes mestres atuantes na construção civil estiverem ligados a importantes obras públicas e privadas no interior da Capitania. Segundo Fabiano Silva, foram indivíduos decisivos nos anos iniciais de uma cultura construtiva mineira, uma vez atuaram diretamente na adequação de materiais, técnicas, riscos de arquitetura, bem como formaram equipes de trabalhadores e movimentaram grandes quantias financeiras em seus negócios²³.

22 BASTOS, Rodrigo Almeida. A fábrica artístico construtiva em Minas Gerais no século XVIII: preceitos, agentes e procedimentos dedicados ao decoro das povoações. IN: PEREIRA, Carlos Alberto; TEDESCHI, Denise Maria Ribeiro *et all.* *O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII)*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2016, p.63.

23 SILVA, Fabiano Gomes. Viver honradamente do trabalho no Brasil Colonial: Mercado, trabalho e trabalhadores livres em Mariana (1711-1750). Belo Horizonte: Fino Traço, 2019, p. 251.

A primeira parte da escalada profissional desses *homens de fábrica* foi a entrada no mercado, em obras de grande vulto. Fonseca se iniciou nas obras públicas em 1721-1723 com a arrematação junto à Câmara de Vila Rica, das calçadas da vila. Na mesma década Antônio Francisco Pombal pegou para si a execução do campanário da Casa de Câmara²⁴ e Cadeia e Manuel Francisco, em 1727 arremataria uma série de obras com a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, as quais seriam constantes até a década de 1740²⁵. Esses dois irmãos chegaram ainda a ocupar o cargo de Juiz de Ofício na Câmara de Vila Rica, posição que denotava expertise profissional e influência social. Cumprida esta fase e trabalhando para o Estado, Igreja e irmandades, os três fizeram nome e se inseriram em grandes redes mercantis e de camaradagem.

Ser bem relacionado social e profissionalmente, ser irmão de irmandades de elite, possuir fábrica e ter crédito na praça eram característica essenciais e meios pelos quais esses homens souberam se valer para crescer no mundo da construção setecentista. Notória foi a ascensão de alguns, que alguns deles chegaram a possuir o monopólio de sua área de atuação em determinados períodos. Em estudo conduzido por Pereira, Alfagali e Silva (2015), estes pesquisadores apontam que seis construtores dominaram o mercado construtor em Mariana entre 1750 e 1816 e a soma das arrematações por eles foi de 92 obras, distribuídas da seguinte forma: José Pereira Arouca, 28 obras; João Miguel Ferreira, 19; João de Caldas Bacelar, 15; Cosme Fernandes Guimarães, 16 e Francisco Alves Quinta, 14 obras arrematadas²⁶ (Fig. 2).

24 Idem, p. 249,

25 MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, tomo 1, p. 286

26 PEREIRA, Carlos Alberto; ALFAGALI, Crislayne G. M; SILVA, Fabiano Gomes da. Os trabalhadores coloniais na Comarca de Vila Rica. IN: PEREIRA, Carlos Alberto; TEDESCHI, Denise Maria Ribeiro et all. *O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII)*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2016, p.109.



Figura 2: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, igreja da Ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo e Casa de Câmara e Cadeia, Mariana, MG. Três importantes edificações que mobilizaram vastos canteiros de obras ao longo do século XVIII Fonte: Disponível em <https://www.hojeemdia.com.br/minas/predio-tombado-da-camara-de-mariana-sera-restaurado-e-ampliado-1.80925>

Um canteiro de obras no século XVIII é o *locus* por excelência do conhecimento profissional relativo aos ofícios da construção civil e da ornamentação em circulação. Por uma obra, seja ela pública ou privada transitam inúmeros agentes que serão os responsáveis pela circulação de diversos níveis de conhecimento, daquele mais operativo ligado à prática laboral ao mais intelectual, relacionado à presença e utilização de gravuras, livros e tratados. São pelos menos três categorias de agentes, que independente da tipologia da obra, estarão sempre presentes. Trata-se dos comitentes; dos artífices e empreiteiros e dos trabalhadores.

Entre os comitentes, também chamados de encomendantes, figuram aqueles que financiam a realização de uma obra. São pessoas da elite social, funcionários da Coroa e da Igreja Católica, ou suas respectivas instituições, e ainda particulares que fizeram fortuna em alguma atividade como mineração, comércio, dentre outras. Ela abarca a população letrada, que possui acesso a livros e manuais, conhecem gravuras e transitam entre Coroa e Metrópole. Nessas viagens possuem acesso ao que de mais moderno está sendo construído e realizado na Corte; e é importante lembrar que volta à Colônia, muitos atuarão nas mesas administrativas de irmandades e ordens terceiras. Figuram aqui nomes como Cláudio Manoel da

Costa, que sai de Minas Gerais para estudar Cânones na Universidade de Coimbra e na volta é empossado em 1753 como almotacé na Câmara de Mariana e em 1758 como Terceiro Vereador da Câmara de Vila Rica; além de atuar como Procurador da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência na mesma vila²⁷. Outro nome importante foi o reinol português Pascoal da Silva Guimarães, tido pela historiografia como um dos mineradores mais importantes de Vila Rica na primeira metade do século XVIII. Este fez fortuna como comerciante e minerador, além de ser irmão Procurador da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Vila Rica em 1712²⁸, igreja onde contribuiu com vultuosas quantias.

No grupo dos artífices onde se encontram os mestres de ofício, podemos pontuar também os empreiteiros. Estes, muito deles, tidos como *homens de fábrica*, possuem uma característica bem interessante, dominam o trabalho manual, área onde a prática e a excelência laboral fizeram deles, mestres. Além disso, uma grande parcela deles é letrada, tem acesso a manuais de construção, de ornamentação, de representação e desenham. Dominam a matemática euclidiana e a geometria. Conseguem ver o desenho e transpô-lo para o suporte, seja a planta de um edifício, um retábulo ou um teto. Muitos desses que emigraram para Minas Gerais nas décadas iniciais do século XVIII, além de atuaram diretamente na formação de uma cultura artística e arquitetônica, formaram oficiais e aprendizes, onde boa parcela chegou a constituir oficina própria. Nomes como José Pereira Arouca, Francisco de Lima Cerqueira, Francisco Xavier de Brito, José Coelho de Noronha, Manoel Rebelo e Souza, Manoel da Costa Ataíde e outros, se inscreveram através das muitas obras que trabalharam ou empreitaram, entre os notáveis de suas respectivas áreas de atuação: arquitetura, talha e pintura.

Os trabalhadores livres, apesar de ocuparem um dos níveis mais baixos da hierarquia laboral do século XVIII e viverem dos rendimentos de sua jornada de trabalho, possuem também sua importância. Estes, muitas vezes devido à

27 SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manoel da Costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp.222-224.

28 ARQUIVO ECLESIASTICO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, código 0215, fl.82

itinerância de seu trabalho, circulam por muitas obras num curto espaço de tempo e com isso, podem adaptar um determinado tipo de conhecimento. Fato não incomum, entre esses, são aqueles que possuem mais de um ofício. Atuam, a depender das demandas de trabalho, ora como pintor, ora como entalhador, ora como riscador de arquitetura. Tal fluidez, do ponto de vista do conhecimento que circula, é muito importante, pois permite adaptações e reinvenções nessas áreas profissionais de intersecção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo apresentado aqui objetivou problematizar uma área ampla e ainda com várias lacunas a serem tratadas. Os pontos citados ao longo do texto são imprescindíveis para a compreensão do mundo dos ofícios no século XVIII em Minas Gerais. Nas últimas duas décadas muitos estudos contribuíram para o estudo dessa temática e outros, atualmente em condução, também vem contribuindo. Resta ao investigador de História da Arte e da Arquitetura que estuda o período, rever documentos, nomes e proceder a análises utilizando-se das novas metodologias e abordagens. A seara é extensa, cabe a estes, não desistir.

Recebido em: 28/11/23 – Aceito em: 28/01/24

REFERÊNCIAS

- ALVES, Célio Macedo. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. (Dissertação de Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1982.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Os Artífices do sagrado e a arte religiosa nas Minas Setecentistas: trabalho e vida cotidiana*. Belo Horizonte. C/Arte, 2013.

BASTOS, Rodrigo Almeida. A fábrica artístico construtiva em Minas Gerais no século XVIII: preceitos, agentes e procedimentos dedicados ao decoro das povoações. IN: PEREIRA, Carlos Alberto; TEDESCHI, Denise Maria Ribeiro et all. *O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII)*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2016, p.63.

DANGELO, André Guilherme Dornelles. *A Cultura Arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: Arquitetos, Mestres de Obras e Construtores e o trânsito de cultura na produção da Arquitetura Religiosa nas Minas Gerais Setecentistas*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em História, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2006.

DANGELO, André Guilherme Dornelles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais no século XVIII: engenheiros, mestres de obras e arquitetos*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2022.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime. Arquitectos/Riscadores, Artistas e Artífices que trabalharam na Sé do Porto nas obras promovidas pelo Cabido durante a Sede Vacante de 1717 a 1741. IN: p.191. *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa - Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 191.

FERRO, Sérgio. De Estrasburgo à Paris. IN: CONTIER, Felipe (org.) *A história da Arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; GFAU, 2010, p.15-16

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, tomo 1.

MORAES, Fernanda Borges de. *A rede urbana das Minas coloniais: na urdidura do tempo e do espaço*. 2005. (Tese de doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP, São Paulo, 2005.

NETO, Luis Camilo de Oliveira. “João Gomes Batista”. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 04, 1940.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais: Retábulos, entalhadores e oficinas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

PEREIRA, Carlos Alberto; ALFAGALI, Crislayne G. M; SILVA, Fabiano Gomes da. Os trabalhadores coloniais na Comarca de Vila Rica. IN: PEREIRA, Carlos Alberto; TEDESCHI, Denise Maria Ribeiro et all. *O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII)*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2016.

RAMOS, Adriano Reis (org.). *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do Ouro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002.

RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

RUGENDAS, Johann M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998, p.75.

SENNET, Richard. P. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

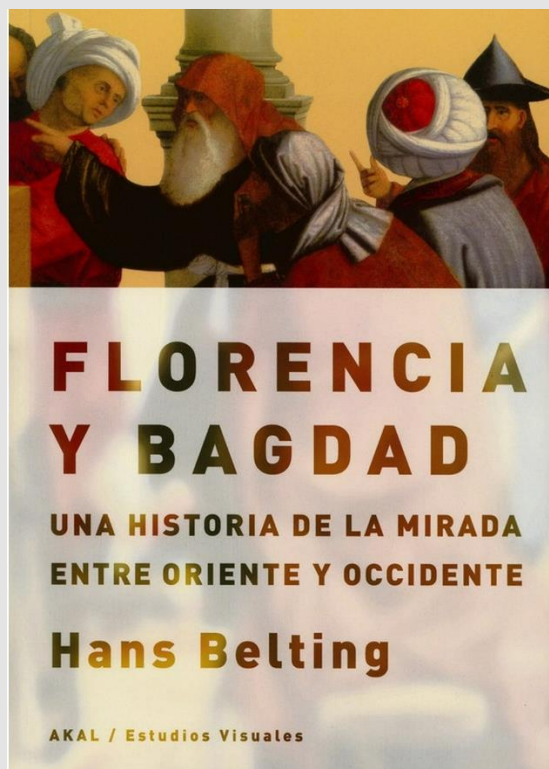
SERRÃO, Vítor. *A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: Ministério da Educação e das Universidades, 1991.

SILVA, Fabiano Gomes. *Viver honradamente do trabalho no Brasil Colonial: Mercado, trabalho e trabalhadores livres em Mariana (1711-1750)*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019.

SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manoel da Costa*. São Paulo: Companhia das Letas, 2011.



RESENHAS



Resenha: BELTING, Hans. Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre o Oriente y Occidente. Traducción Joaquín Chamorro Mielke. Revisión cinetífica Jesús Espino Nuño. Ediciones Akal, S. A., 2012.

André Luiz Rocha Mattos Caviola¹

Hans Belting (1935-2023) é um historiador da arte alemão, reconhecido por uma vasta produção. Sua abordagem transita por temáticas variadas, com incursões pela arte medieval, renascentista, moderna e contemporânea, como também, a

1 Doutorando em História, na linha de pesquisa História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), contemplado pela CAPES-PROEX. Mestre em Artes (2022), na linha de pesquisa Processos de Formação, Mediação e Recepção pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Especialista em Análise e Gestão do Patrimônio Cultural (2020) e Licenciado em História (2018), ambos pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH). É professor efetivo de História, no ensino básico estadual (SEE-MG) e realiza pesquisas sobre a relação entre música e sociedade, a partir de uma perspectiva interdisciplinar entre arte, história e estudos musicológicos. andrecaviola@live.com / <https://orcid.org/0009-0002-1898-9622>.

teoria da imagem e da arte. Segundo informações biográficas disponíveis², atuou como docente de História da Arte nas Universidades de Heidelberg e Munich. No ano de 1992, foi o cofundador da Escola de Novas Mídias³, em Karlsruhe, onde criou as disciplinas de Teoria da Arte e Estudos das Mídias. Em 2003, ocupou a cátedra europeia⁴ na Escola Secundária Francesa⁵, em Paris, onde apresentou uma série de conferências públicas intituladas a “história do olhar”. Como professor visitante, lecionou nas universidades norte americanas de Harvard, Columbia, Chicago, Northwestern e Washington; e na Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais⁶, em Paris. Atuou entre os anos de 2005 e 2007, como diretor do Centro Internacional de Pesquisa para Estudos Culturais da Universidade de Arte e Design Linz⁷, em Viena. Belting também integrou várias sociedades internacionais, como a Sociedade Filosófica Americana⁸, na Filadélfia; a Academia de Artes e Ciências dos Estados Unidos⁹ e a Academia Medieval da América¹⁰, ambas em Cambridge; a Academia Europeia¹¹, em Londres; e o Ateneu¹², em Veneza.

Sua produção, a maior parte publicada originalmente em alemão, foi traduzida para vários idiomas. Para o português, por exemplo, publicaram O Fim da História da Arte (1995), com tradução de R. Nascimento, pela Cosac Naify, em São Paulo; Antropologia da Imagem (2002), com tradução de A. Morão, pela

2

Para a elaboração desta minibiografia do autor foram consultados alguns endereços eletrônicos, como o do Fórum Permanente, ligado à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), disponível através do link.: <<http://www.forumpermanente.org/>>; o YMAGO, que consiste em um projeto de divulgação de autores que pensam a imagem a partir de diferentes perspectivas, disponível através do link: <<https://web.archive.org/>>; e o endereço eletrônico do Departamento de História da Arte, da Northwestern University, disponível através do link: <<http://www.wcas.northwestern.edu/arhistory/>>.

3 Hochschule für Gestaltung.

4 Chaire européenne.

5 Collège de France.

6 École des hautes études en sciences sociales.

7 International Research Center for Cultural Studies University of Art and Design Linz (IFK).

8 American Philosophical Society.

9 American Academy of Arts and Sciences.

10 Medieval Academy of America.

11 Academia Europaea.

12 Ateneo.

KKYM+EAUM, em Lisboa; A Verdadeira Imagem (2005), com tradução de A. Morão, pela Dafne, no Porto; e Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte (2010), tradução de G. Vasconcellos, pela Ars Urbe, no Rio de Janeiro.

A obra *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, que em uma tradução livre para o português seria algo como Florença e Bagdá: uma história do olhar entre o Oriente e o Ocidente, foi publicada originalmente em alemão, pela editora C.H. Beck, sediada em Munique, no ano de 2008. Posteriormente, traduziram-na para o espanhol, inglês, francês, italiano e turco, porém, ainda não existe uma versão no idioma português¹³. As análises e reflexões apresentadas neste estudo desenrolaram-se, segundo o autor, após a primavera de 2003, quando lecionou o curso História do Olhar, na Escola Secundária Francesa, e se propôs a considerar rigorosamente a questão da imagem e do olhar, vinculada a mudanças de perspectivas entre a cultura ocidental e oriental. Após essa experiência inicial, as ideias voltaram a ser debatidas em outras ocasiões de cursos e congressos acadêmicos, como os ocorridos no ano de 2006, na Fundação Thysson, da Universidade Humboldt de Berlim, em 2007, no Congresso da Academia Europeia, em Toledo, e no Congresso de Arabistas e Historiadores da Ciência, realizado na Universidade de Artes de Berlim.

O objeto de pesquisa do autor é a investigação da perspectiva a partir da história do olhar. Para Belting, a imagem em perspectiva representou pela primeira vez o olhar de um espectador sobre o mundo, ao mesmo tempo que foi responsável por transformar o mundo em um olhar sobre si mesmo e o outro. O contexto que a perspectiva como a conhecemos no ocidente surgiu pertence também ao momento do descobrimento do horizonte, um novo conceito de espaço. É o momento, também, do surgimento do sujeito moderno, que busca uma posição, num sentido literal, frente à imagem perspectivada e nessa posição descobre a si mesmo. Porém, o autor ressalta que o conceito de perspectiva possui entendimentos diferentes,

13 Para a realização desta resenha foi considerada a edição espanhola, elaborada pela Ediciones Akal, S. A., no ano de 2012.

quando considerado o seu significado para a história da ciência e a história da arte. Para este último, a perspectiva consiste em representar um espaço tridimensional em uma superfície bidimensional. Para alcançar esse efeito, as imagens são elaboradas a partir da projeção do olhar de um observador. Por sua vez, para a história da ciência ocidental, o termo perspectiva já era corrente no mundo medieval, antes mesmo do Renascimento introduzi-lo na arte. Tratava-se de uma teoria da visão de origem árabe que, somente no século XVI, assimilaram ao conceito antigo de óptica.

Para explorar a perspectiva entre a história da arte e a história da ciência, Hans Belting propõe o estudo das tradições ocidental e oriental. Dessa forma, no título de seu trabalho, Florença equivale ao Renascimento, momento de decodificação da perspectiva; e Bagdá, centro do mundo árabe e, simbolicamente, da ciência árabe, por sediar o Califado Abássida, terceiro califado islâmico, fundado pelos descendentes de Abas Ibne Abeadl Mutalibe, tio mais jovem de Maomé.

A partir dessas duas referências, o argumento apresentado pelo autor ao longo do livro é de que a técnica da perspectiva se baseou em uma teoria de origem árabe, uma teoria matemática de raios visuais e da geometria da luz. Em outras palavras, uma teoria da visão, que tem como referência os raios visuais se transformou em uma teoria da imagem que se projeta a partir da figura de um observador. Para realizar esse percurso, Hans Belting apresenta sua proposta teórica e metodológica de pensar as duas culturas em um mesmo contexto, em que ambas aparecem juntas uma da outra em sua singularidade. Segundo o autor, tal posição permite contrastá-las mais vivamente do que quando são tomadas enquanto parte e explicadas a partir delas mesmas. Seu objetivo é colocar as duas tradições em igualdade, sem estabelecer juízos de valor entre si, para evitar – ou pelo menos recorrer a tentativa de se limitar – uma interpretação histórica etnocêntrica, que há muito tempo caracteriza o olhar ocidental quando contempla outras tradições.

A essa escolha assumida pelo autor, ele atribui o nome de *mudança de perspectiva* e justifica que essa forma revela que as culturas que integram esse tema tiveram uma larga trajetória comum que se encontraram e se inspiraram mutuamente. A própria arquitetura do texto se organiza de maneira que cada capítulo se encerre com uma mudança de perspectiva em direção à outra cultura e, dessa maneira, avance em direção ao seu argumento. O texto de Belting é organizado em seis capítulos: 1. A perspectiva e a questão das imagens: caminhos entre o Oriente e o Ocidente; 2. O olho subjugado: a crítica do olhar no Islã; 3. A medição da luz por Alhazen: a invenção árabe da câmera obscura; 4. A percepção como conhecimento: a transformação da teoria da visão em teoria da imagem; 5. A medida do olhar por Brunelleschi: perspectiva matemática e teatro; 6. O sujeito na imagem: a perspectiva como forma simbólica.

Os três primeiros apresentam um panorama sobre a história da perspectiva, enquanto o quarto capítulo explora a transformação do que era uma teoria árabe em uma nova teoria renascentista da imagem. Por sua vez, os dois últimos capítulos se destinam a ampliação do entendimento do que são formas simbólicas, tanto na cultura ocidental quanto na oriental, e da própria perspectiva, ao discorrer sobre o cenário teatral e o papel da representação dramática na cultura visual do ocidente como linguagens que carregam a decodificação da perspectiva e que é possível reconhecer formas simbólicas, assim como as imagens produzidas pela cultura do renascimento. E, no caso da tradição árabe, na geometria das *muqarnas* e na rede conhecida como *mashrabiyya*, que também podem ser consideradas enquanto formas simbólicas para a cultura árabe e islâmica, distanciando-se da definição que as interpreta apenas como elementos decorativos.

Ao explorar em sua narrativa a historicidade do olhar entre duas culturas que, ao longo dos séculos alternaram sua convivência entre formas pacíficas e não pacíficas e, até hoje, eventualmente, manifestam hostilidades entre si, Belting a partir de sua investigação histórica restitui a riqueza do ponto de vista da construção do pensamento científico e artístico a partir dos pontos de contato entre ambas. Para o autor, o tipo de distinções feitas pressupõe sempre uma unidade, no

qual as duas tradições se encontram em um lugar. Só onde há elementos comuns é que se pode falar de diferenças. O que é preciso, argumenta Belting, é de um conceito de cultura que não seja marcado pelo choque, o enfrentamento, mas que tenha como tema as fronteiras permeáveis e as torne visíveis em sua história.

Para operar com o conceito de cultura consequentemente descrita, Hans Belting recorreu aos autores Ilija Trojanow e Ranjit Hoskote, que juntos publicaram a obra *Renúncia ao Confronto: as culturas não lutam entre si, elas fluem juntas*¹⁴, em uma tradução livre, no ano de 2007, em Munique. Segundo os autores, definir a própria identidade cultural e pertencimento através da demarcação de certas características não faz sentido porque é impossível. A tentativa de preservar uma pureza pseudocultural através da supressão de “influências prejudiciais” tem falhado e deve continuar a falhar. Os autores demonstram que a confluência de culturas é uma lei natural que determinou as nossas vidas durante milhares de anos, num processo dinâmico que tornou possível as diferentes civilizações. Apesar dessa constatação, Trojanow e Hoskote não corroboram com a hipótese de que essa confluência seja um processo pacífico, pelo contrário, ele envolve uma série de disputas e tensões que matizaram o percurso de fruição entre ambas. Adotar tal perspectiva, segundo Hans Belting, é reconhecer uma história comum em que a Europa ficou para sempre marcada pela cultura árabe e pelas suas relações com a Índia. Ainda de acordo com o autor, ocorreu somente com a colonização moderna que essas barreiras absolutas ao pensamento que dividem o mundo de hoje vieram à tona.

A partir dessas escolhas teóricas e metodológicas, Belting realiza um longo percurso a partir do seu objeto de pesquisa. Ao longo das páginas, dos argumentos apresentados e dos diversos elementos analisados, fica evidente o caráter cultural das formas de se projetar a visão, interpretar o mundo e construir significados sobre a existência. As escolhas do autor merecem destaque, uma vez que considerou realizar comparações entre a cultura Ocidental e Oriental para evidenciar o que

14 O título original da obra é: *Kampfabsage. Kulturen bekämpfen sich nicht - sie fließen zusammen*. Para além do alemão, ela foi traduzida para o idioma búlgaro e árabe.

cada uma possui de local e de específico, evitando estabelecer uma leitura sobre as influências e prevalecendo, dessa maneira, os pontos em que ambas se aproximam e se afastam. Ou seja, os exercícios de convergência e divergência que marcaram a relação entre as duas tradições. Ressalta-se, também, sua erudição e a habilidade em adentrar tantos domínios do conhecimento e estabelecer aproximações entre a história da arte e diferentes campos do saber, corroborando para a compreensão da arte enquanto ciência.

Recebido em: 20/11/23 - Aceito em: 18/01/24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Una historia de la mirada entre o Oriente y Occidente de Hans Belting. Traducción Joaquín Chamorro Mielke. Revisión cinetífica Jesús Espino Nuño. Ediciones Akal, S. A., 2012.



Resenha: PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.

Guilherme Augusto Guglielmelli Silveira¹

Pensar a imagem, compreender a imagem. Pensá-la como uma linguagem própria, que tem suas especificidades e nuances, além de inúmeros significados. Estes são objetivos daqueles que trabalham com a história da arte. Obviamente, Erwin Panofsky não fugiria à regra. Vista de forma abrangente, a obra de Panofsky pretende desenvolver um método completo para análise da obra de arte. Isso deve-se, principalmente, à influência da historiografia positivista e formalista, que dominou o século XIX, e precede a geração de historiadores da qual Panofsky fez parte.

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Entretanto, é importante ressaltar, desde já, que Panofsky rompe com a tradição formalista e inicia uma nova fase da historiografia da arte. Panofsky busca, desde o seu primeiro ensaio, *A Perspectiva como Forma Simbólica*², apresentar uma metodologia de caráter estruturalista, que tem a intenção de se consolidar como um novo paradigma para os historiadores da arte que vieram após a publicação deste ensaio, em 1927.

Em *A Perspectiva Como Forma Simbólica*, pode-se perceber um afastamento gradual de Panofsky em relação à tradição formalista adotada por Alois Riegl e continuada por Heinrich Wölfflin. Apesar de Panofsky partir da análise da forma para chegar ao significado da obra de arte, ele não descarta, no meio deste processo, relacionar o objeto de arte ao contexto no qual ele foi produzido. Desta forma, Panofsky inicia seu trabalho de estudo da obra de arte pela análise formal, mas instrumentaliza as circunstâncias e a conjuntura histórica para ajudar a nutrir de inteligibilidade a obra de arte, a fim de criar uma espécie de história da arte total, que une a análise da forma do objeto de arte com o seu contexto de produção.

O cerne do ensaio *A Perspectiva como Forma Simbólica* se localiza no exame da perspectiva, e do percurso que ela teve nas formas de representação pictórica ao longo da história. Partindo do estudo das características da perspectiva na antiguidade, na arte gótica e no renascimento, o texto reflete a relação entre a forma de representar o espaço, na obra de arte, e as visões de mundo concebidas pelas diferentes sociedades históricas.

Para Panofsky, existe uma notória evolução da representação dos espaços físicos pela arte. Para ele, desde a antiguidade, o estudo da perspectiva vai se aperfeiçoando até culminar na perspectiva linear, preliminarmente, com um único ponto de fuga típica do renascimento, que é fruto de uma sucessão avanços técnicos e matemáticos ocorridos na Europa, entre os séculos XIV e XV.

Erwin Panofsky conclui que o aperfeiçoamento da perspectiva, ou seja, o aperfeiçoamento da representação do espaço físico, é atestado pelas técnicas pictóricas que criam a ilusão de uma superfície, ou um piso, que é dividido por personagens e elementos que são representados pelo desenho e pela pintura. A descoberta da

2 Publicado pela primeira vez em 1927, *A Perspectiva como Forma Simbólica* é a obra inaugural de Erwin Panofsky. Através deste ensaio, Panofsky apresenta sua metodologia de análise da obra de arte baseada no estudo da história da perspectiva como forma de simbolizar as diversas visões de mundo, desde a antiguidade até o renascimento.

representação mimética de uma superfície plana ou pavimento, de acordo com Panofsky, foi o que abriu as portas para a chegada do renascimento italiano.

Não obstante, torna-se importante frisar que o debate promovido por Panofsky se atem à história da arte do Ocidente, e todo legado que influencia diretamente a arte renascentista. Panofsky não trata da evolução da perspectiva em outras sociedades ou culturas. Hoje, é muito comum estudos sobre as diversas formas de arte, que não são ocidentais. Os debates decoloniais, atualmente, empenham-se em demonstrar que existe uma história da arte para além da Europa. Uma história da arte que não seja exclusivamente branca e eurocêntrica. Mas a geração de Panofsky não é contemporânea a este debate. Logo, não comungam deste “paradigma” da decolonialidade. Os estudos de Panofsky abordam sempre a arte enquanto criação das sociedades europeias, desde a Idade Antiga até a Idade Moderna.

Panofsky define a obra de arte como um produto de uma vontade do artista, que pode ser compreendida através da análise de forma. Por sua vez, a forma é concebida a partir da perspectiva. Sendo assim, a perspectiva sempre diz algo, ou melhor, simboliza algo sobre a sociedade da qual ela é produto.

Todo tipo de perspectiva pictórica pode ser interpretada como uma visão de mundo, que apresenta a percepção de um espaço psicofisiológico adotado por uma época. Perceber a perspectiva como forma coloca a perspectiva como objeto central da história da arte produzida por Panofsky. A perspectiva, concebida como elemento simbólico, se relaciona diretamente com a concepção de espaço. Desta forma, não existe uma perspectiva “correta”. Pois ela é histórica e diz sobre o mundo da qual ela faz parte e foi produzida.

Se não existe um só tipo de perspectiva é porque ela é fruto do contexto. Cada contexto produz a sua própria perspectiva, assim como cada perspectiva é símbolo de sua época. A perspectiva é a forma simbólica da obra de arte. Logo, para Panofsky, se o objetivo é conhecer o produto da vontade artística, deve-se analisar a perspectiva. Pois é através dela que será extraído o sentido e o significado do objeto de arte.

O ensaio *A Perspectiva Como Forma Simbólica* inicia-se com uma citação de Albrecht Dürer, que busca definir o conceito de perspectiva. Para Dürer: “perspectiva é

uma palavra latina que significa ‘ver através de’³. Ou seja, a perspectiva é vista como uma janela por onde representa-se, e se vê o mundo natural.

Panofsky propõe uma metodologia estruturalista, que parte da análise da perspectiva para chegar ao significado da imagem. Ele articula a forma e o contexto com a finalidade de revelar o caráter simbólico contido na perspectiva. Não obstante, é este o ponto fulcral do ensaio *A Perspectiva Como Forma Simbólica*: a defesa da proposição de que é através da análise da perspectiva que se inicia o processo de reconhecimento do significado da arte pictórica.

De acordo com Panofsky, sem conhecer a estrutura da qual a imagem é oriunda, não é possível compreender o significado da imagem. Somente através do reconhecimento da estrutura, que é constituída pela forma e pela perspectiva, que se torna possível consumir uma imagem. Sendo que cada perspectiva traz em si uma forma simbólica, que está intrinsecamente relacionada à estrutura de um período ou tempo histórico de produção da imagem.

Compreender a estrutura de produção da imagem é o caminho para interpretar a imagem. Para Panofsky, cada estrutura possui a sua própria perspectiva, sendo ela uma forma simbólica do mundo natural. A forma que criamos para simbolizar o nosso mundo é representada pela perspectiva, ou melhor, pelas perspectivas. Já que existem várias, consistindo em uma para cada tempo.

Em outras palavras, podemos dizer que a estrutura psicofisiológica de uma época pode ser vista através da representação do espaço, que é sempre uma forma de simbolizar o mundo. Por isso, toda perspectiva é “correta”, pois ela é, ao mesmo tempo, produto e símbolo de uma sociedade.

Por exemplo, durante muito tempo, a perspectiva inversa era a melhor forma de simbolizar o mundo medieval gótico. Mas, a partir do final do século XIV, observamos uma mudança na forma de perceber este mundo. A nova visão, criada a partir dos trezentos, é mais racionalista, e lentamente começa a representar o espaço através da perspectiva linear, que passa a ser concebida como a forma mais adequada de se simbolizar a realidade.

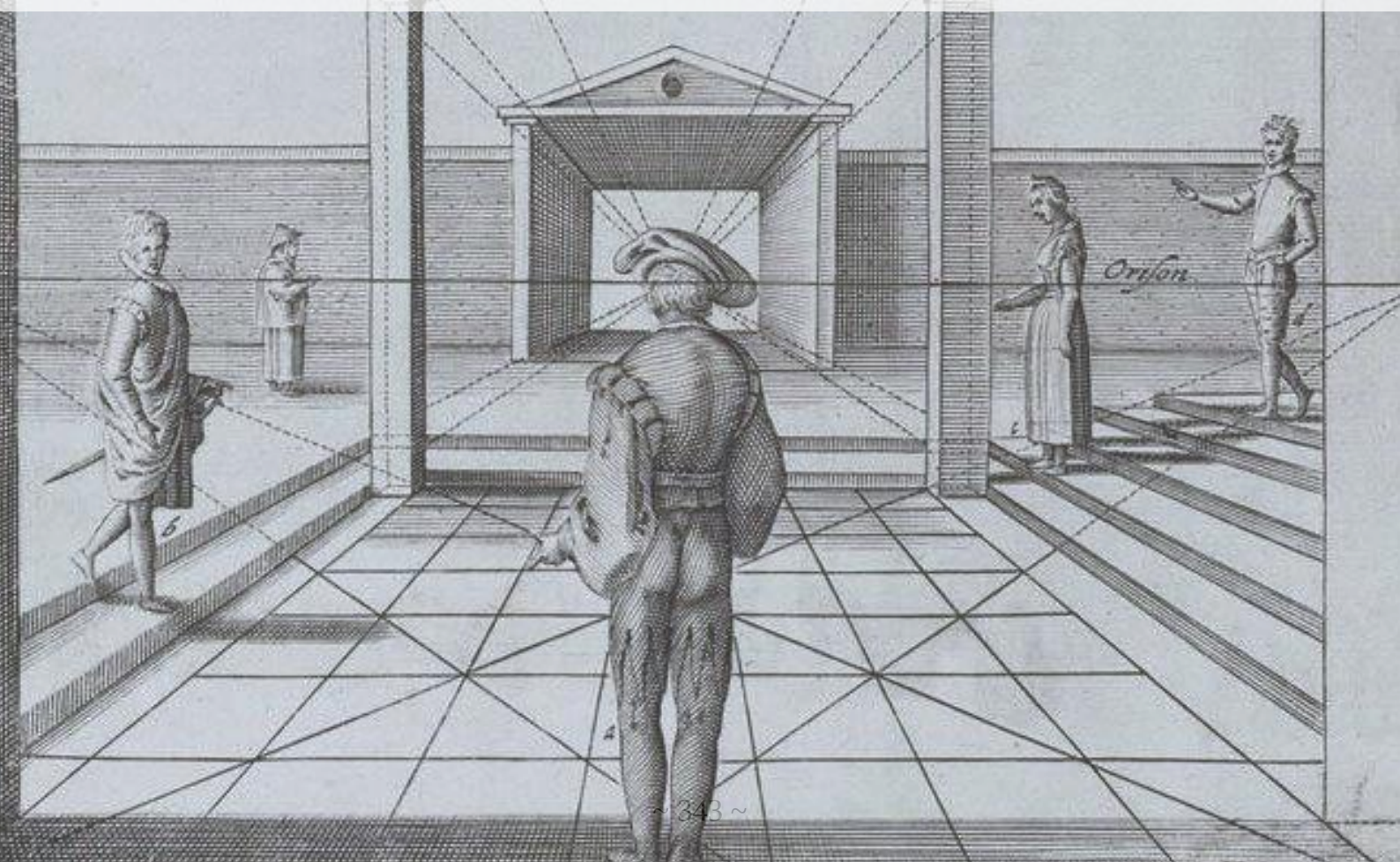
3 **PANOFSKY**, Erwin. *A Perspectiva Como Forma Simbólica*. Lisboa, Portugal. Edições 70. 31 pag.

Percebido sensorialmente, o espaço psicofisiológico é representado pela perspectiva. Ela, por sua vez, é a forma simbólica de representação do mundo. Sendo assim, a perspectiva representa, ao mesmo tempo, o espaço e a estrutura de pensamento.

Conhecer a perspectiva é conhecer a forma simbólica de representação daquilo que está diante dos olhos. *A Perspectiva Como Forma Simbólica* defende não existir uma representação universal do espaço, pois as sociedades produzem suas estruturas de representação, que são percebidas através da perspectiva. Para Panofsky, a perspectiva linear só busca representar o espaço de forma racionalizada, porque foi concebida por uma sociedade com as mesmas características e valores.

Por essa razão, é que podemos afirmar que não existe representação perfeita do espaço psicofisiológico, pois toda perspectiva é uma construção simbólica e artificial, típica do seu período. Antes mesmo de representar um conteúdo, a perspectiva representa uma visão de mundo, uma estrutura, que é uma forma de ver através da imagem como uma determinada sociedade histórica percebia e interpretava o seu espaço e a sua própria vida.

ANÁLISE CRÍTICA OU RELATO DE EXPERIÊNCIA



A vinda ao Brasil de John Bernard Bury e a edição do livro

Arquitetura e Arte no Brasil Colonial¹

The arrival of John Bernard Bury in Brazil and the edition of the book

Arquitetura e Arte no Brasil Colonial

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira²

A moderna historiografia da arte brasileira do período colonial foi marcada nas décadas de 40 a 60 por três importantes nomes de autores estrangeiros: o francês Germain Bazin, o norte-americano Robert Chester Smith e o inglês John Bernard Bury. Dos três, apenas Germain Bazin sempre foi o mais conhecido dos leitores brasileiros, graças às traduções publicadas pela Editora Record de seus livros fundamentais: *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil* (2 vols., 1983 – original francês de 1956-1958) e *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil* (1971 – original francês de 1965).

Embora Robert Smith não tenha chegado a elaborar obra de síntese dada a heterogeneidade dos temas que suscitaram o interesse de seus estudos brasileiros, trata-se certamente do autor estrangeiro que mais escreveu sobre assuntos relacionados a nossa arte colonial. Se a maioria dos títulos da extensa relação constante de sua bibliografia publicada no estrangeiro a partir de 1939 permanece, ainda hoje, pouco conhecido do público brasileiro, uma boa parte, entretanto, incluindo monografias essenciais tais como *Arquitetura Colonial (As Artes na Bahia, Salvador, 1956)* e *Arquitetura Civil no Período Colonial (Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, vol. 17, 1969)* teve divulgação no

¹ Este artigo faz parte de uma publicação intitulada *Etapas de um percurso - Trajetória de 50 anos de atividades de uma historiadora da arte no Brasil – 1972-2022*. A publicação está prevista para o primeiro semestre de 2024.

² Professora aposentada da UFMG e UFRJ; autora de diversos livros sobre a arte no Brasil setecentista.

Brasil, incluindo uma coletânea de seus estudos relativos ao Nordeste, organizada após o falecimento do autor em 1975, pela Universidade Federal de Pernambuco em convênio com a 3ª Diretoria Regional da SPHAN (*Igrejas, Casas e Móveis – Aspectos da Arte Colonial Brasileira*, Recife, 1979)³.

Quanto a John Bernard Bury, lembre-se que morou no Brasil no ano de 1943, quando trabalhava na empresa Shell e que já nesta época publicou dois artigos sobre o Aleijadinho no Boletim desta empresa. Regressando à Inglaterra continuaria a publicar trabalhos importantes sobre a arte colonial brasileira, incluindo os fundamentais ensaios *Jesuit Architecture in Brasil* (1950), *Estilo Aleijadinho and the Churches of the XVIIIth. century Brazil* (1952) e, sobretudo, *The Borrominesque Churches of Colonial Brazil* (1955) – conhecidos no Brasil apenas por um reduzido grupo de especialistas.

Tive a incrível sorte de conhecê-lo casualmente, em 1988, por ocasião do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte em Coimbra. Embora seu nome constasse da lista de participantes, deduzi que deveria tratar-se de um homônimo, já que há mais de trinta anos não se ouvia falar desse autor no Brasil, do qual eu conseguira, não sem dificuldades, localizar em bibliotecas europeias os textos acima citados. O “*very british*” personagem que eu tinha à minha frente riu-se gostosamente de meu espanto, traduzido na interrogação bem pouco formal “*do you really exist?*” que escapou antes que eu me desse conta. Foi o bastante para que nos tornássemos familiares.

John Bury trazia em sua bagagem uma cópia xerox do capítulo que redigira em 1984 para a *The Cambridge History of Latin America* sobre a arquitetura e arte no Brasil colonial, na esperança, disse-me então, de que algum brasileiro porventura presente ao simpósio em Coimbra se interessasse pela sua publicação

3 Os estudiosos de arte brasileira do período colonial sempre se perguntaram das razões do convite oficial para a redação do livro “Arquitetura religiosa barroca no Brasil” baseado na documentação reunida pelo IPHAN não ter sido feito a Robert Smith, especialista internacional do tema e sim a Germain Bazin. Possivelmente, a principal seja que a linha historiográfica de cunho nacionalista almejada na época divergia da interpretação de cunho mais globalizante de Robert Smith.

no Brasil. Prometi encaminhar o texto à *Revista do Patrimônio* e à *Revista Barroco* de Minas Gerais e de volta ao Brasil fiz algumas gestões nesse sentido.

Entrementes, na correspondência que iniciamos a partir de 1987, Bury começou a remeter-me exemplares originais de outras publicações de sua autoria sobre a arquitetura e a escultura do Brasil colonial, entre os quais os artigos iniciais sobre o Aleijadinho e sua obra em Congonhas, dos quais eu conhecia apenas *The twelve prophets of Congonhas do Campo* e o *Jesuit architecture in Brazil*, todos publicados no final dos anos 40 e início dos 50. Em seguida vieram estudos sobre a arte portuguesa dos séculos XVI a XVIII, incluindo o elucidativo artigo sobre o barroco tardio e o rococó no norte de Portugal, publicado em 1956, particularmente útil na análise dos fenômenos artísticos correlatos na Minas Gerais setecentista.

A esta altura já começava a me pesar na consciência a ideia de ser provavelmente a única pessoa no Brasil a possuir exemplares originais de todas as publicações de John Bury relativas à arte brasileira e portuguesa dos períodos maneirista, barroco e rococó, períodos esses delimitados e analisados pelo autor com grande acuidade crítica, numa interpretação completamente nova e original, particularmente no que se refere à chamada “arte jesuítica”, para o maneirismo e a arquitetura mineira setecentista, para o barroco e o rococó. Impôs-se assim, naturalmente, a ideia da sua divulgação em língua portuguesa para um público amplo, incluindo tanto os especialistas, quanto os interessados em arte de um modo geral.

Uma consulta preliminar à Editora Nobel na pessoa de sua diretora editorial Carla Milano Benclowicz e o estímulo de meu amigo José Mindlin (que compreenderam, ambos, a importância da divulgação destes textos para a pesquisa da História da Arte no Brasil) e foi viabilizada a publicação do livro, ficando assentado que eu me responsabilizaria pela sua organização, revisão da tradução a ser providenciada pela editora e obtenção do material fotográfico complementar. Escusado acrescentar que John Bury aderiu com grande satisfação ao projeto, prontificando-se a escrever o prefácio autobiográfico com informações preciosas

sobre as circunstâncias em que foram feitas suas pesquisas no Brasil e as razões de seu afastamento do cenário intelectual brasileiro no final dos anos 50.

Os lançamentos ocorreram em novembro de 1990 no Rio de Janeiro e São Paulo e contaram com a presença do autor, em viagem que pode ser considerada histórica, já que não voltara ao Brasil desde 1948, sendo bastante concorridos e amplamente divulgados na imprensa. Mas surpreendeu-me a atitude do próprio John Bury quando já no aeroporto para a viagem de volta a Londres me declarou que a vinda ao Brasil não tinha sido uma boa experiência, nada tendo encontrado que tivesse relação com suas lembranças do passado. Realmente 42 anos de intervalo era um lapso grande demais e ambos haviam mudado: o Brasil e o jovem Bury de 40 anos agora octogenário...