

A igreja de São Lourenço dos Índios de Niterói: uma joia do Maneirismo brasileiro pouco conhecida

**The Church of São Lourenço dos Índios in Niterói: a little-known gem
of Brazilian Mannerism**

Marcus Tadeu Daniel Ribeiro¹

RESUMO

A Igreja de São Lourenço dos Índios é um exemplar da produção artística da fase Missioneira dos mais relevantes no contexto da arte dos primeiros tempos da época colonial em todo Brasil. Sua importância se assenta não exatamente na sua anciandade, mas na qualidade artística tanto da arquitetura, quanto dos bens integrados e da sua imaginária. A arte brasileira logo demonstraria que, embora viesse esquadrihada pelas normas e tratadísticas europeias, estava aberta ao olhar da população nativa, que iria participar da sua produção nas oficinas criadas pelos padres jesuítas às vezes sob condições as mais difíceis possível.

Palavras-chave: São Lourenço dos Índios; Arquitetura; fase Missioneira;

¹ Possui Licenciatura Plena em Educação Artística com habilitação em História da Arte pela Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ (1982), mestrado em História do Brasil pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro-IFCS/UFRJ (1988) e doutorado em História Social pelo mesmo Instituto (1998). É Licenciado em Filosofia (Faculdade de São Bento-2012), tendo atuado como conservador do patrimônio cultural (Pesquisador IV) no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (1980 até maio de 2012), onde ainda é professor do Mestrado Institucional (PEP/IPHAN). Chefiou a Divisão de Proteção Legal do Departamento de Proteção e Conservação do IPHAN. Atualmente, é professor adjunto do Curso de Conservação e Restauração da Escola de Belas-Artes EBA/UFRJ, onde leciona "Ética e Estética da Conservação e Restauração" e "História da Arte Sacra I e II", "Arte no Brasil e Preservação (I e II)" e Normativas do Patrimônio Cultural além de outras disciplinas. Fundou, ao lado de Myriam Ribeiro, a primeira pós-graduação do Brasil em História da Arte Sacra na Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro. Foi professor de História da Arte e de Cultura Clássica e Coordenador do Núcleo de Formação Artística e Cultural no Colégio de São Bento (1998-2022). Ensinou Filosofia no Colégio Estadual Evandro João da Silva e no Colégio Estadual Angenor de Oliveira, Cartola, escolas da DIESP (Diretoria Especial de Unidades Escolares Prisionais e Socioeducativas) da Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro/RJ (fevereiro 2013 a outubro 2018). Foi professor voluntário de Filosofia do curso noturno de Pré-vestibular Comunitário da Paróquia de São Januário (2015-2019).

ABSTRACT

The Church of São Lourenço dos Índios is one of the most significant examples of artistic production from the Missionary phase within the context of early colonial art in Brazil. Its importance lies not so much in its age but in the artistic quality of both its architecture and its integrated assets and imagery. Brazilian art would soon show that, although shaped by European norms and treatises, it was open to the perspective of the native population, who would participate in its production in workshops created by Jesuit priests, often under the most challenging conditions.

Keywords: São Lourenço dos Índios; Architecture; Missionary phase;

1. QUESTÕES HISTÓRICAS

A colonização do Brasil foi uma obra sobretudo religiosa, a despeito das implicações econômicas sempre inerentes a esse processo histórico. Toda a criação artística estaria a serviço dessa ideia, premente para os religiosos, de produzir objetos de função litúrgica ou para uso doméstico das famílias cristãs no território brasileiro.

Isso não aconteceu apenas no Brasil. Em toda Europa, o papel da igreja no longo trajeto civilizacional foi determinante, cabendo a ela a criação de escolas, sobretudo a partir de Carlos Magno (742-814), universidades, hospitais, leprosários, orfanatos, asilos, ordens terceiras e irmandades, onde a previdência social era exercida. Tudo isso era feito sem o concurso direto do Estado, a não ser pelas prerrogativas do regime do padroado, que subordinava a Igreja ao rei.

É sempre importante lembrar que o Estado absolutista só era forte quando visto pela sua tendência à intolerância, mas não estava presente na vida de seus súditos, assistindo-os. Isso foi sempre uma obra, deve-se reconhecer, da Igreja Católica. Apenas a partir da modernização do Estado absolutista, onde a mentalidade de ser o rei o primeiro funcionário público, aconteceu a criação dos escritórios (os *bureaux*) e, assim, a burocracia destinada a atender o povo em suas demandas mais essenciais.

As atividades de escambo levadas a efeito pelos comerciantes ao longo dos primeiros anos por toda orla marítima eram pouco relevantes em termos de influência cultural, se comparadas à ação de catequese então a cargo dos franciscanos e, especialmente, dos jesuítas.

A historiografia tem-se reportado à ação de dominação e de exploração das riquezas da terra e de seu povo, onde a Igreja fazia parte desse processo de usurpação. Mas é preciso se atentar para o fato de o olhar do jesuíta ser soteriológico – a salvação era o desiderato perseguido pelos religiosos aportados ao Novo Continente, imbuídos da missão de evangelização. É preciso se olhar para esse tempo com os olhos dos religiosos que vinham semear a boa nova no Novo Mundo. Isso porque o historiador, não raro, quer ver o passado sob as lentes críticas de teorias muito posteriores ao acontecimento dos fatos. É na obra de Maurice Halbwachs que o assunto aparece com uma clareza radiosa.

"Para sentir o espírito de um tempo que não existe mais, para se fazer contemporâneo dos homens de antigamente... a dificuldade não está tanto naquilo que é preciso saber, mas naquilo que é necessário não saber mais. Se verdadeiramente queremos viver no século XV, devemos nos esquecer de algumas coisas: ciências, métodos, todas as aquisições que nos fazem modernos! Devemos esquecer que a terra é redonda e que as estrelas são sóis, e não lâmpadas suspensas a uma abóbada de cristal, esquecer o sistema do mundo de Laplace para só acreditar na ciência de São Tomás, de Dante e nos cosmógrafos da Idade Média que nos ensinam a criação em sete dias, e a fundação dos reinos pelos filhos de Príamo, depois da destruição da grande Tróia"².

Fora dessa perspectiva, a mentalidade motriz da ocupação do solo pelo colonizador português era aquela reportada por Sérgio Buarque de Holanda em sua *Raízes do Brasil*:³ os primeiros brasileiros eram *aventureiros*, sem qualquer laço que os prendesse à terra e objetivando tão-somente o enriquecimento rápido para seu regresso a Portugal, onde eram logo chamados de *brasileiros* – aqueles

² Apud HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, 1994. p. 86-87

³ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: José Olympio, 1936.

portugueses ocupados com as coisas do Brasil. Porque *eiro* é um sufixo que designa uma ocupação humana – ferreiro, santeiro, relojoeiro, pedreiro, brasileiro –, uma profissão e não um estado de origem. A rigor, a considerar nossa identidade pela nossa origem, seríamos *brasilianos*, como nos chamam outros povos: *brazilian* os ingleses, *brésilien* os franceses, *brasiliano* os italianos, *brasileño* os espanhóis.

Assim também nasce a “arte brasileira” – ela não sendo exatamente nativa da terra, tem suas origens, todavia em Portugal e acaba por medrar em território nacional dentro das especificidades históricas e culturais da terra. Porque os jesuítas criaram oficinas onde o nativo atuava e cujo olhar acabava por impor seu modo de perceber o mundo que se descortinava diante de seus olhos.

Quando se analisa o que se produziu no Brasil durante esses anos primevos da colonização do país, percebe-se que, a despeito de não se ter uma arte absolutamente autóctone fora do universo etnográfico indígena, já se revelava um caráter *brasileiro* nessa produção ainda impregnada da cultura europeia, não por perseguir uma especificidade peculiar ao Brasil, mas porque se trate de uma arte feita a quatro mãos, uma arte decorrente do tirocínio de se *fazer* o Brasil, uma arte que está “a caminho”, algo em construção, onde europeus e americanos atuam solidariamente nesse processo.

Desde o princípio, o olhar indígena, a quem a produção artística é endereçada e confiada, se fez presente nessa construção cultural. Isso não se restringe aos artistas jesuítas. Veja-se como exemplo diserto a escultura “Santana Mestra” de Agostinho da Piedade (1580-1621), um monge beneditino, onde Santana aparece com Nossa Senhora infanta protegida no seu regaço, numa postura que apenas as índias brasileiras usavam para cuidar dos filhos. Em todas as demais representações de Santana Mestra, Nossa Senhora menina aparece em pé ao lado de Santana, que tem suas pernas pudicamente fechadas numa atitude mais conveniente à figura da avó do Salvador. A Santana Mestra do frei Agostinho da Piedade, inusitada para o cânon católico, parece ter rompido com as práticas de representação que outros artistas usariam no Brasil e no estrangeiro.



Figura 1. Frei Agostinho da Piedade (1580-1661) *Santana Mestra*, c. 1635, terracota, 82 x 50 x 38 cm, originária da Bahia, Mosteiro de São Bento, SP – foto do autor

Ser brasileiro nesses anos de fins do século XVI e início da centúria subsequente é ser, por assim dizer, oceânico, como soem ser as coisas de Portugal. Não é por acaso que cidades como Rio de Janeiro, Niterói e ainda outras litorâneas, como Salvador e Olinda, são voltadas para o mar, com suas edificações mais importantes, quer dizer as igrejas, como também as fortalezas, essas por razões estratégicas, debruçadas sobre o oceano. Os primeiros panoramas da cidade do Rio de Janeiro, aliás, são tomados do tombadilho dos navios fundeados na baía de Guanabara. Os mapas às vezes destacam esse aspecto também, como o do cartógrafo Luiz Teixeira Albernaz (ativo séc. XVI e XVII): o centro da cidade é a Baía de Guanabara.



Figura 2. Luiz Teixeira, Roteiro de todos os sinais (1573-8), In: COARACY, Vivaldo. *O Rio de Janeiro do século XVII*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965

2. As fases da arte colonial

Essa primeira fase da época colonial deve ser compreendida entre os anos de 1549, quando é fundado o governo geral em Salvador na Bahia, e 1640, quando a dinastia portuguesa é restaurada após o interregno da União Ibérica, iniciado com a morte do rei Dom Sebastião sem deixar herdeiro, provocando uma crise sucessória com desdobramento no encerramento da dinastia de Aviz.

Essa datação foi proposta por Robert Smith⁴ (1918-1975), um historiador da arte referência na bibliografia especializada da época colonial, ao lado de outros estrangeiros interessados pela arte colonial brasileira, como Hanna Levy (1912-1984), Pietro Maria Bardi (1900-1999), John Bury (1917-2017), Germain Bazin (1901-1990).

Essa datação tem sido utilizada em trabalhos de outros autores que a consideram um clássico na historiografia da arte colonial brasileira, como foi o caso de Benedito Lima de Toledo em seu estudo “Do século XVI ao XIX: maneirismo, barroco e rococó”⁵.

O período colonial, para Robert Smith, estende-se por três momentos cronológicos cuja delimitação decorre de condições político-históricas específicas: a chamada fase *Missioneira*, a primeira, já referida acima como perdurando de meados do século XVI ao XVII, é caracterizada pela escassez de recursos materiais para atender às demandas do projeto da catequese do índio. Nesse período, as edificações religiosas são de menor escala, com soluções mais austeras e determinadas por um vocabulário estilístico maneirista.

A segunda etapa ficaria conhecida como *Monumental*, estendendo-se de 1640, ano da restauração da dinastia portuguesa, até 1750, quando se assinou o tratado de Madri, com reflexos diretos na ação dos jesuítas, interrompendo-a por completo pouco depois. Por esse tratado, a Companhia de Jesus deixaria de ser o braço da ação catequética da Igreja Católica no Brasil, encerrando o período da Contrarreforma após a sua expulsão em 1759 de todos os domínios portugueses no mundo. Nessa etapa, os recursos materiais aparecem de forma pujante, alavancados por uma economia agrário-exportadora, nomeadamente a açucareira,

⁴ Cf. SMITH, Robert Chester. *Robert Smith e o Brasil*, In REIS FILHO, Nestor Goulart. (org.) vol.1 - Arquitetura e Urbanismo. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/robert_smith_e_o_brasil_vol1_parte1.pdf, acesso em 31 maio 2024. Smith, Robert Chester. *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e urbanismo* / Robert Chester Smith; organização, Nestor Goulart Reis Filho. -- Brasília, DF : Iphan, 2012. 376 p. : il. ; 26 cm

⁵ TOLEDO, Benedito Lima de. *Do século XVI ao XIX: maneirismo, barroco e rococó*. In ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Walter Moreira Salles, 1983. 2 vol. il. (pp. 88-319).

e pela descoberta do ouro nas Minas Gerais no final do século XVII. Esse excesso de recursos atenderá aos caprichos do poder absolutista, que se mostra pregoeiro de um exibicionismo tão ao gosto da estética barroca.

A terceira e última fase será chamada pelo historiador estadunidense de *Mundana*. É um momento onde os recursos materiais sobejam no contexto socioeconômico colonial, mas onde não existe mais aquela demanda da conversão das almas apontada pelos defensores da Contrarreforma. O estilo Barroco vai perdendo muito lentamente sua força estilística, enquanto a estética *rocaille* se afirma principalmente nas cidades como Rio de Janeiro e naquelas outras inscritas no circuito do ouro de Minas Gerais. O Rococó, com sua delicadeza feminina e graciosidade mundana já não serve à ação da catequese por estar historicamente dissociado da Contrarreforma. É um estilo marcado também pelos excessos barrocos, mas indiferente à ideia da salvação. Ainda nesse período, começa a se afirmar também um neoclassicismo de transição, mesmo antes da chegada da Missão Artística de 1816, sendo aliás uma tendência que se percebe tanto na Literatura quanto na Música.

3. A IGREJA DE SÃO LOURENÇO DOS ÍNDIOS (NITERÓI, RJ)

A igreja de São Lourenço dos Índios é uma das mais antigas edificações religiosas existentes em toda região sudeste. Em novembro de 2001, o prefeito da cidade escreveu, no catálogo relativo à restauração do imóvel sob a coordenação do artista e restaurador Claudio Valério Teixeira (1949-2021), então presidente da Fundação de Arte de Niterói (FAN) e coordenador do Núcleo de Restauração do Teatro Municipal, que a edificação poderia ser vista como uma “representação simbólica da fundação da cidade de Niterói”. Nessa restauração atuou também o

artista argentino Domingo Isaac Tellechea, incumbido da recuperação do retábulo do presbitério.⁶

As palavras do prefeito são verdadeiras e tal reconhecimento já havia sido feito sete anos antes do arrasamento do Morro do Castelo na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (1922), onde se localizavam as igrejas do Colégio dos Jesuítas e a de São Sebastião, a velha Sé. O prefeito niteroiense Manoel Otávio de Souza Carneiro (ativo no início do séc. XX) mostrou-se inteiramente empenhado na preservação da igreja de São Lourenço dos Índios, testificando uma atitude verdadeiramente pioneira para sua época. Enquanto isso, a igreja dos jesuítas do Morro do Castelo, também construída sobre um outeiro na mesma época da de Niterói, seria destruída em 1922 e ninguém fez nada de efetivo para tentar salvá-la.

Na época do arrasamento do Morro do Castelo, especulava-se sobre a existência de um tesouro escondido pelos jesuítas na colina fortificada, mas nada foi encontrado. Arrasou-se o morro inteiro, destruíram-se as duas igrejas, a fortaleza, o casario multissecular da localidade e o arruamento de traçado radiocêntrico de herança medieval existente ali. O tesouro, a rigor, estava bem na frente de quem tivesse olhos para ver: era a própria igreja multissecular dos jesuítas (a de São Sebastião estava bastante alterada), com suas obras de talha maneiristas e suas imagens anciãs, que a cegueira do falso progresso destruiu. Alegava-se ser necessária a remoção do morro para melhorar a ventilação da cidade com a “viração”, vento vindo mar no cair da tarde. Depois, construíram, no lugar, arranha-céus muito mais altos do que o morro...

Martim Afonso de Souza tomou posse de sua sesmaria, formando com os jesuítas o Aldeamento de São Lourenço dos Índios em novembro de 1573. Esse aldeamento incorporou a pequena capela em taipa – uma edificação primitiva que deu lugar outra construção, inaugurada em 1568. Por volta de 1627, a ainda pequena capela foi substituída pelos jesuítas por uma construção mais sólida em

⁶ SILVEIRA, Jorge Roberto. [Apresentação] In: NITERÓI. Restauração da Igreja de São Lourenço dos Índios. Niterói: Prefeitura de Niterói; Ministério da Cultura, 2001.

pedra e cal. No ano de 1769, houve uma reforma que alterou a volumetria da fachada, mantendo as características jesuíticas e em 1866, a igreja passou a pertencer à Mitra de Niterói.

Esse templo é um testemunho de que o processo de colonização teve as suas idas e vindas, demonstrando que houve uma estratégia de sobrevivência dos índios no local, que se aliaram aos portugueses e, na sequência, aos jesuítas. Mas esses, de tanto ferir os interesses do Estado monárquico português, como também daqueles interessados em adquirir mão-de-obra escrava, acabariam sendo perseguidos e depois expulsos do Brasil e demais possessões portuguesas, por decreto de 3 de setembro de 1759, assinado pelo Conde de Oeiras, futuro Marquês de Pombal (1699-1782).

Depois da expulsão dos jesuítas, a igreja de São Lourenço passou ao domínio diocesano até que, em 1915, o prefeito Manoel Otávio solicitou a incorporação do templo ao patrimônio da municipalidade por entender ser ele um marco eloquente de fundação da cidade.

Isso tudo aconteceu antes de o governo federal criar o Serviço, hoje Instituto, do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1936 e, na sequência, organizar a proteção do patrimônio cultural brasileiro com a assinatura do Decreto-lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937. Uma das primeiras medidas tomadas pelo IPHAN após sua criação foi o tombamento da Igreja de São Lourenço dos Índios⁷, embora ela já estivesse protegida desde que o imóvel passara a ser próprio do município.

A arquitetura jesuítica constitui-se num dos traços mais marcantes da influência da cultura europeia no Brasil nos momentos iniciais de sua ocupação. Ela não será a única forma de manifestação da arquitetura religiosa no continente americano, mas terá importância por reproduzir, de maneira disciplinada, as soluções, características e partidos arquitetônicos europeus trazidos ao Brasil nessa época.

⁷ Número do Processo: 163-T-1938, Livro do Tombo Histórico: Inscr. n.º 247, de 12/10/1948

Deve-se tributar à arquitetura dessa época a característica verificada com alguma frequência na colônia, não apenas na jesuítica, como também nas obras de outras ordens religiosas ou paroquiais, de se fazerem templos com o exterior bastante simples – linhas retas, soluções ortogonais, frontões triangulares, contrastando com um interior quase sempre ricamente adornado. Isso acontece na Igreja de São Lourenço dos Índios também.

Esse contraste entre a fachada simples e o interior do templo requintado era permeado de significações: por um lado, alimentava o próprio gosto barroco que se avizinhava pautado frequentemente pelas soluções contraditórias na arte, na literatura, na música; por outro, o contraste entre a simplicidade exterior do templo e seu interior radioso servia de metáfora ao ideal desejado para o homem cristão, simples na sua aparência física, mas rico do ponto de vista espiritual.

Antes de se construir essa igreja, houve uma outra no mesmo local, de dimensões mais modestas, feita em 1568, talvez em taipa de pilão, segundo anota Germain Bazin. Ela foi substituída em 1627 pela atual igreja, que é de pedra e cal. Em 1769, o templo passaria por uma reforma, mas suas linhas primordiais permaneceriam, pois ainda segundo o historiador da arte francês, “a fachada, muito simples, é a de um templo do século XVII”.

4. SÃO LOURENÇO MÁRTIR

Ao se olhar a fachada do imóvel, entende-se porque se fala em simplicidade e em austeridade como forma de se entender o espírito dos jesuítas, ordem religiosa criada em 1540, no apogeu do pensamento racionalista da Renascença. Em todos os vãos do pano principal da fachada predominam as linhas retas, a linguagem geométrica, a razão. As três janelas do coro de cima e a portada, trabalhadas em pedra de cantaria, integram-se com o traçado que esquadrinha a cornija e as linhas superiores do frontão triangular, em cujo tímpano vê-se um óculo circular.

Na Igreja Católica, os santos mártires (Santa Inês, Santa Luzia, São Lourenço, Santo Estêvão e outros) têm por atributo iconográfico uma palma numa das mãos e, na outra, a referência ao martírio de que o santo viria a padecer. A palma não é símbolo exatamente do martírio, senão da vitória – vitória da fé sobre a heresia, do amor sobre o ódio, da vida espiritual e de sua eternidade sobre o caráter breve e contingente da vida mundana.

São Lourenço (225-258) era um diácono nascido em Valência que servia ao 24º papa Sisto II (morto em 258), estando incumbido de guardar os livros onde constava o patrimônio até então ajuntado pela Igreja⁸. Lourenço estava também incumbido da distribuição das esmolas aos pobres. O imperador romano era Valeriano (200-260 d.C.), que decretou, em 257, a perseguição aos cristãos, mandando prender e decapitar o papa Sisto II já no ano seguinte, evento em que o santo espanhol o acompanharia solidariamente dizendo-lhe palavras de encorajamento. Três dias depois do martírio de Sisto II, foi a vez de Lourenço, que se recusou a entregar, ao Império Romano, os requeridos livros, irritando Valeriano, que mandou pôr o diácono sobre um braseiro, razão porque aparecem sempre as representações do santo segurando uma grelha, além da palma.

Em frente a essa edificação religiosa, há um tratamento paisagístico interessante, aparentemente alusivo ao martírio do santo espanhol. As folhas dos coqueiros que adornam o frontispício do imóvel se assemelham deveras às das palmeiras e congêneres, já que o coqueiro é também considerado um tipo de palmeira, levantando assim a hipótese de ser tal coqueiro uma alusão à forma com que teria morrido o santo. Mas a consulta feita ao restaurador Cláudio Valério esclareceu que o coqueiro constante na fachada fora ali plantado na época da restauração como tratamento paisagístico por um arquiteto da prefeitura que não conhecia tal detalhe hagiográfico.

⁸ TERRA SANTA. História de São Lourenço. Disponível em <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-lourenco/152/102/>, acesso em 05 maio 2024.



Figura 3. Igreja de São Lourenço dos Índios de Niterói – fachada – foto do autor

5. O TEMPLO

O aspecto do templo é austero. Não há concessões ao virtuosismo barroco que já na Europa dessa época se desenvolvia e aqui viria depois marcar, com suas curvas profusas, a fase artística posterior, especialmente em outras ordens religiosas, como a franciscana ou mesmo algumas igrejas carmelitas e paroquiais.

Apenas os vãos do campanário, incorporados à superfície do pano da fachada, apresentam-se arrematados por arcos de meio ponto, quebrando a preponderância de linhas retas do edifício. A esse campanário chega-se pela escada lateral, cujo acesso se faz pelo lado de fora do templo, subindo-se em linha reta até alcançar o coro de cima da igreja.

A presença do campanário rompe a simetria do imóvel e empresta algum dinamismo à fachada, o que faz imaginar que talvez tenha sido acrescentado ao edifício em época posterior do século XVII e não por ocasião da sua construção. Na fase maneirista prevalecia ainda uma tendência clássica na arquitetura, onde o senso de equilíbrio e de estabilidade predominavam. A inclusão de um prolongamento da fachada, rompendo com a simetria e, portanto, com o equilíbrio, parece atender mais ao gosto barroco, porque institui uma desigualdade que tanto caracterizara uma época marcada pela ambiguidade e pelo dinamismo, como foi a segunda metade do século XVII e boa parte do XVIII no Brasil.

Durante os trabalhos de restauração desenvolvidos entre 1999 e 2001, foram encontrados vestígios no prédio de que a sua forma original de fato não possuía aquele prolongamento do frontispício. É provável que ele tenha sido feito em época posterior e que a reforma de 1769 achou por bem respeitá-lo, conforme recomenda as cartas de Atenas (1931) e de Veneza (1964).

A planta da igreja caracteriza também o programa arquitetônico utilizado pelos jesuítas no início da colonização para edificações dessa natureza, nomeadamente na “fase *Missioneira*”, que ocorre nos primeiros anos da colonização: no templo, é adotada a nave única com acesso pela portada da fachada principal ou pelo lado do Evangelho (lado direito); sobre a entrada do templo, há um *coro de cima*, elemento arquitetônico introduzido nas igrejas católicas após o Concílio de Trento (1545-1563); no outro extremo da nave, encontra-se a capela-mor, também chamada de *presbitério*, onde se situa o altar-mor e o retábulo correspondente⁹, que domina a atenção dos fiéis; uma sacristia lateral está anexada ao corpo da capela-mor. No caso da igreja de São Lourenço dos Índios, a sacristia estende-se por um trecho ao longo do corpo da igreja pelo lado da Epístola, cômodo que talvez tenha servido como residência paroquial.

⁹ Apesar de seu uso ser corriqueiro, deve-se evitar o termo “retábulo-mor” para se designar a parte do bem integrado que se eleva por detrás do altar-mor e que tem (este sim) importância religiosa superior em relação a todos os demais da igreja, por ser de onde o celebrante conduz a liturgia. O retábulo não tem, por assim dizer, estatuto religioso. Sua tradução literal seria *atrás da mesa*. O altar – uma pedra escondida ou parcialmente aparente na mesa sagrada – é que é o lugar sagrado.

Quando se entra no templo, não se pode deixar de reparar na simplicidade do espaço, onde várias épocas concorrem de maneira harmônica e graciosa para constituir um ambiente próprio à devoção. A riqueza artística da capela-mor contrasta com a simplicidade da nave, atingida por algumas perdas, como o teto, por exemplo.

Com relação às pinturas da época colonial, restam aquelas parietais circundantes do retábulo situado do presbitério, o painel de Nossa Senhora da Assunção no arremate superior do retábulo, bem como aquelas outras existentes no arco-cruzeiro, que separa a nave central da capela-mor. A pintura do arco-cruzeiro apresenta motivos decorativos típicos do século XVIII, com rocalhas estilizadas, já ao gosto da fase inicial do Rococó. Devem ter sido acrescentadas pela época da reforma de 1769.

Os anjos pintados na parede e situados em torno do retábulo da capela-mor parecem ser da mesma autoria do autor da pintura de Nossa Senhora da Assunção, feita no painel superior da obra de talha. Percebe-se isto pela afinidade de desenho entre a pintura parietal e a do retábulo, demonstrando que se tratava de artista com traço educado na tradição da produção pictórica conventual dos seiscentos ou dos setecentos. A pintura revela um gosto barroco, podendo-se perceber a intensidade das cores utilizadas, o recurso do contraste luminoso no painel central e certo dinamismo na composição da obra, características que se relacionam ao estilo da Contrarreforma.

O retábulo do altar-mor encanta o visitante por sua erudição clássica e riqueza contida. Os colunelos duplos da ordem coríntia, de fuste sutilmente estriado, enquadram o nicho onde está a imagem do santo, fazendo-nos lembrar das formas arquitetônicas em que o vocabulário clássico soa à maneira dos tratadistas da arquitetura dos fins do Renascimento, podendo parecer um tanto excessivo, como na fachada de Il Gesù, edifício que se afasta do rigor e da pureza renascentistas exatamente pelo inusitado das pilastras, frontões e cornijas dobrados. O edifício religioso de Il Gesù é analisado pelo historiador da arte

britânico John Summerson em sua obra “A linguagem clássica da arquitetura”¹⁰, que percebe um gosto maneirista, com a preponderância da linguagem clássica.



Figura 4. Retábulo do altar-mor, com a imagem de São Lourenço – foto do autor

A sua douração, da mesma maneira que aconteceu em outras igrejas fluminenses, foi feita a partir do início do século XVIII, com a descoberta do ouro nas Minas Gerais. Originalmente, a obra deveria ser policromada, com a predominância de um fundo verde escuro e motivos fitomórficos policromados. Depois, em algum momento do século XX, uma intervenção pouco criteriosa no retábulo removeria toda sua policromia, deixando-o na madeira crua. Infelizmente há várias obras da era colonial que tiveram sorte semelhante, como o retábulo do

¹⁰ Cf. SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 (Mundo da Arte)

altar-mor da Igreja de Nossas Senhora da Glória do Outeiro e o monumental retábulo do Mosteiro de São Bento de Olinda, para ficarmos apenas nestes. Tal critério de restauração aconteceria ainda na própria imaginária, como é o caso de várias obras do período colonial, onde a “Nossa Senhora de Monserrat” de Agostinho da Piedade (1580-1621) é exemplo eloquente, mas não único.

Durante a restauração de 2001, Cláudio Valério e Domingo Isaac Tellechea utilizaram equipamentos sofisticados para perscrutar vestígios microscópicos de policromia na superfície da madeira e apurar os pigmentos utilizados em toda extensão da obra. A partir daí, descobriu sua policromia original e reconstituiu-se-a integralmente.

A imagem de São Lourenço, situada dentro do nicho principal, domina a parte central do retábulo. Entre o altar propriamente dito, marcado por curvas graciosas, onde o retábulo se apoia, e o arremate curvilíneo que coroa o nicho e os dois pares de colunelos, predomina um gosto clássico, com tendência ao emprego de linhas retas. No arremate superior, todavia, onde se encontra o painel de Nossa Senhora da Assunção, enquadrada por obra de talha sinuosa e adornada por florões, revela-se aquele encantamento lírico que se enlaça às formas barrocas.

É possível que o arremate superior tenha sido feito numa época posterior, talvez já nos anos 1700, quando o gosto barroco se apurava e se afirmava entre curvas serpenteantes. Percebe-se isso ao observar-se uma unidade de estilo na base desse altar e naquele outro da igreja do Colégio dos Jesuítas no Morro do Castelo, como também no do Seminário de Olinda, todos de autoria de Jorge Esteves (ativo na segunda metade do séc. XVI e início do XVII), reconhecido entalhador com o título de *faber lignarius*, sendo ele secundado por Francisco Dias (1538-1633). Sem dúvida todos eles foram executados pelo mesmo autor.



Figura 5. Retábulo da Igreja dos Jesuítas do Morro do Castelo, atualmente na Igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso, situada atrás do Museu Histórico Nacional. O nicho onde originalmente se encontrava a imagem de Santo Inácio foi removido porque o retábulo mudou de lugar, muito certamente no século XVIII, quando um grupo escultórico monumental foi colocado com a imagem do Cristo Crucificado, Maria e João – foto do autor

Mas o arremate superior tem uma personalidade bastante diversa nos três casos. No retábulo da igreja de São Lourenço, o coroamento tem curvas mais abertas, que percorrem a extensão de todo embasamento. Já no coroamento do retábulo de Santo Inácio de Loyola, as curvas têm um raio menor e organizam-se a partir de linhas de força piramidais. Em São Lourenço, as curvas são

alambicadas; no de Santo Inácio, delirantes. A fatura de ambas se dissocia radicalmente. O arremate da igreja de Olinda apresenta ainda uma solução mais inusitada e, das três, é a menos graciosa. Mas, em todos eles, o acréscimo posterior não prejudicou o conjunto da obra, onde o gosto maneirista parece reiterado pela presença dos dois estilos lindeiros.

O retábulo mostra-se-nos como obra de arte duma época de transição entre dois estilos: um, mais austero, utiliza-se de um vocabulário classicista, passando uma noção de equilíbrio e austeridade elegante, revelando-nos, todavia, uma tendência ao excesso com colunelos dobrados e alguma textura decorativa; outro, marcado por soluções deliberadamente requintadas e adornadas, evoca um gosto pelo rebuscado e pelo complexo. É uma obra que traduz a época rica do século XVIII, com suas formas inusitadas, criativas e surpreendentes.

Da mesma forma que os retábulos, também existe continuidade entre três santos elaborados para as duas igrejas fluminenses: tanto São Lourenço, quando São Francisco Xavier e Santo Inácio apresentam detalhes anatômicos e no panejamento de suas vestes que demonstram ter sido entalhados pelo mesmo artista.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração dos bens móveis e integrados dessas igrejas como a própria construção do edifício religioso foram feitas dentro de condições locais pouco favoráveis, com os recursos possíveis e com o envolvimento direto da população indígena. Muito embora a arte jesuítica viesse definida pelos cânones artísticos e arquitetônicos europeus, é importante se lembrar que os jesuítas envolveram o habitante da terra no trabalho de elaboração de esculturas, como evidenciou Kátia Bogéa¹¹ ao se reportar às oficinas multiplicadoras criadas no Maranhão pelos

¹¹ Cf. BOGÉA, Kátia. *Olhos da Alma*: escola maranhense de imaginária. São Luís: Del Autor, 2002.

padres da Companhia de Jesus e disseminadas entre os índios das várias regiões brasileiras.

A Igreja de São Lourenço dos Índios é um dos templos mais importantes do país, não exatamente pela sua antiguidade, mas pela riqueza artística e etnográfica de que é depositária. Entre os vários estilos vigentes na era colonial, o Maneirismo destaca-se por sua estreita relação com o clássico e com o Renascimento, sendo sempre raros os remanescentes de objetos artísticos desse estilo. O homem barroco, estilo que se seguiu ao Maneirismo, sempre motivado “pela maior glória de Deus”, com frequência sacrificava edificações e objetos artísticos de estilos anteriores, buscando otimizar o espaço litúrgico, fazendo-o mais eficaz na divulgação da palavra de Deus. O Barroco com frequência destruiu as expressões artísticas anteriores porque buscava alcançar condições melhores para difusão da Palavra de Deus. Não se tratava de um ato iconoclastico.

Como agravante, viriam tempos onde os ideais da conversão se perderiam, até que a influência do próprio cristianismo seria drasticamente reduzida. Depois do advento do liberalismo, as relações materialistas acabariam por ditar novas prioridades ao homem moderno e a religião não estaria mais no meio delas.

Dentro desse contexto, é quase um milagre que essa igreja tenha chegado a nossos dias com essa riqueza e sobretudo integridade que ela apresenta.

Recebido em: 23/07/24 - Aceito em: 15/08/24

BIBLIOGRAFIA

ALVIM, Sandra. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro: revestimentos, retábulos e talhas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Minv-Iphan: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1997.

ALVIM, Sandra. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*: plantas, fachadas e volumes. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ; IPHAN; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999. Vol. II

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. 96 p., il. p&b. color. (Obras completas de Mário de Andrade, 12).

ARTE no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 2v.

AYRES, Janaína de Moura Ramalho Araújo. As Pinturas de Forro dos Altares do Transepto da Igreja de São Francisco de Assis de Salvador: uma outra espacialidade. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. (Org.). Disponível em <http://www.cepese.pt/portal/investigacao/livro-os-franciscanos-no-mundo-portugues-ii-as-veneraveis-ordens-terceiras-de-sao-francisco>. 1ed. Porto: CEPES - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012, v. 1, p. 113-124.

BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, [1983]. 2 v.

BENISOVICH, Michel. Os primeiros pintores do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 230, p. 442-7, jan./mar. 1956.

BOGÉA, Kátia Santos; RIBEIRO, Emanuela Souza; BRITO, Stella Regina Soares de. *Olhos da alma*. São Luís: Iphan, 2002.

BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial* / John Bury; organizadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. – Brasília, DF : IPHAN / MONUMENTA

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Utopia e realidade*: Real Colégio de Jesus da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. In: _____. (org.) *A forma e a imagem*. Rio de Janeiro: PUC – Rio, [s./ data]

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 122 p., il. color. (Espaço da arte brasileira).

CARVALHO, Benjamim de A. *Igrejas Barrocas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: MEC/INL, 1974.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos Jesuítas no Brasil. *Arquitetura Religiosa*: textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 6, FAUUSP e IPHAN, 1978.

DICIONÁRIO Manuel Querino de arte na Bahia / Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez. – Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/> Acesso em 05 jan. 2020

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, 1994. p. 86-87

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: José Olympio, 1936.

LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vitor. O retábulo em Portugal: o Barroco pleno (1669-1713). *Promontoria*: Revista do Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da

Universidade do Algarve. N.º 2, 2004, pp. 63-96. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.1/7477>, acesso em 28 jan. 2018.

LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vitor. O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668). *Promontoria: Revista do Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da Universidade do Algarve*. N.º 1, 2003. pp. 63-96.

LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil: 1549-1760*. Lisboa: Brotéria; Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.

LEMOS, Carlos et al. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, vol. 1.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.) *Hanna Levy no SPHAN: História da Arte e Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de, *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REAL, Regina M. *Dicionário de Belas-Artes: termos técnicos e matérias afins*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

SANTOS, Paulo F. *O barroco e o jesuítico na arquitetura brasileira*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1951.

SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro, IAB, 1981.

SILVA TELLES, Augusto C. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Brasília: MONUMENTA / IPHAN, 2008.

SMITH, Robert Chester. *Robert Smith e o Brasil*, In REIS FILHO, Nestor Goulart. (org.) vol.1 - Arquitetura e Urbanismo. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/robert_smith_e_o_brasil_voll_part_e1.pdf, acesso em 31 maio 2024. Smith, Robert Chester. *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e urbanismo / Robert Chester Smith; organização, Nestor Goulart Reis Filho*. -- Brasília, DF : Iphan, 2012. 376 p. : il. ; 26 cm

SUMMERSON, John. *A linguagem Clássica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao XIX: maneirismo, barroco e rococó. In ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Walter Moreira Salles, 1983. 2 vol. il. (pp. 88-319).

SILVEIRA, Jorge Roberto. [Apresentação] In: NITERÓI. *Restauração da Igreja de São Lourenço dos Índios*. Niterói: Prefeitura de Niterói; Ministério da Cultura, 2001.

TERRA SANTA. História de São Lourenço. Disponível em <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-lourenco/152/102/>, acesso em 05 maio 2024