

DOSSIÉ:
O ESPAÇO COLONIAL:
ENTRE ORNAMENTO E ARQUITETURA



Universidade Federal de Minas Gerais
Departamento de Historia

Editor Chefe

Prof. Dr. Magno Moraes Mello;

Editores

Prof^a. Dra. Adriana Gonçalves de Carvalho;

Prof^a. Dra. Janaina de Moura Ramalho Araujo Ayres;

Thainan Noronha de Andrade – Doutorando em história (UFMG)

Conselho Consultivo

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

Prof. Dr. Loque Arcanjo Junior – Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG;

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;

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;

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 Zuvillaga – Universidad Politécnica de Madrid;

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

Prof. Dr. Jorge Alberto Galindo Diaz – Universidad Nacional de Colombia;

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

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

Prof^a. Dra. María 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 García-Pardo – Universidad de Castilla-La Mancha;

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

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

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

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Diretor: Prof. Dr. Bruno Pinheiro Wanderley Reis

Departamento de História

Chefe: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Colegiado de Pós-Graduação

Coordenador: Prof. Dr. André Miatello

Edição e Diagramação

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>

Conselho Científico Nacional

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

Prof. Dr. Alexandre Almeida Marcussi – Universidade Federal de Minas Gerais;

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. 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;

SUMÁRIO

EDITORIAL

Apresentação	5
<i>Janaina de Moura Ramalho Araújo Ayres</i>	

DOSSIÊ

O Segundo Vereador de Mariana e a compreensão estilística nas Minas do século XVIII: O exemplo da talha	10
<i>Alex Fernandes Bohrer</i>	
A Arquitetura civil e a ornamentação: diálogos e contextos no centro histórico de Diamantina, MG	25
<i>Celina Borges Lemos</i>	
“Formulário Athaídiano”: proposta do ilusionismo perspéctico na Capitania do Ouro	39
<i>Cenise Monteiro</i>	
Entre Rio de Janeiro e Minas Gerais: o diálogo sobre a pintura ilusionista....	54
<i>Janaina de Moura Ramalho Araújo Ayres</i>	
Os mundos do trabalho no setecentos mineiro: artistas e artesãos	68
<i>Jeaneth Xavier de Araújo Dias</i>	
A ornamentação pictórica da Capela do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes-MG	92
<i>Luiz Antônio da Cruz</i>	
Pensar o efêmero – entre a quadratura e as especulações teóricas nas discussões em Santo Antão sob o comando de Inácio Vieira S.J.	108
<i>Magno Moraes Mello</i>	

O Pano de Boca do Teatro Santa Izabel em Diamantina: hibridação cultural no Brasil Imperial	150
<i>Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani e Maurizio Fedeli</i>	
O Estado da Arte: Trajetória Artística Através de Documentos Coevos - O Caso de Caetano da Costa Coelho, Pintor da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – Exposição e Detalhamento de uma Rede de Intelectuais e de Artistas no Rio de Janeiro Setecentista	171
<i>Mateus Campelo</i>	
A exacerbação dos sentidos: Retábulos pintados à imitação de arquitetura nas Minas setecentistas	221
<i>Mateus Rosada e Gustavo Bastos</i>	
O Processo de Arrematação de Obras Públicas e Religiosas nas Minas Gerais Setecentistas: um estudo sistematizado.	240
<i>Monica Lage</i>	
Arquitetura, ornamentação e música na cidade de Sabará: a ambiência Barroca e Rococó e a Sonata “Sabará”	265
<i>Pedro Zanatta Miranda Horn</i>	
A Ordem do Caos: Geometria como instrumento de análise de pinturas de tetos de igrejas.	278
<i>Robson L. S. Barbosa</i>	
Uma mulher vestida do sol: a composição iconográfica da Virgem Apocalíptica de Antônio Rodrigues Bello em Cachoeira do Campo.	291
<i>Tiago da Cunha Rosa</i>	

ARTIGOS LIVRES

O encontro entre a ciência e a pedagogia jesuítica no Tratado de Perspectiva do padre Inácio Vieira. (1678-1739)	312
<i>Renata Nogueira Gomes de Moraes</i>	

Salomé ou Salomés? Uma análise das representações da história bíblica a partir da arte lombarda do século XVI.....	331
<i>Sara Tatiane de Jesus</i>	
Sob o signo de Capricórnio: Cosimo I de' Medici e a influência saturnina	347
<i>Thainan Noronha de Andrade</i>	
Os Desencantamentos do Mundo, em Max Weber	378
<i>Wantuil Miguel de Barcelos</i>	

RESENHAS

DUARTE, Claudio Monteiro. <i>Iconographia Spiritualis: Arte paleocristã e simbolismo funerário em um fragmento tumular na Basílica de Santa Agnese fuori le mura em Roma - 370-440.</i> Curitiba: Appris, 2022.....	398
<i>Rafael Scopacasa</i>	

ENTREVISTAS

Entrevista com Ana Cavalcanti	401
<i>Lorennna Fonseca</i>	

EDITORIAL

A Revista *Perspectiva Pictorum*, especializada em História da Arte e vinculada ao Departamento de História da UFMG, vem honrosamente apresentar o v. 2, n. 1 (jan-jul/2023). O periódico resulta das investigações do grupo de pesquisas homônimo, que desde o ano de 2007 promove eventos nacionais e internacionais fomentando discussões acerca da arte e suas amplas manifestações no cenário colonial luso-brasileiro e a dialética com Portugal, Espanha, Itália e alguns países da América Espanhola. Não obstante o interesse do grupo resida na pintura ilusionista de forros do Brasil colonial compreendida entre os séculos XVIII e XIX como parte integrante e resultante de um entrelaçamento de saberes científicos e valores formais intrínsecos às obras; temas como a retabulística, escultura e arquitetura, conservação, restauração, música, história e patrimônio não são preteridos, mas antes compreendidos e contemplados como partes de uma mesma engrenagem.

Nossa meta é estimular as trocas de conhecimento e possibilitar a ampliação de debates concernentes a história da arte - a mineira e a dos demais territórios nacionais, contando com a colaboração de alunos de graduação, de pós-graduação, e de pesquisadores afins com o tema. A interlocução entre os diversos saberes tem se tornado cada vez mais premente, e o Grupo de estudos *Perspectiva Pictorum* busca expandir possibilidades, preencher lacunas e realizar as costuras capitais à formação de um amplo pensamento entre os processos teóricos e operacionais formadores das expressões artísticas.

A presente edição consta de 14 artigos que compõem o dossiê referente a VII Jornada de estudos em História da Arte com o Seminário “O espaço colonial – entre o ornamento e a arquitetura”, realizado no fim de 2022; além de 4 artigos livres, uma resenha e uma entrevista. A proposta do Seminário foi suscitar a reflexão sobre as manifestações artísticas, culturais e metodológicas da obra de arte no Brasil entre os séculos XVI e XIX, reunindo pesquisadores e especialistas

empenhados no aprofundamento das discussões e análises sobre temas atuais no campo da História da Arte (pintura, escultura, música, retábulo, azulejo, arquitetura e restauro); desenvolvimento de novas metodologias de pesquisa para o amplo entendimento e debate da arte em Minas Colonial impulsionando a teoria e a metodologia da história da arte; debate sobre novas formulações teóricas nesse campo do conhecimento; proposição de condições de realização de trabalhos conjuntos entre os pesquisadores envolvidos na Jornada e alunos de pós graduação; e, finalmente, a organização de publicações específicas no campo da história da arte do Tempo Colonial.

As contribuições foram significativas: Alex Fernandes Bohrer tratou sobre o segundo Vereador de Mariana e a compreensão estilística nas Minas do século XVIII considerando o contexto da talha; Celina Borges Lemos dissertou sobre a Arquitetura civil e a ornamentação traçando uma correspondência com o centro histórico de Diamantina; Cenise Monteiro explanou sobre o “Formulário Athaídiano” como uma proposta do ilusionismo perspéctico na Capitania do Ouro; Janaína de Moura Ramalho Araújo Ayres apontou a ligação entre Rio de Janeiro e Minas Gerais e o diálogo sobre uma tipologia específica de pintura ilusionista das respectivas regiões; Jeaneth Xavier de Araújo Dias divulgou o panorama do trabalho de artistas e artesãos nas Minas Gerais à época dos setecentos; Luiz Antonio da Cruz versou sobre a ornamentação pictórica da Capela do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes. Magno Moraes Mello discorreu acerca da efemeridade entre a quadratura e as especulações teóricas nas discussões em Santo Antônio sob o comando de Inácio Vieira S.J.; a dupla Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani e Maurizio Fedeli abordaram o Pano de Boca do Teatro Santa Izabel em Diamantina e a hibridação cultural no Brasil Imperial; Matheus Campelo apresentou a trajetória artística através de documentos coevos e o caso de Caetano da Costa Coelho, pintor da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, expondo e detalhando uma rede de intelectuais e de artistas no Rio de Janeiro Setecentista. Mateus Rosada e Gustavo Bastos expuseram a exacerbão

dos sentidos tendo por estudo de caso os retábulos pintados à imitação de arquitetura nas Minas setecentistas; Monica Lage salientou o processo de arrematação de obras públicas e religiosas nas Minas Gerais Setecentistas por meio de um estudo sistematizado; Pedro Zanatta Miranda Horn trouxe à luz a arquitetura, ornamentação e música na cidade de Sabará, a ambiência Barroca e Rococó e a Sonata “Sabará”; Robson L. S. Barbosa evidenciou a ordem do caos contextualizando a geometria como instrumento de análise de pinturas de tetos de igrejas; e Tiago da Cunha Rosa anunciou Maria como uma mulher vestida do sol na composição iconográfica da Virgem Apocalíptica de Antônio Rodrigues Bello em Cachoeira do Campo.

Quanto aos 4 artigos livres, a Revista contou com temáticas diferenciadas de cariz mais filosóficas. Renata Nogueira Gomes de Moraes propôs o encontro entre a ciência e a pedagogia jesuíta no Tratado de Perspectiva do padre Inácio Vieira (1678-1739); Sara Tatiane de Jesus indagou “Salomé ou Salomés?”, analisando as representações da história bíblica a partir da arte lombarda do século XVI; Thainan Noronha de Andrade refletiu sobre Cosimo I de' Medici e a influência saturnina; e Wantuil Miguel de Barcelos ponderou sobre os desencantamentos do mundo em Max Weber.

Apresentamos também uma resenha do livro de Claudio Monteiro Duarte, intitulado “Iconographia Spiritualis: Arte paleocristã e simbolismo funerário em um fragmento tumular na Basílica de Santa Agnese fuori le mura em Roma - 370-440”, Editora Appris (Curitiba, PR), ano de 2022, executada pelo Prof. Dr. em História Antiga Rafael Scopacasa.

Para fechar a edição, temos a entrevista conduzida por Lorennna Fonseca com a Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti, professora de História da Arte da Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro e especialista na produção, circulação e recepção da arte entre Brasil e Europa nos séculos XIX e XX.

A Revista agradece a colaboração dos autores e de toda a equipe que possibilitou a expansão das ideias para além dos círculos acadêmicos, nos conectando com as variadas materializações da arte.

Janaína de M. R. A. Ayres

DOSSIÊ

**O ESPAÇO COLONIAL: ENTRE
ORNAMENTO E ARQUITETURA**

O Segundo Vereador de Mariana e a compreensão estilística nas Minas do século XVIII: O exemplo da talha

The Second Councilor of Mariana and the stylistic understanding in Minas Gerais in the 18th century: The example of carving

Alex Fernandes Bohrer¹

RESUMO

É bastante perceptível que a talha setecentista teve três modelos predominantes, classificados de forma sistemática graças a esforços de pesquisadores como Germain Bazin, Lúcio Costa e Robert Smith. Seria interessante, contudo, se conseguíssemos descobrir como os homens do século XVIII rotulavam tal produção. A nosso ver existe um vestígio documental disso: trata-se do relato feito pelo Segundo Vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, copiado por Rodrigo José Ferreira Bretas na sua famosa biografia sobre o Aleijadinho. Tal texto já foi acusado de ser uma fraude inventada por Bretas; outros, entretanto, o saúdam como legítimo. É evidente que o trecho transcrito é bem distante da prosa de Rodrigo, se assemelhando a uma construção linguística mais antiga. Outro motivo que julgamos depor a favor da autenticidade do relato é a nomenclatura utilizada para designar os vários gostos estilísticos então em voga: termos, ao que parece, advindos realmente do século XVIII e não do XIX (quando o Barroco já passava pelo crivo das críticas neoclássicas). Lúcio Costa foi o primeiro a tentar extrair essa terminologia do Vereador e atribuí-la aos retábulos - e aqui vamos propor uma revisão de seus apontamentos.

Palavras-chave: Estilo, Barroco, Retábulo

¹ Professor de História, História da Arte e Iconografia do Instituto Federal de Minas Gerais, campus Ouro Preto (IFMG-OP). E-mail: alex.bohrer@ifmg.edu.br.

ABSTRACT

It is quite noticeable that 18th-century carving had three predominant models, systematically classified thanks to the efforts of researchers such as Germain Bazin, Lúcio Costa and Robert Smith. It would be interesting, however, if we could find out how men in the 18th century labeled such production. In our view, there is a documentary trace of this: it is the account given by the Second Councilor of Mariana, Joaquim José da Silva, copied by Rodrigo José Ferreira Bretas in his famous biography on Aleijadinho. Such a text has already been accused of being a fraud invented by Bretas; others, however, hail it as legitimate. It is evident that the transcribed passage is very distant from Rodrigo's prose, resembling an older linguistic construction. Another reason that we think supports the authenticity of the report is the nomenclature used to designate the various stylistic tastes then in vogue: terms, it seems, really coming from the 18th century and not from the 19th (when Baroque was already passing through the sieve of criticism neoclassical). Lúcio Costa was the first to try to extract this terminology from the Councilor and attribute it to the altarpieces-and here we will propose a review of his notes.

Keywords: Style, Baroque, Altarpiece

A CLASSIFICAÇÃO MODERNA DOS RETÁBULOS LUSO-BRASILEIROS

Em anos recentes, o estudo dos retábulos produzidos na antiga Capitania de Minas Gerais tem ganhado substanciais colaborações, haja vista os trabalhos de Aziz Pedrosa, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e do próprio autor desse artigo. Aproveitando ou reavaliando as contribuições historiográficas anteriores, tais pesquisas avançaram na compreensão da produção artística de Minas Gerais,

especificamente sobre o fenômeno da talha. Trabalhos como os de Lúcio Costa, Germain Bazin e Robert Smith estão sendo constantemente utilizados ou refutados sob a análise contemporânea. Contudo, há uma pergunta que sempre me fiz: como os homens do século XVIII compreendiam os diversos estilos vigentes em sua época? Será que chegaram a nomear esses estilos? Antes de tentar responder a essas questões, façamos uma breve análise de algumas abordagens clássicas sobre esse tema.

Coube ao famoso arquiteto Lúcio Costa o esforço precursor para o entendimento da produção ligada à talha na arte brasileira. Consultor técnico do SPHAN por muitos anos desde 1936, e assumindo de vez a Diretoria de Estudos e Tombamentos do órgão em 1946, foi Lúcio Costa (e seu grupo) que nos proporcionou muitos estudos pioneiros calcados nas devassas em documentações camarárias, paroquiais, comerciais etc, publicados na revista do SPHAN (depois IPHAN), desde 1937. Em seu clássico artigo *Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*, Lúcio Costa, após dar um vislumbre geral sobre as várias construções do período colonial, passa a descrever os retábulos e a ornamentação interna das igrejas, mosteiros e capelas, sugerindo pioneiramente uma classificação. De forma genérica, ele propõe a existência de quatro grandes momentos na produção retabulística no Brasil:

-1^a fase, retábulos pós-renascentistas ou proto-barrocos, de características (segundo ele) mais marcadamente jesuíticas, produzidos por um período que se estende desde fins do século XVI a meados do XVII;

-2^a fase, retábulos em arquivoltas concêntricas, também chamados *românico* ou *franciscano* (segunda metade do século XVII e início do século XVIII);

-3^a fase, retábulos arrematados em dossel, alcunhados de retábulos ‘antigos’ (primeira metade do século XVIII),

-4^a fase, retábulos claros, sem plethora de ornatos, ditos retábulos ‘modernos’ (segunda metade do século XVIII).

Após descrever brevemente estas ‘fases’, Lúcio Costa se refere a cada um desses momentos como: ‘classicismo barroco’ (1^a fase), ‘romanismo barroco’ (2^a fase), ‘goticismo barroco’ (3^a fase) e ‘renascentismo barroco’ (4^a fase).²

Essa disposição em fases, nitidamente simplista, sofreu profundas críticas da historiografia moderna, que descarta qualquer abordagem cerceadora (na medida que o termo ‘fases’ passa a ideia de momentos históricos e artísticos que mudam drástica e repentinamente). Outro ponto a mencionar é o uso dos termos classicismo, romanismo, goticismo e renascentismo aplicados a nossa produção retabular. Tal nomenclatura advém pretensamente de termos usados na época (século XVIII) e que designavam a percepção que os contemporâneos tinham dos modismos que se sucediam. Essa ideia é fruto de uma interpretação (a qual julgamos errônea) que nosso arquiteto faz do tão citado texto do Segundo Vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, escrito em 1790 e transscrito pelo biógrafo do Aleijadinho, Rodrigo José Ferreira Bretas, em 1858.³ Sobre esse nosso ponto de vista discorremos no tópico adiante.

Germain Bazin foi um aclamado historiador de arte francês que chegou a ocupar a função de curador chefe do Museu do Louvre. Publicou ao longo de sua carreira dezenas de livros sobre arte, sendo talvez o mais famoso o *História da Arte, da pré-história aos nossos dias*. Para os brasileiros, contudo, sua obra máxima foi o *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, volumoso trabalho fruto de vários anos de permanência e pesquisa em diversas regiões da antiga América Portuguesa. Vindo logo atrás da esteira deixada pelos modernistas, Bazin, aqui aportado pela primeira vez em 1945, logo tratou de elaborar, como era comum e necessário

² COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil. *Rev. SPHAN*, Rio de Janeiro, v.5, 1941. pp. 128-131.

³ Somente um desses ‘estilos’ é mencionado no documento do Segundo Vereador de Mariana, o ‘gosto gótico’. O restante da nomenclatura Lúcio criou tendo por base esse termo chave.

naquela época, um quadro totalizador da arte no país, cuja riqueza de manifestações o impressionou profundamente. No primeiro volume do *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, no tópico 1 do ‘livro’ 4 (*Morfologia do retábulo português*), Bazin, após ter dado uma visão panorâmica da produção arquitetônica, se propôs tipificar a talha portuguesa. Nesse momento, o historiador francês mostrou estar em diálogo e sintonia com o que se fazia então no Brasil e em Portugal, citando pesquisadores como Robert Smith (que também elaborou sua própria organização tipológica, como veremos adiante), Lúcio Costa e Reynaldo dos Santos.

Como era de se esperar, Bazin tentou traçar um quadro morfológico do retábulo, estabelecendo um esquema de numeração, no qual rotula os exemplares de 1 a 12, mais ou menos cronologicamente, sendo:⁴

- 1, o tipo plateresco (século XVI);
- 2, o de tipo cercadura (século XVI);
- 3, o de tipo da contrarreforma (fins do XVI início do XVII);
- 4, o tipo maneirista (1620-1670);
- 5, o tipo clássico (1620-1650);
- 6, o tipo barroco ou românico parietal (fins do XVII e primeiro terço do século XVIII);
- 7, o tipo barroco, chamado românico com moldura em arquivoltas (fins do século XVII e primeiro terço do século XVIII);
- 8, o tipo barroco frontal (fins do século XVII, princípios do século XVIII);

⁴ BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record. 1983, 2 v, pp.258-259 (vol.1).

- 9, o tipo Dom João V, com baldaquino (segundo quartel do século XVIII);
- 10, o tipo baldaquino, com concheados (1770-1755);
- 11, o tipo arquitetônico (1760-1778);
- 12, o tipo baldaquino neoclássico (fins do XVIII, século XIX).

Vê-se que nesse esquema Bazin tenta se cercar de toda possibilidade de solução formal existente em Portugal e, em consequência, no Brasil, onde, segundo ele, os espécimes mais antigos são de tipo 4 e advém de Pernambuco e Rio de Janeiro. O problema desse arranjo é que, mesmo com tantas nomenclaturas e subdivisões em seu diagrama numérico, isso não se mostra capaz de abarcar toda produção. Esquemas fechados assim deixam de contemplar, por exemplo, certas criações paulistas, mais ao gosto popular, ou mesmo retábulos mineiros muito antigos, como o pequenino altar do Santíssimo da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo. É, portanto, um modelo controverso.

Robert Smith foi um historiador norte-americano que se dedicou ao estudo da arte portuguesa e brasileira desde fins da década de 1930. Após minuciosa pesquisa e vários artigos, em 1963 lançou sua obra referencial, *A Talha em Portugal*. Nesse livro, Smith, a exemplo de Bazin, apresenta sua própria sistematização, subdividindo assim seu esquema:

- Talha de estilo gótico;
- Talha do Renascimento - fase quinhentista (onde analisa os retábulos em *forma de arco*, os *arrematados em edículas* e os *maneiristas*);
- Talha do Renascimento - fase seiscentista (onde há a predominância de tipos maneiristas até a década de 1670);

-O Estilo Nacional;

-O Estilo Joanino;

-O Estilo Rococó.

Foi, de forma geral, o esquema de Smith que mais larga aceitação teve depois de proposto, tanto entre pesquisadores portugueses, quanto entre os brasileiros. Tal fato se deve, provavelmente, ao seu plano mais geral e menos fechado que o de Bazin, de tal modo apresentado que permite encaixar tipologias muito diferenciadas, mas vigentes nos mesmos períodos.⁵

Elaboramos abaixo, a título de comparação, um quadro contendo resumidamente os esquemas gerais de cada um dos autores citados acima. Para cada linha corresponde a terminologia criada por cada um deles para designar os mesmos tipos de retábulos (excluímos aqui os modelos cronologicamente recuados que não são encontrados no Brasil e, por isso mesmo, não recebem atenção de Lúcio Costa):

Lúcio Costa	Germain Bazin	Robert Smith
Classicismo barroco/1ª fase	Tipo da contra reforma ('3') Tipo maneirista ('4') Tipo clássico ('5') Românico parietal ('6')	Renascimento seiscentista
Romanismo barroco/2ª fase	Românico com arquivolta ('7')	Estilo Nacional
Goticismo barroco/3ª fase	Tipo Dom João V ('8?')	Estilo Joanino

⁵ SMITH, Robert. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, pp.19-149.

Renaissance barroco/4ª fase	Baldaquino com concheado ('9')	Estilo Rococó

Ideal seria encontrar nos documentos de época referências de como os contemporâneos viam ou nomeavam seu modismo. Nesse sentido, cremos ter detectado um precioso testemunho hodierno.

A COMPREENSÃO ESTILÍSTICA NO SÉCULO XVIII EM MINAS GERAIS

A nosso ver, pelo menos no caso mineiro, existe um resquício mais palpável de como os sujeitos setecentistas apelidavam este ‘gosto’: trata-se do relato feito pelo Segundo Vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, documento tão lembrado e polêmico, resguardado por Rodrigo José Ferreira Bretas na sua biografia do Aleijadinho. Tal passagem já foi acusada de ser uma fraude inventada por Bretas; outros, contudo, a saúdam como autêntica transcrição. É evidente, para nós, que o trecho da suposta citação é bem diferente da prosa romântica do célebre biógrafo, se assemelhando muito mais a uma construção textual do século XVIII. A nosso ver, portanto, há ali dois escritos, de pessoas e épocas distintas. Outro motivo que julgamos depor a favor da legitimidade do relato é a nomenclatura utilizada para designar os vários gostos artísticos do setecentos: os termos usados, ao que parece, advém realmente do século XVIII (e não do XIX, quando o período rebuscado do barroco já passava pelo crivo das críticas neoclássicas). Vamos à exposição do Segundo Vereador de Mariana:

A matriz de Ouro Preto, arrematada por José Francisco de Oliveira pelos anos de 1720, passa por um dos edifícios mais belos, regulares e

antigos da comarca. Este templo, talvez desenhado pelo Sargento-mor Engenheiro Pedro Gomes, foi construído e adornado interiormente por Antônio Francisco Pombal com grandes colunas da ordem coríntia, que se elevam sobre nobres pedestais a receber a cimalha real com seus capitéis e ressaltos ao gênio de Scamozzi. Com a maior grandeza e soberba arquitetura traçou Manuel Francisco Lisboa, irmão daquele Pombal, de 1727 por diante, a igreja matriz da Conceição, da mesma vila, com 12 ou 13 altares e arcos majestosos, debaixo dos preceitos de Vignola. Nem é inferior à catedral matriz do Ribeirão do Carmo, arrematada em 1734 por Antônio Coelho da Fonseca, cujo prospecto e fachada correspondem à galeria, torres e mais decorações de arte. Quem entra pelo seu pórtico e observa a distribuição dos corredores e naves, arcos da ordem compósita, janela, óculos e barretes da capela-mor, que descansam sobre quatro quartões ornados de talha, capitéis e cimalha lavrada, não pode desconhecer a beleza e exação de um desenho tão bem pensado. Tais são os primeiros modelos em que a arte excedeu a matéria.

Pelos anos de 1715 ou 1719 foi proibido o uso do cinzel para se não dilapidarem os quintos de Sua Majestade, e por Ordem Régia de 20 de agosto de 1738 se empregou o escopo de Alexandre Alves Moreira e seu sócio na cantaria do palácio do governo, alinhado toscamente pelo Engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim com baluartes, guaritas, calabouço, saguão e outras prevenções militares. Nesta casa-forte e hospital de misericórdia, ideada por Manuel Francisco Lisboa com ar jônico, continuou este grande mestre as suas lições práticas de arquitetura que interessam a muita gente. Quanto, porém excedeu a todos no desenho o mais doce e mimoso João Gomes Batista, abridor da fundição, que se educou na Corte com o nosso imortal Vieira; tanto promoveu a cantaria José Ferreira dos Santos na igreja do Rosário dos Pretos de Mariana, por ele riscada; e nas igrejas de São Pedro dos Clérigos e Rosário de Ouro Preto, delineadas por Antônio Pereira de Souza Calheiros ao gosto da rotunda de Roma.

(...)

Com efeito, Antônio Francisco, o novo Praxíteles, é quem honra igualmente a arquitetura e escultura. O gosto gótico de alguns retábulos transferidos dos primeiros alpendres e nichos da Piedade já tinha sido emendado pelo escultor José Coelho de Noronha, e estatuário Francisco Xavier, e Felipe Vieira, nas matrizes desta cidade e Vila Rica.

Os arrogantes altares da catedral, cujas quartelas, colunas atlantes, festões e tarjas respiram o gosto de Frederico; a distribuição e talha do coro do Ouro Preto revelada em partes, as pilastras, figuras e ornamentos da capela-mor, tudo confirma o melhor gosto do século passado.

Jerônimo Felix e Felipe Vieira, êmulos de Noronha e Xavier, excederam na exação do retábulo principal da matriz de Antônio Dias da mesma Vila o confuso desenho do Doutor Antônio de Souza Calheiros; Francisco Vieira Selval e Manuel Gomes, louvados da obra,

pouco diferem de Luís Pinheiro e Antônio Martins, que hão feito as talhas e imagens dos novos templos.

Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado e no debuxo e ornatos irregulares do melhor gosto francês é o sobredito Antônio Francisco. Em qualquer peça sua que serve de realce aos edifícios mais elegantes, admira-se a invenção, o equilíbrio natural, ou composto, a justeza das dimensões, a energia dos usos e costumes e a escolha e disposição dos acessórios com os grupos verossímeis que inspira a bela natureza. (...)⁶

Foi pela leitura desse excerto que Lúcio Costa propôs os termos ‘classicismo’, ‘romanismo’, ‘goticismo’ e ‘renascentismo’ para designar os retábulos brasileiros. Para Lúcio, como já dito, o classicismo designaria o que Smith chama de renascentismo seiscentista; o romanismo seria o Estilo Nacional Português; o gothicismo, o estilo joanino; e o classicismo, o rococó. Todavia, cremos que o arquiteto errou em sua interpretação.

Atenhamo-nos ao texto do Segundo Vereador de Mariana. Nele se lê nitidamente que existem três modismos: o *gosto gótico*, o *gosto de Frederico* e o *gosto francês*. Sobre o gótico (que Lúcio Costa faz correspondência com o estilo joanino), Joaquim José escreve:

O gosto gótico de alguns retábulos transferidos dos primeiros alpendres e nichos da Piedade já tinha sido emendado pelo escultor José Coelho de Noronha, e estatuário Francisco Xavier, e Felipe Vieira, nas matrizes desta cidade e Vila Rica.⁷

Para nós, é exatamente nesse trecho que Lúcio se confunde: como ele bem conhecia a morfologia estilística de Francisco Xavier de Brito e José Coelho de Noronha, concluiu que naquela época (1790) se designava de estilo gótico o que hoje chamamos joanino.

Contudo, não nos parece ser isso o que de fato está escrito no documento: Joaquim José diz que o gosto gótico de retábulos transferidos da Piedade já havia sido

⁶ BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Aleijadinho*. Belo Horizonte: Garnier, 2020, pp. 76-82.

⁷ BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Op.cit.*, p. 78.

‘emendado’. Mas, o que isso quer dizer? No dicionário de Rafael Bluteau, na edição revista por Antônio Moraes Silva no Rio de Janeiro e publicada em 1789 (portanto, somente um ano antes do relato do Segundo Vereador), lê-se para o vocábulo ‘emenda’, entre outros significados: “peça que se ajunta a outra para lhe dar o comprimento, ou largura neceffaria”.⁸ O relato parece dizer que José Coelho de Noronha havia adaptado retábulos antigos para que coubessem em um novo espaço ou para que se enquadrasssem a um novo gosto vigente. Coisa bem semelhante é possível perceber, por exemplo, no retábulo-mor da Sé de Mariana, onde uma estrutura antiga, proveniente da primitiva matriz local, teve que sofrer ‘emendas’ bastante perceptíveis para se ajustar ao espaço de fundo da capela-mor, sem dúvida mais larga e alta que a anterior. Acreditamos que é esse o sentido da palavra ‘emendados’, significando ‘alterados’ e não ‘seguidos’ ou ‘copiados’, como parece querer Lúcio Costa.

Nessa citação, o termo ‘gosto gótico’ parece se referir ao Nacional Português. Vamos à explicação.

Acreditamos que o Vereador quis na verdade dizer que peças primitivas que vieram da ‘Piedade’ tinham sido adaptadas ao novo gosto ou ao novo espaço (talvez esse trabalho de Noronha fosse uma modernização italianizante, com a substituição das arquivoltas concêntricas por dosséis). Acreditamos que essa ‘Piedade’ seja uma referência à ermida de mesmo orago que existiu no Morro de São Francisco de Paula, em Ouro Preto, que certamente continha retábulos antigos, cujos fragmentos ainda sobrevivem em alguns outros monumentos.

⁸ BLUTEAU, Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Officina de Simão Taddeu Ferreira, 1789, p. 473.



Fig.1: Retábulo da sacristia da Igreja de São Francisco de Paula, Ouro Preto (retábulo supostamente proveniente da desaparecida Capela da Piedade). Foto: Gustavo Bastos



Fig.2: Retábulo da sacristia da Igreja de São Francisco de Paula, Ouro Preto (detalhe). Foto: Gustavo Bastos

Seria estranho se alguém que viveu em época tão próxima à de Xavier de Brito chamassem sua produção de gótica. Era mais evidente para eles, que para um leigo hoje, que aquilo que se vê na capela-mor do Pilar tem muito mais ‘italianismos’ que ‘goticismos’.

É bastante improvável, portanto, que o Vereador de Mariana - atualizado como estava ao citar o gosto francês, os preceitos de Vignola e Vicenzo Scamozzi, o Panteão Romano (a ‘rotunda’) ou ao usar expressões clássicas (como ordem compósita e jônica) - tenha ligado o joanino ao gótico. Como parece ter sido homem minimamente entendido de arquitetura, ele devia empregar o termo como ele havia sido utilizado desde Vasari: o *estilo dos godos*, aquele comum na Idade

Média. É muito mais crível que ele designasse então de gótico os já antigos retábulos do Nacional Português, quem sabe talvez já percebendo nas arquivoltas concêntricas o modelo primitivo das portadas medievais.

Como, então, o vereador de Mariana percebe o joanino? Vamos ao texto:

Os arrogantes altares da catedral, cujas quartelas, colunas atlantes, festões e tarjas respiram o gosto de Frederico; a distribuição e talha do coro do Ouro Preto revelada em partes, as pilastras, figuras e ornamentos da capela-mor, tudo confirma o melhor gosto do século passado.⁹

O ‘gosto de Frederico’ deve ser referência às modernizações na arte portuguesa feitas por Johann Friedrich Ludwig, aportuguesado João Frederico Ludovice, alemão que introduziu em Portugal uma moda mais romanizada, sob a supervisão de Dom João V, simpático que era pela arte italiana. E por que ‘melhor gosto do século passado’? Certamente é uma menção ao estilo seiscentista, ao gosto berniniano e borrominiano, que foi aquele levado para Portugal com a ascensão do novo rei e cujos ecos podemos ver, por exemplo, nos “arrogantes altares da catedral” (provavelmente os dois do transepto da Sé marianense, com os dosséis e lambrequins bem evidentes, típicos de Bernini) e na nave decagonal da Matriz do Pilar, também chamada de Matriz do Ouro Preto (cujo vórtice era justamente o coro referido no documento).¹⁰

E mais claro ainda está que o ‘gosto francês’ é o rococó: “Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado e no debuxo e ornatos irregulares do melhor gosto francês é o sobredito Antônio Francisco”.¹¹ Esses ornatos irregulares são referências diretas às rocalhas assimétricas, tão comuns em fins do século XVIII.

⁹ BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Op.cit.*, p. 78.

¹⁰ Nave que pode ter influência direta ou indireta da arquitetura de Borromini. BOHRER, Alex Fernandes. *O Discurso da Imagem - Invenção, Cópia e Circularidade na Arte*. São Paulo: Lisbon International Press, 2020, p. 51.

¹¹ BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Op.cit.*, p. 82.

Propomos, então, uma nova leitura do famoso documento do Segundo Vereador de Mariana. Na citação de Bretas estão registrados os três momentos artísticos que até o ano de 1790 seriam perceptíveis para os contemporâneos: o gosto gótico (Nacional Português), o gosto de Frederico (joanino) e o gosto francês (rococó).

Portanto, para nós, existe um precioso testemunho escrito de como eram chamados os retábulos por volta de fins do século XVIII.

Recebido em: 24/04/23 – Aceito em: 01/07/23

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record. 1983, 2 v.
- BLUTEAU, Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Officina de Simão Taddeu Ferreira, 1789.
- BOHRER, Alex Fernandes. *O Discurso da Imagem - Invenção, Cópia e Circularidade na Arte*. São Paulo: Lisbon International Press, 2020.
- BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Aleijadinho*. Belo Horizonte: Garnier, 2020.
- COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil. *Rev. SPHAN*, Rio de Janeiro, v.5, 1941.
- SMITH, Robert. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

A Arquitetura civil e a ornamentação: diálogos e contextos no centro histórico de Diamantina, MG

Civil Architecture and the ornamentation: dialogues and contexts in the historic center of Diamantina, MG

Celina Borges Lemos*

RESUMO

As dimensões dos ornamentos presentes no conjunto da arquitetura civil registram elementos singulares na paisagem cultural do patrimônio diamantinense, tombado pelo IPHAN e pela UNESCO, respectivamente em 1938 e em 1999. O estudo elabora reflexões sobre elementos técnicos, artísticos e seus desdobramentos a partir da pesquisa realizada pelo artista e historiador José Wasth Rodrigues (1891-1957), e depois pelo pesquisador mineiro Sylvio de Vasconcellos (1916-1979). Busca estabelecer um diálogo entre alguns detalhes decorativos presentes na arquitetura civil apontados pelos autores amparados pelo acervo de imagens fotográficas recentes. Pressupõe-se que parte desses detalhes decorativos, identificados e desenhados por Rodrigues no seu “documentário”, desapareceu das fachadas e dos interiores desse conjunto, esses particularizados pelas cores dos ornatos, leveza dos gradis, detalhes dos capitéis e das vedações, além das pinturas dos tetos. A arquitetura, seus ornamentos e esse acervo imagético compõem vestígios da singularidade desse patrimônio, além de buscar definir novos aspectos artísticos e técnicos de um peculiar olhar para salvaguarda desse acervo.

Palavras-chave: cultura, ornamentação, documentário arquitetônico, patrimônio civil.

ABSTRACT

The dimensions of the ornaments present in the set of civil architecture register unique elements in the cultural landscape of the Diamantina heritage, listed by

* Professora Titular da Escola de Arquitetura UFMG

IPHAN and UNESCO, respectively in 1938 and 1999. This study elaborates some reflections on these technical and artistic elements and their developments from the research carried out by the artist and historian José Wasth Rodrigues (1891-1957), published in the 1940s, entitled "Architectural Documentary" and later by the researcher from Minas Gerais Sylvio de Vasconcellos. It establishes a dialogue between some decorative details present in civil architecture pointed out by the authors, also supported by the collection of photographic images, part of the inventory carried out by EAUFMG in 1998 for the purposes of its worldwide listing. Part of these decorative details, identified and drawn by Rodrigues in his "documentary", disappeared from the facades and interiors of this set, these particularized by the colors of the ornaments, lightness of the railings, details of the capitals and fences, in addition to the paintings from the ceilings. The architecture, its ornaments and this imagery collection make up traces of the uniqueness of this heritage, in addition to seeking to define new artistic and technical aspects of a peculiar look to safeguard this collection. These characteristics interact with the local culture, while reinforcing the clarification and appreciation of other heritage and traditions in the region.

Keywords: Culture, ornamentation, architectural documentary, civil heritage.

1. ALGUNS PREÂMBULOS

Abordar a questão do ornamento nas construções edificadas durante os períodos colonial e do Brasil imperial se tornou um grande desafio. Para pesquisadores de história, teoria e análise crítica na Escola de Arquitetura este tema tem se tornado de destaque recentemente. Parte do estudo sobre a arquitetura civil em Diamantina-MG, intenciona um olhar específico sobre ornamentação ou os acabamentos das suas fachadas, ou seja, ela se apresenta como um reencontro com a pesquisa seminal, por ocasião dos trabalhos e levantamentos realizados desde o ano de 1998. Neste sentido, ele marca um recomeço em que muitos caminhos de continuidade e verificações no centro diamantinense ainda se fazem necessários.

Ao se verificar as pesquisas desenvolvidas sobre arquitetura civil na cidade, um dos seus principais desafios diz respeito às fontes pesquisadas. Parte substantiva dessa análise se referencia nos estudos do escritor, pesquisador e arquiteto Sylvio

de Vasconcellos (1916-1979), quando professor da Escola de Arquitetura da UFMG. Além da sua valiosa contribuição, estudos como o do filólogo e historiador Ayres da Mata Machado Filho (1909-1985)², nascido em Diamantina, entre outros, também se fazem presentes e singularizam as análises do então Distrito Diamantino da Comarca do Serro Frio³.

Torna-se relevante destacar que parte deste acervo arquitetônico ter sido sede e ou moradias de intendentes e de outros dirigentes, que permaneceram ou passaram pelo Distrito. Quanto ao estudo sobre os pintores ou construtores que contribuíram na região, durante os séculos XVIII e XIX, há reduzidas fontes e muitas delas integram os inventários elaborado pelo IPHAN, por ocasião do tombamento mundial.

Num outro aspecto, parte substantiva dessa abordagem se vincula mais aos detalhes registrados pelas fotografias, do que às documentações pertinentes. Entre esses registros, notabilizam-se a temática da ornamentação das fachadas e muito raramente a da pintura presente nos interiores dessas construções. A partir dessas ressalvas, os diálogos entre as fotografias, as publicações e documentações possibilitam essas incursões do olhar sobre esse acervo vivo na paisagem cultural local.

Nessa reflexão, além dos estudos mencionados acima, torna-se relevante os estudos e registros do pesquisador, pintor e desenhista, entre outras competências, de José Wasth Rodrigues (1891-1957), a partir da sua obra publicada em 1945, intitulada “Documentário Arquitetônico”. Sua pesquisa sobre Diamantina, de 1919

²MACHADO FILHO, Ayres da Mata. *Arraial do Tijuco, Cidade de Diamantina*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980.

³SANTOS, Joaquim Felício. *Memórias do Distrito Diamantino*. São Paulo: EDUSP / Itatiaia, 1976.

e depois 1930, integra um conjunto de iniciativas as quais possibilitou que Rodrigues percorresse diversas regiões brasileiras⁴,

Ricardo Severo patrocinou as viagens de estudos do pintor e desenhista paulistano José Wasth Rodrigues (1891-1957), e do pintor italiano Alfredo Norfini (1867-1944), com o intuito de recolher subsídios para seus projetos tradicionais, como para divulgar a arquitetura colonial no Brasil, vista como herdeira direta das velhas tradições artísticas portuguesas. Na introdução do “Documentário Arquitetônico”, publicado em 1945, Wasth Rodrigues sugere que as viagens a Iguape e Minas Gerais haviam sido realizadas em 1918 e sob orientação de Otto Weiszflog.

Vale lembrar que, posteriormente, 1924 lá também esteve Lúcio Costa, patrocinado por José Mariano Filho (1881-1946), escritor e crítico de arte e arquitetura, quando presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Como grande defensor da arquitetura nacional ele se encontrava articulado com as ideias de Ricardo Severo (1869-1940). Costa, naquela época, também defensor do Neocolonial, visitou Minas com o intuito semelhante ao de Rodrigues. Ocasião esta em que desenhou várias arquiteturas sacras e civis, algumas delas referenciadas nesse estudo.

2- O ARRAIAL DO TIJUCO, PARTICULARIDADES NA PAISAGEM

De acordo com Sylvio de Vasconcellos⁵, o desenvolvimento do Arraial deu-se em três etapas: a primeira, de 1700 a 1720, baseada em uma ocupação esparsa; a segunda, de 1720 a 1750, quando o reticulado se estabeleceu; e a terceira, de 1750 em diante, a partir houve da consolidação e depois expansão urbana do sítio. Cumpre notar, no entanto, que a grande expansão só viria a ocorrer no século XIX,

⁴MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2007, p.78.

⁵VASCONCELLOS, Sylvio de. *Formação urbana do Arraial do Tijuco*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n.14, p.121-34, 1983.

período em que o Arraial foi elevado à categoria de Vila e, posteriormente, de Cidade.

A arquitetura civil, especialmente a residencial, compõe esta análise e nessa primeira fase do arraial, entre 1700 e 1720, as construções se caracterizavam pela ampla rusticidade. Os primeiros ranchos foram construídos com peças vegetais e o seu sistema ou estrutura assim são definidos: “quatro esteios de paus roliços, quatro frechais e uma cumeeira ao alto; roliços também eram os caibros que recebiam as fibras vegetais de cobertura: sapé, folhas de palmeiras etc.”⁶. O fechamento inicial dessas construções, feito por tramas de paus roliços e varas, formam uma estrutura de sustentação para o barro.

Com a fixação do povoado, mesmo que esparsamente distribuído no Arraial, surge a ideia de casa: “peças de dormir, peça de estar, peça de cozinhar. A planta quadrada, inicial e única dos ranchos, divide-se em cruz”.⁷ Registra-se nesta fase os acabamentos mais qualificados e duradouros, como as argamassas caiadas de barro, cal e areia. Nesta arquitetura, o ornamento ou ornamentação seriam definidos a partir dos afloramentos das estruturas e com eles, surge o aproveitamento plástico verificado nas fachadas enquadradas e subdivididas em painéis, conforme indica Vasconcellos⁸. Todo o sistema construtivo da fachada, formada pelos acabamentos, vedações e fechamentos, contribui para o embelezamento e qualificação das construções.

Para o autor, todo esse sistema compósito se constitui de uma seminal ornamentação, pois essa plástica de acabamento, corporificada na construtividade, começa a aparecer na paisagem Tijucana nos idos do século XVIII. A rusticidade das pedras dispostas no embasamento e seguida pelas fachadas define uma parcela da primeira vestimenta do corpo edificado nesse cenário da arquitetura civil. O

⁶VASCONCELLOS, 1983, p. 40.

⁷VASCONCELLOS, 1983, p. 41.

⁸VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura no Brasil: Sistema Construtivo*. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura UFMG, 1959.

sistema construtivo da vedação típica da arquitetura do arraial compõe-se da adoção da taipa de pilão, do pau-a-pique integrados à presença do embasamento e da alvenaria em pedra, muito utilizados devido às amplas reservas no Distrito Diamantino.

Em termos de vestimenta, as esquadrias em madeira, com folhas de tábuas emalhetadas, que acompanhavam os forros de esteira ou tabuado grosso, como as janelas implantadas no centro da parede⁹. A cobertura, para Vasconcellos, evoluiu com a adoção das telhas de barro semicilíndricas finalizadas por beirais apoiados em cachorros e cimalhas em madeira.

Durante o período entre 1720 e 1750, as residências tiveram suas áreas multiplicadas, através da ampliação das atribuições, mas também devido ao aumento das famílias. Neste quadro, registram-se os partidos mais diversificados, além de uma maior altimetria nos pés-direitos das vedações e dos embasamentos. Os acabamentos se sofisticam tecnicamente, e modificação nas proporcionalidades volumétricas, caracterizada por um prolongamento transversal demarcam as fachadas. Os retângulos ainda provenientes do quadrado definiram a proporção de 3,0m X 5,0m, com uma modulação na distribuição dos apoios. “Os pés-direitos passam a 3,0 ou mesmo 3,5 metros, e as janelas também se alteiam, aproximando-se mais dos beirais. A distância entre elas e os frechais é agora a metade do espaçamento inferior entre o peitoril e os baldrames.”¹⁰

A horizontalidade da residência ainda predomina e ela define uma equivalência entre os vãos e as vedações, uma marca do conjunto. A planta também se diversificou, no sentido de atender a uma diferenciação de funções. Junto dessa mudança observa-se a melhoria técnica dos detalhes: a adoção dos forros em madeira e da treliça como elemento de revestimento das áreas molhadas. Segundo Vasconcellos, nesta fase as pinturas de ornamentação se tornam presentes: o teto

⁹Para maiores detalhes sobre o conceito de vestimenta ver: SEMPER, Gottfried, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

¹⁰VASCONCELLOS, 1983, p. 41.

em saia-e-camisa, ao lado de forros lisos ou emoldurados, foi valorizado por pinturas e entalhes. Nas fachadas, os beirais estreitos se estruturam com os cachorros e cimalha, decorada ou não. O material e detalhes adotados nesses fechamentos de telhado muitas vezes compõem com os das folhas das janelas, guilhotinas e portas em almofadas perfiladas.

A vedação da janela treliçada denominadas rótulas e gelosias, muito contempladas por Rodrigues e Costa, define uma nova luminosidade interna¹¹. A construtividade dessa fase aponta para a presença da pedra crescem em qualidade devido às suas novas técnicas de cortes e lavragem e adquirem função mais relevante. Sua disposição integra a alvenaria e conforma pisos ou escadas, além de intercalar com a madeira dos guarda-corpos e cunhais. Para Vasconcellos, a aplicação da pedra caracterizada por um corte mais preciso e menos rústico sofistica a herança rural.

O terceiro momento do Arraial, a partir de 1750, indica a fase de consolidação do Arraial do Tijuco, apesar disso, as espacialidades ainda não configuraram uma significativa expansão e sim um mais amplo e diferenciado adensamento¹². Apenas por volta de 1831, com a elevação do Arraial do Tijuco à categoria de Vila Diamantina, o aglomerado inauguraría uma nova dinâmica de desenvolvimento urbano.

A arquitetura elaborada ao final do segundo período oscilou entre os partidos inscritos em lotes de frente estreita e aqueles caracterizados pelos amplos terrenos. Prolongadas e reduzidas fachadas localizavam-se em todos os pontos da malha central, com uma maior incidência das segundas, na retícula urbana inicial. Os partidos incidiam de forma paralela ou longitudinal às ruas, criando ocupações em profundidade. Através de corredor lateral de comprimento variável, a circulação

¹¹RODRIGUES, José Wasth. *Documentário Arquitetônico: Relativo à Antiga Construção Civil no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.

¹²Ver: MACHADO FILHO, 1980; VASCONCELLOS, 1983

articulava-se com as áreas íntimas, sociais e de serviço, onde os cômodos eram dispostos sucessivamente.

Na frente, a sala; no meio, as alcovas; atrás, o serviço. O corredor é a peça vital: dá acesso à vivenda, atende à circulação interna, permite o trânsito da rua aos quintais e, por isso mesmo, recebe tratamento variado. Por ele entram as visitas, mas entra também o cavalo arreado ou o burro carregado. Por ele atinge-se o porão, quando existente, usando-se o alçapão disfarçado de soalho, e o sótão, o vazio da cobertura, buscado por escadas discretamente agenciadas¹³.

Juntamente às transformações programáticas e distributivas das plantas residenciais, marca o final do século XVIII o surgimento do sobrado, renovado sistema construtivo e, consequentemente, uma diferenciada ornamentação. A ocupação do solo se traduz em um melhor aproveitamento dos terrenos, ao mesmo tempo que há uma redução da sua horizontalidade de fachada. Essa postura conformou tipologias de residências dotadas de varandas laterais, ao lado dos sobrados de dois ou três pavimentos. A arquitetura nem sempre visou, segundo Sylvio de Vasconcellos¹⁴,

[...] atender à ampliação da moradia propriamente dita, mas a abrigar dependências anexas indispensáveis à vida ou ao trabalho de seus moradores". Neste sentido, o cenário do sitio adquire maior notoriedade e diferenciações construtivas, haja vista a renovações, ampliações mesmo uma maior sofisticação das construções.

Silvio de Vasconcellos: O pé-direito foi ampliado, e os vãos esticaram-se para cima e para baixo em janelas rasgadas por inteiro, providas de sacadas ou de parapeitos entalhados, com balaústres que multiplicavam as linhas verticais das construções.

3. O ACABAMENTO E A ORNAMENTAÇÃO PELOS OLHARES DOS SEUS VISITANTES.

¹³VASCONCELLOS, 1983, p. 42.

¹⁴VASCONCELLOS, 1983, p. 42.

Os desenhos de Wasth Rodrigues sobre Diamantina evidenciam que uma boa parte dos edifícios civis implantados explora o declive natural do terreno e cria até embasamentos, com escadas, para facilitar os acessos. Muitas vezes conformam térreos com porões, ou mesmo acomodações comerciais e integram a entrada lateral para o segundo andar. Notifica-se a presença das pedras nesses embasamentos, como também a melhoria técnica dos seus cortes nessa terceira fase em diante do conjunto a arquitetônico tijucano, o qual atestou Rodrigues, seria uma maneira de construir com a adoção do material regional.

Sobre os telhados, parte relevante e característica dos acabamentos, observa-se nos desenhos de Rodrigues, que as construções mais antigas prevalecem as duas águas e as mais recentes, quatro águas. Estrutura do telhado em madeira e as telhas de barro canal em capa definem a técnica distributiva predominante. No fechamento dos telhados, os beirais com guarda pó em madeira e os com cimalha, cornijas em madeira ou estuque pintados tipificam as fachadas. Os beirais pintados por estampas florais, estas também identificadas nas sobrevergas e cunhais, não se encontram mais presentes nas fachadas, mesmo antes da segunda metade do século XX, mas se revelavam característicos de Diamantina:

[...] rústicos e ingênuos, mas sempre interessantes no imprevisto de sua originalidade, na escolha das cores ou nos próprios motivos [...], característicos, que a par de outros, como a excelente carpintaria dos beirais, os vidros das janelas com ramos de flores estampados etc., dão à cidade um ar festivo e um aspecto próprio inconfundíveis¹⁵.

A gárgulas, que finalizam as calhas, retratam também outro detalhe do telhado típico do antigo arraial. O autor assim as nomeia: “Businetes para escoamento da água das calhas, arte de latoeiro”¹⁶.

¹⁵RODRIGUES, 1979, p. 158.

¹⁶RODRIGUES, 1979, p. 160.

Em termos de acabamentos e materiais, as aberturas das janelas, em seu clássico estudo sobre o sistema construtivo, Vasconcellos (1959) os sistematiza em dois principais, as janelas com “peitoris” e as “rasgadas”, as quais se verificam no local. As primeiras se abrem sobre o peitoril “cheio”, e as segundas, podem ser rasgadas por inteiro, ou seja, desde a verga até o piso com o parapeito da janela sempre vazado e inserido entre as ombreiras. Nessas técnicas o parapeito se insere entalado nas ombreiras ou “sacado para fora” e as folhas dessas janelas se assemelham às das portas, mesmo que não cheguem até as soleiras¹⁷.

Na introdução do “Documentário Arquitetônico”, Rodrigues cita Minas ao abordar o fechamento dos vãos. O autor registra a antiga janela com postigo simples, seguida depois da chegada dos caixilhos com vidro, mais próximo do século XIX. “À princípio eram os vidros postos em pequenos caixilhos sobre os postigos, depois tornaram a janela inteira”¹⁸. No caso das portas elas acompanham, em geral, esses acabamentos e se adequam às técnicas de cada período. Vasconcellos mostra que tanto nas vedações das janelas como as das portas, ao se tornarem mais altas e esguias, constata-se a incidência das bandeiras, principalmente a partir do século XIX.

Entre outros acabamentos mais mencionados pelos autores em Diamantina, ainda no tempo do Arraial, encontram-se detalhes ornamentais verificados por Rodrigues e Vasconcellos nos seus estudos respectivos. Os Muxarabis, as vedações das janelas e os guarda-corpos em rótulas de madeiras delgadas e trançadas/treliçadas se tornaram uma referência artística nos acabamentos. Rodrigues desenhou o Muxarabi e a sacada torneada da Biblioteca Antônio Torres, na rua da Quitanda. Nesse mesmo desenho ele apresenta o sobrado com varanda envidraçada e saliente, edificação depois modificada, provavelmente nos anos de 1930.

¹⁷VASCONCELLOS, 1959, p. 97.

¹⁸RODRIGUES, 1979, p. 04.

O autor desenha também a varanda saliente, revestida de rótulas, situada na parte lateral da fachada, na Casa Chica da Silva. No acesso principal também se verificam as “sacadas com guarda corpo de madeira torneada” junto da janela rasgada ou porta janela. Outra edificação destacada pela “varanda saliente em rótulas” situa-se na Rua do Bonfim junto do templo do mesmo nome, residência onde viveu o pintor diamantinense José da Cunha Vale.

Um outro original acabamento corresponde a varanda saliente de origem islâmica, presente no Beco da Tecla, em que os “atirantados” em madeira funcionam como suporte e detalhe artístico. O Passadiço da Casa da Glória, sede do antigo Colégio de Nossa Senhora das Dores, desde sua construção na segunda metade do século XIX, se tornou uma identidade na paisagem diamantinense. Referenciado tecnicamente nas obras dos pontilhões, construído pelo britânico e engenheiro John Rose, sua construção exibe uma qualidade excepcional de marcenaria e ferraria ornamentada com destaque para a estrutura em ferro fundido.

Rodrigues notifica uma variedade de grades, as quais funcionam como guarda-corpos incialmente elaboradas com o ferro forjado ou batido, reapresentavam os mais antigos e simples, muitas vezes apresenta acabamentos mais rugosos e grosseiros. Com os avanços das técnicas das ligas metálicas derivadas do ferro a solução fundida ganha presença nas fachadas, através das lumiarias e guarda-corpos. Com essa liga metálica em que estão presentes o ferro, o carbono e o silício, o ferro fundido permitem desenhos artísticos mais leves, sinuosos e a repetição dos padrões com mais qualidade final.

Como mostra Rodrigues, a madeira torneada perde para a presença das grades e portadas em ferro com composição de ornatos repetidos, forjado e depois fundido. Observam-se a presença dessas ligas metálicas artísticas em edificações assobradadas principalmente como as das praças Barão de Guacuí, Joubert Guerra, e as das ruas Direita, Bonfim, entre outras. Os suportes de luminárias atribuem mais detalhes ornamentais nas fachadas, adotados desde o século XIX,

predominantemente. Além dos desenhos florais dos gradis e guarda-corpos, os de ferro torneado se aproxima dos antigos em madeira e trazem leveza para as portadas com espelhos de fechaduras decorados e janelas.

“Estreitas e altas, abrem-se as fachadas quase por inteiro em janelas e portas, aproveitando ao máximo as faces livres da construção, enriquecidas pelo ondular das vergas curvas quase contínuas.”¹⁹ No caso de Diamantina, tinha-se a prevalência de balcões com guarda-corpo e gradis em madeira e, posteriormente, em ferro. No século XVIII essas aberturas tinham guarda-corpo seccionado que, posteriormente, se tornou corrido. Para Vasconcellos, o guarda corpo corrido o ferro acompanhava o modo de produção, que ia do artesanal ao industrializado, estando integrado à sofisticação também da carpintaria de portas e janelas.

Junto das aberturas destacam-se a presença das bandeiras sobre as portadas e janelas em guilhotinas desenhadas artisticamente. O pesquisador ressalta na Rua Direita as especificidades das bandeiras nas janelas e os gradis trabalhados nas varandas e sacadas, além da presença da “janela de guilhotina com ornato vasado, Rua do Carmo”²⁰. Outras particularidades dos desenhos das vedações conformam os arcos apontado e ou os arcos pleno ou abatido os quais finalizam as guilhotinas e bandeiras ornamentadas, a guilhotina de vidro pintado com estilização de florais, além das folhas das janelas com pináculos. E nas reminiscências dos interiores arquitetura civil sobressai o sobrado do então Intendente Manuel Ferreira da Câmara Bittencourt Aguiar e Sá guardou um teto pintado, atualmente referência única nesse percurso.

Entre fatores históricos e culturais diferenciados, observa-se que parte significativa dos pormenores ornamentais, ou mesmo construtivos e arquitetônicos do conjunto estudado pelos autores, tem desparecido do conjunto tombado mundialmente. Fato este já mencionado prematuramente por Rodrigues, quando da sua volta a

¹⁹VASCONCELLOS, 1983, p. 42.

²⁰RODRIGUES, 1979, p. 160.

Diamantina durante a construção da Catedral Metropolitana de Diamantina, construção concluída em 1940²¹.

Recebido em: 02/04/23 - Aceito em: 28/06/23

REFERÊNCIAS

MACHADO FILHO, Aires da Mata, *Arraial do Tijuco, Cidade de Diamantina.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980.

MELLO, Joana. *Ricardo Severo:* da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2007.

MOREIRA, Fernando Diniz et al. Ruskin, Sullivan e Loos: Sobre o conceito de ornamento industrial. *ARQUITEXTOS.* 178.01 crítica. Ano 15, mar. 2015.

RODRIGUES, José Wasth. *Documentário Arquitetônico: Relativo à Antiga Construção Civil no Brasil.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979;

SODRÉ, João Clark de Abreu. *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962).* (Dissertação de Mestrado). Orientador José Tavares Correia de Lira. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-FAU USP. São Paulo, 2010

SANTOS, Joaquim Felício. *Memórias do Distrito Diamantino.* São Paulo: EDUSP / Itatiaia, 1976.

SEMPER, Gottfried, *The Four Elements of Architecture and Other Writings.* Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

VASCONCELLOS, Sylvio de. Formação urbana do Arraial do Tijuco. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Rio de Janeiro, n.14, p.121-34, 1983.

²¹Para mais informações sobre o tema, ver também: SODRÉ, João Clark de Abreu. *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962)* (Dissertação de Mestrado). Orientador José Tavares Correia de Lira. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-FAU USP. São Paulo, 2010.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais* – I, II, III, IV. (1946-47). Belo Horizonte, Escola de Arquitetura UFMG, 1959a.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura no Brasil: Sistema Construtivo*. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura UFMG, 1959b

“Formulário Athaídiano”: proposta do ilusionismo perspéctico na Capitania do Ouro

“Athaidian Formulary”: proposal of perspective illusionism in the Capitania do Ouro

Cenise Monteiro

RESUMO

O presente artigo visa contribuir com as discussões sobre a pintura de quadratura em Minas Gerais, realizadas pelo Mestre Athaíde, durante o século XIX. A abordagem se faz necessária para o estudo sistemático da linguagem pictórica empregada pelo Mestre na materialização da decoração dos forros das igrejas previamente estabelecidas. O recorte proposto são os forros das naves da Capela da Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto; Matriz de Santo Antônio em Ouro Branco, tal como os forros das capelas-mores da Matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara; Matriz de Santo Antônio em Itaverava; Capela da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário em Mariana. O propósito do estudo é a análise da composição pictórica idealizada pelo Mestre Athaíde, com fundamento na apreciação comparativa das cinco pinturas observadas, com verificação dos elementos e estruturas arquitetônicas fingidas recorrentes e singulares.

Palavras-chave: pintura, quadratura, arquitetura ilusionista, arte colonial

ABSTRACT

This article aims to contribute to discussions about quadrature painting in Minas Gerais, carried out by Mestre Athaíde, during the 19th century. The approach is necessary for the systematic study of the pictorial language used by the Master in the materialization of the decoration of the lining of previously established churches. The proposed clipping is the lining of the naves: Chapel from the Third Orders of Saint Francis in Ouro Preto; Saint Antonio Main Church in Ouro Branco, as well as the linings of the chancels: Saint Antonio Main Church in Santa Bárbara; Saint Antonio Main Church in Itaverava; Chapel of the Brotherhood of Our Lady of the Rosary in Mariana. The purpose of the study is the analysis of the pictorial composition idealized by Mestre Athaíde, based on the comparative appreciation

of the five observed paintings, with verification of the recurrent and singular feigned architectural elements and structures.

Keywords: painting, quadrature, illusionist architecture, colonial art

A antiga Capitania das Minas e do Ouro, durante o século XVIII e primeira metade do século XIX, foi cenário de inúmeras fábricas construtivas, “sobretudo nas igrejas e capelas de irmandades leigas – fábricas destinadas a persuadir e a edificar os fiéis na virtude.¹ As capelas e igrejas construídas e decoradas demandaram a presença de diversos artífices, oficiais e mestres que produziram uma profusão de retábulos, imaginárias e pintura em forma de painéis e pintura de quadratura nos forros como elemento integrado a arquitetura. Destarte, a pintura é subordinada a arquitetura, ocupando um lugar secundário no universo artístico, de caráter ornamental, restringiu-se às paredes e forros, e permaneceu presa aos temas religiosos, desconhecendo gêneros como o retrato, a natureza-morta e a paisagem².

No contexto, a delimitação do estudo é a pintura de quadratura, realizada nos forros das naves e capelas-mores de Matrizes e Capelas de Confrarias. A pintura de quadratura é gênero pictórico que por meio do emprego da técnica da perspectiva organiza com elementos arquitetônicos fictos em um espaço virtual, aparentando o prolongamento do edifício para além do espaço construído. Contudo, o quadraturismo não pode ser considerado apenas um gênero pictórico, e sim um modelo de forma pictórica capaz de criar a sua própria arquitetura, continuando a dimensão interna de qualquer espaço físico: sempre com vasto conteúdo aritmético/matemático e com a noção e o conceito de medida próprio

¹ BASTOS, Rodrigo. *A Maravilhosa Fábrica de Virtudes: O Decoro na Arquitetura Religiosa de Vila Rica (1711-1822)*, EDUSP. São Paulo, 2013. p. 19.

² ROMEIRO, Adriana. BOTELHO, Ângela Vianna. *Dicionário Histórico das Minas Gerais: Período Colonial*, Autêntica, Belo Horizonte, 2013. p. 317.

das representações perspéticas.³ Aqui, o espaço é o forro tabuado, como suporte para a pintura que se integra a arquitetura de forma equilibrada produzindo a construção de um ambiente vistoso, do paraíso imaginário, persuadindo o devoto a contemplar e venerar os mistérios da fé católica.

Na Capitania do Ouro, à guisa de exemplo, o registro primeiro da pintura de quadratura, em forros é em 1755, em Cachoeira do Campo, por Antônio Rodrigues Belo. Ainda há os registros do guardamor José Soares de Araújo na região do Arraial do Tejuco e Caetano Luiz de Miranda na região do Serro Frio, entre outros tantos e suas respectivas gramáticas pictóricas.

A ênfase aqui, é a chamada “Escola de Mariana”,⁴ entendida como conjunto que pintores atuantes na região do Termo de Mariana, que empregaram a técnica da pintura de quadratura para ornar forros nas distintas Matrizes e Capelas da região. Capitaneada em tempos áureos por Manoel da Costa Athaíde, o mestre Athaíde, mas que incluiu outros expoentes preliminares ao dito mestre, entre eles: Bernardo Pires da Silva que trabalhou no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, entre 1773 e 1775, realizando a pintura do forro da capela-mor.⁵; Antônio Martins da Silveira trabalhou na Capela da Boa Morte, Seminário Menor de Mariana, em 1782, realizando pintura de quadratura na capela mor.⁶; João Nepomuceno Correa e Castro trabalhou no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, em 1777 a 1779, realizando a pintura no corpo da capela,

³ MELLO, Magno Moraes. *O ciclo do ouro do quadraturismo entre Portugal e Brasil: o desafio da perspectiva – a percepção pictórica na arte barroca.* O ciclo do ouro da pintura de falsa arquitetura. Capítulo 8, p. 113.

⁴ DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira.* Publicações do Patrimônio Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1958. Número 20, p. 132.

⁵ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Publicações do IPHAN, Rio de Janeiro, 1974. V. 2, p. 138.

⁶ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Publicações do IPHAN, Rio de Janeiro, 1974. v. 2, p. 247.

ou seja, no forro da nave.⁷; João Batista de Figueiredo, trabalhou na Matriz de Nossa Senhora de Nazareth, Santa Rita Durão, em 1778.⁸

Mestre Athaíde em seu Testamento⁹ declara que é nascido e batizado na Sé Catedral da Cidade de Mariana, em 18 de outubro de 1762¹⁰, foi crismado¹¹ em 1780, na própria Catedral. A época do nascimento e batismo do Mestre Athaíde a capela-mor da Sé Catedral de Mariana já era ornada por duas cúpulas fingidas, pintura de quadratura realizada em 1760, por ajuste de Manoel José Rebelo e Sousa, portanto, se infere que o mestre cresceu tendo visto a pintura supracitada. Em relação a formação artística do Mestre Athaíde há indícios, que ele pode ter aprendido a técnica da pintura de perspectiva com os pintores antecedentes que atuaram na região, aqueles ditos pertencentes à “Escola de Mariana”, sendo certo que Athaíde foi contratado pelo Santuário de Congonhas a época em que havia finalizado as pinturas da capela-mor e da nave tendo as ditas pinturas contribuindo para a formação de sua cultura visual.

O primeiro trabalho do Mestre Athaíde data de 1781, aos 19 anos, no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas. O recibo da Irmandade informa que os serviços prestados foram de “encarnar duas imagens de Cristo e dourar e pintar”¹². No que se refere as pinturas de quadratura, executadas por Manoel da Costa

⁷ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Publicações do IPHAN, Rio de Janeiro, 1974. v. 1, p. 172.

⁸ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Publicações do IPHAN, Rio de Janeiro, 1974. v.1 p. 285.

⁹ Testamento Arquivo da Casa Setecentista de Mariana. Livro 48, *Registros de Testamento da Provedoria – 1828 -1831* – fls. 62 – Cartório do 1º Ofício de Mariana.

¹⁰ Registro Paroquial de Batismo: Livro 6 de Batismo, Catedral de Mariana, fls. 113. “Aos Dezoito dias do mês de Outubro dos 62. baptizou solememente de licença minha, o Ry^{mo} Manoel da Silva Salgado, e pos os Santos oleos a Manoel, ignocente, filho legitimo de Luiz da Costa Athaíde e de sua mulher Maria Barbosa: forão padrinhos Sebastiam Martins da Costa, todos desta cidade, o que para constar, mandei fazer este assento que assignei, eu o Cura Luciano Ferreira da Costa.”.

¹¹ VASCONCELLOS, Salomão. *Ataíde – Pintor Mineiro do Século XVIII*. Bluhm, Belo Horizonte, 1941, p. 20. ¹² MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Publicações do IPHAN, Rio de Janeiro, 1974. v. 1, p. 80.

Athaíde, foi proposta por Carlos Del Negro uma ordem cronológica¹² que adequamos ao estudo. Dessa forma: 1) 1801 a 1812 – Forro da nave da Capela de São Francisco de Assis, Ouro Preto – tema central: Assunção da Virgem/Doutores da Igreja nos púlpitos; contemporâneos e a seguir: forro da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, Itaverava – tema central: Santíssima Trindade – aqui o desenvolvimento transversal do entablamento – Doutores da Igreja nos púlpitos; forro da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara – tema central: Ascensão do Senhor – aqui o entablamento é transversal ao muro; forro da nave da Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco – tema central: Santo Antônio, a Virgem Maria e o Menino Jesus – alinhamento oblíquo das arcarias em relação as paredes laterais da nave – Santos nos púlpitos; 2) 1819 – Ajuste para realizar repintura ou retoques na capela-mor do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. 3) 1823 – Forro da capela-mor da Capela da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mariana – tema central: Assunção da Virgem.

O objetivo é o estudo da linguagem utilizada pelo Mestre Athaíde, ou seja, o formulário e repertório de estruturas e elementos arquitetônicos fingidos empregados na construção do espaço ilusório. A documentação da Capela de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto fornece informações relevantes sobre o conhecimento do Mestre Athaíde sobre a pintura de perspectiva e sobre os seus conhecimentos basilares de Arquitetura, que irão contribuir para elaboração da trama arquitetônica sustentante dos quadros centrais. O documento número 47, transcrito,¹³ traz em seu bojo o projeto de decoração para o forro da Capela da Ordem do Carmo de Ouro Preto. A proposta almeja a realização de uma pintura de Perspectiva, os moldes propostos pelo pintor são os subsequentes, *in verbis*: “*hua bonita, valente e espaçosa pintura de Perspectiva, organizada de corpos de Architectura, Ornato, Varandas, festoins, e figurado, o que for mais acertado;*

¹² Adaptado de DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Publicações do Patrimônio Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1958. Número 20, p. 138.

¹³ MENEZES, Ivo Porto. *Manoel da Costa Athaíde*. Edições Arquitetura. Belo Horizonte, 1965. p. 97-98.

sem q comfundia os espaços brancos que devem aparecer pa beneficio, e destinação da mma pintura;” Ou seja, uma bonita, valente, aqui entendida como robusta, e espaçosa pintura de Perspectiva, organizada com corpos de Arquitetura, ornatos, varandas, festões ou grinaldas e figurados (orago, *putti*, anjos, querubins), o que for mais oportuno as dimensões e espaço do forro, assim como o gosto da mesa que fez a encomenda. E cabe ressaltar um detalhe singular, o conhecimento do Mestre Athaíde sobre a função da pintura do teto no ânimo e persuasão do fiel. Assim Athaíde argumenta com a mesa, *in verbis*: “branquiamento ao Tecto, q per si so nada deleita a vista, nem puxa a atenção e contemplação dos fieis a principais mistérios de nossa Religião;”, em outras palavras, o pintor entende e justifica no sentido de que a mera pintura de branca no teto, não atinge, não causa impacto do observador, o fiel. É o uso da imagem para atingir o sentimento de quem olha e vê as belezas da Religião para além do mundo real. Capturar a atenção do crente é uma função da pintura, estando integrada à arquitetura, nos forros concorre com a ambientação transportando a um espaço celestial fictício.

A composição do “Formulário Athaídiano” consiste em uma trama arquitetônica que irá sustentar um quadro central, com figurado adequado de acordo com o orago da Igreja ou tema caro a Ordem ou Confraria contratante da pintura. Contudo, o quadro central e seu figurado não é propósito do estudo, o contexto a ser observado é a estrutura de arquitetura ficta que constrói no forro um espaço virtual que simula a glória e bem-aventurança divina.

A Capela de São Francisco de Assis, Ouro Preto, possui uma extensa pintura no forro da nave. A monumental cimalha, assenta um embasamento contínuo, enganoso toda a arquitetura pintada. A estrutura arquitetônica fingida está desdobrada em um segmento coincidentes com as paredes laterais da Igreja e os arcos de triunfo na região do arco cruzeiro e o outro no lado do coro. Destarte, a estrutura arquitetônica inserida sobre as paredes laterais e

sobre o embasamento contínuo e ombreado por consolos, avançam as colunas audaciosamente para dentro da nave, de tal forma que o alinhamento das arcarias ficou côncavo. Colunas e pilastres com pedestais, capiteis e entablamento são os suportes extremos de cada

arcaria, os intermediários mais recuados, compõe-se de consolos assentes em pedestais e na parte superior ostentam molduras a guisa de entablamento.¹⁴

Na região na qual erguem-se arcos triunfais,

com seus suportes idênticos aos demais tem sobre o entablamento, limitado a coluna e pilastra o frontão curvilíneo interrompido e ornamentado com anjos, que seguram festões de rosas naturais multicores (vermelho intenso e claro).¹⁵

Os elementos arquitetônicos maciços e pesados, ou seja, os consoles apoiados nas mísulas, que sustentam as colunas e pilastras são os núcleos da composição. Perifericamente aos núcleos se harmonizam elegantemente os concheados, laçarias, volutas e acantos adereçados de ramalhetes e flores, leves esmerados, pairando no espaço ou se agregando pelas curvas e contracurvas que permeiam a composição. Em relação as cores da composição, é inegável a riqueza do matiz policrômico característico do Mestre Athaíde. A composição decorativa se distingue daquelas com ilusão de espaço nas quais se observa a visão celeste ampla, como em Santo Ignacio, em Roma. A arcaria com trama arquitetônica vazada, construída com vãos livres que permitem observar cores translúcidas da atmosfera revela-se as manifestações divinas feitas aos doutores da Igreja. Os arcos de triunfo e as arcarias conduzem a balcões que se debruçam sobre a nave, vazios ocupados ou preenchidos por anjos e jardins. Nos chanfros da abobada sobre cada púlpito está um doutor da Igreja assistido por um anjo que lhe oferece seu atributo. Aqui

a perspectiva é aplicada com grande liberdade. As linhas de fuga das colunas e pilastras dos arcos de triunfo convergem aproximadamente para o centro do teto, não acontecendo o mesmo com os suportes das arcarias laterais, cujos pontos de fuga lançou o artista próximo das extremidades do quadro para lhes dar maior amplidão.¹⁶

¹⁴ DEL NEGRO. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p. 138.

¹⁵ DEL NEGRO. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p. 52.

¹⁶ DEL NEGRO. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p.51.



Figura 1. Forro Nave. Capela São Francisco, Ouro Preto – Arquivo pessoal

A Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco possui uma pintura em sua nave, que deve ser atribuída a Athaíde¹⁷, contudo há autores que atribuem aos discípulos do Mestre, sem conferir uma autoria determinada, mas com provável participação sua.¹⁸ A estrutura arquitetônica apresenta balcões centrais apoiados sobre as paredes laterais ornados com dois anjos cantores, sobre a parede do coro um anjo cantor e no arco-cruzeiro um anjo com livros. Nos balcões-púlpitos coloridos de vermelho e colocados nos vértices da nave estão em pé os Santos devocionais. A estrutura arquitetônica da composição pictórica é constituída por um arco sobre o pedestal, coluna quadrada, capitel apoiado no centro de cada parede lateral. Devido a extensão da nave, ao arco central

¹⁷ DEL NEGRO. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p. 72.

¹⁸ MENEZES, Ivo Porto. *Uma Releitura do Pintor Marianense*. Manoel da Costa Ataíde. C/Arte, Belo Horizonte, 2007. p.28.

prendem-se arcadas com alinhamento retilíneo oblíquo, representadas em perspectiva, que dão ideia do seu gradual afastamento em relação a largura da nave.¹⁹

No arco central são aplicados querubins na chave ou fecho²⁰ e atlantes nas impostas²¹, emprega-se festões, arbustos, flores de cinco pétalas e jasmins, funcionando como indicadores de profundidade. As arcarias não se apoiam verticalmente sobre as colunas quadradas. São quatro arcos plenos, mais estreitos que se repetem de cada lado do arco central. A composição é simples, lisa e singela, devido as proporções e dimensões da nave. Os portais do arco-cruzeiro e do coro são compostos por concheados de cores vermelho e azul e enrolamentos amarelos. O muro-parapeito quase desaparece coberto pela cimalha real e apenas nas extremidades aparecem em forma de plinto²², com os balcões-púlpitos nas quinas descobrem-se totalmente pela sua parte inferior, chata e lisa. As colunas ornam-se com molduras amarelas de ouro e faixa intermediária azul que funcionam como capitel: não se avista nem embasamento ou base, nos arcos centrais os pedestais estão visíveis, mas as colunas não apresentam bases. O concheado, das extremidades da moldura, possui quatro consoles presos a ela, de onde pendem festões de flores, nas extremidades longitudinais há espaços vazios pelos quais se despontam o céu com nuvens.

¹⁹ DEL NEGRO. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p. 72.

²⁰ Chave ou fecho é remate central que sustenta a parte superior de uma construção.

²¹ Plano superior de um pilar ou de pé-direito de alvenaria onde repousam as extremidades de um arco ou abóbada; emposta.

²² Plinto é a base quadrangular da coluna ou estátua.

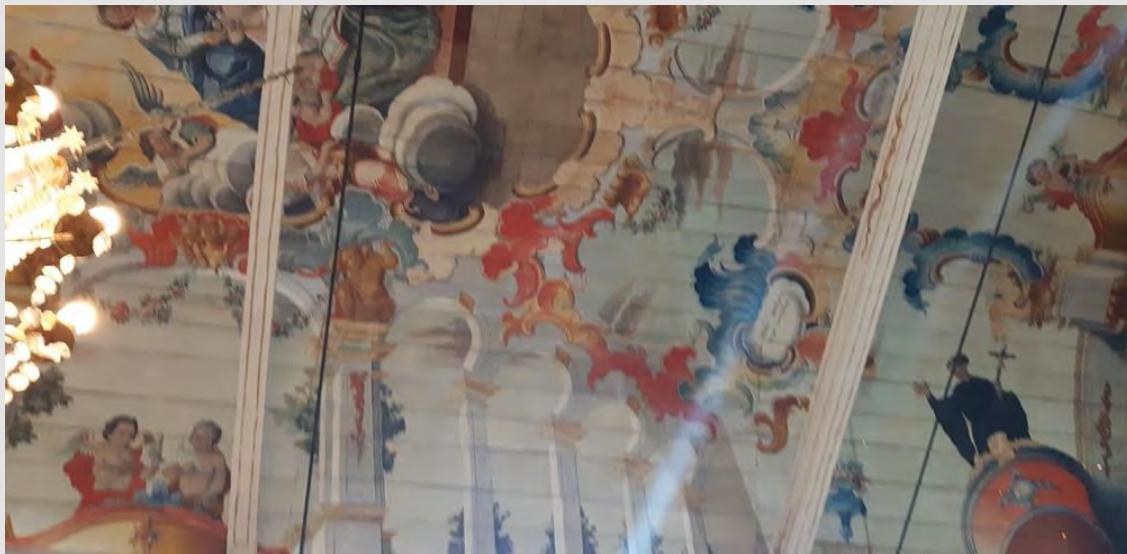


Figura 2. Forro Nave. Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco. – Arquivo Pessoal.

A Matriz de Santo Antônio, na cidade de Santa Bárbara ostenta uma pintura na capela-mor. A estrutura arquitetônica pintada é simétrica em relação aos eixos longitudinal e transversal da abóbada, a disposição da ordem arquitetônica assenta o maior comprimento do entablamento perpendicular ao eixo longitudinal da abóbada, paralelo ao retábulo do altar-mor.²³ A descrição dos elementos arquitetônicos demonstra que

uma ordem arquitetônica, provida de pedestal, posta transversalmente a parede lateral da capela-mor de cada lado do eixo transversal, finge salientar-se da cimalha, apoiando-se num consolo em balanço. Sobre o consolo com concheado, o pedestal se prolonga por muroparapeito, apainelado, com molduras superiores e faixa intermediária. A ordem das colunas, para fugir a uniformidade, o autor pintou a mais interior torda e fina, a outra mais robusta, com caneluras retilíneas. Os fustes são coloridos, porém brancos nas luzes e os capiteis imitam o ouro. No entablamento: arquitrave com dois ressaltos, dentículos e cornija de cor amarela pálida na luz e amarela dourada na sombra, o friso é verde esmeralda. Um pilar quadrado mais recuado, ligado obliquamente à ordem arquitetônica por uma arcada permite alcançar, seguindo um muro parapeito curvo, o púlpito do canto da abóbada.²⁴

Entre a estrutura arquitetônica sustentante o pedestal se articula em volumes reentrantes e o mais afastado, na extremidade do balcão um atlante está posto

²³ DEL NEGRO. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p. 63.

²⁴ DEL NEGRO. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p. 63.

sobre o arranco do arco que apoia o concheado da moldura do quadro. Os atlantes suportam o entablamento, sem dentículos, a chave do arco é ornamentada pela cabeça de querubim, do arco pende um festão. Da ordem arquitetônica seguese par ao púlpito do canto da abóbada por meio de um muro-parapeito curvo. Sob os púlpitos concheados à moda de vasos de flores.



Figura 3. Forro Capela-mor. Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara - Arquivo Pessoal.

A Matriz de Santo Antônio, Itaverava exibe em sua capela-mor uma pintura que representa redução e simplificação da pintura realizada na Capela de São Francisco, Ouro Preto.²⁵ Dessa forma, acima da cimalha real das paredes laterais, a partir de consolos, se erguem os elementos arquitetônicos que sustentam o quadro. Arcos recuados pousados no centro e portais formados sobre o altar-mor e arco cruzeiro suportam os ramos do quadro central. Atrás aparecem as colunas quadradas sobre as quais arrancam os arcos, nos centrais maiores, os balcões dão para a capela mor. A arquitetura salienta-se muito pouco das paredes laterais.

²⁵ DEL NEGRO. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p. 59.

Sobre o entablamento enrolamentos e concheados, nas molduras dos muros, pedestais e entablamentos. O portal apoiado sobre o altar mor ou arco cruzeiro prende-se diretamente à moldura do quadro e contém o balcão púlpito.²⁶ As arcarias extremas são menores e mais simples que as de São Francisco, Ouro Preto, alinhando-se paralelamente as paredes laterais.



Figura 4. Forro Capela-mor. Matriz de Santo Antônio, Itaverava – Arquivo Pessoal.

A Capela da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Mariana expõe no forro da capela-mor uma pintura de quadratura na qual a arquitetura fingida que sustenta o quadro central reproduz com pequenas variações a pintura da capela mor da Matriz de Santo Antônio, Itaverava. Assim, a estrutura é o “agrupamento de quatro

²⁶ DEL NEGRO. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p. 60.

colunas cilíndricas e quatro quadradas com consolos pedestais, concheados e enrolamentos sobre os entablamentos, que se erguem das paredes laterais da capela mor.²⁷ A arquitetura fingida não se liga ao arco cruzeiro e ao altar mor. As arcarias recuadas são singelas-arcos sem subdivisão, sem consoles intermediários, com fustes das colunas cilíndricas, quadradas e os pilares e pedestais diferentes das encontradas em São Francisco, Ouro Preto. Estão presentes dois balcões correspondentes ao centro das paredes laterais com concheados à feição de vasos de flores, não exibe púlpitos nos cantos, repetindo sob os pedestais das colunas cilíndricas os consolos enrolados em voluta. A pintura dessa Capela, foi a última realizada por Mestre Athaíde e entre todas é a mais simples a impressão é de uma pintura inacabada, que faltou, por motivo desconhecido, os arremates arquitetônicos em forma de balcões e muros parapeitos, assim como guirlandas, festões, os querubins e anjos cantores.



Figura 5. Forro Capela-mor. Capela de Nossa Senhora do Rosário, Mariana - Arquivo Pessoal.

²⁷ DEL NEGRO. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p. 77.

CONCLUSÃO

O “Formulário Athaídiano” se caracteriza por um arcabouço de elementos fingidos, que assenta sobre as paredes laterais. Acima da cimalha real repousa a estrutura maciça composta por núcleo arquitetônico constituído por colunas geminadas com pilares suportados por pedestais apoiados em consoles ou míslulas, com capitéis e entablamentos. Este conjunto fornece suporte ao pilar do qual arranca um arco, que compõe um portal, com balcão associado formando uma varanda e arcarias externas, unitárias ou múltiplas. Os fustes das colunas podem ser lisos, canelados, torsos; as varandas exibem gradeado ou guarda-corpo fechado, pode haver um muro parapeito contíguo aos púlpitos nas quinas ou cantos. A composição pode contar com elementos concheados, rocalhas, atlantes como suporte para os arcos, bem como com guirlandas, vasos de flores, árvores folhagens, querubins e anjos cantores elementos que são coadjuvantes a construção arquitetônica ficta e funcionam como indicadores de profundidade. A estrutura arquitetônica ficta construída sustenta um medalhão central que representa o orago ou uma passagem da história sacra de importância para a pedagogia da Irmandade encomendante.

Recebido em: 23/04/23 - Aceito em: 26/06/23

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTOS, Rodrigo. *A Maravilhosa Fábrica de Virtudes: O Decoro na Arquitetura Religiosa de Vila Rica (1711-1822)*, EDUSP. São Paulo, 2013.
- DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Publicações do Patrimônio Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1958. Número 20.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artifícies dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Volume 1. Publicações do IPHAN, Rio de Janeiro, 1974.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artifícies dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Volume 2. Publicações do IPHAN, Rio de Janeiro, 1974.

MELLO, Magno Moraes. *O ciclo do ouro do quadraturismo entre Portugal e Brasil:* o desafio da perspectiva – a percepção pictórica na arte barroca. O ciclo do ouro da pintura de falsa arquitetura.

MENEZES, Ivo Porto. *Manoel da Costa Athaíde.* Edições Arquitetura. Belo Horizonte, 1965.

MENEZES, Ivo Porto. *Uma Releitura do Pintor Marianense.* Manoel da Costa Ataíde. C/Arte, Belo Horizonte, 2007.

ROMEIRO, Adriana. BOTELHO, Ângela Vianna. *Dicionário Histórico das Minas Gerais: Período Colonial,* Autêntica, Belo Horizonte, 2013.

VASCONCELLOS, Salomão. *Ataíde – Pintor Mineiro do Século XVIII.* Bluhm, Belo Horizonte, 1941.

Arquivo Eclesiástico de Mariana. Registro Paroquial de Batismo: Livro 6 de Batismo, Catedral de Mariana.

Arquivo Histórico da Casa Setecentista de Mariana - Testamento. Livro 48, Registros de Testamento da Provedoria – 1828 -1831, – fls. 62 – Cartório do 1º Ofício de Mariana.

Entre Rio de Janeiro e Minas Gerais: o diálogo sobre a pintura ilusionista

Between Rio de Janeiro and Minas Gerais: the dialogue about illusionistic painting

Janaína de Moura Ramalho Araújo Ayres¹

RESUMO

Na primeira metade do século XVIII a pintura ilusionista de forros no Brasil colonial teve sua primeira manifestação no Rio de Janeiro, cidade que já atraía crescente interesse pela proximidade com as minas auríferas e pela condição de cidade portuária, o que facilitaria a comunicação com a metrópole e a difusão dos gostos. Outros exemplares pictóricos foram surgindo ao longo desta colônia, nomeadamente na Bahia, Pernambuco e Minas Gerais, geralmente seguindo o formulário italianizado no tratamento da pintura de falsa arquitetura. Contudo, a ligação entre o Rio de Janeiro e a zona mineira se deu de modo particularmente especial pois a pintura pioneira de Caetano da Costa Coelho (atualmente o único exemplar remanescente no RJ), localizada nos forros da capela-mor e nave do templo dos terceiros franciscanos, só encontra pares similares quanto a composição quadraturística em Minas Gerais. Deste modo, a relação entre as duas regiões, os paralelos entre estas pinturas e os respectivos fazeres, a trajetória dos

¹ Possui Graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998); Mestrado em Artes Visuais na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, pela EBA/UFRJ (2009); Pós-graduação (latu-sensu) em História da Arte Sacra na Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (2011); e Doutorado em Artes Visuais na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, pela EBA/UFRJ (2014), como bolsista da CAPES e com bolsa sanduíche concedida pelo CNPq, em Portugal. Atualmente, cursa o pós-doutorado em História pela FAFICH, UFMG. Integra o grupo de pesquisa Perspectiva Pictorum, FAFICH – UFMG. Ex-membro do Conselho Estadual de Tombamento - INEPAC - SECEC, RJ. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Arte, História da Arte Colonial, História da Arte Sacra, Pintura de Perspectiva e Geometria Descritiva.

artistas e as possibilidades de assimilação de um “modo operacional peculiar” que ficou praticamente restrito a essas duas regiões merecem destaque.

Palavras-chave: Pintura ilusionista; Minas Gerais; Rio de Janeiro

ABSTRACT

In the first half of the 18th century, illusionist ceiling painting in colonial Brazil had its first example in Rio de Janeiro, a city that already attracted growing interest due to its proximity to gold mines and its status as a port city, which facilitated communication with the metropolis and the diffusion of manners. Other pictorial examples appeared throughout this colony, mainly in Bahia, Pernambuco and Minas Gerais, generally following the Italian form in the treatment of false architecture painting. However, the link between Rio de Janeiro and the mining area was particularly special, as the pioneering painting by Caetano da Costa Coelho (currently the only remaining example in RJ), located on the ceilings of the chancel and nave of the temple of Franciscan Thirds, only finds similar pairs in terms of quadraturistic composition in Minas Gerais. In this way, the relationship between the two regions, the parallels between these paintings and the respective works, the trajectory of the artists and the possibilities of assimilating a “peculiar operational mode” that was practically restricted to these two regions deserve to be highlighted.

Keywords: Illusionist painting; Minas Gerais; Rio de Janeiro

A união entre espaço arquitetônico, seus elementos e o espaço pictórico se dá por meio da indissolúvel relação com a perspectiva. É por meio dela que o diálogo técnico e a construção mental se materializam, e o engano da dilatação dos espaços se traduz em imagens persuasivas, retóricas e instigantes. Segundo Giulio Carlo Argan, o processo não é sobre a qualidade do objeto, mas “sobre o processo ou o método da persuasão, e parece bem claro (...) que à técnica de persuasão própria

do artista corresponde no público uma técnica igualmente complicada e trabalhada de deixar-se persuadir.”²

A pintura de perspectiva ilusionista lusitana e de suas colônias é um caso singular, pois a diversidade da estruturação das composições picturais não se deu somente no ato de conceber a quadratura capaz de ludibriar as aparências, mas sim no tratamento visual diferenciado da região central em relação às bordas do suporte. O fato de ser uma adaptação ao gosto vigente, à visualidade local e à religiosidade dos contratantes, dos executores ou da sociedade local significou um artifício original, uma questão estilística e interpretativa distinta adaptada aos hábitos devocionais muito particulares daquela sociedade. A mesma guisa foi seguida nos forros das igrejas coloniais luso-brasileiras setecentistas.

Ao executar o risco da quadratura em relação a cena central os artistas desenvolveram uma dupla possibilidade dispositiva - a eleição dependeria dos termos constantes na encomenda ou ainda do seu projeto individual (cujo embasamento derivaria de uma série de outros fatores). Poderiam organizar o espaço em arcadas sucessivas e interceptadas, de modo ortogonal, por robustos entablamentos; ou ainda acentuando o movimento ascensional da falsa arquitetura no entorno da região central.

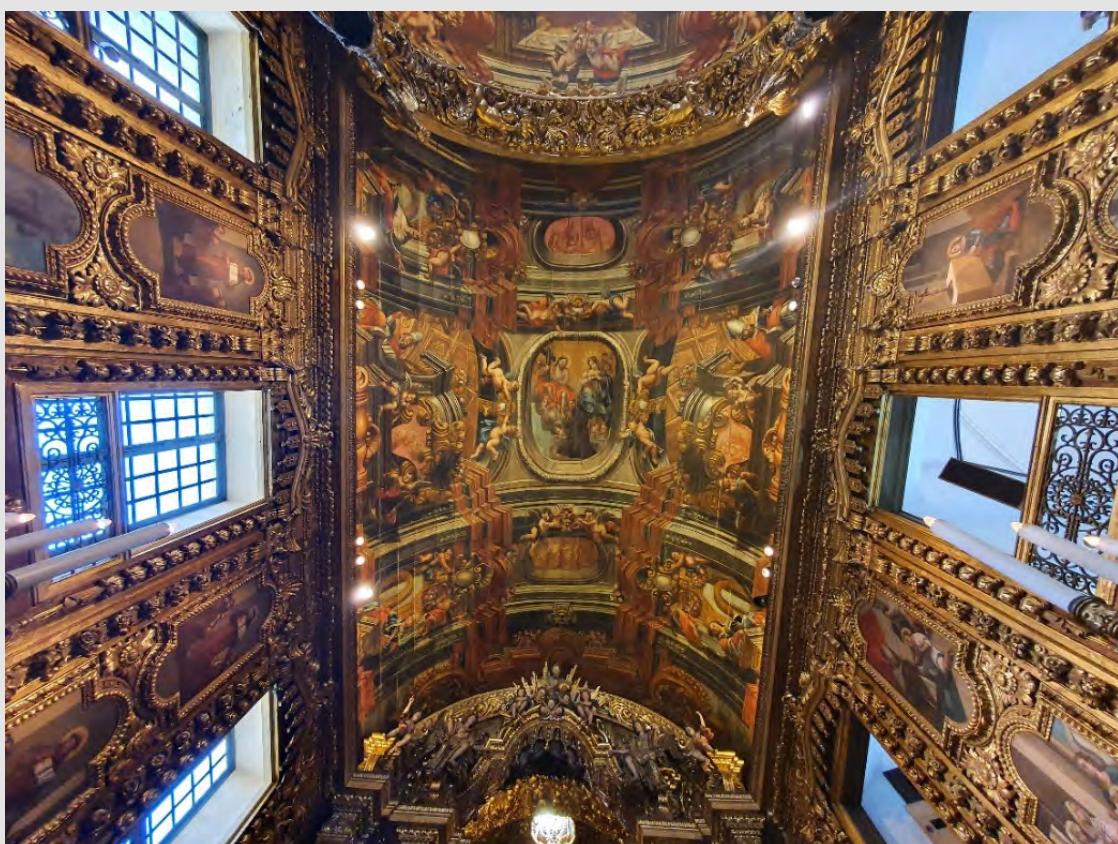
A pintura de forro da capela-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro é considerada, cronologicamente, a primeira³ do

² In: ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*: ensaios sobre o barroco. Tradução: Maurício Santana Dias. Revisão técnica e seleção iconográfica: Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 38.

³ O Prof. de História da Arquitetura da FAU/UFBA Eugénio de Ávila Lins, em artigo intitulado “A antiga Sé da Bahia: uma referência para a arte luso brasileira” (Cfr. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:0EQ4KM2akGQJ:ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7510.pdf+a+antiga+s%C3%A9+da+bahia+eugenio&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&source=www.google.com.br>), disserta sobre o templo religioso e seu forro, analisando dados que revelam os motivos pelos quais não foi executada a pintura de perspectiva ilusionista no local. Constatava que se a pintura em perspectiva ilusionista (em grandes forros) não aconteceu na Bahia antes de meados do século XVIII não há de ter sido em virtude de falta de conhecimento mas, provavelmente, por razões de ordem financeira mais do que técnica.

gênero no âmbito colonial Luso-Brasileiro, datada de 1732, executada pelo portuense Caetano da Costa Coelho. A tipologia de quadratura voltada a sensação de ampliação do ambiente e condução imaginativa do espectador para além das tábua corridas do forro abobadado segue primeira solução, uma ordenação que mantém acentuada compartimentação obtida pelo jogo de volumes simulados.

O par formado por esta obra e aquela do forro da nave (de mesma autoria e tipologia), representa o único exemplar do gênero remanescente na antiga capital; entretanto, realmente intrigante é o fato desta solução ter “migrado” somente para Minas Gerais, e lá ter sido pouco reproduzida. Se comparada com a segunda solução aqui descrita, largamente aceita e “praticada” principalmente nas escolas regionais de pintura baiana e a pernambucana, a primeira teve pouco sucesso.



Il. 1: Pintura do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro. Fonte: acervo da autora.



Il. 2: Pintura do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro. Fonte: acervo da autora.

O caminho do ouro⁴ por certo foi um elemento facilitador à circulação de artistas e seus esboços, disseminando a nova tipologia. Os motivos pelos quais ficaram restritas a região das Gerais (ainda assim cerca de duas décadas após a sua execução) e o fato de seguirem uma semelhança cromática e de traçado, embora geometricamente menos erudita que aquela fluminense, suscitam interrogações. Presumivelmente há uma “linha de estilo”, uma prática ou ainda um modo de fazer diferenciado, certo padrão compositivo inaugurado por Caetano da Costa Coelho como uma caligrafia tipológica⁵, pictórica.

⁴ Cfr. BOHRER, Alex Fernandes. *A talha do estilo nacional português em Minas Gerais: contexto sociocultural e produção artística*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Orientadora: Adalgisa Arantes Campos. 2015, 2 v, p. 175. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9VDQXT>

⁵ “A palavra ‘tipo’ não representa tanto a imagem de uma coisa a copiar ou a imitar perfeitamente, mas sim a ideia de um elemento que, por si mesmo, deve servir de regra ou modelo. [...] O ‘modelo’, entendido de acordo com a evolução prática da arte, é um objecto que deve repetir-se

Os exemplos mineiros ficaram praticamente restritos a região de Ouro Preto e seus distritos: a pintura primitiva da capela-mor da matriz de Cachoeira do Campo; a pintura primitiva da capela-mor da Capela de São Bartolomeu; as pinturas da capela-mor e nave da Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral; e a pintura da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos, também conhecida como Capela do Padre Faria. Além destas, mantém similaridades as pinturas da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário (Catas Altas) e da capela-mor da igreja de Santana (Barão de Cocais).

Há ainda a pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo na cidade de Diamantina, de autoria de José Soares de Araújo. Contudo, este é o exemplar que mais se distancia pela escala cromática mais fria e traçado diferenciado na simulação menos sinuosa dos arcos.

Sobre a pintura de Cachoeira do Campo, a tese do historiador Alex Fernandes Bohrer revela que o autor, Antônio Rodrigues Bello, foi citado em vários levantamentos sobre a arte colonial mineira por ter executado a primeira pintura de teto em perspectiva que se tem registro nas Minas no ano de 1755.⁶

Pode-se pensar que Antônio Rodrigues Bello era recém chegado nas Minas, trazendo a novidade perspéctica direto de Portugal. Na verdade, como constatamos consultando a documentação remanescente da Paróquia de Nazaré e do Arquivo Eclesiástico de Mariana, Bello já estava pela região de Cachoeira pelo menos 32 anos antes da execução de seu teto. Resolvemos cita-lo nessa tese, não pelo forro da capela-mor em si, mas porque, como descobrimos, ele atuou em período mais recuado, executando provavelmente os painéis laterais da capela-mor e, quiçá, policromando atlantes, cariátides, putti, fênix ou mesmo efetuando o douramento. (...) Portanto, o tão citado pintor era realmente português, mas não foi em sua pátria que viu ou aprendeu a quadratura.

tal como é; o tipo é, pelo contrário, um objecto em função do qual se pode conceber obras que não se assemelhem nada entre si. No modelo tudo é dado e preciso; no tipo tudo é mais ou menos vago. Assim, a imitação dos tipos não tem nada que o sentimento ou o espírito não podem reconhecer [...]." PIRES, Amílcar de Gil e. *Os conceitos de Tipo e de Modelo em Arquitectura*, APUD ARGAN, Giulio Carlo, Sobre el concepto de Tipología Arquitectónica. In PATETTA, Luciano, Historia de la Arquitectura: Antología Crítica, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1984, p.49 - citação de Quatremère De Quincy, Diccionario Histórico.

Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1499/1/Amilcar%20Pires.pdf>

⁶ Cfr. BOHRER, Alex Fernandes. Op. Cit., p. 102.

Seu aprendizado deve ter acontecido no Novo Mundo, já que na data que ele aparece em Minas pela primeira vez (1723), Portugal ainda possuía poucos exemplares da tipologia ao gosto de Pozzo.⁷

O mesmo autor ainda cita a presença de Bello no distrito de São Bartolomeu, vizinho ao de Cachoeira do Campo, no ano de 1738. De autoria ainda não comprovada, a pintura desta localidade encontra-se recoberta por tinta branca, podendo ser percebida através de uma fina parcela que margeia o coroamento do retábulo-mor, desvelando uma quadratura em tons escuros, acastanhados. Quiçá tenha sido confeccionada por influência do próprio António Rodrigues Bello. A menção sobre este pioneirismo pictórico mineiro e, sobretudo, a sua permanência décadas antes da confecção da pintura pioneira reitera a possibilidade de assimilação do modo operacional da composição fluminense, e provável influência nos demais projetos.

Quanto as pinturas da Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral (autoria desconhecida), a paleta escura e quente em tons ocres, avermelhados e terrosos se repete, bem como o ritmo dos elementos de falsa arquitetura segundo entablamentos e arcos entrecortados a 90°, gerando uma trama coesa e dividida em porções quadrangulares.

A solução da pintura da capela-mor da Capela do Padre Faria (autoria desconhecida) é a que mais se aproxima daquela de Caetano da Costa Coelho. O esquema pictórico em arcos que suportam pilastras e colunas e os encorpados entablamentos que emolduram cenas individualizadas é a que mais se aproxima do esquema de Caetano da Costa Coelho. Este templo mineiro passou por reconstrução entre 1740 e 1755, inclusive no tocante aos três retábulos joaninos. Deste modo, é provável que a pintura do forro também tenha sido confeccionada

⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 103 e 104.

neste período até mesmo devido a fina harmonia estilística entre estes ornamentos.⁸



Il. 3: Pintura da capela-mor da Capela do Padre Faria. Fonte: Acervo da autora.

Sobre as pinturas da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Catas Altas e a da capela-mor da igreja de Santana em Barão de Cocais, ambas atribuídas a Gonçalo Francisco Xavier⁹, presente em Minas Gerais entre 1742 e 1775, a

⁸ Cfr. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, Nº 10, 1978/79, p. 32.

⁹ Sobre elas, conferir NETO, Jáder Barroso; FARIA, Breno Marques Ribeiro de; GERVÁSIO, Flávia Klausing; SANT'ANNA, Sabrina Mara. *Pinturas de Gonçalo Francisco Xavier: análise estilística e iconografia*. III Encontro de História da arte – IFCH / UNICAMP, 2007. Disponível em:

https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/NETO,%20J.%20B_FARIA,%20B.%20M.%20R_GERVASIO,%20F.%20K._SANTANA,%20S.%20M.pdf

Cfr. Também NETO, Jáder Barroso. *A Pintura Setecentista de Gonçalo Francisco Xavier* (at. 1742-1775) em Igrejas e Capelas Mineiras. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Belo Horizonte, 2009. Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello. Disponível em <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-85164/a-pintura-setecentista--de-goncalo-francisco-xavier-at-1742-1775-em-igrejas-e-capelas-mineiras>

quadratura mantém a coloração terrosa e robustez/rigidez dos outros referenciados. A primeira mantém sua integridade formal, enquanto a segunda encontra-se com partes faltantes, substituídas por tabuado sem tratamento pictórico como uma alternativa de recomposição tão somente da estrutura do suporte (uma possibilidade oferecida pelas teorias da restauração). Ainda que as lacunas sejam visíveis, percebe-se resquícios do esquema perspéctico. Em Nossa Senhora do Rosário, a singularidade fica por conta dos arcos, que não partem das bordas da pintura e sim dos entablamentos, criando um corredor central de formato côncavo.

Considerando que os ornamentos do templo dos terceiros franciscanos fluminense são coetâneos - Caetano da Costa Coelho na pintura dos forros e posterior douramento da talha ao tempo em que a dupla de entalhadores lisboeta Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito projetaram e deram vida a talha retabular e parietal, pode-se depreender minimamente um contato entre eles. Oportunamente, o convívio entre o ato criativo e o processo de execução podem ter facilitado a transposição de simulacros da madeira trabalhada como diálogo entre a ornamentação táctil, esculpida, e aquela simulada pictoricamente. Os riscos e entalhes do arco cruzeiro (1735) e retábulos da nave (1736) ficaram a cargo de Francisco Xavier de Brito; cabendo a Manuel de Brito o risco e a lavra do retábulo-mor (1726); talha parietal da capela-mor (1726) e aquela entre os retábulos da nave (1739), além da cimalha. Conforme documentação da ordem, pelo menos um dos púlpitos é de sua fatura (1732).

Conforme os estudos de Aziz José de Oliveira Pedrosa, entre 1733 e 1738/1739, Manuel de Brito seguiu do Rio de Janeiro para a Capitania de Minas, onde trabalhou na confecção retábulos da Matriz do Pilar, “regressando à igreja da Penitência e emendando serviços cuja concretização pode ter perdurado até 1743, quando ainda há notificações de que ele recebia remuneração pelos serviços

efetuados.”¹⁰ Assim, o trânsito de Manuel de Brito entre as duas regiões pode ter sido um fator determinante para a disseminação da tipologia de Caetano da Costa Coelho como um “polinizador” da nova composição tendo em conta a intimidade entre a pintura de falsa arquitetura e a talha retabular e parietal. Muitas vezes, e é justamente o caso da igreja da Penitência, os encaves na madeira e os relevos resultantes têm continuidade simulada nos forros corroborando para o encadeamento do olhar e a fluidez das formas, além da coesão estética e lógica narrativa proposta pela doutrina barroca. É quase imperceptível determinar o limite entre real e o virtual, onde acaba a madeira dourada e entalhada e onde começa o espetáculo dos fingimentos feitos a pincel nos forros. Neste contexto, são obras conectadas pelas similaridades cromáticas, mas, sobretudo, pela destreza técnica de seus riscadores e executores quanto aos volumes reais e aqueles imaginários. Vale ressaltar que no espaço da capela-mor a talha retabular precedeu a pintura ilusionista, enquanto na nave ocorreu exatamente o oposto, denotando a íntima relação dos aspectos formais destes ornamentos e, porventura, o diálogo entre seus riscadores.

Esta conexão reforça a proximidade entre os riscos projetuais, deixando a cargo da volumetria real da talha e da fingida pela pintura o diferencial entre estas artes. No entanto, aos olhos do observador, a experiência táctil nem sempre equivale a visual; na primeira o avanço volumétrico é notório, enquanto a segunda depende do grau de perícia do *trompe l'oeil*. Aos olhos, a ausência de volumes reais pode ser mais tridimensional que às mãos.

Portanto, a transmissão do fazer e de como organizar o desenho visando o sucesso das aparências, o modo pelo qual a tipologia foi percebida, entendida (ou “simplesmente copiada”) e concebida, e os recursos por meio dos quais seria transposta pelos artistas nas superfícies curvas devem ser levados em

¹⁰ PEDROSA, Aziz José de Oliveira. A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar em Ouro Preto. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, jul.-dez. 2017. p. 161

consideração. Há que se considerar, inclusive, os contratos e as exigências sobre o tipo de abordagem compositiva que o artista deveria cumprir. A descrição específica da encomenda por parte do clero mostrava o enfoque requerido pelos contratantes. No caso da pintura da capela-mor do Rio de Janeiro, a imposição era evidente:

me foi dito em presença das testemunhas ao diante nomeadas e asinadas que elles estavão ajustados com o dito Caetano da Costa a que lhes dore toda a obra de talha que se acha na capella da ordem do arco para dentro como também o pé do Calvario do Senhor que está na tribuna da mesma capela que se acha digo que se ade fazer e assim **mais a pintura de todo o teto que ha de ser da melhor prespetiva que se assentar** e os oito painéis da mesma capella serão pintados com os santos que se lhe mandar, feito tudo tanto a pintura como dourado em tal forma que fique a contento deles outorgantes **e que qualquer defeito que tenha a d.^a pintura e dourado em que se não agrade tornará a fazer athe que fique perfeita e a satisfação e agrado delles outorg.tes**, e o ouro com que dorar será pr.^o mostrado a elles outorgantes para ser aprovado por elles tanto na cor como na qualidade cuja obra será obrigado a pegar nella nos primeiros dias do mez de Janeiro do anno próximo que vem de Setecentos e trinta e treis no dia que lhe for apontado e dala acabada em dous annos em outro tal dia trazendo continuam.e quatro oficiais competentes para a dita obra.¹¹(grifos meus)

Da mesma forma que circulavam gravuras de missais e esquemas registrados nos tratados eruditos, as novidades dos feitos na metrópole também se propagavam na colônia. Neste sentido, é provável que a notícia da tipologia mais “italianizada” da segunda solução, aplicada pela primeira vez na Bahia em 1735 no forro da antiga Biblioteca dos Jesuítas, chegou na região mineira bem como as regiões baiana e pernambucana devem ter tido conhecimento acerca do tipo de composição de Caetano da Costa Coelho. Isto posto, a tendência para determinada solução em detrimento da outra teria sido uma demanda por parte dos contratantes, uma questão projetual do executor subordinada a cultura visual e bases acadêmicas, ou uma adaptação e maior identificação dos fiéis com determinada narrativa.

¹¹ In: BATISTA, Nair. Caetano da Costa Coelho e a Pintura da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1941, v. 5, p. 95.

Acerca da disparidade erudita entre o trabalho de Caetano da Costa Coelho e os demais artistas, as pinturas mineiras limitaram-se à aparente compartimentação espacial sem avançar significativamente em direção ao espaço simulado para além da quadratura não se detendo aos pormenores que realmente importaram na constituição da ilusão dimensional proposta por Caetano. Em sua pintura, tanto os entablamentos paralelos entre si e às laterais da igreja como os arcos que fazem a ligação transversal se posicionam de modo oblíquo ao observador. Além do traçado, o jogo de luzes e sombras corroboram para a calculada elevação destacando a perspicácia do executor e demonstrando maturidade na encenação da profundidade.

Em todas as pinturas o entablamento exibe obliquidade em relação ao observador; todavia, somente em São Francisco da Penitência os arcos parecem convergir para o centro do forro, resultado obtido por meio da pretensa divisão do suporte em duas porções. Os arcos mais próximos a entrada estariam paralelos entre si, mas oblíquos em relação a parede interna do frontispício. Analogamente, os da segunda parte estariam oblíquos ao arco-cruzeiro. Este artifício não é utilizado nas demais pinturas, exceto no Carmo de Diamantina, na qual a angulação no traçado dos elementos arquitetônicos que fazem a ligação entre as cornijas da igreja (equivalentes aos arcos) induzem a uma quebra no formato abobadado. Segundo Rodrigo Melo Franco de Andrade, esta pintura demonstra “não só uma autonomia completa em relação aos outros pintores mineiros, mas sobretudo uma segurança de técnica e uma erudição diferentes das dos melhores mestres da Capitania.”¹² A chave da ilusão reside em como tratar os elementos sustentantes, não retirando-lhes o caráter de estabilidade e solidez, ao mesmo tempo conferindo ares de leveza considerando fatores essenciais ao simulacro: a deambulação do observador, a incidência de luz natural e a direção das sombras, o pé direito do templo e a deformação do suporte. Este último item gera a consequente deformidade do

¹² Cfr. ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura Colonial em Minas Gerais. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1978. v. 18, p. 26.

próprio objeto (anamorfose), que deverá ser solucionada pelo artista no ato de projetar o desenho para que as interferências no processo de formação das aparências não signifiquem perdas cognitivas na apreensão das formas vistas de baixo para cima, segundo raios visuais oblíquos.

Enviado em: 01/06/23 - Aceito em: 26/06/23

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura Colonial em Minas Gerais. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1978. v. 18 _____ (org.), *Artistas Coloniais*, Editora Nova Fronteira, 2004, 3^a edição.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*: ensaios sobre o barroco. Tradução: Maurício Santana Dias. Revisão técnica e seleção iconográfica: Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. Colaboração: Cristina Ávila Santos. São Paulo: Nobel, 1984.
- BAEZ, Elizabeth Carbone. A Pintura Religiosa e o Universo Colonial. In: *Revista Gávea*. Rio de Janeiro: PUC, 1989, v. 7, p. 42-63.
- BARATA, Mario. *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência*. Arte no Brasil-3, Agir Editora, 1975.
- BATISTA, Nair. Pintores do Rio de Janeiro Colonial. In: **Revista SPHAN**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura., 1939, v. 3, p. 103–120.
- _____. Caetano da Costa Coelho e a Pintura da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. In: *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1941, v. 5, p. 129-153.
- BOHRER, Alex Fernandes. *A talha do estilo nacional português em Minas Gerais*: contexto sociocultural e produção artística. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Orientadora: Adalgisa Arantes Campos. 2015, 2 v. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9VDQXT>

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1958, nº 20.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade. 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. Tradução: Raul de Sá Barbosa. 3ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 1995.

NETO, Jáder Barroso. *A Pintura Setecentista de Gonçalo Francisco Xavier (at. 1742-1775) em Igrejas e Capelas Mineiras*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello. Belo Horizonte, 2009. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=167456

_____ ; FARIA, Breno Marques Ribeiro de; GERVÁSIO, Flávia Klausing; SANT'ANNA, Sabrina Mara. *Pinturas de Gonçalo Francisco Xavier: análise estilística e iconográfica*. III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasIIieha.html>

JARDIM, Luiz. A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas Antigas de Minas. In: *Revista SPAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1939. v. 3, p. 63-102.

LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. In: *Revista SPAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1944. v. 8, p. 07-66.

_____. A Pintura Colonial do Rio de Janeiro. In: *Revista SPAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1942. v. 6, p. 07-78.

LINS, Eugénio de Ávila Lins. *A antiga Sé da Bahia: uma referência para a arte luso-brasileira*. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7510.pdf>

MELLO, Magno Moraes. A Construção do Espaço Ilusório. Um Estudo Sobre a Pintura Barroca em Portugal e no Brasil Colonial. Uma Visão Panorâmica. In: *Cultura Visual*. Revista do curso de pós-graduação da Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia. Salvador: EDUFBA, 2000. v. 1, n. 3, p. 21-45.

_____. *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (Coleção: Teoria da Arte).

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial. In: *Revista Barroco*, Belo Horizonte, Nº 10, 1978/79 p. 27-37.

_____. Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII, In: *História da Arte no Brasil /textos de síntese*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, s/d.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.

PATETTA, Luciano, *Historia de la Arquitectura: Antología Crítica*, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1984, p.49 - citação de Quatremère De Quincy, Diccionario Histórico. Disponível em:
<https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1499/1/Amilcar%20Pires.pdf>

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar em Ouro Preto. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, jul.-dez. 2017.

PIRES, Amílcar de Gil e. *Os Conceitos de Tipo e de Modelo em Arquitetura*. In: <http://ciaud.fa.utl.pt/res/paper/CONC-TIPO-MODELO.pdf>

Os mundos do trabalho no setecentos mineiro: artistas e artesãos

The worlds of work in Minerian 18th century: artists and craftsmen

Jeaneth Xavier de Araújo Dias

RESUMO

Este estudo tem o objetivo de analisar as interações culturais possibilitadas por pintores, douradores, escultores e entalhadores, sendo eles portugueses ou “brasileiros”. Partiu-se do pressuposto de que, ao lado dos artistas reverenciados, existiu uma infinidade de outros nomes desconhecidos ou negligenciados tão importantes quanto os “grandes expoentes”. Acredita-se que, já na primeira metade do século XVIII, os artistas portugueses que aqui chegaram teriam desenvolvido sua arte e realizado trabalho expressivo no campo artístico, notadamente na pintura, escultura e talha. Identificar, conhecer e divulgar tais nomes é o desafio que se coloca para a História Social da Arte na contemporaneidade.

Palavras-chave: História Social da Arte, Minas Setecentistas, Artistas, Artífices.

ABSTRACT

This study aims to analyze the cultural interactions made possible by painters, gilders, sculptors and carvers, whether Portuguese or “Brazilian”. It was assumed that, alongside the revered artists, there was an infinity of other unknown or neglected names as important as the “great exponents”. It is believed that, already in the first half of the 18th century, the Portuguese artists who arrived here would have developed their art and carried out expressive work in the artistic field, notably in painting, sculpture and carving. Identifying, knowing and publicizing such names is the challenge facing the Social History of Art in contemporary times.

Keywords: Social History of Art, Minas Gerais in the 18th century, Artists, Craftsmen

De acordo com o *Dicionário de História de Portugal*, “artífice” tinha o mesmo sentido que hoje utilizamos para nomear “artista”, ou seja, eram aqueles que praticavam as Artes Liberais; estes aliavam a atividade criativa, pautada pelo uso do intelecto, ao trabalho com as mãos. Esta era a diferença básica que os cultores das Belas Artes buscavam frisar, para se colocarem hierarquicamente acima na escala social daqueles que exerciam o trabalho manual para sobreviver, ou seja, os chamados “oficiais mecânicos”, conhecidos na atualidade como “artesãos”, profissionais que dominam a técnica, o *saber fazer*, mas não passaram necessariamente pelo ensino formal, técnico ou acadêmico.

Na Idade Média, as Artes Liberais estavam ligadas ao saber literário e subdividiam-se em *Trivium*, que abrangia a gramática, a dialética e a retórica, e *Quadrivium*, que abarcava a aritmética, a geometria, a astronomia e a música.¹

Este estudo tem o objetivo de analisar as interações culturais possibilitadas por pintores, douradores, escultores e entalhadores, sendo eles portugueses ou “brasileiros”. Partiu-se do pressuposto de que, ao lado dos artistas reverenciados, existiu uma infinidade de outros nomes desconhecidos ou negligenciados tão importantes quanto os “grandes expoentes”.² Acredita-se que, já na primeira metade do século XVIII, os artistas portugueses que aqui chegaram teriam desenvolvido sua arte e realizado trabalho expressivo no campo artístico, notadamente na pintura, escultura e talha. Identificar, conhecer e divulgar tais nomes é o desafio que se coloca para a História da Arte na contemporaneidade.

¹ Cf. o verbete ARTES LIBERAIS. In: SERRÃO, Joel (Dir.). *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1961-1971. 4 volumes.

² O historiador da arte português Vítor Serrão adverte que “estudar o comum dos demais não é pouco”.

Transplantados de uma realidade europeia, artífices e artesãos tiveram que adaptar e readequar, nas Minas, sua técnica ao meio cultural e material existentes.³ Em sua maioria, os textos que versam sobre o *Barroco Mineiro* insistem em repisar nomes e trajetórias mitificadas. No entanto, se um Antônio Francisco Lisboa (1738-1814) ou um Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) foram expressivos a partir da segunda metade do Setecentos, certamente foi porque, nas décadas anteriores, os demais profissionais prepararam-lhes o terreno. Foram os executores responsáveis pelo aprimoramento técnico e adequação de materiais, como também pela criação de uma sensibilidade estética que iria desabrochar nas futuras gerações. Artistas estes que também teriam realizado trabalho de qualidade e que merecem ser estudados. Já em fins do século XVIII, artistas e público tinham as condições necessárias para executar e apreciar a arte que se fazia então.

A província de *Entre Douro e Minho*, situada ao norte de Portugal, era uma das mais densamente povoadas no século XVIII, contudo, nos séculos anteriores, a população era escassa, não somente nesta localidade, mas em todo o território lusitano. O crescimento populacional ocorreu em virtude, dentre outras medidas, da introdução do milho, planta originária das Américas, na dieta alimentar dos portugueses, a partir do século XVI. Porém, com a descoberta de metais e pedras preciosas nas Minas do Ouro, a Coroa portuguesa voltou a ter que se preocupar com o problema do despovoamento, posto que seus habitantes transferiram-se, em grande número, para a capitania de Minas Gerais, em busca de riquezas. Autores como Vitorino de Magalhães Godinho e Charles Boxer analisaram a emigração portuguesa como sendo uma característica constante na estrutura daquela

³Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Nessa obra, o autor enfatiza o aprendizado diário do português com os indígenas e escravos africanos.

sociedade, bem como da sua disposição para aventurar-se nas expedições marítimas, ou seja, Portugal teria uma “vocação” marítima.⁴

O *rush* no povoamento das Minas, provocado pela descoberta aurífera, era, na visão das autoridades portuguesas, uma das principais causas do despovoamento do Estado, principalmente no Norte, obrigando D. João V a reeditar ordens-réguas na tentativa de coibir essa diáspora.⁵ No entanto, o seu descumprimento se torna visível nas sucessivas reedições dessa lei restritiva das emigrações, posto que o sonho de *fazer a América* e retornar para o reino com fortuna motivou muitos lusitanos a enfrentarem o Atlântico. As cartas-réguas que tinham por objetivo conter esse afluxo populacional de lusitanos para outras partes do Império ultramarino foram promulgadas, sucessivamente, em 1711, 1713 e 1720, mas esse fato não impediu a partida de reinóis para o continente americano. Observe-se a lei régia de 1720:

Nenhuma pessoa de qualquer Estado, ou qualidade, que seja, possa passar as capitaniias do Estado do Brasil, senão as que forem providas em governos, postos, cargos ou ofícios de justiça, ou fazenda, as quais não levarão mais criados, que os que lhe competirem, conforme a sua qualidade, e emprego, e que estes sejam portugueses. [...] E os mais portugueses, que justificarem, vão a negócio considerável para voltarem, e levarão passaportes.⁶

No século XVIII, o arcebispado de Braga e o bispado do Porto eram os mais importantes do território português. Nesses domínios eclesiásticos, seus representantes fizeram grandes esforços para implantar as diretrizes e recomendações do Concílio de Trento, sendo assim, os visitadores – padres que percorriam as diversas paróquias e eram responsáveis por verificar o

⁴GODINHO, Vitorino de Magalhães. *A estrutura da antiga sociedade portuguesa*. Lisboa: Arcádia, 1977.p. 71-116; BOXER, Charles Ralph. *O império marítimo português*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

⁵COLECCÃO sumaria das próprias leis, cartas régias... Belo Horizonte: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1911. p. 461.

⁶COLECCÃO sumaria das próprias leis, cartas régias...

comportamento dos fiéis e o estado de conservação dos templos para a “decência do culto” – tinham maior poder de atuação. Eles recomendavam alterações, quando necessário, na arquitetura, retábulos, pinturas, esculturas, alfaias e paramentos.

A descoberta de ouro na América portuguesa contribuiu, de forma geral, para as melhorias ocorridas em Portugal, no primeiro quartel do século XVIII, posto que aumentaram significativamente as doações pias e legados testamentários dos emigrantes portugueses que residiam nas Minas, para a construção de obras em seus locais de origem. Nessas circunstâncias, as cidades de Braga e Porto desenvolveram oficinas artísticas ligadas à arte sacra. No entanto, quando as duas dioceses não mais podiam ocupar a mão-de-obra ociosa, muitos desses artistas começaram a migrar para outras cidades, como também para outras partes do Império ultramarino, entre elas, a América.

Portugal despontou, no século XVIII, sob o patrocínio do ouro do Brasil, particularmente da capitania das Minas Gerais.⁷ Assistiu-se, nesse período, ao grande ciclo da arquitetura, alterando a paisagem das povoações rurais e pequenas cidades do interior, que adquiriram fisionomia barroca. A importância que as práticas religiosas detinham enquanto expressão da vida social reservou um lugar importante ao espaço eclesiástico, que se tornou palco privilegiado no qual se desenvolveu uma coletividade hierarquizada, congregada em torno das manifestações renovadas de um culto espetacular. Para tal propósito, toda a comunidade contribuiu com energia e recursos materiais para expressar, através da talha dourada, da policromia, dos azulejos, dos tetos pintados, das telas, dos tecidos luxuosos e das alfaias, a transformação das celebrações litúrgicas em manifestações da emotividade coletiva. Das pequenas igrejas paroquiais, de

⁷SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Casa da Moeda, 1983. Cf. também PIMENTEL, António Filipe. Manuel da Silva e a difusão do Barroco nas Beiras. In: ACTAS DO VI SIMPÓSIO LUSO-ESPAÑOL DE HISTÓRIA DA ARTE. Viseu, 1991. p. 427-455; GOMES, Saul António. Oficinas artísticas no Bispado de Leiria nos séculos XV a XVIII. In: ACTAS DO VI SIMPÓSIO LUSO-ESPAÑOL DE HISTÓRIA DA ARTE. p. 237-330.

recursos modestos, às múltiplas comunidades religiosas espalhadas pelo país, pode-se afirmar que todos sentiram o ímpeto renovador do Barroco, propiciado pelo fausto do ouro, principalmente nas catedrais das dioceses, como também receberam recursos de devotos que se encontravam além-mar.

A cidade do Porto, no século XVIII, foi impulsionada pela produção e comercialização do vinho, mas as riquezas vindas da América portuguesa promoveram o entusiasmo econômico e, por consequência, a renovação dos espaços litúrgicos e a utilização da talha dourada como solução estética para altares, colunas e demais espaços estruturais. Eram as “igrejas revestidas de ouro”. Ao lado da renovação da ornamentação, os escultores, imaginários e entalhadores executaram programas escultóricos objetivando atender às intenções dos encomendantes – membros pertencentes ao clero, à elite citadina, irmandades, confrarias e ordens terceiras.

A escultura foi importante componente desses programas artísticos e a assinatura de um contrato ornamental que recorresse à talha pressupunha a execução de imagens religiosas que, frequentemente, eram realizadas pelo próprio entalhador, quando este tinha habilidade suficiente para aliar o trabalho da talha à atividade de escultor, ou por escultores anexos às oficinas dos entalhadores; ou, ainda, por uma oficina específica de mestres escultores.⁸

Pensando no dinamismo transcontinental possibilitado pelas trocas culturais efetuadas entre portugueses e luso-brasileiros na Época Moderna, indivíduos e grupos profissionais contribuíram sobremaneira para esse esforço, para além das

⁸PIMENTEL, António Filipe. Manuel da Silva e a difusão do Barroco nas Beiras. In: ACTAS DO VI SIMPÓSIO LUSO-ESPAÑOL DE HISTÓRIA DA ARTE. p. 427-455; TEDIM, José Manuel. Imaginária religiosa na região do Porto: subsídios para seu estudo. *Imagen Brasileira*, Belo Horizonte, n. 2, p. 11-17, 2003; MOURA, Carlos Alberto. A escultura religiosa em Portugal nos séculos XVII e XVIII: um breve relance. *Imagen Brasileira*, Belo Horizonte, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, n. 1, 2001; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. Aspectos da imaginária luso-brasileira em Minas Gerais. *Imagen Brasileira*, Belo Horizonte, n. 1, 2001. p. 63-79.

diretrizes impostas pelas instituições formais. Na América portuguesa, o conhecimento dos mestres europeus que para aqui vieram aliou-se, aos poucos, ao exercício *in loco* de seus habitantes, muitos dos quais mestiços, tendo a mão-de-obra escrava também desempenhado papel importante. Apesar das restrições régias, ocorreu uma grande transferência de portugueses, como também de paulistas e baianos, para a capitania de Minas, em decorrência da descoberta aurífera. Mesmo existindo restrições, esse trânsito de pessoas, mercadorias e objetos artísticos foi intenso, não só de portugueses, como também de flamengos, holandeses e ingleses, uma vez que estes mantiveram estreitas relações comerciais com as regiões auríferas, fato é importante para o entendimento do paralelismo entre os modelos escultóricos e pictóricos das Minas e de Portugal, e mesmo de outras localidades da Europa.

O CENSO DOS OFÍCIOS E A COMPOSIÇÃO ÉTNICO-CULTURAL DA MÃO-DE-OBRA

O aumento da população e intensificação da vida urbana despertou nos habitantes novas preocupações com a organização espacial dos núcleos citadinos. As câmaras legislaram sobre as questões urbanísticas através das *Posturas municipais*. Nas vilas e cidades, esses órgãos administrativos encarregavam-se de regulamentar a vida municipal, e o faziam também no tocante aos ofícios mecânicos. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro publicou o primeiro código de atas da Câmara Municipal de Ouro Preto – CMOP (1711-1715). Nele, é possível observar os primeiros atos para ordenar a vila no tocante aos ofícios mecânicos: “que todas as pessoas que tivessem *logeas* abertas e vendagens, e todos os oficiais de qualquer

ofício [...] tirassem novas licenças”.⁹ Observando as posturas da mencionada câmara, tem-se noção de como elas eram aplicadas em Vila Rica.¹⁰

Para conhecer o que teria sido o *mundo do trabalho* nas Minas setecentistas, é possível contar com fonte valiosa. Trata-se do *Censo dos ofícios de 1746*, cuja elaboração teve por objetivo o recolhimento de taxas das “indústrias”, registrando nomes de artistas e oficiais mecânicos que laboraram na comarca de Vila Rica, no período mencionado.¹¹ Mas não apenas oficiais mecânicos foram recenseados, também pintores e escultores que, pelos princípios normativos, não se enquadrariam dentro dos chamados “ofícios mecânicos”, pertencendo à categoria das *artes liberais*. Desta sorte, foram listados, além dos pintores e escultores, também os douradores, marceneiros, carpinteiros, carapinas, alfaiates, sapateiros, entre outros. No *Censo dos ofícios de 1746*, registrou-se, igualmente, as *logeas* que funcionavam em Vila Rica e seu termo, caracterizada por seu aspecto urbano, sendo ambiente propício para a circulação de oficiais mecânicos ocupados na execução de atividades essenciais como moradia, vestuário, distribuição de alimentos. Ao lado dessas especialidades, artistas e demais oficiais mecânicos dedicaram-se à ornamentação e fausto decorativo dos templos, sendo eles pintores, douradores, escultores e entalhadores.

Esse documento já havia sido mencionado em trabalhos, hoje clássicos, sobre o tema, porém, tais estudos não contemplaram todas as possibilidades de análise que

⁹ACTAS da Câmara Municipal de Vila Rica. In: *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, v. 49, 1927. p. 245; RUSSELL-WOOD, A. J. R. O governo local na América portuguesa: um estudo de divergência cultural. *Revista de História*, São Paulo, v. 55, n. 109, p. 25-79, jan./mar. 1977. ; VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica: formação e desenvolvimento, residências*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

¹⁰ARQUIVO Público Mineiro – APM. Fundo Câmara Municipal de Ouro Preto. (Posturas 1720-1826). fl. 11 e 12.

¹¹APM/Fundo Casa dos Contos 2027. Pagamento da capitação referente aos 1º e 2º semestres de 1746, com registro de multas.

a fonte documental oferece.¹² Esse censo é da maior relevância por listar os oficiais mecânicos residentes nas localidades ouropretanas de Antônio Dias, Ouro Preto, Padre Faria, Cachoeira, Casa Branca, Itabira, Itatiaia, entre outras, informando suas respectivas ocupações, como carpinteiro, entalhador, escultor, marceneiro, ourives, pintor. Destaca-se que a administração pública recomendava a execução de censos e listas de habitantes para reconhecimento do número efetivo de moradores, visando à cobrança de taxas e impostos. Esse censo não fugiu à regra e, mesmo que sua elaboração tivesse uma função fiscal – a cobrança da taxa de captação em Vila Rica em 1746 –, ele constituiu-se como fonte importante para o presente estudo, informando as atividades então praticadas naquela vila no Setecentos:

Tabela 1: Ocupações mencionadas no *Censo de 1746*

OCUPAÇÃO	OFICIAIS	OCUPAÇÃO	OFICIAIS
Alfaiate	71	Logea pequena	28
Armeiro	3	Marceneiro	7
Barbeiro	8	Oleiro	1
Cabelereiro	3	Ourives	18
Caldeireiro	3	Pedreiro	21
Cangalheiro	1	Picheleiro	1
Carapina	11	Pintor	2
Carpinteiro	51	Relojoeiro	1
Corte	35	Sapateiro	62
De sua botica	15	Seleiro	11
de sua pessoa (forros)	231	Serqueiro	3
Entalhador	2	Serralheiro	4
Escultor	1	Venda	320

¹² Cf. BAZIN, Germain. *A arte religiosa barroca no Brasil.* v. 1; MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1974.

Espadeiro	2	Violeiro	3
Ferrador	28	Ofício	15
Ferreiro	45	Ilegível	4
Latoeiro	4	Não consta	2
Logea grande	8	TOTAL	1. 025

Fonte: APM/CC 2027. *Pagamento da capitação referente aos 1º e 2º semestres de 1746, com registro de multas.*

Aspecto importante é refletir sobre a composição étnico-cultural da mão-de-obra desses artistas e oficiais mecânicos. A propósito, a chave de interpretação para muitas interrogações pode estar localizada no componente étnico e, consequentemente, na diversidade cultural dos profissionais que exerceram suas atividades nas Minas.¹³ Ressalta-se, aqui, o estigma do trabalho manual, sendo ele um dos fatores explicativos do emprego de escravos nas atividades realizadas com as mãos; preconceito também vigente em Portugal, como já trataram vários autores.¹⁴ Considera-se, ainda, o fato de que escultores, entalhadores e pintores atuantes nas vilas mineiras viviam em consonância com a sociedade da qual faziam parte e, sendo assim, dos que adquiriram patrimônio e deixaram testamentos, constata-se que a maioria possuía escravos especializados no desempenho das mesmas ocupações de seus proprietários.

O trabalho escravo africano não era novidade no mundo português. Em Lisboa, no século XV, o número de escravos correspondia a 10% do total da população. Estes atuavam em um vasto campo de atividades, como trabalhos domésticos, nas ruas,

¹³KLEIN, Herbert. *Escravidão africana: América Latina e Caribe*. São Paulo: Brasiliense, 1987; LIBBY, Douglas Cole. Habilidades, artífices e ofícios na sociedade escravista do Brasil colonial. In: _____; FURTADO, Junia Ferreira (Org.). *Trabalho livre, trabalho escravo: Brasil e Europa, séculos XVII e XIX*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 57-73.

¹⁴Para a questão da aversão ao trabalho manual consultar: CÓDIGO Philippino ou Ordenações e Leys do Reino de Portugal. MESGRAVIS, Laima. Os aspectos estamentais da estrutura social do Brasil Colônia. SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Ser nobre na colônia*. ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista*.

como ambulantes, ocupados nos ofícios mecânicos e atividades náuticas.¹⁵ Apesar de terem desempenhado essas atividades, os escravos eram impedidos de participar das corporações que os representavam na metrópole. Ainda hoje, convive-se com o silêncio na historiografia portuguesa sobre a possibilidade desses africanos – escravos ou libertos – terem sido qualificados em trabalhos artísticos de pintura e escultura. Observando-se o legado material lusitano do século XVI, para a surpresa de muitos, foram encontrados registros iconográficos onde aparecem o negro e o índio.¹⁶

Para as sociedades escravistas, o fato de artistas e oficiais mecânicos possuírem cativos não causa espanto, visto que estes eram considerados legalmente uma propriedade, e mesmo aqueles cativos que obtinham a alforria, se conquistavam algum pecúlio, tratavam logo de adquirir pelo menos um outro ser humano para trabalhar para si. No entanto, no universo das artes, torna-se importante obter maiores esclarecimentos sobre a atuação de escravos e forros nas obras de talha e pintura. É fato aceito pelos historiadores da arte que a fatura simultânea de várias obras em um espaço temporal reduzido, por um mesmo artista, somente seria possível se este possuísse um ateliê composto por escravos, o que permitiria a arrematação de tantas obras. Na América portuguesa, onde se recorreu à mão-de-obra africana, esses cativos participaram diretamente do trabalho artístico – fato visível nos testamentos e inventários deixados por muitos artistas. Torna-se oportuno citar a afirmação do autor Douglas Libby:

Para compreender o papel dos artífices e das artes mecânicas nas sociedades escravistas, o historiador deve ficar atento para abordagens que lidam com os graus de desenvolvimento social e econômico, as forças do mercado, a divisão social do trabalho, a questão do gênero, as

¹⁵BOXER, Charles R. *O império marítimo português*. GODINHO, Vitorino de Magalhães. *A estrutura da antiga sociedade portuguesa*. p. 71-116.

¹⁶MACHADO, Maria José Goulão. Do mito do Homem Selvagem à descoberta do Homem Novo: a representação do negro e do índio na escultura manuelina. In: DIAS, Pedro (Coord.). ACTAS DO IV SIMPÓSIO LUSO-ESPAÑOL DE HISTÓRIA DA ARTE - Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar, Coimbra, Instituto de História da Arte - Universidade de Coimbra, 1988. p. 321-345.

identidades raciais, étnicas e sociais, bem como os níveis diferenciados de liberdade e servidão tão característicos das colônias do Novo Mundo.¹⁷

Em uma sociedade estamental e escravista, os mestres e oficiais trabalhavam com o auxílio de cativos, tanto nos canteiros de obras das igrejas e capelas quanto em suas oficinas. Muitos artistas e oficiais mecânicos beneficiaram-se da mão-de-obra escrava, principalmente quando era exigido o uso da força física, mas também nas fases iniciais do trabalho, como, por exemplo, na preparação das tintas, armação dos andaimes, corte da madeira e sua preparação; dependendo da perícia do escravo, eles atuavam também em serviços mais qualificados, sob a supervisão do mestre. Considera-se que os artistas faziam o acabamento das peças, principalmente, no caso das pinturas, daquelas que ficariam no primeiro plano do ponto de vista do observador. Em meados do século XVIII, assistiu-se à autonomia profissional de mestiços que vieram a se destacar no fazer artístico. Observa-se, então, a atuação do escravo ou liberto no desempenho de atividades artísticas nas Minas. Esses homens podiam auxiliar nos trabalhos de talha e pintura sendo que alguns mestiços se sobressaíram na execução de obras artísticas de cunho religioso, tornando-se artistas independentes pela qualidade e mestria do seu trabalho.¹⁸ Já as matérias-primas foram basicamente locais, sendo necessário, porém, adaptar as técnicas portuguesas aos recursos existentes, como a pedra-sabão e as madeiras nativas.

Nos documentos relativos aos pintores, douradores, escultores e entalhadores, apareceram listados em seu patrimônio, quando da análise dos testamentos,

¹⁷LIBBY, Douglas Cole. Habilidades, artífices e ofícios na sociedade escravista do Brasil colonial. In: _____; FURTADO, Junia Ferreira (Org.). *Trabalho livre, trabalho escravo: Brasil e Europa, séculos XVII e XIX.* p. 57-73.

¹⁸Existem importantes estudos sobre o uso de escravos nos ofícios mecânicos nas áreas urbanas; pode-se citar: KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850).* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

inventários, e libelos cíveis,¹⁹ a recorrência da expressão “moleque”.²⁰ Falar-se-á, aqui, dos mencionados “moleques” de propriedade dos artistas, por ser este o foco deste estudo. Mas, obviamente, não somente esta categoria profissional serviu-se de seus serviços, haja vista toda a documentação relativa à mão-de-obra escrava.

Em uma acepção contextualizada, moleque pode ser entendido como o menino, geralmente escravo, que por volta dos 12 ou 14 anos começa a participar do universo ocupacional que o cercava: agricultura, pecuária, ofícios mecânicos, como também das artes liberais, como pintura, escultura, talha e, por que não, a música? Foram famosos nas Minas setecentistas os escravos trombeteiros e muitos dos melhores músicos na capitania eram pardos ou mulatos²¹ – veja-se, por exemplo, o caso de Marcos Coelho Neto e Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, “homens de cor” que conquistaram certo prestígio social e tiveram seus nomes imortalizados por suas composições musicais, de reconhecido valor.

Sobre a formação dispensada aos neófitos, quanto mais cedo ele iniciasse o aprendizado do ofício, tanto melhor poderia ser o seu desempenho, principalmente pela destreza das mãos. Ressalte-se que tal aprendizagem deveria começar na fase da transição entre infância e adolescência, quando o aprendiz, fosse ele livre ou cativo, era tido como um “moleque”. De forma recorrente, pintores, escultores e

¹⁹ LIBELO. In: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino*. Exposição articulada do que se pretende provar contra um réu, apresentada após a sentença de pronúncia, à qual se deve conformar.

²⁰ MOLEQUE. In: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino*. “veio-nos esta expressão do Brasil e vale tanto quanto pequeno escravo negro”. Observe-se que este dicionário foi publicado em Portugal, entre 1712 e 1721, e seu autor já menciona uma expressão que teria vindo do Brasil e passou a fazer parte de publicação no seu país. Este exemplo ajuda a pensar a cultura como um fenômeno em constante movimento, ela não está restrita a espaços hegemônicos de cada época, sendo, portanto, uma via de mão dupla.

²¹ Para este tema, são consagrados os estudos do musicólogo teuto-uruguai Francisco Curt Lange (Eilenburg, 1903 – Montevidéu, 1997). Cf. LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. Tomo 1, v. 2, p. 121-144. Ver também DUPRAT, Régis. O estanco da música no Brasil colonial. In: MARCONDES, Neide; BELLOTTO, Manoel. *Labirintos e nós: imagem ibérica em terras da América*. p. 53-73.

entalhadores mencionaram seus “moleques”, que exerciam as mesmas atividades ocupacionais. Essas informações podem ser encontradas nos testamentos e inventários, como também nos processos-crime envolvendo artistas, uma das fontes mais ricas em informações dessa natureza.

Cita-se, aqui, o pintor Manoel da Costa Ataíde, quando este moveu libelo cível contra os mesários da capela de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, por questões de pagamento. O autor do processo alegou que não recebeu dos irmãos terceiros a última parcela referente a seus trabalhos de pintura na capela-mor do templo mencionado. O pintor, por sua vez, é acusado pelos mesários da irmandade de ter deixado a obra “a cargo de seus ‘moleques’, por se tratar de serviço de negro”, e ainda de ter assumido, simultaneamente, trabalho na igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, ficando a maior parte do tempo, segundo o depoimento das testemunhas, sem dar assistência à obra de Mariana. Fato excepcional é que os nomes desses “moleques” foram citados por algumas testemunhas e reapareceram entre os bens de raiz do pintor, inventariados após sua morte.²²

Comum também era o fato de alguns proprietários de escravos entregarem seus cativos a artistas e oficiais mecânicos para que estes aprendessem determinado ofício, com a finalidade de lhes render lucros futuramente; eram os *escravos ao ganho* ou *a jornal*. O ato também se repetia por atitude altruísta por parte dos donos de escravos, pretendendo que eles adquirissem condições de lutar por sua própria sobrevivência na falta do seu proprietário. Considera-se também a possibilidade de que, após o aprendizado de algum ofício, o cativo pudesse conquistar a tão sonhada alforria, através dos lucros advindos do seu trabalho. Os ofícios, quando praticados pelos escravos ou libertos, serviram para sua ascensão econômica,

²²Trata-se de Lucas e Matheus, ambos pertencentes ao pintor Manoel da Costa Ataíde. Cf. ARQUITVO da Casa Setecentista/Mariana. Libelo cível, código 239, auto 5972, 2º ofício, 1826; Testamento, livro de registro de testamentos, n. 34, fl. 62-67, cartório do 1º ofício, 1830. Transcrição José Geraldo Begname.

apesar de continuarem a pertencer a um mundo preso às divisões estamentais e regido por uma lógica escravista.

É o que se conclui do testamento deixado por dom frei Antônio de Guadalupe, cujo bispado do Rio de Janeiro abrangeu a capitania de Minas Gerais até 1745, quando, então, foi criado o bispado de Mariana. Sua prelazia estendeu-se de 1722 a 1739, quando foi transferido para a Sé de Viseu. O referido prelado, antes de partir definitivamente para Portugal, teve o cuidado de redigir seu testamento ainda no Rio de Janeiro, em 1740, e, entre os seus bens deixados, declarou:

Aos seis escravos que me acompanham para o Reino, a saber, Luís Mina, João Congo, José Reinol e João Benguela ou Pequeno, Martinho e Raimundo, mulatos, deixo forros, e a cada um se darão cinqüenta mil réis de esmola para aprenderem ofícios, porém, meus testamenteiros lhos não entregaram em sua mão logo, mas disporão de sorte que os não gastem de modo que mais lhes sirvam de dano que de utilidade.²³

Dom frei Antônio alforriou seus seis escravos, que deveriam acompanhá-lo quando foi servir em Viseu. O bispo dotou ainda cada mulato com a quantia de cincuenta mil réis de esmola, com o declarado objetivo de que aprendessem ofícios. No entanto, impõe a clara condição de que seus testamenteiros não lhes entregassem em mãos toda a quantia doada como herança, mas que o fizessem em parcelas, para que eles não gastassem os recursos aleatoriamente, sem aprenderem os ditos ofícios.²⁴ Pode-se dizer que, em seu contexto, o bispo era um homem precavido, pois sabia muito bem o risco dos forros gastarem os cincuenta mil réis

²³Cf. FIGUEIREDO, Luciano; CAMPOS, Maria Verônica (Coord.). *Códice Costa Matoso: Coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das Minas na América...* Testamento de dom frei Antonio de Guadalupe. p. 804-808. Consultar ainda: CAMPOS, Adalgisa Arantes. A visão barroca de mundo em D. frei de Guadalupe (1672-1740): seu testamento e pastoral. *Varia História* (Revista do Departamento de História da UFMG): Belo Horizonte, n. 21, p. 364-380, jul. 1999. (Número especial: Códice Costa Matoso).

²⁴Cf. FIGUEIREDO, Luciano; CAMPOS, Maria Verônica (Coord.). *Códice Costa Matoso: Coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das Minas na América...* Testamento de dom frei Antonio de Guadalupe. p. 804-808.

que caberiam a cada um, sem aprenderem ofício que poderia lhes garantir a sobrevivência.

Outro costume difundido entre os artistas e oficiais mecânicos que possuíam aprendizes, livres ou cativos, era deixar em testamento seus instrumentos de trabalho para aqueles considerados, pelo testador, como bons discípulos. Cita-se o entalhador português Francisco Vieira Servas, natural de Servas, freguesia de Eira Vedra, Conselho de Vieira do Minho. Batizado em 1720, faleceu em Sabará, em 1811. Era afilhado de Francisco Vieira da Torre, também entalhador português. Em 1753, encontrava-se em Catas Altas, realizando trabalho de talha na matriz de Nossa Senhora da Conceição; em 1770, ajustou obra de talha do altar da capelamor da capela de Nossa Senhora do Rosário, em Mariana, tendo que acionar a justiça na tentativa de receber da Irmandade do Rosário pelo restante da obra executada. Trabalhou também em Sabará, Congonhas do Campo e Barra Longa. Em seu testamento, constava: “Declaro que deixo o meu escravo Joze Angola oficial de entalhador forro, o meu testamenteiro lhe dará sessenta mil reis e um sortimento de ferros do ofício escolhido de eleição do dito escravo e um [...] de ferro”.²⁵

Ainda sob a orientação de Francisco Vieira Servas, menciona-se o entalhador Silvério Dias, batizado em Mariana em 1782, filho natural de Feliciana, crioula escrava de Anna Pulcheria de Queiroz de Siqueira. Consta que Silvério Dias “aprendeu por sete anos, à custa de sua senhora, D. Ana Pulquéria de Queiroz, com o ‘fulano Servas’, o ofício de entalhador”.²⁶ Já entre 1805 e 1806, a proprietária de Silvério Dias lucra com os jornais vencidos por seu cativo, relativos ao seu ofício de entalhador por trabalho realizado na igreja de Nossa Senhora das Mercês em

²⁵ARQUIVO Histórico do Museu do Ouro – Livro de registro de testamentos, 1811; Cf. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. v. 1, p. 246.

²⁶Cf. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. v. 1, p. 246.

Mariana, “pelo que pagou a D. Anna Pulcheria de *jornal* de seu escravo Silverio de seu ofício de entalhador, e consta do recibo”.²⁷

Exemplo semelhante é o do pintor bracarense, guarda-mor José Soares de Araújo, português atuante em Diamantina, que também possuía escravos especializados. Faleceu em 1799, sendo sepultado na capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – realizou trabalhos de pintura nas capelas de Nossa Senhora do Carmo, a partir de 1765, Nossa Senhora do Rosário e São Francisco de Assis. Embora tenha feito diversos trabalhos de pintura e douramento, especializou-se nas pinturas em perspectiva nos forros das naves das igrejas. Entre os bens mencionados em seu inventário, constava: “Escravos ao presente que possuo [...] João [...], com princípio de pintor. [...] Vidal, mulato, pintor e dourador”.²⁸

No *Censo dos ofícios* de 1746, na classificação forros, encontrou-se o número de 235 recenseados, que correspondem ao mesmo montante anotado no *Códice Costa Matoso*. No entanto, pela análise desse código, chegou-se à conclusão que esse número era bem maior. Essa constatação se deve ao fato de que, frequentemente, ao lado do nome do recenseado, aparecia o indicativo de sua condição social, ou seja, forro, como também a rica informação sobre o seu grupo de pertencimento, ou “etnicidade”. Na tabela seguinte, optou-se por considerar toda especificidade informativa que foi possível detectar no documento em questão, mantendo desmembradas as variáveis cor, condição e sexo, visando a um melhor conhecimento da situação dos ofícios mecânicos em Vila Rica na década de 1740.²⁹

²⁷Cf. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. v. 1, p. 246.

²⁸BIBLIOTECA Antônio Torres/Diamantina. Testamento de José Soares de Araújo.

²⁹APM/Fundo Casa dos Contos 2027. Pagamento da capitação referente aos 1º e 2º semestres de 1746, com registro de multas.

COR	NÚMERO
Cabra	1
Crioula	2
Crioula forra	15
Crioulo forro	7
Parda forra	17
Pardo	1
Pardo forro	19
Preta forra	168
Preto forro	52
Não se aplica	1
Ilegível	42
Não consta	776
Total:	1.101

Tabela 2: Sexo, etnicidade e condição dos recenseados de 1746. Fonte: APM/CC 2027.
Pagamento da capitação referente aos 1º e 2º semestres de 1746, com registro de multas.

Pela análise da tabela anterior, conclui-se que o número de forros arrolados no *Censo dos ofícios de 1746*, em Vila Rica, somou 268 indivíduos, uma vez que os 235 anotados correspondem apenas aos libertos mencionados nas folhas do censo a eles dedicadas. Nas folhas reservadas aos forros, não apareceu, para nenhum dos nomes, a especificação de sua ocupação, constando apenas a expressão “de sua pessoa”. Nas demais folhas do censo, nas rubricas cortes, ofícios e vendas, ao lado dos nomes dos recenseados, apareceu o indicativo da etnicidade e condição social, possibilitando totalizar o número de 268 forros atuantes em Vila Rica no

mencionado ano. A título de exemplo, tem-se: “Alberto Gomes, pardo forro, alfaiate, morador em Ouro Preto / Anna Courana, preta forra, venda, moradora no Padre Faria”.³⁰

Quanto aos escravos anotados no *Censo dos ofícios de 1746*, encontrou-se um total de 114 nomes. Foram considerados todos os casos em que os recenseados possibilitaram a suspeita de se tratarem de cativos, principalmente no caso das mulheres que se ocupavam em atividades nas vendas; exemplifica-se: “Tereza de Domingos de Andrade, vendas/multa, Padre Faria/ Suzana de Domingos de Andrade, vendas/multa, Córrego Seco”.³¹ Esse reduzido número de cativos explica-se pelo fato de o documento dizer respeito ao “censo das indústrias”, isto é, todas as outras atividades praticadas, além da mineração e agricultura. Desse total, contabilizou-se 85 mulheres e 29 homens, sendo que, dedicado aos ofícios mecânicos, apareceu somente um ferrador, os demais cativos dividiram-se da seguinte forma: 27 escravos ocupados em corte (açougue), e 86 cativos atuando nas vendas; menciona-se: “Luis de Antônio Sutil de Serqueira, corte/multa, morador em Carijós/ José de Antônio Sutil de Serqueira, corte/multa, morador em Caxoeira/ João de Antônio Sutil de Serqueira, corte/multa, morador em Caxoeira”.³²

No tocante ao sexo dos recenseados, a maioria constituía-se de homens (713), contrastando com 349 mulheres, 38 casos estão ilegíveis, não sendo possível a verificação do sexo. Informa-se, ainda, que a maioria das mulheres recenseadas eram forras e se ocupavam nas vendas. Finalmente, classificou-se uma recenseada

³⁰APM/Fundo Casa dos Contos 2027. Pagamento da capitação referente aos 1º e 2º semestres de 1746, com registro de multas. fls.1, 40. (ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO – APM, Fundo Casa dos Contos – CC).

³¹APM/Fundo Casa dos Contos 2027. Pagamento da capitação referente aos 1º e 2º semestres de 1746, com registro de multas. fls. 9, 19v.

³²APM/Fundo Casa dos Contos 2027. Pagamento da capitação referente aos 1º e 2º semestres de 1746, com registro de multas. fl. 87.

atípica, por se tratar da Santa Casa da Misericórdia de Vila Rica, tributada, porém, por possuir uma botica.³³

O pesquisador Herculano Gomes Mathias argumentou que nem sempre os levantamentos (recenseamentos, listas ou mapas de população) abrangiam a totalidade dos moradores.³⁴ Em alguns casos, eram listados apenas os fazendeiros, mineiros e comerciantes, não sendo arrolada a maioria dos habitantes, quando o objetivo era listar os “homens bons” ou pessoas de posse de cada localidade. Já os funcionários-régios e militares raramente eram relacionados se o principal interesse das autoridades, em cumprimento às ordens vindas de Portugal, fosse saber o número efetivo de moradores que deveriam ser taxados e quanto pagariam, de acordo com as classificações pré-estabelecidas.

Para concluir, e voltando ao argumento inicial deste texto, mais importante que elevar novos nomes ao panteão, necessário é enxergá-los nos seus aspectos humanamente identificáveis, como conflitos, omissões ou desentendimentos, aqui considerados resultante das condições de vida, personalidade e busca de melhores condições de trabalho. Pelo estudo do *Censo dos ofícios de 1746*, verificou-se a localização de alguns desses profissionais na topografia de Vila Rica e seu termo, levando-se em conta a interação com o meio social ao qual pertenciam. Tal análise também foi possível pela identificação das solicitações pelos serviços e das demandas locais.

³³Para o estudo das Misericórdias no Império português, consultar: BOXER, Charles R. Conselheiros municipais e irmãos de caridade. In: _____. *O império marítimo português. Op. cit.*; RUSSEL-WOOD, A. J. R. *Fidalgos e filantropos: A Santa Casa de Misericórdia da Bahia, 1500-1755*. Brasília: Ed. da UNB, 1981. Quanto à Santa Casa de Misericórdia de Vila Rica, ver: FRANCO, Renato Júnio. *Desassistidas Minas – a exposição de crianças em Vila Rica, século XVIII*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense – UFF, Rio de Janeiro, 2006.

³⁴MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na capitania de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969.

Percebe-se que é necessário compreender estes artistas dentro de sua perspectiva temporal, isto é, enquadrando-os dentro de uma determinada cultura, reconhecendo os limites existentes para a sua atuação e manifestação artística. Desta forma, nota-se que em uma sociedade estamental e escravista, como a das Minas setecentistas, havia claros limites para a ascensão social de negros e mestiços, o mesmo ocorrendo para aqueles que exerciam atividades manuais. Conceitos como o de “raças infectas” deixavam claro o limite de desclassificação social e marginalização para negros, mestiços e judeus, apesar da atividade que estes exerciam. Sabe-se, por exemplo, que nas Minas era vetada a participação de mestiços até o “quarto grau de mulatismo” nos cargos de vereança, ocorrendo o mesmo nas irmandades da elite branca, como a Irmandade do Santíssimo Sacramento.

Recebido em: 28/05/23 - Aceito em: 30/06/23

BIBLIOGRAFIA

ACTAS da Câmara Municipal de Vila Rica. In: *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, v. 49, 1927.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier. *Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista*. Dissertação de Mestrado em História/ UFMG, 2003.

ARQUIVO da Casa Setecentista/Mariana. Libelo cível, código 239, auto 5972, 2º ofício, 1826;

ARQUIVO da Casa Setecentista/Mariana. Testamento, livro de registro de testamentos, n. 34, fl. 62-67, cartório do 1º ofício, 1830.

ARQUIVO Histórico do Museu do Ouro – Livro de registro de testamentos, 1811.

ARQUIVO Público Mineiro – APM. Fundo Câmara Municipal de Ouro Preto. (Posturas 1720-1826). fl. 11 e 12.

ARQUIVO Público Mineiro /Fundo Casa dos Contos 2027. Pagamento da captação referente aos 1º e 2º semestres de 1746, com registro de multas.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil.* Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 vols.

BIBLIOTECA Antônio Torres/Diamantina. Testamento de José Soares de Araújo.

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario portuguez & latino..* Lisboa: na officina de Pascoal da Sylva, 1721.

BOXER, Charles Ralph. *O império marítimo português.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A visão barroca de mundo em D. frei de Guadalupe (1672-1740): seu testamento e pastoral. *Varia História* (Revista do Departamento de História da UFMG): Belo Horizonte, n. 21, p. 364-380, jul. 1999. (Número especial: Códice Costa Matoso).

CÓDICE COSTA MATOSO. FIGUEIREDO, Luciano R. de A.; CAMPOS, Maria V. (Orgs.) *Coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das minas na América que fez o doutor Caetano da Costa Matoso sendo ouvidor-geral das do Ouro Preto, de que tomou posse em fevereiro de 1749, & vários papéis.* Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos Culturais, v. 2, p. 279, 1999. *Código Philippino, ou, ordenações e leis do reino de Portugal:* recopiladas por mandado d'El-Rey d. Philippe I. 14. ed. Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Philomathico, 1870.

COLECCÃO sumaria das próprias leis, cartas régias... Belo Horizonte: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1911.

DUPRAT, Régis. O estanco da música no Brasil colonial. In: MARCONDES, Neide; BELLOTTO, Manoel. *Labirintos e nós: imagem ibérica em terras da América.* São Paulo: UNESP, 1999.

FRANCO, Renato Júnio. *Desassistidas Minas – a exposição de crianças em Vila Rica, século XVIII.* 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense – UFF, Rio de Janeiro, 2006.

GODINHO, Vitorino de Magalhães. *A estrutura da antiga sociedade portuguesa.* Lisboa: Arcádia, 1977.

GOMES, Saul António. Oficinas artísticas no Bispado de Leiria nos séculos XV a XVIII. In: ACTAS DO VI SIMPÓSIO LUSO-ESPAÑOL DE HISTÓRIA DA ARTE. p. 237-330. Viseu, Edição da Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KLEIN, Herbert. *Escravidão africana: América Latina e Caribe*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. Tomo 1, v. 2, p. 121-144.

LIBBY, Douglas Cole. Habilidades, artifícies e ofícios na sociedade escravista do Brasil colonial. In: LIBBY; FURTADO, Junia Ferreira (Org.). *Trabalho livre, trabalho escravo: Brasil e Europa, séculos XVII e XIX*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 57-73.

MACHADO, Maria José Goulão. Do mito do Homem Selvagem à descoberta do Homem Novo: a representação do negro e do índio na escultura manuelina. In: DIAS, Pedro (Coord.). ACTAS DO IV

SIMPÓSIO LUSO-ESPAÑOL DE HISTÓRIA DA ARTE - Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar. Coimbra: Instituto de História da Arte - Universidade de Coimbra, 1988. p. 321-345.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1974.

MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na capitania de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969.

MESGRAVIS, Laima. Os aspectos estamentais da estrutura social do Brasil Colônia. *Estudos Econômicos*, v. 13, n. especial, 1983.

MOURA, Carlos Alberto. A escultura religiosa em Portugal nos séculos XVII e XVIII: um breve relance. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, n. 1, 2001.

PIMENTEL, António Filipe. Manuel da Silva e a difusão do Barroco nas Beiras. In: ACTAS DO VI SIMPÓSIO LUSO-ESPAÑOL DE HISTÓRIA DA ARTE. Viseu, 1991. p. 427-455.

RUSSELL-WOOD, A. J. R. O governo local na América portuguesa: um estudo de divergência cultural. *Revista de História*, São Paulo, v. 55, n. 109, p. 25-79, jan./mar. 1977.

RUSSEL-WOOD, A. J. R. *Fidalgos e filantropos: A Santa Casa de Misericórdia da Bahia, 1500-1755.* Brasília: Ed. da UNB, 1981.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. Aspectos da imaginária luso-brasileira em Minas Gerais. *Imagen Brasileira*, Belo Horizonte, n. 1, 2001. p. 63-79.

SERRÃO, Joel (Dir.). *Dicionário de História de Portugal.* Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1961-1971. 4 volumes.

SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses.* Lisboa: Casa da Moeda, 1983.

DA SILVA, Maria Beatriz Nizza. *Ser nobre na colônia.* Unesp, 2005.

TEDIM, José Manuel. Imaginária religiosa na região do Porto: subsídios para seu estudo. *Imagen Brasileira*, Belo Horizonte, n. 2, p. 11-17, 2003.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica: formação e desenvolvimento, residências.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

A ornamentação pictórica da Capela do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes-MG

The pictorial ornamentation of the Chapel of Rosario dos Homens Pretos in Tiradentes-MG

Luiz Antonio da Cruz¹

RESUMO

A cidade de Tiradentes-MG, localizada no Campo das Vertentes, é detentora de expressivo conjunto de tetos pintados e diversos elementos ornamentados com pinturas de fingimentos, como os marmorizados, as têxteis e os *trompe-l'oeils*. Provavelmente, seja a cidade com o maior número de tetos pintados do Estado de Minas Gerais. Essas obras têm despertado a atenção de diversos pesquisadores do tema e a cada trabalho se ressalta a expressividade desses elementos artísticos. No presente artigo, apresentamos o conjunto pictórico que compõe a ornamentação da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da localidade, que recebeu a mais significativa pintura de arquitetura fingida da região, uma quadratura estruturada com a gramática do ilusionismo. O teto da nave, em caixotão, foi contemplado com pinturas, com cenas dos Mistérios do Rosário. Os retábulos também receberam ornamentação e se destacam os laterais, os mais antigos da capela, pintados com motivos do brutesco nacional. As pinturas contribuem para a ornamentação e juntamente com os demais componentes, tornam essa igreja uma das mais belas e expressivas da cidade.

Palavras-chave: tetos pintados, ornamentação, fingimento, iconografia, impressos.

ABSTRACT

¹ Professor, Pós Doutorando em História, pela Fafich-UFMG, Doutor e Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG-Escola de Arquitetura. Graduado em Letras pelo INCA/UFSJ. Estudou na Fundação de Arte de Ouro Preto e na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro.

The city of Tiradentes, in the state of Minas Gerais, located in the region of Campo das Vertentes, it's owner an expressive set of painted ceilings and several ornamented elements with paintings of pretenses, like the marble ones, the textile and the trompe-l'oeils. Probably, it's the city with the large number os painted ceiling of the state of Minas Gerais. These artworks have awakned the atention of many researcher's theme and a with study emphasize the expressiveness of this artistic elements. At the present paper, we present the painted set that make the ornamentation of the local Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, that recived the most significant painted of the region with false architecture, a quadrature structured build by the illusionism's grammar. The nave's ceiling, in caisson, was contemplated with paintings too, with the scenes from the Mysteries of the Rosary. The retables also received ornamentation and highlight the sides, the oldest of the chapel, painted with elements of the national brutesque. The paintings contributed to the ornamentation and together with the others components became this church one of the most beatiful and expressive of the city.

Keywords: painted ceilings, ornamentation, false architecture, iconography, printed

INTRODUÇÃO

A área que veio ser a Vila de São José já era conhecida pelos bandeirantes desde o último quartel do século XVII. Nos primeiros anos do XVIII, iniciaram a ocupação com uma peculiar malha urbana e nela ergueram suas principais edificações, dentre elas a Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que em 1727, serviu como matriz, pelo fato da Matriz de Santo Antônio se encontrar em obra de acrescentamento.

A primitiva capela também passou por obras de acréscimo e renovação do gosto. Embora fosse de uma irmandade com menos recursos financeiros, os irmãos dotaram a edificação com pinturas mais atualizadas, conforme a do teto da capela-mor, estruturada com elementos fingidos e o quadro recolocado. Essa deve ser considerada a mais expressiva pintura de teto em quadratura do Campo das Vertentes.

A ORNAMENTAÇÃO PICTÓRICA DA CAPELA DO ROSÁRIO

A Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos², da antiga Vila de São José, atual Tiradentes-MG, encontra-se bem alocada no contexto urbanístico e arquitetônico da localidade. Infelizmente, toda documentação referente a construção, ampliação, ornamentação e manutenção da edificação se perdeu. Restou apenas o seu livro de compromisso, datado de 1795. Existiu uma capela pioneira e dela há notícia, de 1727, quando lá se realizou a Festa do Senhor Bom Jesus dos Passos³, mas dela não subsistiu documentos ou descrição. O templo recebeu obra de ampliação e atualização do gosto, provavelmente após 1750.

“Homens Pretos” era a designação para os nascidos em solo africano e aqui escravizados. Há um dado próximo à referência acima, mas sobre a população escrava de São José: em 1728, contava com 5419 escravos, de acordo com os registros do Quinto Real por vila, no período de 1716-1728. (RUSSELL-WOOD, 1982, p.281). Portanto, naquela ocasião era considerável a população de pretos escravizados, de “21 identidades africanas, algumas bem específicas, mas a maioria dos escravizados foi rotulada como pertencentes a agrupamentos genéricos, tais como angola, benguela, cabinda, congo e mina. (LIBBY, 2020, p.113).

Antes da descoberta da colônia brasileira, Portugal já praticava a escravização de povos africanos. Entre 1450 e 1500, cerca de 150 mil pessoas foram comercializadas pelos portugueses, segundo Paulo Henrique Silva Pacheco, em *A origem Branca da Devoção Negra do Rosário* (2008). Uma das maneiras para se integrar toda essa quantidade de pessoas sequestradas e escravizadas, de diversas culturas, etnias, costumes e línguas diferentes, foi disseminar o culto à Senhora do

² Tombamento Individual pelo IPHAN, nome: Igreja de Nossa Senhora do Rosário (Tiradentes, MG). Denominação: Igreja do Rosário, processo: 410-T-49, Livro Belas Artes, Vol. 1, Nº de inscrição: 344, Nº da folha: 71, Data: 06 de dezembro de 1949.

³ Livro de Acórdãos da Irmandade do Senhor dos Passos, 1722-1829, fl. 2, AEDSJDR.

Rosário. Principalmente, na travessia do Atlântico, a calunga, os pretos escravizados se apegavam com a Senhora do Rosário, para a sua proteção.

Irmanados em sua agremiação distinta – a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário através dos recursos dos irmãos, esmolas, taxas de sepultamento e bens legados através de testamentos, conforme o caso de Joanna Gomes, falecida logo que registrou o seu:

Meu corpo será amortalhado no hábito da Santa Irmandade da Caridade da Matriz desta vila e será acompanhado pelo meu Reverendo vigário e cinco Reverendos Padres mais, a quem se pagará a Esmola costumada e será também acompanhado pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos desta vila da qual Irmandade sou Irmã e será sepultado o meu corpo dentro da Capela da mesma Senhora do Rosário, no lugar que me pertencer como Rainha que servi na Irmandade e no dia do meu falecimento ou enterramento se dirão pela minha alma seis missas de corpo presente. (PAIVA, 2006, p. 95,96).

Conforme o testamento da preta forra e “rainha” Joanna Gomes, ela pertencia a Irmandade de Nossa Senhora dos Homens Pretos, era devota e para a agremiação deixou os seus bens. Com esses recursos obtidos e os demais, os irmãos do Rosário construíram, ampliaram, ornamentaram e dotaram a capela com primoroso conjunto de pinturas arquitetônica e ornamental. Conforme registrado em seu *Livro Compromisso*, de 1795, a Irmandade edificou e decorou seu templo sem “ônus” para a Fábrica da Matriz, ou seja, sem custo para a Matriz de Santo Antônio, contando apenas com os esforços e os parcós recursos obtidos pela agremiação religiosa.

Mesmo com situação econômica desfavorável, a Irmandade acabou por dotar sua capela com gosto mais atualizado que a própria Fábrica da Matriz. Para a ornamentação do teto da capela-mor, utilizou-se da pintura arquitetônica, ou pintura em perspectiva, com os elementos estruturais fingidos e ao centro o quadro recolocado. Solução já experimentada em Minas Gerais, na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo, Ouro Preto; ou na Capela de Nossa Senhora do Rosário, mais conhecida como Padre Faria, também em Ouro Preto,

ou ainda na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Conceição do Mato Dentro.

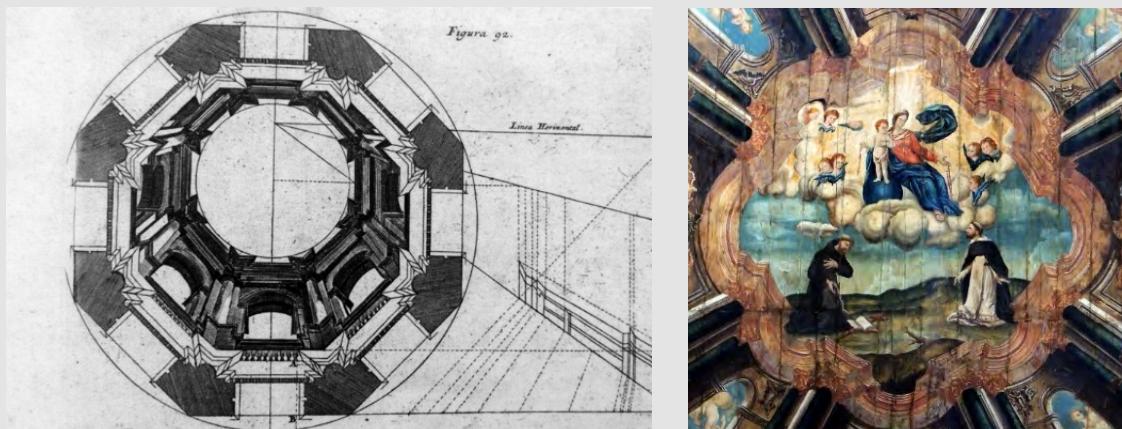
Trata-se de pintura a têmpera, executada em abóbada de berço, a partir da cimalha, recebeu quatro pares de colunas, com pilastras, fechadas em arcos, a sustentar a moldura fingida, com uma visão celestial, a representação da Virgem do Rosário com o Menino Deus, sobre nuvens, a entregar o rosário aos santos Francisco de Assis e Domingos de Gusmão, inseridos em paisagem, com diversas cabecinhas aladas e flocos de nuvens. O conjunto de elementos estruturais possibilitam a ideia de profundidade, das aberturas dos arcos vaza luminosidade e apresentam o céu azul claro, com figuras celestiais que circulam, acentuar a intenção de movimentação. Aparecem elementos arrocalhados, mas ainda bastante acanhados, na cor e na forma. Predominam os tons escuros. A autoria desse teto pintado é ignorada e pode ser de cerca de 1775. (GIOVANNINI, 2017, p.36).



Figura 1: Teto pintado, têmpera sobre madeira, cerca de 1775. Autoria ignorada. Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Fotografia: do autor.

Para a execução desse teto pintado, não resta dúvida de que o autor, ou autores (pode ser que a estrutura arquitetônica tenha sido executada por um pintor e outro a cena central da composição), tenha tido contato com as fontes inspiradoras, as gravuras avulsas, missais, registros de santos, bíblias e outros. Porém, ao analisar as imagens veiculadas no tratado do jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709), o *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, publicado em dois volumes, entre 1693 e 1700, constata-se semelhanças entre a pintura e as fontes inspiradoras. As gravuras chegavam aos mais longínquos locais e traziam as inovações já bastante aplicadas, não somente na Europa, mas também nas Américas. Conforme salientou um dos principais pensadores do trânsito cultural: A construção nova visualizava uma supremacia espiritual técnica, que casava com as formas da arquitetura europeia. (GRUZINSKI, 2001, p.98).

Ao observar a estrutura central do teto, com o quadro recolocado, o arremate, ou entablamento, ou ainda a moldura da cena, assemelha-se bastante com as pranchas veiculadas no referido tratado poziano, com a substituição da cúpula pela cena religiosa; solução amplamente usada em Minas Gerais. Outros tratados devem ter circulado em Minas, em especial os de Jacop Barrozi Vignola (1507-1573), Sebastiano Serlio (1475-1554) ou de Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) e influenciado a produção pictórica, especialmente a dos tetos pintados com cenografias fictícias. Além dos impressos, pode ser que cópias manuscritas também tenham circulado. (CRUZ, 2021, p.109-111).



Figuras 2 e 3: Estampa 92 do *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de Andrea Pozzo, 1693. Acervo Biblioteca Nacional de Lisboa. Cena central do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretor, têmpera sobre madeira, c. de 1775. Tiradentes-MG.
Foto: do autor.

A cena do quadro recolocado foi bastante difundida entre os séculos XVIII e XIX; aqui, trata-se da representação da Senhora do Rosário com o Menino Deus a entregar o Rosário aos santos Domingos de Gusmão e Francisco de Assis. Com variações da composição e de santos, encontramos essa representação em diversos tetos, não somente em Minas, mas também em outros estados, especialmente na Bahia. A fonte inspiradora para a execução dessas representações pode ter sido os registros de santos, que tinham produção em série, a custo mais reduzido, além de formatos menores e chegavam facilmente a diversos lugares.



Figura 4: Camarim do retábulo-mor, com ornamentação têxtil fingida. Fotografia: do autor.

O retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário deve ser da segunda metade do século XVIII, pois ao observá-lo detidamente, encontramos soluções empregadas no retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio. Para a sua ornamentação foram utilizadas soluções pictóricas distintas, como o mármore fingido, rocalhas, adamascados, vasos floridos e no teto do camarim a mandorla raiada com o Divino Espírito Santo ao centro. Não há registros referente a essas pinturas, mas podemos compará-las às obras devidamente documentadas do pintor Manoel Victor de Jesus, que atuou na Matriz de Santo Antônio e na Capela de Nossa Senhora das Mercês, com as obras comprovadas; a ele deve ser atribuída essa ornamentação pictórica, pois as soluções compostionais e cromáticas se aproximam sobremaneira.

Os dois retábulos juntos ao arco-cruzeiro, dedicados aos santos pretos, Benedito e Santo Antônio de Noto (de Categorical ou Cartago), devem ser mais antigos, provavelmente trastes da capela pioneira. Esses dois elementos dourados e pintados se distinguem do retábulo-mor, por sua talha mais volumosa e especialmente pela presença de pinturas com gramática do brutesco nacional, principalmente no coroamento. São similares, embora com pinturas diferentes, que

se tornaram elementares para a ornamentação. No cromatismo, destacam-se tons avermelhados, nas formas vegetais, no docel e no cortinado.



Figura 5: Coroamento do retábulo de São Antônio de Noto, pintado com elementos da gramática do brutesco nacional. Têmpera sobre madeira, século XVIII, Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Foto: do autor.

Seus frontões se diferem, o da esquerda, recebeu fingimento marmóreo em tons azuis, similares aos dos retábulos laterais da Matriz de Santo Antônio, enquanto o da esquerda, o de Santo Antônio de Noto, recebeu ornamentação têxtil fingida, um adamascado composto simetricamente com largas folhas de acantos e fitas a compor quadros. Há predominância de tons cinzas. Segundo o pesquisador Antônio Fernando Batista dos Santos (2009, p.613):

Estas pinturas fueron identificadas como las primeras manifestaciones pictóricas de imitación textil en la decoración de las iglesias del período colonial en Minas Gerais y presentan una composición simétrica, compuestas por robustas hojas de acanto lanceoladas y enrolladas, dispuestas sobre la pintura del fondo liso.

Além desse exemplar, subsiste outro tão antigo quanto esse da Capela do Rosário, também com motivo têxtil, estruturado com folhas de acanto em tons de verde escuro e fitas fingidas, a formar quadros, datado de 1741, obra de Francisco Xavier de Souza⁴ – trata-se do frontão do Passo da Paixão da Cadeira, localizado quase em frente à capela e defronte à antiga cadeia da Vila de São José. Tão antigo quanto

⁴ Livro Receita e Despesas dos Passos, 1729-1885, f. 32.

os dois aqui apresentados, encontramos outros com formas vegetais e outras soluções compostionais na Capela do Senhor Bom Jesus das Flores, do Taquaral, em Ouro Preto e na Capela de Nossa Senhora do Rosário, de Catas Altas.

As pinturas de fingimento têxteis foram amplamente aplicadas na ornamentação retabular, principalmente para camarins e frontões. Ainda segundo Batista dos Santos (2009, p.613), “entre a metade do século XVIII e até as primeiras décadas do XIX, foram desenvolvidos pelo menos oito modelos distintos de pintura de imitação textil”. Essa solução pictórica foi amplamente empregada nas edificações do Campo das Vertentes, acentuadamente em Tiradentes, Prados e São João del-Rei.



Figura 5: Frontão com ornamentação pictórica têxtil fingida. Têmpera sobre madeira, meados do século XVIII. Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Tiradentes-MG.
Foto: do autor.

O teto da nave tem abóbada de berço, trifacetada, em caixotões emoldurados e separados por pinhas com folhas de acanto entalhadas e douradas. Dezoito caixotões compõem o teto, com fundo branco, tabeira com rocalhas vazadas, frisos

em marmóreos fingidos e dourados. Ao centro são apresentadas as cenas narrativas dos Mistérios do Rosário e três invocações da Ladinha de Nossa Senhora, estes se encontram na área do coro, com as cenas *Casa Dourada, Arca da Aliança* e *Porta do Céu*. O conjunto tem cercadura ampla, com a cimalha em degraus, marmorizada em tons de azul escuro. Duas traves reforçam a estrutura, as peças também receberam ornamentação com rocalhas e guirlandas de flores. A partir do segundo caixotão, à esquerda, aparecem as seguintes cenas referentes aos mistérios gozosos: *Anunciação, Natividade, Visitação⁵, Apresentação de Jesus no Templo, Jesus entre os Doutores*; à direita: cinco passagens referentes aos mistérios dolorosos: *Oração no Monte das Oliveiras, Flagelação, Coroação de Espinhos, Cristo carregando a Cruz, Crucificação*; referentes aos mistérios gloriosos ao centro: *Ressurreição, Ascensão de Cristo, Pentecostes, Assunção da Virgem e Coroação da Virgem*, conforme o quadro abaixo:

Mistérios Gozosos	Mistérios Gloriosos	Mistérios Dolorosos
<i>Jesus entre os doutores</i>	<i>Coroação da Virgem</i>	<i>Monte das Oliveiras</i>
<i>Apresent. de Jesus no templo</i>	<i>Assunção da Virgem</i>	<i>Flagelação</i>
<i>Visitação</i>	<i>Pentecostes</i>	<i>Coroação de Espinhos</i>
<i>Natividade</i>	<i>Ascensão de Cristo</i>	<i>Cristo carregando a Cruz</i>
<i>Anunciação</i>	<i>Ressurreição</i>	<i>Crucificação</i>
<i>Casa Dourada</i>	<i>Arcar da Aliança</i>	<i>Porta do Céu</i>

Quadro 1: Representações com as narrativas do teto da nave,
Capela de Nossa Senhora das Mercês, Tiradentes-MG.

Provavelmente, deve ter fonte inspiradora para essa disposição das cenas, porque a mesma pode ser observada na Capela de Nossa Senhora das Dores, de Cachoeira do Campo, em Ouro Preto.

⁵ Na obra de restauração, na recolocação dos quadros o da Visitação passou anteceder a Natividade; o mesmo ocorrido com um dos caixotões da nave da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes.

Em consequência da inexistência de documentação, a pintura desse teto pode ser atribuída ao professor de pintura Manoel Victor de Jesus (1760-1728). A cada cena, observam-se a tipologia desenvolvida por este mestre, o seu cromatismo predominante, com o emprego de cores fortes e contrastantes. Ao comparar com outras obras executadas e bem documentadas, na Matriz de Santo Antônio, contratadas pelas irmandades do Santíssimo Sacramento – a partir do primeiro registro de sua atuação, datada de 1781, do Descendimento, do Senhor dos Passos, além de obra recentemente descoberta, no Consistório da Irmandade de Nossa Senhora do Terço (sem referência documental) e toda ornamentação pictórica da Capela de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, também minuciosamente documentada, com os recibos redigidos e assinados pelo próprio pintor.

Esse teto composto por 18 caixotões, teve execução por volta de 1820. Ao analisar cada cena, observa-se que o pintor recorreu às fontes inspiradoras, especialmente às imagens de missais, como o *Missale Romanum*, Olisipone, Ex Typographia Regia, publicado em Lisboa, em 1801 e constante no acervo da Paróquia de Santo Antônio, também aos registros de santos. Sendo as gravuras de uma cor, ocorreu o emprego do cromatismo contrastante, uma das características do pintor. Como os caixotões são quadrados, sofreu adaptação das cenas e claramente se constata seu espelhamento, em alguns toda estrutura da cena inspiradora foi mantida. Solução empregada e evidente na cena da *Crucificação*, inspirada na imagem do *Missale Romanum*, Antuerpiae / Typographia Plantiniana, de 1724, também constante no acervo da Paróquia de Santo Antônio.



Figura 6: Teto em caixotão, abóbada trifacetada, com cenas dos Mistérios do Rosário. Têmpera sobre madeira, cerca de 1824, obra atribuída a Manoel Victor de Jesus. Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Tiradentes-MG. Foto: do autor.



Figuras 7 e 8: Cena da Crucificação, têmpera sobre madeira, atribuída a Manoel Victor de Jesus e gravura inspiradora, do *Missale Romanum*, Antuerpiae / Typographia Plantiniana, 1724. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG. Fotos: do autor.

Provavelmente, o pintor teve seus próprios impressos – missais, bíblias, livros, gravuras avulsas e coleção de riscos, conforme ocorreu com outros mestres pintores, especialmente Francisco Xavier Carneiro, Manuel da Costa Ataíde, Caetano Luiz de Miranda e outros que deixaram informações registradas sobre os acervos imagéticos em seus inventários *post-mortem*.

CONCLUSÃO

Em Tiradentes, a Matriz de Santo Antônio, as demais capelas, os Passos da Paixão e algumas edificações civis receberam exuberante ornamentação pictórica, nesse conjunto precioso, destacam-se os tetos da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, pelas soluções aplicadas e em especial a do teto da capela-mor, com o seu ilusionismo arquitetônico ou mesmo pela utilização de elementos da gramática do brutesco nacional em seus retábulos laterais.

Conforme registrado em seu Compromisso, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos sempre teve problemas com a falta de recursos para edificar e ornamentar sua capela devotiva. Apesar das circunstâncias, o templo acabou por se tornar um dos mais ricos em termos de ornamentação pictórica. Com o passar do tempo e o enfraquecimento da irmandade dos pretos, a capela acabou praticamente abandonada e sem de manutenção. Em consequência disso, o conjunto foi drasticamente afetado pelas águas pluviais que atingiram o teto da nave, a resultar em perdas irreversível. Há que se ressaltar que as intervenções de restauração também resultaram em perdas, em consequência do rebaixamento do teto da capela-mor e com o uso da cera de abelha que afetou o seu cromatismo. No teto da nave ocorreu a substituição de tábuas, não ocorreu a reintegração cromática e foi dada uma demão de tinta em tom esverdeado em toda sua extensão, assim, a comprometer sua leitura visual. Recentemente, águas pluviais atingiram as pinturas do camarim do retábulo-mor. Em 2019, o retábulo-mor e os dois retábulos

laterais foram restaurados, com recursos de um TAC proveniente de uma ação da área do meio ambiente.

A ornamentação pictórica da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos é expressiva, precisa ser revisitada sempre e deve ser alvo de atenção para sua proteção e conservação.

Recebido em: 10/06/23 - Aceito em: 02/07/23

REFERÊNCIAS

- BOHRER, Alex Fernandes. *O discurso da imagem. Invenção, cópia e circularidade.* São Paulo: Lisbon International Press, 2020.
- Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, 1795. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei, Museu de Arte Sacra.
- CRUZ, Luiz Antonio da. *A Casa Padre Toledo no cotidiano e na monumentalização.* [manuscrito] Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2015.
- CRUZ, Luiz Antonio da. *Os tetos pintados e as pinturas ornamentais na Vila de São José: contexto histórico e artístico entre os séculos XVIII e XIX.* [manuscrito] Tese (Doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2021.
- CRUZ, Luiz Antonio da., BOAVENTURA, Maria José. *Glossário do Patrimônio de Tiradentes.* Tiradentes: IHGT, 2015.
- GIOVANNINI, Luciana Braga. *Os mistérios do rosário visão e invocação: estudo iconológico das pinturas de forra da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São José Comarca do Rio das Mortes 1750 a 1828.* [manuscrito] Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de São João del-Rei, 2017.
- Livro Receita e Despesas dos Passos, 1729-1885. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei, Museu de Arte Sacra.
- MACHADO, Lourival G. *Barroco Mineiro.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

MELLO, Magno Moraes. (org.) *A arquitetura do Engano: perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre Europa e o Brasil*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

PACHECO, Paulo Henrique Silva. *A origem Branca da Devoção Negra do Rosário*. <http://revistatempodeconquista.com.br/RTC-3.php>, 2008.

PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

PAIVA, Eduardo França. *Hibridismo, trânsito e imagem na formação do universo cultural brasileiro*. In: *Paisagens híbridas: fontes e escrituras da História*. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

RUSSELL-WOOD, A.J.R. *The Black Man in Slavery and Freedom in Colonial Brazil*. New York: Saint Martins Press, 1982.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Uso e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. [manuscrito] Tese (Doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2009.

SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. *Los tejido labrados en la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó em Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, España, 2009.

SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula: estudo da pintura de forro da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José del-Rei, 1793-1824*. [manuscrito] Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de São João del-Rei, 2012.

Pensar o efêmero – entre a quadratura e as especulações teóricas nas discussões em Santo Antão sob o comando de Inácio Vieira S.J.

Thinking the ephemeral: between quadrature and the theoretical speculations in the discussions in Santo Antão under the leadership of Inácio Vieira S.J.

Magno Moraes Mello

RESUMO

Este estudo tem como ponto central discutir um pouco mais as Aulas de Matemática do Colégio de Santo Antão, em Lisboa, ministradas pelo Jesuíta Inácio Vieira. Nesse sentido, esta pesquisa pode estar condicionada a dois manuscritos inéditos, hoje na Biblioteca Nacional de Portugal: o *Tratado de Óptica* e o *Tratado de Perspectiva*, respectivamente, 1714 e 1715. Consideramos estes manuscritos como o primeiro momento em que se discutia em Lisboa questões sobre representação perspectivada na produção de pinturas e/ou cenografias. Vieira lecionava, entre os anos de 1709 e de 1721, coincidindo com a presença em Lisboa do florentino Vincenzo Bacherelli, entre os anos de 1701 a 1721. Estes dois decoradores mudaram sistematicamente o contexto da prática pictórica em Portugal durante a primeira metade do século XVIII e ainda influenciaria toda a pintura perspécctica ao longo da centúria. Os dois textos de Vieira, aqui referidos são basilares para um melhor entendimento da perspectiva, da cenografia e, em certa medida, da quadratura durante o reinado de D. João V (1707-1750). Este período caracteriza-se com um novo olhar e um novo conceito de espaço construído nos intradorsos dos templos e edifícios lisboetas. É interessante lembrar que em 1615 outro estudo se fazia sentir em Lisboa sobre perspectiva. Trata-se do texto do dominicano Felipe Nunes, publicado exatamente um século antes do manuscrito de Vieira. São questões interessantes e que nos chama a atenção para o papel fulcral de Vieira no século XVIII, como professor de Matemática. A pintura e a cenografia agora estão em primeiro plano nas discussões teóricas e na formação de alguns artistas, como ainda na produção das pinturas de falsa arquitetura. O texto de 1615 não era didático em relação à Perspectiva, mas evidenciava um lugar privilegiado desta representação pictórica para as artes figurativas. Foi preciso esperar a força dos Jesuítas e a gama de textos saídos da

mão do matemático Inácio Vieira. Um estudioso da Óptica, da Perspectiva e de tantas outras matérias que também explorava as dimensões práticas para a produção cenográfica em teatros ou em tetos. Este estudo irá apresentar a força das suas Aulas e a relação entre seus manuscritos com a prática pictórica no gênero da quadratura.

Palavras-chave: quadratura; Inácio Vieira; Perspectiva.

ABSTRACT

The aim of this study is to discuss the Mathematics Lectures at Colégio de Santo Antão (Lisbon) taught by the Jesuit priest Inácio Vieira, by focusing on two unpublished manuscripts currently in the National Library of Portugal, the Treaty on Optics (1714) and the Treaty on Perspective (1715). I regard these texts as the starting point of discussions on perspective painting and/or scenography in Lisbon. Vieira lectured from 1709 to 1721, when Florentine artist Vincenzo Bacherelli was in Lisbon (1701-1721). These two decorators systematically transformed pictorial practice in Portugal during the first half of the 18th century and were a lasting influence on perspective painting throughout that century. The above-mentioned treatises by Vieira are essential for a better understanding of perspective, scenography and, to a certain extent, *quadratura* in the reign of João V (1707-1750). This period is characterized by a new concept of space in the painted ceilings of Lisbon's temples and buildings. It is important to note that in 1615 another study on perspective had been published in Lisbon. This was the text by the Dominican Felipe Nunes, which appeared exactly a century before Vieira's manuscript. These are interesting questions that draw our attention to Vieira's pivotal role in the 18th century as a Mathematics lecturer. Painting and scenography were then at the forefront of theoretical discussions, artistic training, and the production of paintings of false architecture. The 1615 text was not didactic as regards perspective but highlighted it as a key form of pictorial representation in the figurative arts. It was necessary to wait for the contribution of the Jesuits and the range of texts written by Inácio Vieira, a mathematician who was also a scholar of Optics, Perspective and many other subjects, and who explored the practical dimensions of scenographic production in theatres or on ceilings. This study will present the contribution of Vieira's Lectures and the relationship between his manuscripts and the pictorial practice in the *quadratura* genre.

Keywords: quadratura; Inácio Vieira; Perspective.

No ano de 1709 Inácio Vieira S. J. (1678-1739) está em Lisboa e assume as Aulas de Matemática no Colégio de Santo Antão. Era o momento em que assuntos como *Óptica*, *Catóptrica*, *Dióptrica*, *Cenografia*, *Chiromancia*, *Castrologia* e *Perspectiva* seriam tratados de modo mais consciente em Lisboa. Entretanto, antes de Vieira, Luís Gonzaga (1666-1747), ensinou Matemática em Santo Antão, entre 1700 e 1705; em seguida João Garção (1673-1745), entre os anos de 1706 e 1713; e, finalmente, Jerônimo de Carvalhal (1684-?) fecha este circuito lecionando matemática entre, os anos de 1707 e 1708. A Lisboa joanina estava numa fase de exuberância e estes assuntos dariam um novo respiro paralelamente à produção da decoração ilusionista produzida em Lisboa pelas mãos do florentino Vincenzo Bacherelli, recém-chegado à cidade em 1701. Inácio Vieira ficaria responsável por estas lições de Matemática entre 1709 e 1720, quando é substituído por Manuel de Campos (1681-1758) e em seguida por Diogo Soares (1684-1748) em atividades em Santo Antão entre 1719 até a primavera de 1721. As aulas de Matemática em Santo Antão eram lidas em português e aberto ao público não jesuítico, desde 1590¹. Sobre Inácio Vieira (1678-1739),² sabe-se que com 14 anos integra a Companhia

¹ - Guimarães Rodolfo, *Les Mathématiques en Portugal*, Coimbra, 1909; Henrique Leitão, A ciência na “Aula da Esfera” no Colégio de Santo Antão 1590-1759, In *SphaeraMundi: A ciência na Aula da Esfera* – Catálogo BNP, Lisboa 2008; Ugo Baldini, “L’insegnamento della Matemática nel Collegio di S. Antão a Lisbona, 1590-1640”, in *A Companhia de Jesus e a Missão no Oriente*, Lisboa 2000, pp. 274-310; Ugo Baldini, *Saggi sulla Cultura della Compagnia di Gesù (secoli XVI-XVIII)* Padova, CLEUP Editrice, 2000. Luis Albuquerque, “A «Aula da Esfera» do Colégio de Santo Antão no século XVII”, in *Anais da Academia Portuguesa de História*, 21, Lisboa 1972, pp. 337-391; Henrique Leitão, Jesuit mathematical practice in Portugal, 1540-1759, in M. Feingold (ed.) *The New Science and Jesuit Science: Seventeenth Century Perspectives*, Dordrecht 2003, pp. 229-247;

² - Veja: J. Pereira Gomes, “Inácio Vieira”, in *Encyclopédia Luso Brasileira de Cultura*, vol. 18, Lisboa, Verbo, p. 1094; Carlos Sommervogel, S. J., *Bibliothèque de la Compagnie de Jesus*, vol. 8, Paris, 1898, p. 742; Maximiano Lemos, *Encyclopédia Portuguesa Illustrada Diccionario Universal*, vol. XI, Porto, Lemos e Cia., p. 195, considera o ano de nascimento de Inácio Vieira em 1676; Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, tomo II, Coimbra, MDCCXLVIII (1748), pp. 551-552; F. Rodrigues, *Formação Intelectual do Jesuítico*, Porto, 1917, pp. 295-296 e do mesmo autor, *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, IV/1.º, 10, 11, 402, 408, 409, 451; Rodolfo Guimarães, *Les Mathématiques en Portugal*, Coimbra, 1909, p. 34. O primeiro destes dois textos apresenta um pequeno resumo sobre a vida e as publicações de Inácio Vieira e o segundo cita apenas os dados mais importantes, não tratando de todas as suas obras. São escassas as informações acerca deste jesuítico. Para estudos atuais veja: João Paulo Cabeleira Marques Coelho, “Inacio Vieira: Optics and Perspective as Instruments Towards a Sensitive Space”, IN *Nexus Network Journal*, n. 2, Vol. 13, 2011, pp. 315-335; ainda do mesmo autor: “Ilusão espacial em Portugal. Quadratura e azulejaria no enlace de uma arquitetura imaginária”, IN *La pintura ilusionista entre Europa y América*, Universo Barroco Iberoamericano, (Org. José Manuel Almansa, Magno Moraes Mello, Rafael Molina Martim), UNIBRRC, Sevilla, 2020, pp. 213-228. Veja também: Magno Mores Mello, “O universo científico dos jesuítas no Colégio de Santo Antão em Lisboa: O estudo da Perspectiva e da

de jesus, em 1692; aos 16 anos já é jesuíta e estuda Matemática em Évora; com 27 anos, em 1705, ensina matemática no Colégio das Artes em Coimbra, até 1708; neste mesmo ano e com 30 anos pede transferência para Lisboa; em 1709 leciona Matemática encerrando o curso em 1720, estando com 42 anos; no mesmo ano retorna a Coimbra permanecendo ali até 1724, tendo 46 anos; entre 1720 e 1728 aparece em Roma como ajudante do secretário-geral da Companhia de Jesus, encontrando-se agora com 50 anos. Reaparece como reitor dos Seminários de São Patrício e do Colégio de Lisboa, como ainda pregador na Casa Professa de São Roque em Lisboa e confessor do infante D. Pedro, filho de D. João V. Inácio Vieira morre em Lisboa aos 61 anos de idade no ano de 1739, responsável por uma série de manuscritos científicos que influenciaria grande parte da teoria perspéctica, a decoração quadraturística e a cenografia ao longo do século XVIII. Inácio Vieira constrói uma considerável produção de textos científicos que merecem ser elencados: em 1705 escreve um *Tratado Matemático da Pirotécnica*; em 1709 um *Tratado da Astronomia*; em 1710 um *Tratado da Quiromancia*; em 1712 outro *Tratado da Quiromancia*, este copiado por João Barbosa de Araújo; em 1712 um *Tratado de Hidrografia ou Arte da Navegação*; em 1714 um *Tratado da Óptica*; em 1716 um *Tratado da Catóptrica*; em 1717 um *Tratado da Dióptrica* e em cerca de 1715 um *Tratado da Perspectiva*.³ Vieira é também citado como diretor de algumas teses tais como: *Ancile Mathematicum*, defendida por Diogo Soares em 1708; *Marte Armado*, defendida por L. Xavier Bernardo da Silva em 1712; *Perspectiva Mathematica*, defendida por José Sanches da Silva, em Évora em 1716; *Archimedis Sphaera*, em 1707 e *Conclusões de Mathematica* em 1719.⁴

O citado *Tratado de Quiromancia (Astronomia prática; Exame Militar; Medidas e Medições; Perspectiva e Pintura – Cores e Vernizes, 38 fólios)* é um manuscrito

Cenografia nas Aulas de Inácio Vieira S.J. entre 1709 e 1720”, IN *Cultura Arte & História*, Fino traço, Belo Horizonte, 2014, pp. 81-123.

³ - Uma primeira análise de cada um destes manuscritos foi realizada por Henrique Leitão quando investigou os manuscritos científicos do Colégio de Santo Antão existentes Biblioteca Nacional de Lisboa. Assim, veja: Henrique Leitão, *SphaeraMundi: A ciência na Aula da Esfera – Catálogo BNP*, Lisboa 2008.

⁴ J. Pereira Gomes, “Inácio Vieira”, in *Encyclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 18, Lisboa, Verbo, p. 1094.

cuja data é de 1710 referida na última página.⁵ Apesar de não estar assinado, por comparação caligráfica, pode ser atribuído à mão do nosso matemático jesuíta.⁶ Em seus estudos, Henrique Leitão o identificou como um tratado que aborda o contexto da perspectiva, porém tratando-se de uma cópia ou de estudos que Vieira teria realizado a partir do tratado de Felipe Nunes intitulado *Arte Poética, Pintura, Simetria e Perspectiva*, publicado em Lisboa em 1615 e reeditado em 1767. No manuscrito inaciano é perfeitamente claro como Vieira repete não somente parte do texto, mas também alguns desenhos contidos no tratado de Nunes. É expressivo que Inácio Vieira tivesse em mãos a publicação de Felipe Nunes e que, de algum modo serviria para seus apontamentos sobre perspectiva. A relação de Vieira com Nunes é bem curiosa, pois Nunes não dá em seu tratado um caráter instrutivo no entendimento matemático experimental da perspectiva, apenas elogia a importância destes estudos do ponto de vista moral e educativo. Nas palavras de Leontina Ventura podemos perceber que

(...) assim, através da Arte da Pintura, persuadimo-nos que a pintura é, para Nunes, um documento do pensamento filosófico e religioso – ao pretender verdades exemplares e universais, surge-nos como um exercício da ascética. A história da arte aparece-nos, pois, diluída na história geral da cultura.⁷

É primordial estudar estes dois textos e colocar em evidência o que Inácio Vieira pode ter absorvido de Felipe Nunes ou como a tratadística seiscentista daria lugar a uma nova evidência instrutiva no século XVIII e pelas mãos dos jesuítas. A partir das observações de Leontina Ventura a pintura para Nunes instrui segundo os

⁵ Provavelmente trata-se de mais um manuscrito do jesuíta Inácio Vieira, *Tratado da Chiromancia; Astronomia; Exame Militar e Mediçãoes: Perspectiva e Pintura – Cores e Vernizes*, C. 1710, Cod. 7782, BNP.

⁶ Henrique Leitão, *A ciência na “Aula da Esfera” no Colégio de Santo Antão 1590-1759*, Lisboa 2007; idem, *Sphaera Mundi: A ciência na Aula da Esfera* – Catálogo BNP, Lisboa 2008, pp. 27-45.

⁷ Felipe Nunes, *Arte da Pintura – simetria e perspectiva, Lisboa, 1615* (Fac-simile da edição de 1615 com um estudo introdutório de Leontina Ventura, Porto, 1982), p. 59. Veja também: Renata Nogueira Gomes de Moraes, *A compreensão de Felipe Nunes acerca da pintura e dos seus elementos técnicos-científicos no tratado arte da pintura, simetria e perspectiva, Lisboa, 1615*”, Dissertação de mestrado apresentada à UFMG, Belo Horizonte, 2014.

princípios da Igreja; a arte está para este dominicano num misto de pureza e glória ou um caminho para a salvação.

Abordar com precisão uma ciência da representação só foi possível a partir da formação teórica da perspectiva no Renascimento. Esta construção perspéctica é antiga e se confunde com a origem da arquitetura e da pintura. A perspectiva foi intuída muito antes do século XV, apesar dos seus fundamentos científicos e sua codificação terem sido realizadas no período quattrocentista. Foi a ciência grega que fez as primeiras indagações sobre óptica e, portanto, as primeiras pesquisas sobre o espaço tridimensional.

A construção perspéctica do espaço para os Jesuítas pode ser considerada como um modo de construção racional e prática na “forma” do jesuíta como bem observou Massimo Pampaloni.⁸ Assim, além da sistemática da construção perspectivada do espaço, a arte barroca está vinculada às diretrizes da Contrarreforma, período em que se inicia uma maior comunicação entre o homem e a obra de arte, num ousado sentido de persuasão e sedução. Sabe-se que a cenografia instituída em qualquer interior de qualquer templo, a partir da Contrarreforma, irá refletir o esforço jesuítico de levar o mais perto dos devotos a mensagem do Evangelho, assim induzidos a comunicar com as personagens ali representadas e em perfeita sintonia com as ideias de Inácio de Loyola expressas nos seus Exercícios Espirituais. É fundamental ter sempre em mente que a busca a Deus é constante e depende de um discernimento apropriado e uma adequada avaliação. O que mais impressiona é que tudo isso descende de uma praticidade do modo de vida do jesuítico. Esta praticidade é nitidamente encontrada na regra do tanto quanto. Ou seja: estar atento e próximo ao que aproxima ao fim desejado e se afastar das coisas quando este fim maior for prejudicado. Esta postura encontra eco no

⁸ Massimo Pampaloni, “A forma do Jesuítico: os Exercícios Espirituais”, IN *Cultura, Arte e História – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*, (Org. Adriana Romeiro e Magno Moraes Mello), Fino Traço, Belo Horizonte, 2014, pp. 15-24

Princípio e Fundamento, pois o homem foi criado para falar, fazer reverência e servir a Deus nosso senhor e mediante isso, salvar a sua alma; e as coisas sobre a face da Terra foram criadas para o homem, e para ajudá-lo no prosseguimento do fim para o qual fora criado. De modo que, usará delas tanto quanto para alcançar o seu fim e tanto quanto se libertará delas se isso impedir a concretização do mesmo.⁹

Portanto, o contexto divino deve tornar-se mais próximo e sensível em relação às paixões humanas. Com tal ânimo, comprehende-se bem como a Igreja foi ao encontro da “forma barroca” sem qualquer reserva.¹⁰ É perante todo esse discurso em torno da relação Barroco/Contrarreforma que a representação perspectivada passa a ser um meio científico à disposição da postura da Igreja Pós-tridentina.¹¹

Cabe destacar que muitos Jesuítas se interessaram por questões matemáticas e geométricas da projeção espacial num plano e que instrumentalizaram este processo para uma melhor atuação da sua mensagem. É o veículo efetivo da comunicação e da representação visual. O que importa é a constante procura da Companhia em levar até aos fiéis uma composição ordenada e sistemática do universo, segundo os seus próprios ideais de conduta e de valores. Não se pode esquecer que para Inácio de Loyola a meditação estava identificada com a memória artificial, e não com a memória natural.

A questão central é saber o que tudo isso tem a ver com a representação perspectivada e por que razão estes religiosos¹² iriam preocupar-se com questões

⁹ Santiago Arzubialde S. J., *Ejercicios Espirituials de S. Ignacio. Hostoria y Analisis*, Bilbal, Mensajero Sal Terrae, 1991, pp. 71-73; veja ainda: *Sant'ignazio di Loyola - Esercizi Spirituali, preceduti dalla sua autobiografia* (prefazione di Giovanni Papini), Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1928, p. 95.

¹⁰ Cfr. William V. Bangert, *História da Companhia de Jesus*, Porto: Apostolado da Imprensa, S. Paulo, Loyola, 1985; Aldo Scaglione, *The Liberal Arts and the Jesuit College Systems*, Amsterdam, Phil., John Benjamins, 1986; Ugo Baldini, *Saggi sulla Cultura della Compagnia di Gesù (secoli XVI-XVIII)*, Padova, CLEUP Editrice, 2000; Romano Gatto, *Tra scienza e immaginazione. Le matematiche presso il collegio gesuitico napoletano (1552-1670 ca.)*, Firenze, Olschki, 1994.

¹¹ Arthur H. Chen, *Macao: Transporting the Idea of Linear Perspective*, Macau, Instituto Cultural de Macao, 1998, p. 16. Sobre esta relação da arte barroca com a Contra Reforma veja outros autores específicos: Carlo Giulio Argan, “La «Retorica» e l’Arte Barocca”, in *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955; Carlo Giulio Argan, “La «Retorica» e l’arte barocca”, in *Retorica e barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955; Rosario Assunto, “L’universo come Spettacolo e L’unità de Infinito”, in *Infinito e Contemplazione, Gusto e Filosofia dell’Europa Barocca*, Napoli, 1979.

¹² Não digo apenas em relação à Ordem jesuítica. Os franciscanos no século XIII se interessaram intensamente pelos estudos dos raios luminosos. As universidades medievais sempre se interessaram por aritmética, geometria e astronomia.

tão complexas como a estruturação do espaço em termos de projeções, construções perspectivadas e propriedades dos raios luminosos. Responder a esta questão em sua totalidade é uma tarefa muito complexa, entretanto, pode afirmar-se que no centro do problema está a instrumentalização de um método para alcançar as suas finalidades mais profundas: mover à piedade e aumentar a devoção numa sólida elevação do sentimento e da fé. A configuração de um espaço que imitava a realidade era a forma mais rápida e sedutora de dar a mensagem pretendida. Estudar as leis da construção espacial tornava-se um meio pedagógico, instrutivo e prático fundamental. O ponto mais expressivo destas ferramentas científicas, como a perspectiva, é que a busca e o encontro com Deus se tornem o ponto essencial na vida prática e cotidiana do fruidor. Este encontro com Deus funciona com o olhar da imaginação. A decoração pictórica para os artistas jesuítas poderia ser este encontro ou esta busca até a divindade. Como nos diz Massimo Pampaloni “a experiência de entrar no lugar (no caso do interior de alguma igreja) representa um dos envolvimentos espirituais mais intensos por meio dos sentidos.”¹³ Ora, é a partir da percepção do mundo que se pode dizer o que é Deus, ou melhor, descobrir Deus desde o mundo, desde a natureza e para tal, usar a representação ilusionista do espaço de modo a tornar presente uma realidade invisível.

Como se sabe, o lugar e as imagens pretendidas nos Exercícios Espirituais encontram eco na narrativa das Sagradas Escrituras. Para chegar a uma composição, vendo-se o lugar numa espécie de cenário ou representação teatral, é que

o desenvolvimento do teatro jesuíta coincide com o interesse dos tratadistas da Companhia de Jesus pela teoria do drama, pela arquitetura teatral e pelas invenções da “scenografia e da scenotecnica (...) Dubreuil foi o primeiro a apresentar em seu tratado um modelo de cenografia em perspectiva prevalecendo o uso de bastidores ao invés do uso de

¹³ Massimo Pampaloni, “A forma do Jesuíta: os Exercícios Espirituais”, IN *Cultura, Arte e História – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*, (Org. Adriana Romeiro e Magno Moraes Mello), Fino Traço, Belo Horizonte, 2014, p. 21.

elementos de relevo (...) o que significava que a profundidade da cena era limitada tanto na realidade como no efeito óptico.¹⁴

Foi o interesse pela imaginação que permitiu que a representação perspectivada difundisse esse ideal: uma cena representada em perspectiva organiza a distância entre o fiel no espaço terreno e os santos no espaço divino. Nesse sentido, os Jesuítas conseguem juntar arte, instrução e cristandade. O culto da fé e da revelação transforma-se no esclarecimento do absoluto através dos sentidos na percepção tridimensional do espaço. É a arquitetura de uma pseudo ordem cristã do universo conseguida graças a uma origem geométrica e sistematizada do infinito. A ciência tinha agora a função de difundir métodos que justificassem a veracidade do mundo espiritual para uma completa persuasão e nesta tarefa científica os jesuítas eram os protagonistas.

Neste seguimento, nosso percurso segue para o século XVIII quando Portugal irá conhecer na sua primeira metade um momento propício com a abertura do país, não só na procura de uma nova estética, mas também com uma abertura ao ensino: as condições financeiras propícias com o novo ciclo econômico da Capitania do Ouro e, apenas como lembrança desta nova proposta cultural, a Academia Portuguesa em Roma funcionando entre 1718 e 1728.¹⁵ É durante as aulas de matemática que o Tratado da Perspectiva escrito pelo professor Inácio Vieira aparece no contexto científico de Portugal na primeira década do século XVIII. Recorde-se que esta Aula era independente, pública e com um *curriculum* mais alargado em comparação com outras no país, pois deveria atingir também os homens do mar e as suas necessidades de conhecimento marítimo.¹⁶ Esta Aula foi iniciada em 1590¹⁷ e, ininterruptamente existiu até 1759, quando a Companhia de

¹⁴ Irene Maurcarz, “La trattistica dei gesuiti e la pratica teatral al Collegio Romano: Maciej Sorbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo”, in Convegno di Studi I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa, Roma, 1994, pp. 349, 361-364 (referência traduzida por nós).

¹⁵ Cfr.: Luís de Moura Sobral, *Do sentido das imagens*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996, pp. 187-196; sobre esta academia veja: Piepaolo Quieto, *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo (la pittura a Mafra, Evora, Lisboa)*, Bologna, 1988.

¹⁶ Ana Isabel Rosendo, *Inácio Monteiro e o Ensino da Matemática em Portugal no Século XVIII*, Coimbra, Departamento de Matemática da Universidade de Coimbra, 1998, p. 35.

¹⁷ Henrique Leitão, *A Ciência na Aula da Esfera no Colégio de Santo Antão 1590-1759*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007.

Jesus foi expulsa de Portugal. Outro aspecto que se deve levar em conta era a necessidade de haver professores no próprio país para assegurar não só o sucesso do curso, mas a sua assiduidade. Surge, assim, a necessidade de dar a melhor formação matemática a alguns religiosos que seriam os futuros professores, assim, a partir de setecentos os professores que ensinariam matemática nas três maiores escolas jesuítas do país seriam portugueses.

Estudar os manuscritos escritos por Vieira é uma tarefa que urge, pois permitirá conhecer melhor a Aula da Esfera e os influxos culturais do início do século XVIII. Numa primeira análise do Tratado da Perspectiva percebe-se que Vieira era um homem organizado, dedicado e inteligente. Em seus textos cita de modo abundante autores que trataram da matemática, da óptica e da perspectiva, para além da presença de Bacherelli em Lisboa e comenta as notas que o florentino deixara antes de retornar a Florença. Isto nos permite deduzir que o jesuíta era bem relacionado em seu meio e antenado com os métodos mais coevos em relação ao espaço perspectivado. Os conhecimentos expostos em Aula atendiam a uma produção artística funcionando como debates sobre questões matemáticas, mas sempre com uma atitude religiosa exposta diretamente aos seus ouvintes. A religiosidade do jesuíta é notória na ação, na praticidade, em direta sintonia com a vida cotidiana. Inácio aproveitava não somente sua condição religiosa, mas também seus conteúdos científicos para levar a palavra de Deus a seus ouvintes. Este era o seu apostolado, em perfeita sintonia com sua postura didática em cada capítulo, em cada manuscrito. A organização do manuscrito de Vieira estava condicionada a Andrea Pozzo e Milliet Dechales, apesar de citar ao longo do texto uma gama significativa de teóricos e matemáticos. O nosso jesuíta entendeu bem as questões científicas e as aproxima de uma postura laica, exatamente como fez Pozzo com seus alunos em Roma. A aproximação com seus alunos fez Inácio Vieira atuar no Colégio lisboeta, mas integrar-se igualmente fora dele. Percebe-se que a sua vocação é o trabalho, ou seja, produzir conhecimentos e atuar na vida prática e como as aulas eram em português e aberta a alunos externos esta postura se fazia

completa. Vieira estaria criando uma escola? Um espaço para o conhecimento teórico e prático da quadratura em Lisboa nos primeiros vinte anos do século joanino? Suas aulas permitiriam a produção de desenhos, de esboços e de projetos para pintura ou cenografias a se realizar em Lisboa. Provavelmente havia discussões entre alunos, pintores ou especialistas em perspectiva e esta era uma situação inovadora naquela época inicial de setecentos. Numa primeira análise do texto sobre perspectiva, para além do conteúdo específico da matemática e da geometria, percebe-se uma tradição formal entre escrita e ensino. Isso é, transmitir conhecimentos e integrá-los na experiência cotidiana do mundo. As aulas de Vieira eram frequentadas por jovens ávidos por conhecimento, alunos que se tornariam professores e ainda jovens artistas interessados no melhor e mais atual estudo da representação perspéctica, seja para propostas teóricas, seja para a produção artística. Os alunos seguiam as leituras, as explicações, os desenhos e as discussões sobre um tema em total desenvolvimento nos centros culturais mais promissores. A preocupação de Vieira com o texto é evidente em cada *Quadro* com seus respectivos títulos: procura expor o melhor método e o mais funcional possível e de modo descomplicado. Em alguns dos seus títulos se nota, por exemplo “como acharemos a perspectiva de qualquer linha objetiva no plano horizontal; como achar as aparências quando a tábua estiver inclinada”.

Portanto, o manuscrito de Inácio Vieira é um manual, um modo de expor suas ideias e de as explicar o mais transparente possível. Percebe-se uma simplicidade operativa muito comum ao contexto de vida dos jesuítas, acrescido a uma sensibilidade educacional. As explicações são diretas buscando sempre a facilidade e a aplicabilidade no processo de produção do conhecimento e das representações artísticas. Este jesuíta deve ter buscado este formato não apenas na própria estrutura pedagógica dos jesuítas, mas também a partir da organização dos textos de Pozzo, que ele segue regularmente em constante paralelo com o de Dechales.

Já na escrita de Filipe Nunes, apesar de referir autores especializados na produção da perspectiva e da simetria, nos remete a uma configuração literária mais platonista, quase como um padre, pois sua maior preocupação era incitar a piedade e conduzir o leitor à salvação. A pintura para Nunes estava próxima da poesia, como bem chama atenção Leontina Ventura,¹⁸ uma arte para agradar e dar sentido moral. Segundo a mesma autora a obra de Nunes foi bem comercializada e teve um grande êxito com duas edições ao longo dos séculos XVII e XVIII, podendo supor que chegaria ao Brasil a edição setecentista: infelizmente não comprovada. Seu texto deveria estar presente nas bases dos estudiosos sobre perspectiva, especialistas e pintores. O contato de Vieira com a obra de Filipe Nunes era inevitável e óbvio. Entretanto, Nunes via a perspectiva com uma postura ou um conhecimento de contemplação divina, um exercício erudito, destinado a justificar os louvores da pintura; já o jesuíta Inácio Vieira, a partir de pressupostos operativos e diretamente para a praticidade do seu aluno conduzindo-o ao conhecimento, seja este como professor ou como produtor de cenas ilusionistas.

O ambiente cultural que nos interessa é a primeira metade do século XVIII, durante parte do reinado de D. Pedro II, que marca o início de um novo processo cultural coincidindo com a presença do quadraturista Vincenzo Bacherelli, documentado em Lisboa a partir de 1701 e o reinado de D. João V¹⁹. Estamos também atentos a esta cronologia porque o Tratado da Perspectiva se relaciona com o tratado da Óptica escrito em 1714 pelo mesmo Inácio Vieira. Sendo que no primeiro vem referido assuntos que Vieira reconhece como pontos essenciais para o entendimento de certos *Quadros* mais complexos ou que necessitariam de

¹⁸ Felipe Nunes, *Arte da Pintura – symetria e perspectiva, Lisboa, 1615* (Fac-simile da edição de 1615 com um estudo introdutório de Leontina Ventura, Porto, 1982).

¹⁹ Giuseppina Raggi, *O Projeto de D. João V – Lisboa Ocidental – Mafra e o Urbanismo Cenográfico de Filippo Juvarra*, Caleidoscopio, Lisboa, 2020: este texto evidencia um momento precioso durante o reinado de D. João V, a partir das suas pretensões artísticas e culturais numa Lisboa dos primeiros 50 anos do século XVIII, que em alguns aspectos, já não existe. Veja ainda um dos primeiros estudos sobre o mecenato de D. João V: Antônio Filipe Pimentel, *Arquitectura e Poder – o real edifício de Mafra*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992 e do mesmo autor “Antônio Canevari e a Arcadia Romana: subsídios para o estudo das relações artísticas Lisboa/Roma no reinado de D. João V”, IN *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, Livros Horizonte, 2007, pp. 31-39.

adicionais explicações ao longo de seu texto. Em vista disso, nas Aulas os conhecimentos sobre perspectiva e sobre óptica eram relacionados de modo a transmitir um conhecimento específico, mas também próximo a uma produção operativa. Uma instrução pensada por Vieira já que em muitas destas passagens, em seu manuscrito, chama a atenção de seus alunos dando-lhes conselhos ou mesmo entusiasmando-os no duro estudo desta prática. Seu texto não atende apenas ao estudioso de ciência matemática ou ao universo dos alunos da Companhia, mas, provavelmente, a pintores-cenógrafos que tivessem alguma curiosidade em relação a procedimentos necessários à preparação de cenas perspectivadas. Nossa interesse conjuga ciência, métodos de representação, religião e arte. Fatores presentes no cerne da companhia de Jesus desde o princípio de sua formatação curricular no século XVI. Todos estes aspectos foram cruciais, consequentemente, entre 1714 e 1717 Vieira escreveria sobre Óptica, Perspectiva, Catóptrica e Dióptrica. É importante que se diga que estes dois últimos temas foram discutidos e escritos entre os anos de 1716 e 1717. Temas sempre relacionados e em perfeita disposição didática nas suas abordagens, de modo que a disposição cronológica não é por acaso. No manuscrito sobre Catóptrica o conteúdo está dividido em três Livros a saber, *Da Reflexão e dos Espelhos Planos; Dos Espelhos Convexos; e Dos Espelhos Côncavos*.²⁰ No manuscrito sobre Dióptrica tem-se novamente a subdivisão em três livros, *Da Refração e dos Óculos considerados cada um por si; Das várias combinações dos Oculos; Do lugar da imagem e da refração dos corpos colorados*.²¹ Logo a seguir, entre os fólios 681 e 708, Inácio Vieira dá o Apêndice 1º *Das Praxe desta matéria – Praxe numero 1, Da Lanterna Mágica*.²² Pode ser considerado o único texto escrito em Portugal sobre este tema. Note-se que este tratado está diretamente associado à experiência da câmara escura. Por sua vez, estes manuscritos sobre catóptrica e dióptrica

²⁰ Inácio Vieira *Tratado da Catóptrica*, 1716

²¹ Inácio Vieira, *Tratado da Dióptrica*, 1717

²² Inácio Vieira, *Apêndice 1º - Praxe 1.º Da Lanterna Mágica* (inserido no *Tratado da Catóptrica*); no Apêndice 2.º do mesmo tratado, Vieira abordará sobre a *Refração do Som*.

devem juntar-se como complemento teórico ao tratado da Óptica,²³ provavelmente inspirado no Tratado XX da Óptica de Milliet Dechales, composto por 3 Livros. Este manuscrito sobre óptica apresenta os princípios anatômicos e fisiológicos do olho; descrição dos princípios gerais dos raios visuais; ilusão óptica, curiosidades e aplicações várias. Seguramente, a Aula da Esfera em Santo Antão não tratava apenas de lições sobre Cosmografia (argumento principal na Aula da Esfera desde 1590), mas incluía também todos estes textos, sendo o curso público o único lecionado em português. E como o próprio Inácio Vieira diria,

depois de darmos a notícia suficiente da Óptica, e Perspectiva partes ambas que pertencem à vista, pois tratam dos raios diretos, segue-se na ordem tratarmos da catóptrica ciência digna de todo o cuidado; e aplicação, em cuja consideração achem os raios reflexos: esta parte tem por nome Catóptrica derivada da palavra grega Catoptrão, que vale o mesmo que espelho, aonde refletem os raios da luz, cuja reflexão, ou capacidade para ela é uma das principais propriedades da luz (...).²⁴

Ora, paralelo a questões sobre a óptica e a fisiologia da visão era também necessário referir e ensinar questões sobre luminosidades, refração dos corpos, as inúmeras questões sobre funcionalidade, utilidade e propriedade dos espelhos, tantas vezes em sintonia com os artistas preocupados com as propriedades da visão. Para muitos historiadores os espelhos eram verdadeiras máquinas de ver e de desenhar.²⁵ Tudo voltado para que o aluno pudesse compreender todos os aspectos científicos que circundam a representação do espaço e de objetos em perspectiva. Para além destes processos matemáticos e geométricos, Vieira também dava muita importância ao conhecimento da arquitetura e todas as suas disposições. Basta que recorramos entre os folios 90 e o folio 221 do Tratado da Perspectiva para ver como ele analisa grande parte da arquitetura civil em sua *Digressão Oportuna*. Aqui é possível ver citado toda a história da arquitetura desde

²³ Inácio Vieira, *Tratado da Óptica*, Lisboa, 1714.

²⁴ Inácio Vieira, *Tratado de Catóptrica e Dióptrica*, 1717, fl. 1. (A grafia foi atualizada para melhor ser compreendida).

²⁵ Refere-se aqui o título de um dos capítulos da obra de Javier Navarro de Zuvillaga, *Imágenes de la perspectiva*, Siruela, Madrid, 1996, pp. 65-108. Veja também; Lino Cabezas, “Las Máquinas de debujar – Entre el mito de la vision objetiva y la ciencia de la representación”, IN *Máquinas y Herramientas de Debajo*, Catedra, 2002, pp. 83-347.

Vitruvio até o século XVII passando por diversos autores como Vitrúvio, Leon Battista Alberti, Durer, Daniele Barbaro, Scamozzi, Vignola, Frei Lourenço de São Nicolau, Sebastiano Serlio, Jean Bullant (1515-1578), Bramante, Vignola, Pietro Cataneo, Milliet Dechales, Giuseppe Viola Zanini (1575/80-1631), De l'Orme Philibert (1514-1570), Andrea Palladio, Andrea Pozzo, este último sempre em confronto ou paralelo com Dechales; e, quase no fim deste capítulo aparece outros nomes como Johann Zahn e Cornelius Agrippa von Netteschein. Ora, no parágrafo 156, fólio 90, Ponto 1º Inácio Vieira escreve

(...) alguém condenará esta digressão a quem parece intentar somente tratar da Perspectiva, porém como esta ciência não pode dar um passo sem conhecer os princípios, proporções, e medidas das cinco ordens (...) pois todos sabemos, que a Perspectiva se empenha em formar em plano com cores, e pincel a valentia da Arquitetura, expondo com todos ressaltos, balcões, medidas, e proporções, o que o arquiteto [fol. 91] mais destro pôs em solido, para admiração da arte.²⁶

Para justificar esta análise, Vieira no fólio 222 diz:

Depois de uma digressão já era tempo de tocar e correr, e tornarmos ao intento principal de que nós tínhamos desviado. Se bem julgo, que a matéria por ser da perspectiva pedia alguma nota da Arquitetura Civil (...) e por isto os Autores, que a professam falam da mesma Arquitetura Civil ainda que com menos extensão, do que nós o fizemos. E o irmão André Posso da Companhia resumiu todas as medidas, e de diversos Autores que tratavam dela ex professo a uma das suas estampas, que eu determino trasladar na figura 247: agora torno ao nosso primeiro desvelo, e que foi primeiro na intenção.²⁷

Em vista disso, as noções de arquitetura serão fundamentais, pois este conhecimento está agregado ao estudo das ordens arquitetônicas e seu sistema de proporcionalidades, pois não deixa de notar

que o nome de arquiteto inventaram os Gregos, o que se compõe da palavra grega arcos, o mesmo que príncipe, e teto, que significa oficial; e vale o mesmo que chamar o arquiteto de príncipe de todos os artífices [fol. 92] (...) arquitetura consta de muitas partes que ordenadas todas formam um corpo bem composto²⁸ e bem ordenado, e cada uma tem seu nome especial de que darei alguns (...).²⁹

²⁶ Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 90.

²⁷ Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 222.

²⁸ A palavra “ordem” do latim *ordo*, quer dizer corpo constituído.

²⁹ Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 90.

Sua atitude é a de um professor: as instruções vão desde os conceitos mais embrionários até uma postura mais complexa. O texto de Vieira está ainda condicionado para representar visualmente uma grandeza arquitetônica que não existe na realidade, isto é, a construção tridimensional do espaço e dos volumes. O nosso jesuíta era bem consciente disso, pois suas noções vão desde os conceitos rudimentares da perspectiva e da geometria: a sintaxe da forma arquitetônica.

Outro aspecto interessante e que está presente no texto sobre perspectiva é a questão relativa à cenografia. Neste aspecto ele trata tanto algumas questões relativas à construção de cenas práticas para um determinado programa cenográfico ou pictórico, como ainda expõe todo o seu processo teórico. Repare que no parágrafo 529 ele esclarece que

É certo que as praxes que demos na linha 1^a são muito próprias deste ponto, e por isso será fácil ao curioso³⁰ entender o que vamos dizer; e se tiver exercitado no que temos dito (...) e assim querendo qualquer Arquiteto ou perspéctico pintar ou desenhar as cenas de um teatro já feito ou que se há de fazer, há de formar em carta à // [fol. 313] a planta e o perfil na forma que vamos dar (...).³¹

Nas lições de Vieira a intenção não era exclusivamente especulativa por assim dizer, mas voltado para a praxe e execução funcional dos procedimentos perspéticos que, no caso anterior, estava direcionado para a produção cenográfica e teatral. Todos os seus textos estão interligados e são encaminhados para a produção de espaços perspectivados sejam em painéis retabulares, em tetos planos, abobadados ou decorações cenográficas. Este manuscrito sobre Perspectiva é constituído por 399 fólios com 612 proposições repletas de informações sobre um tema até agora nunca abordado de modo prático e funcional num tratado português, para além do fato de integrar um interessante repertório iconográfico que pedagogicamente acompanha o texto, composto por mais ou menos 380 desenhos. Assim, no curso geral da ciência da matemática, o conteúdo programático iniciava-se com o estudo da óptica, da perspectiva, da catóptrica e da dióptrica. Esta

³⁰ Isso permite deduzir que artistas ou perspéticos frequentavam suas aulas

³¹ Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fols. 313 e 314.

estrutura passava a funcionar em Santo Antão desde as últimas décadas do século XVII e acompanha a mesma disposição no *cursus* de Dechales, pois, como chama a atenção Pereira Gomes, a Companhia de Jesus foi a primeira instituição a preocupar-se com a formação pedagógica dos professores.³² Portanto, esta pedagogia é nítida ao longo de todo o texto, pois no fólio 41 Vieira irá reforçar que

para que não falte coisa alguma à facilidade, é por bem [fol. 41] darmos uma regra fácil a este assunto, e assim darei modo com que se eleve a figura sem linhas ocultas, e mostrarei como cinco cubos se podem formar das suas plantas, e elevações. Para este fim se devem fazer duas preparações (...) e (como) fez o irmão Andre Posso na sua perspectiva pictorum, primeira parte figura 6^a. Para mais clareza é bem que proponhamos outro exemplo. Vemos na figura 43 dividido o corpo em quatro cubos divididos, e assombrados. Se quisermos delinear conforma as regras da perspectiva devemos primeiro dispor a sua planta geométrica (...) e também a óptica ou perspectiva (...) transfere-se a latitude geométrica da planta, e figura 40 para a linha do plano assim mesmo CD, e a longitude DE da planta para a linha do plano DE, e fazendo o que temos ensinado acima, teremos a planta óptica (...)³³

Percebe-se a sua preocupação didática em relação ao ensino da delineação de elementos em perspectiva e suas propriedades. Note-se que Vieira usa os sistemas de coordenadas entre latitude e longitude para deslocar seus desenhos, situar melhor a marcação para uma correta representação de suas imagens, suas elevações e assim organizar melhor os ângulos e os planos de qualquer figura. Este sistema encontra relação direta com o sistema cartográfico, argumento que era do conhecimento de Vieira como de muitos pintores que tratavam de decorações perspectivadas em tetos. A transferência do projeto inicial para o suporte a ser decorado com os elementos fictícios da arquitetura pode passar pelos conhecimentos cartográficos. É significativo ter sempre em mente que muitos pintores que estudavam e empregavam a perspectiva para a construção de suas

³² Cfr. Ana Isabel Rosendo, *op. cit.*, p. 41; F. Rodrigues, *Formação Intelectual do Jesuíta*, Porto, 1917; A. A. Banha de Andrade, *Contributos para a História da Mentalidade Pedagógica Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; e Ugo Baldini, "L'insegnamento della matematica nel Collegio di S. Antão a Lisbona, 1590-1640", in *A Companhia de Jesus e a Missionaçao no Oriente*, Lisboa, Brotéria e Fundação Oriente, 2000, pp. 275-310.

³³ Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fols. 41-42.

cenas foram também, em alguns casos, cartógrafos.³⁴ A quadrícula ou rede de paralelos e de meridianos assinala a construção de projeções que ajudam ao preparador de cenas a orientar-se na transferência do desenho que conduzirá toda a execução da quadratura ou de cenas perspéticas. Na abertura do Tratado da Perspectiva, Inácio Vieira situa um ponto importante para o leitor:

daqui consequentemente se conclui que se entrepuséssemos entre o olho, e o objeto uma tela, [fol. 6] ou taboa, na qual se notem as secções, que nela fazem os raios principais, que o objeto só difunde para a vista a formar a sua imagem, estas tais secções da taboa, e dos raios objetivos notadas na mesma taboa formarão na reticula (uma) imagem semelhante (...)³⁵

Sua explicação continua de modo a reforçar que “onde o exercício da perspectiva, arte de que tratamos neste lugar se versa em buscar, e inquirir as secções comuns às da taboa, e dos raios, que os objetos mandam à potência, seja, ou não, a taboa, grade plana, ou esférica (...)”

No próximo parágrafo ele chama a atenção para a necessidade de determinar o ponto do olho para que a imagem possa ser vista de modo correto e sem deformações

(...) segue-se que tal imagem não pode produzir na potência a mesma visão se não se vir de determinado lugar. Pelo que toda pintura deve-se [sic] escolher determinado lugar para a vista, e determinada distância da tal potência; porque de outra maneira não poderá a imagem deixar de sair dissipada, disforme e manca, e só ao acaso e muito ao acaso poderá sair conforme, e reformada.³⁶

Assim, o domínio do conteúdo por Vieira passava pelos estudos de Euclides e seus teoremas. Uma outra fonte de consulta é o texto do padre jesuíta Claude François Milliet Dechales (1621-1678).³⁷ Uma obra estruturada como *Cursus Mundus Mathematicus*, publicada em Paris em 1690 em quatro tomos, dos quais Inácio

³⁴ Se encontram tanto em Portugal quanto no Brasil entre os séculos XVIII e XIX pintores que também exerciam a função de cartógrafos. Em Minas Gerais Manuel da Costa Ataíde vem citado em documentação a sua capacidade de *estudo e praxe do risco das Cartas Geograficas e Topograficas (...)*: Ivo Porto de Menezes, *Manuel da Costa Ataíde*, Edições Arquitetura, Belo Horizonte, 1965, p. 107.

³⁵ Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 6.

³⁶ Inácio Vieira, *Tratado da Perspectiva*, 1715, fol. 7.

³⁷ Claude François Milliet Dechales, *Cursus Mundus Mathematicus*, 1674.

Vieira estudou cuidadosamente, exceto o Tomo III no seu Tratado XXI intitulado *Perspectiva seu de Radio Directo*, a que dedicaria uma maior atenção. A sua obra pode ser avaliada como uma espécie de síntese dos conhecimentos matemáticos da segunda metade do século XVII.³⁸

Este conjunto de quatro volumes deve ser considerado como a base estrutural de ensino praticada pelos Jesuítas nos diversos colégios em toda a Europa durante aquela época. Em comparação com a arranjo do manuscrito de Vieira verifica-se que a organização de suas ideias está muito próxima à estrutura da obra de Dechales.

Continuando com o tratado de Inácio Vieira, notamos que o *Perspectiva Pictorum et Architetorum* do jesuíta Andrea Pozzo foi outro texto amplamente decodificado. Em Portugal o *Perspectiva Pictorum* condecorará três traduções manuscritas. Em 1768 Frei José de Santo Antônio Ferreira Vilaça (1731-1809):³⁹ em 1732 o segundo tomo foi traduzido por João de Figueiredo Seixas; existe ainda a tradução do primeiro tomo, sem data, executada pelo Pe. João Saraiva do Porto; há ainda um outro manuscrito, completo, sem data e que foi encontrado pelo historiador Flávio Gonçalves. É importante acenar que todos estes manuscritos foram traduzidos sem incluir as respectivas imagens.

A presença destas traduções e agora com o estudo e a análise do Tratado de Perspectiva de Inácio Vieira nos permite afirmar que o texto de Andrea Pozzo era conhecido em Portugal nos primeiros anos do período setecentista. Curiosamente Inácio Vieira inicia seu curso de matemática em Santo Antão no mesmo ano da morte de Andrea Pozzo, em 1709. O que não deixa de ser extremamente significativo, pois Lisboa projeta-se no estudo da geometria, da óptica da

³⁸ cfr. Pascal Julian, “L'a anamorphose murale du collège jésuite d'Aix-en-Provence: jusqu'à Lisbonne par la barbe de saint Pierre, in *Revue de l'Art*, n.º 123, 2002-04, pp. 17-26. Uma anamorfose de 1710/1720, representando a vista panorâmica de Lisboa.

³⁹ Cfr: Magno Moraes Mello, “COD. 4414 Um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa: traduzido para o português em 1768 para Fr. José de Santo Antônio Ferreira Vilaça a partir do *Perspectiva Pictorum et Architetorum* de Andrea POZZO, S.J.”. In: *Leituras – Revista da BNL*, 2002.

matemática, da cenografia e da perspectiva, e no conhecimento da tratadística coeva, inteiramente atualizada desde as últimas décadas do século XVII: desde as mudanças feitas por D. Pedro II. Todo esse ambiente de grande erudição era discutido e irradiado nas aulas em Santo Antão e diante da complexidade dos tratados de Inácio Vieira não se pode pensar de outro modo. Recorde-se que a Aula da Esfera em Santo Antão era pública e, portanto, podia ser frequentada não só por futuros professores jesuítas, mas em alguns momentos por arquitetos, pintores ou cenógrafos que procuravam nestas lições um contato científico mais atual para os diversos procedimentos no mundo da arte e que até os inícios do século XVIII ainda não era possível no formato de um curso com instruções progressivos.

Inácio Vieira surge como uma personalidade de grande sentido no seio da vida artística portuguesa desta primeira metade do século XVIII. Os seus conhecimentos abrem novos caminhos à justificação teórica de que Portugal precisava desde há várias décadas. A sua atividade como aluno, ainda no fim da última década do século XVII em Évora, e a sua atuação como docente em Santo Antão abriu, certamente, novos rumos que mais uma vez se caracterizou como um período chave do amadurecimento cultural do período joanino. Pela primeira vez encontramos um tratado português onde se define e se reconhece toda a importância do estudo e entendimento da perspectiva, individualizando-a de modo científico e distinto dos elementos euclidianos mais rigorosos que a *perspectiva naturalis*.

É a primeira obra em Portugal que reconhece a importância da representação perspéctica do espaço, integrando-a na pintura e descortinando preceitos operativos entre os alunos. Naturalmente, o impacto da perspectiva fora sentido desde o século XVI (ou mesmo antes), entretanto, foi necessário esperar até ao fim do século XVII para sentirmos os primeiros ensaios de mudança. Na sua obra, Inácio Vieira conduz o leitor a um pleno entendimento prático e especulativo do tema, bem justificado nas imagens que acompanham as 399 páginas de texto: cada passagem vem explicada e justificada com a sua respectiva estampa e

correspondente parágrafo sempre com um título abrindo o respectivo conteúdo. No tratado pioneiro que redige, irá referir-se, sempre que achar conveniente, a conceitos e práticas já ensinadas em aulas precedentes: “*devemos supor o que dissemos a nº 292 da nossa óptica sobre as distancias do objeto e que a vista não julga bem dela*”.⁴⁰ Após comentar questões relativas à formação das imagens nos raios visuais, isto é, elucidar o sistema de magnitude visual exposto por Euclides na sua óptica, explica que

daqui se segue claramente, que a Arte pictórica contém duas partes ex natura rei. A 1^a vem a ser que cada uma das partes da pintura produza os seus raios, ou espécies (imagens) até os olhos pelas mesmas linhas principais a que chamamos raios e refratos (...) a 2^a é que as cores da pintura movam da mesma sorte a vista, (...) daqui veem que colorimos e assombramos as imagens dos objetos mais remotos com cores mais aguadas isto é menos intensa.⁴¹

Assim, este conhecimento que circulava também entre os jesuítas, define os princípios básicos da perspectiva, que ao longo do tratado inaciano se complicam quando intensifica e aprofunda os conhecimentos. Note-se que sempre que a teoria ficar muito complexa e não for absolutamente necessária ao estudante, Inácio Vieira opta por não aprofundar demasiado, parecendo-nos que a sua verdadeira intenção é dar a prática clara e objetiva para ser o melhor possível operada. Como quando trata especialmente de tetos planos e abobadados, advertindo que

comummente ou para melhor dizer, nunca usamos de pintura no plano horizontal que fica debaixo dos pés, mas somente pintamos nas superfícies superiores dos planos, e corpos horizontais, e a razão é porque há aquela distância para, com a tal pintura, enganarmos a vista, por isso só trataremos daquelas regras que nos são necessárias para a delineação nos tetos superiores das casas, e salas, ou nas abóbadas e superfícies arqueadas. Se ocorrer mais alguma coisa deixarei de o notar.⁴²

Isso permite-nos concluir que, com as aulas de matemática em Santo Antônio, este jesuíta se preocupava não só com a argumentação teórica, bem fundamentada nos

⁴⁰ Refere-se ao tratado de óptica: Inácio Vieira, *Tratado Da Óptica*, 1714.

⁴¹ Inácio Vieira, *Tratado Da Óptica*, 1714, fol. 5.

⁴² Inácio Vieira, *op. cit.*, fol. 270.

melhores e mais atuais autores do seu tempo, como ainda na possibilidade real da aplicação prática e aproximação com os ouvintes e especialistas. Seu tratado apresenta conceitos básicos desde o início do texto e vai pouco a pouco aprofundando os conhecimentos e despertando a atenção de seus alunos com palavras de incentivo para as partes mais complexas e difíceis. Este é um panorama de mudanças e de grandes transformações não somente no ensino em Santo Antão, mas na cultura artística em Portugal, como também o despertar de uma maior abertura no cenário técnico científico de um modo geral, seja para a uma produção científica de outros textos, seja para um processo operacional de produção artística.

No que se refere à cultura e a arte, o reinado de D. Pedro II teve um papel de fundamental importância. Deve ser lembrado que foi ainda durante esta fase que em 1689 publicava-se o Regimento dos Mestres Arquitetos dos Paços Reais. Era o primeiro sinal das grandes mudanças, refletidas em todo o país desde este fim de século, prolongando-se até meados do século XVIII. Uma presença fundamental na arquitetura de final da fase seiscentista, foi Luís Serrão Pimentel (1613-1679): estudou na Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão, aprendendo geometria euclidiana, dedicando-se ao estudo e especialização da Engenharia Militar. Em 1681 publicaria a obra *Método Lusitânico*, dedicando o seu livro ao ainda regente D. Pedro.⁴³

Não só a arquitetura ou o trabalho retabular, mas também a pintura decorativa contará com inúmeras transformações durante este ciclo: variações do brutesco de puro capricho e as formas mistas, com cartelas historiadas, em subdivisões que enquadram e contam uma história, como ainda, as fantásticas construções perspéticas. A perspectiva no tempo do barroco convive com o tema do infinito, a ilusória representação do espaço numa espécie de continuidade entre dois mundos diferentes, mas interligados: o espaço visível e real e o mundo divino e

⁴³ Para uma visão ampla sobre os textos científicos em Portugal e no resto da Europa veja a síntese de J. M. Simões Ferreira, *História da teoria arquitetónica no Ocidente*, Vega, Lisboa, 2010.

celestial. Nota-se que por todo o país estas características se mantêm, expandindo ao mundo colonial e ali estabelecendo modelos ornamentais e paradigmáticos pertinentes a um novo universo iconográfico. Pode dizer-se que com o final do século XVII e o crescente contato com uma cultura artística internacional, a pintura de caixotões, sempre condicionada à tipologia do brutesco na imitação de festões, de sancas, de falso relevo e no uso de simples cartelas, perderia a sua força cedendo espaço a um gênero decorativo novo, voltado para a multiplicação dos espaços internos dos edifícios e com uma comunicação mais direta e frontal em relação aos espectadores. Trata-se da prática da pintura ilusionista cultuada em Itália desde o século XV. Assim sendo, a pintura de tetos do tempo barroco buscando uma construção espacial fora da dimensão do painel retabular amplia concepções espaciais temporais.

Numa tentativa de construção do conhecimento em relação ao estudo dos tetos pintados portugueses poder-se-ia separá-los em duas grandes classes. Primeiro os *grottesche* ou brutesco e segundo a quadratura. O uso do brutesco atingia grande parte da ornamentação interna dos palácios e das igrejas não somente nos tetos, mas também, em colunas, pilastras e paredes. A quadratura será uma exclusividade das pinturas que simulam uma espacialidade de arrombamento arquitetônico construindo espaços virtuais numa ampla dinâmica entre o ambiente real e construído dos edifícios e a construção arquitetônica picta. Estamos diante de uma nova concepção de universo? Esta nova ordem cultural do século XVIII em Portugal com a representação da perspectiva, as cenografias teatrais e as festas religiosas, arriscariam num novo conceito de infinitude espacial? O argumento deste ensaio acentua uma mudança de mentalidade em Portugal com o desabar do século XVII, numa continuidade nítida com o avançar do governo joanino.

Deste modo, com o seguimento do século XVIII e o crescente poder de D. João V, a pintura arquitetônica invade todo o interior dos palácios e templos religiosos, representando uma arte de poder monárquico e de corte, mas não deixando de corresponder também a uma manifestação da retórica e do triunfo apologético da

Igreja Católica, inserida no movimento contra reformista, além de manifestar uma dinâmica cenográfica de grande força apostólica.

Tem-se um novo conceito de tempo e de espaço expresso em toda a cultura setecentista ajudada pela construção geométrica do espaço. Ora, com as lições de Inácio Vieira notar-se-á uma aproximação simbólica entre o homem e a divindade, graças ao conhecimento da ciência perspéctica numa dinâmica tipicamente prática da forma do jesuíta, como bem nos disse Pampaloni e referido neste estudo em outros momentos.

Ressalta-se que o fato da representação perspéctica estar no foco principal desta investigação não significa que a religiosidade é mais ou menos intensa ou sua importância é condicionada ao preciosismo da quadratura. A associação aqui entre arte/ciência/religiosidade tem o objetivo de salientar um novo tempo, uma nova postura histórica centrada nos jesuítas e nos seus estudos científicos, na forma do Princípio e Fundamento dos Exercícios Espirituais. A perspectiva propõe uma nova concepção do mundo e da natureza em perfeita relação entre visão espacial e continuidade: o espaço cenográfico, a forma barroca e o conceito de infinito espetáculo. Assistimos através da arte e da ciência uma eficácia de propaganda e difusão dos princípios da Igreja. A analogia entre Barroco e Contrarreforma torna-se uma ligação que acontece em toda a estrutura da arte barroca, seja na pintura, na escultura ou na arquitetura, como ainda, na disposição dos interiores envolvidos na ideia de totalidade decorativa. Não se pode deixar de pensar que a Igreja se interessa pelo barroco como instrumento às novas finalidades de persuasão. É neste sentido globalizador que a Igreja é sobretudo instrutiva e a pintura um dispositivo de engenho da fé. No que diz respeito à tratadística ou à teorização da perspectiva, os Jesuítas foram grandes interessados, difundindo esta «nova visualidade» desde a América até a China⁴⁴. Assiste-se uma nova vontade espiritual de afirmação da

⁴⁴ Elizabetta Corsi, *La fábrica de las ilusiones – los jesuítas y l difución de la perspectiva lineal em China – 1698 – 1766*, El Colegio de México, México, 2004.

doutrina pela arte. Numa tentativa de síntese, os Jesuítas compreenderam que podiam representar a infinitude divina no limitado espaço pictórico, através da racionalização da perspectiva: uma construção racional da visão divina no estabelecimento da ordem simbólica.

É este o panorama cultural que a pintura de perspectiva arquitetônica irá enfrentar e rapidamente absorver. Estas transformações culturais, artísticas e filosóficas, capazes de produzir uma nova linguagem artística atingem, fundamentalmente os centros de maior presença e poder instituído pela monarquia e pela força de influência da Igreja, tendo a cidade de Lisboa como centro principal e difusor destas novas concepções. Não se pode esquecer que os jesuítas em Portugal foram um dos responsáveis pela divulgação e culto da ciência, como anteriormente referimos no princípio das nossas discussões. Segundo o pesquisador Luís Archer, a Aula da Esfera era considerada uma disciplina de ciências matemáticas, mas incluía astronomia, arte de navegar, geografia, mecânica, aritmética, geometria, trigonometria, óptica e pirotécnica.

A arte barroca na pintura dos tetos será, igualmente, considerada como instrumento para a concreta atuação de uma eficaz política de consenso, de uma coletiva realização de grandes desígnios da natureza e da história desejada pela divina providência. Um propósito que se cumpre em espaço e em tempo infindável. Toda esta grande mudança cultural e artística ocorreu em Portugal durante a primeira metade do século XVIII. O mecenato joanino foi capaz de realizar importantes construções arquitetônicas e urbanísticas, mas também apostar em mudanças de gosto pictórico como demonstra a presença no reino de pintores italianos. Infelizmente, parte da Lisboa joanina perdeu-se no Terremoto de 1755. Lisboa se recuperará e se reerguerá, mas perderia o encanto e as transformações artísticas idealizadas por um rei em fazer de Lisboa um centro dinâmico da cultura europeia. Entender seu mecenato, seus projetos políticos e sua economia é tornar a ver uma Lisboa repleta de amplos desafios e marcada por uma sensibilidade artística nunca vista na história de Portugal. Com a perspectiva a distância é representada, mas

ilusoriamente anulada: o céu agora é representado numa abóbada ou num suporte esférico. Nossa jesuíta nos conta como controlar este aspecto e como representá-lo de modo convincente e sempre para *majorem dei gloriam*.

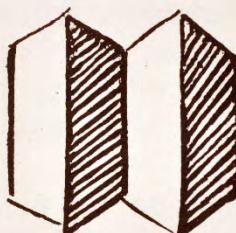
Ora, suas palavras finais escritas no manuscrito sobre a Catóptrica comprovam estas preocupações, de modo que, como um suspiro final de missão cumprida pode-se ler:

que basta o tempo que nos tem levado os olhos; pois há quatro anos que os trazemos entre mãos (...) fruto tiramos de queimarmos as pestanas com este estudo quando não peçamos a Santa Luzia que nos alcance olhos capazes de percebermos tão sutis e delicadas linhas, e queremos o melhor caminho para entrarmos na gloria. Tudo ceda a maior honra e gloria de Deus e da Virgem Maria Senhora Nossa (...) porque dedicado a ela demos fim a esta matéria aos 12 de junho de 1717.⁴⁵

⁴⁵ - Inácio Vieira, *Tratado de Catóptrica e Dióptrica*, 1717, fl. 37.

FIGURAS

se pôssão abrir huns canais que venham ao os altos a ser como as duas faces de triangulo direito , & que vâo todos iguais tão largos huns como os outros, como se vê neste exemplo.

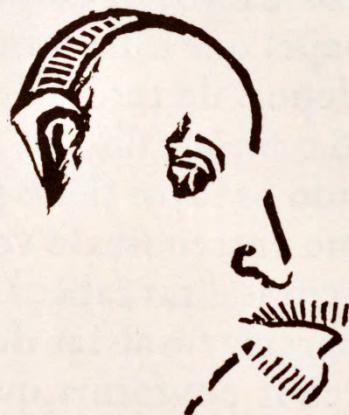


Tereis então já pintados os dous payneis , & cortalos eis tambem em tiras tão largas , como he húa da banda dos canais, ou triangulos, & por ordem ireis acentando a primeira tira de hum paynel na primeira face do triangulo, & logo no segundo a segunda, & assi as outras do primeiro paynel. Depois tomay as outras tiras do outro

Figura 1. Filipe Nunes, Arte da Pintura - Symetria e perspectiva, 1615, p. 130

que tomou de Alberto Dureiro , quem o quizer saber nestes dous Autores o pode ver.

Exemplo do sobredito.



P 3

Modo

Figura 2. Filipe Nunes, Arte da Pintura - Symetria e perspectiva, 1615, p. 132

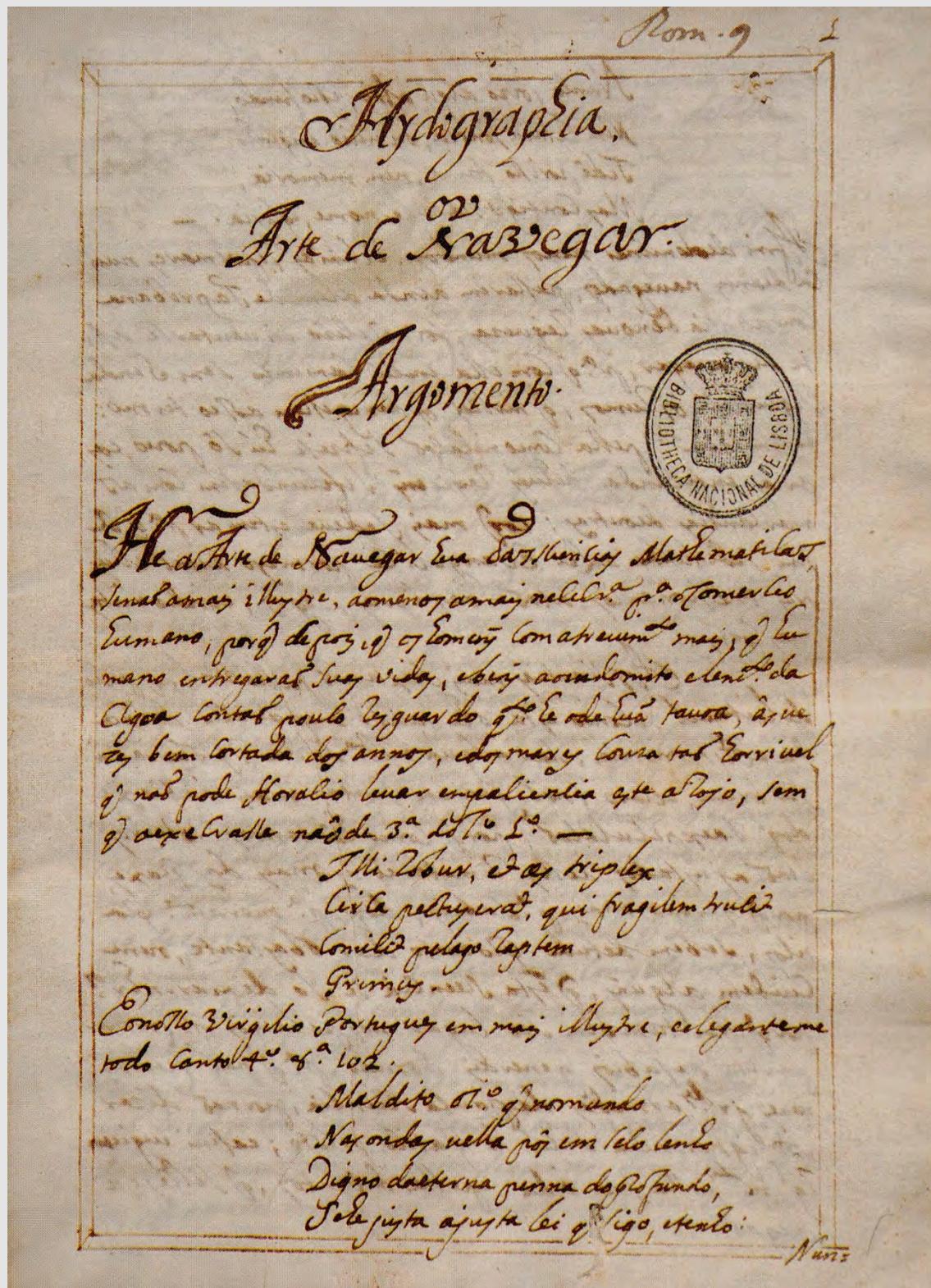


Figura 3. hydrographia ou Arte de Navegar, Inácio Vieira, C. 1712.

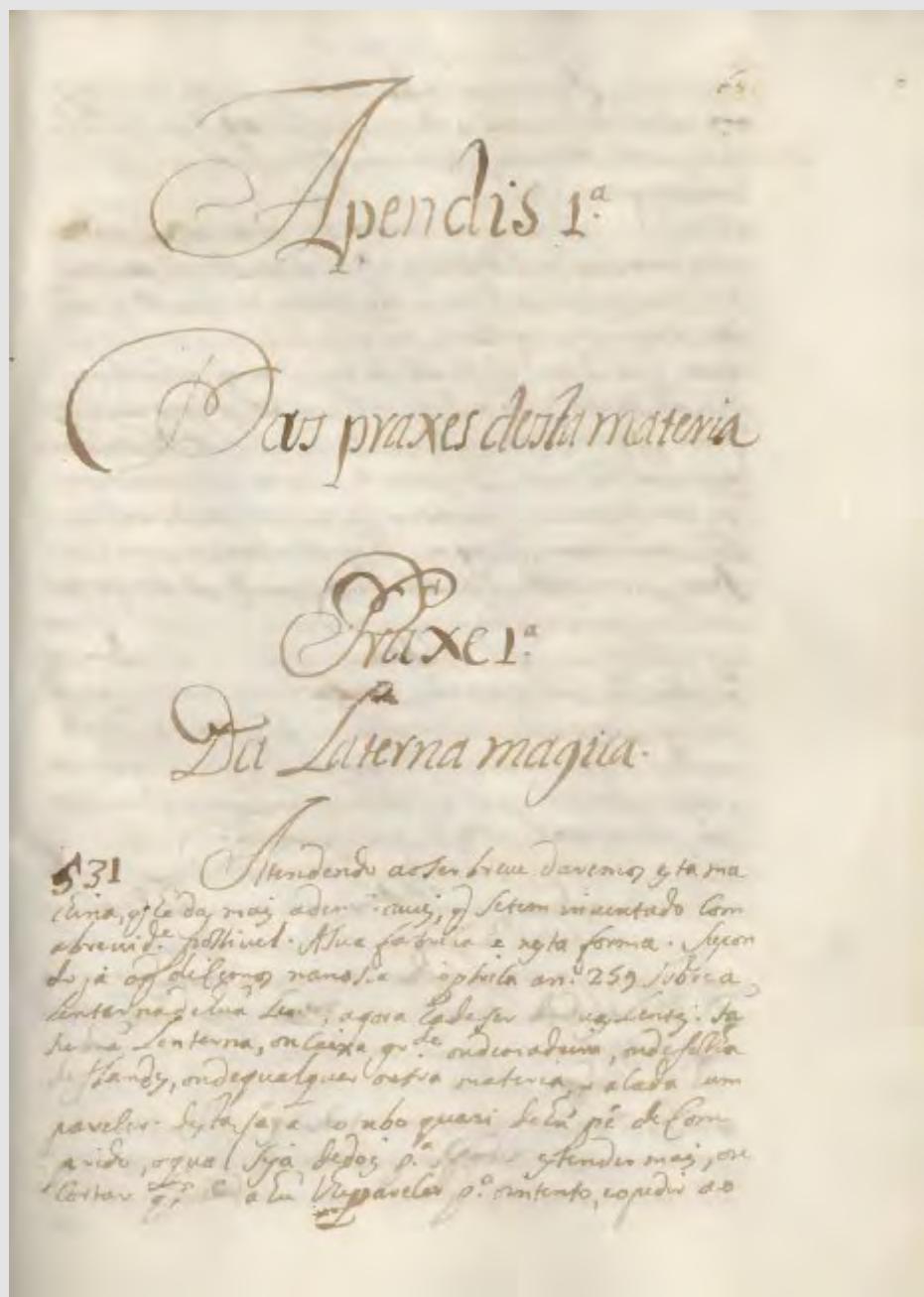


Figura 4. Lanterna Magica, Inácio Vieira.

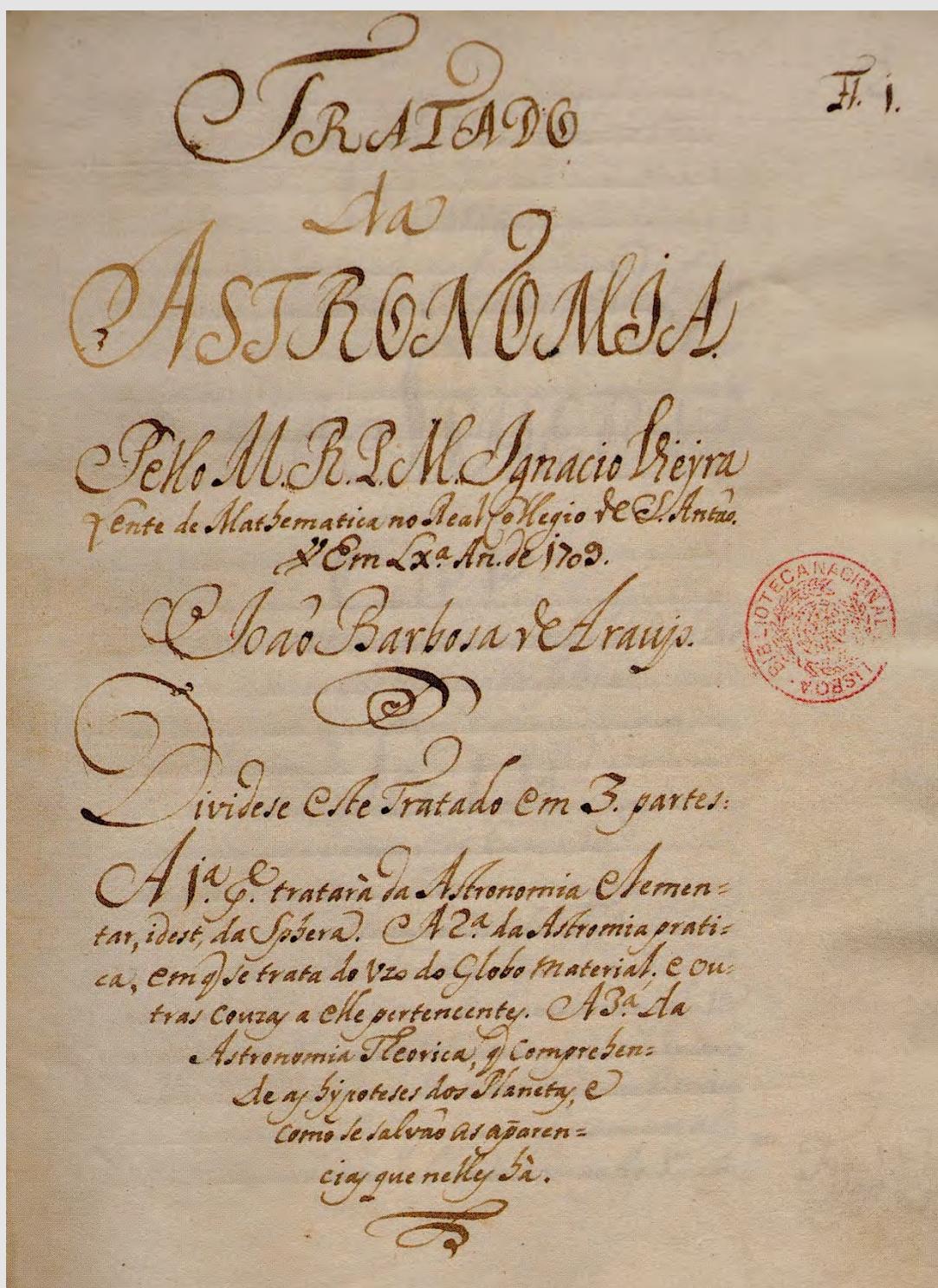


Figura 5. Tratado da Astronomia, Inácio Vieira, 1709.



Figura 6. Tratado da Catoptrica, Inácio Vieira, 1716.



Figura 7. Tratado da Chirumansia, I. Vieira, 1710

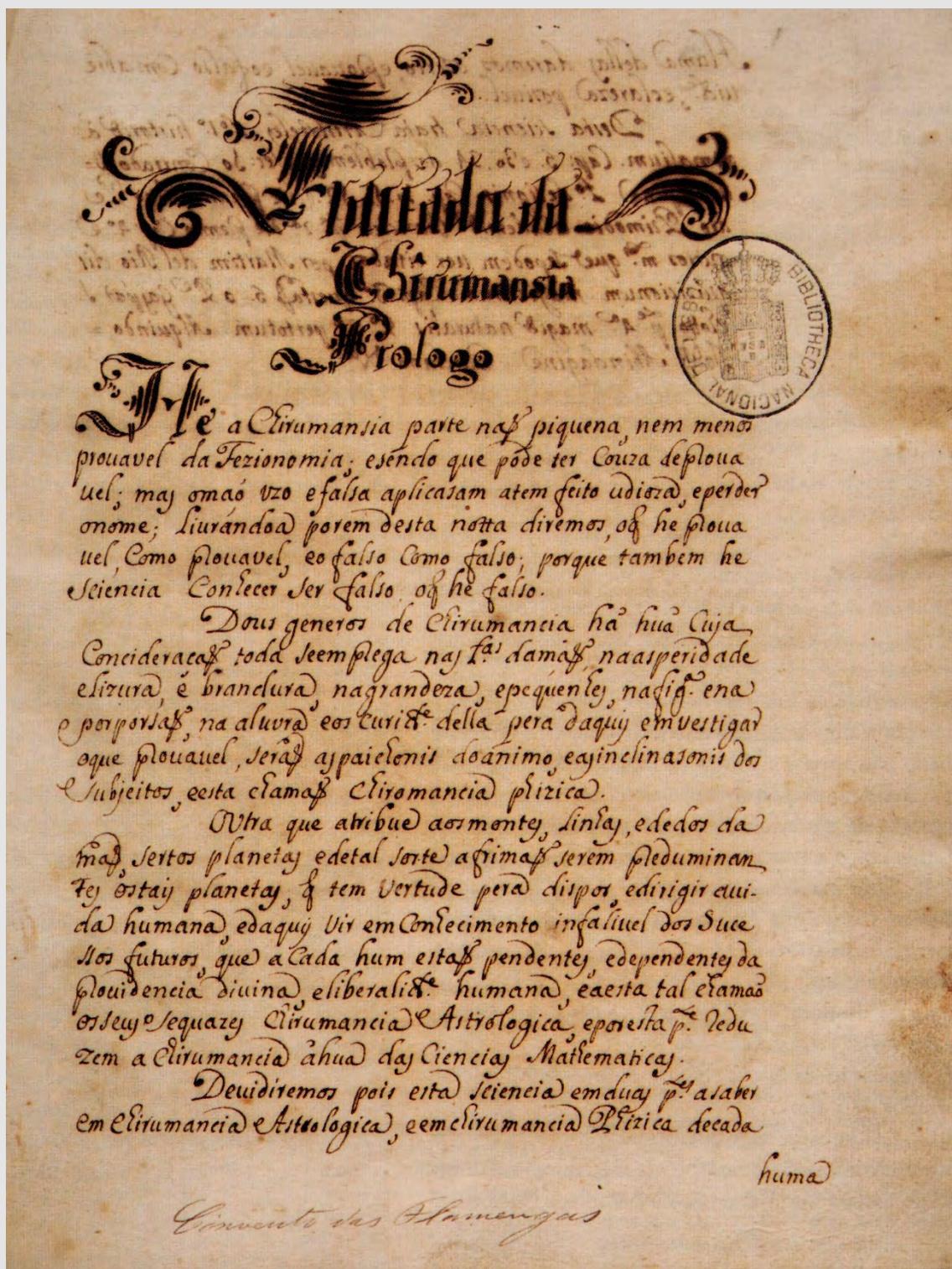


Figura 8. Tratado da Chirumansia, Inácio Vieira, 1710



Figura 9. Tratado da Chirumansia, Inacio Vieira,, 1710

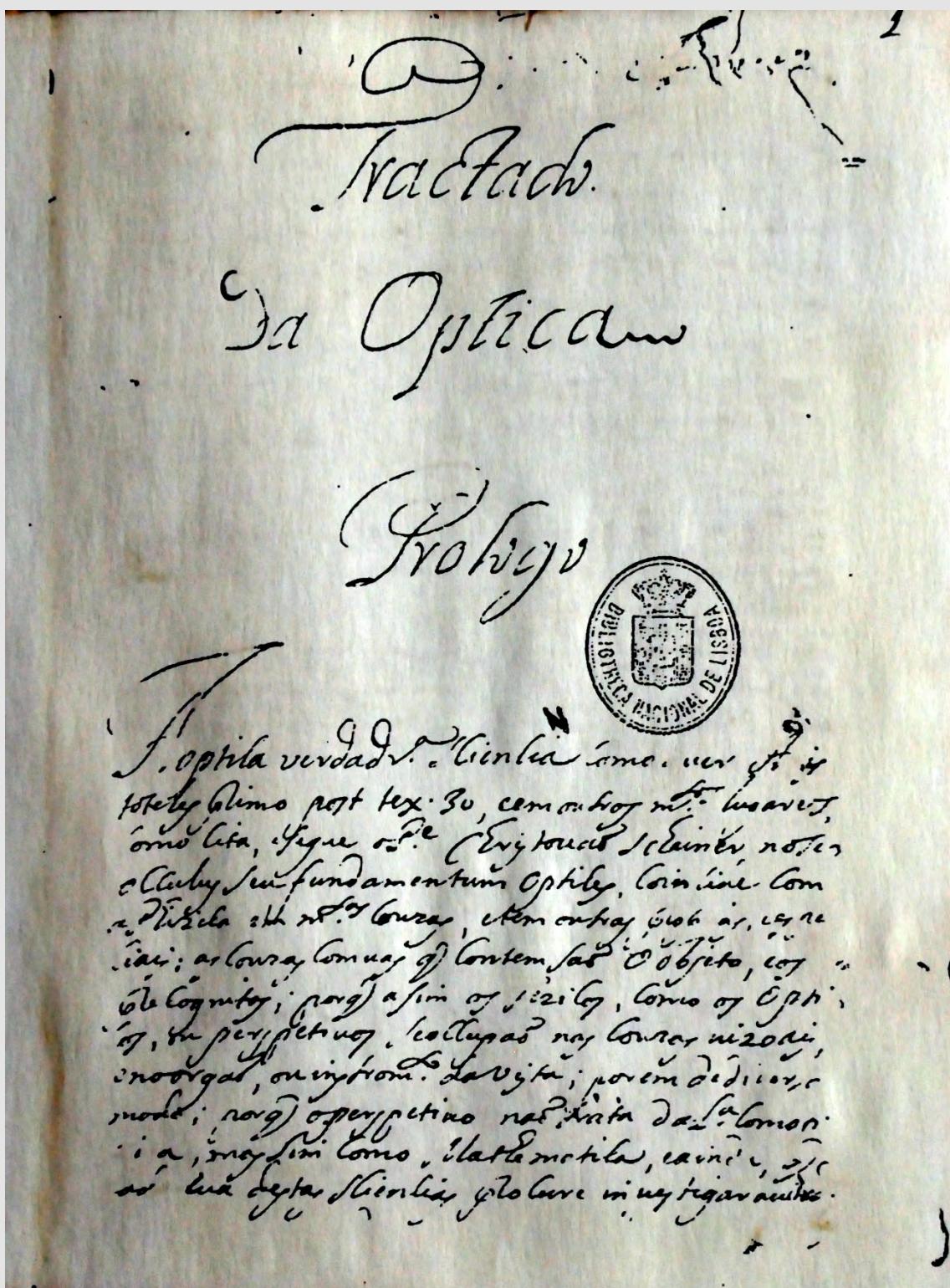


Figura 10. Tratado da Optica, Inacio Vieira, 1710.

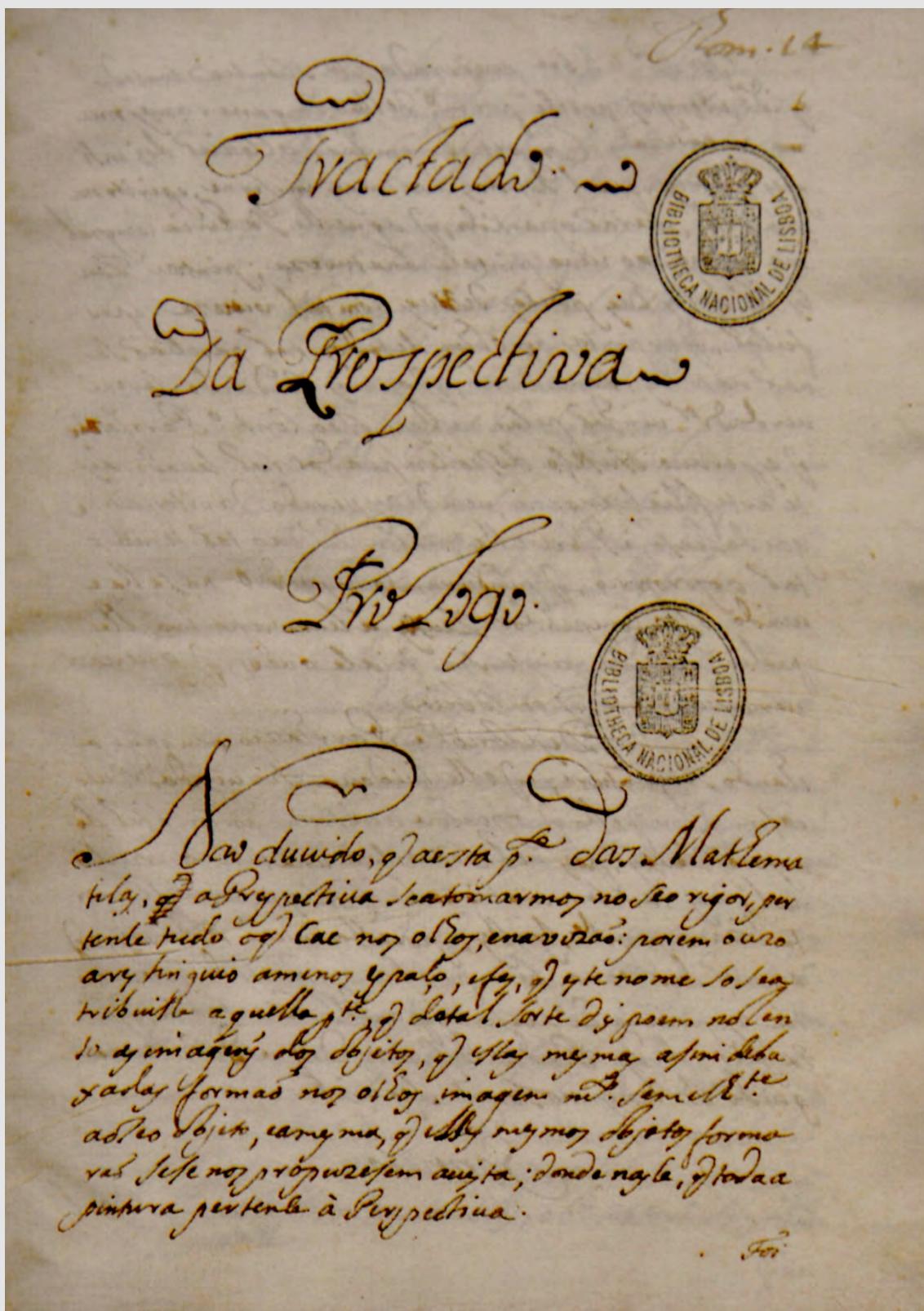


Figura 11. Tratado da Perspectiva, Inácio Vieira, 1715.

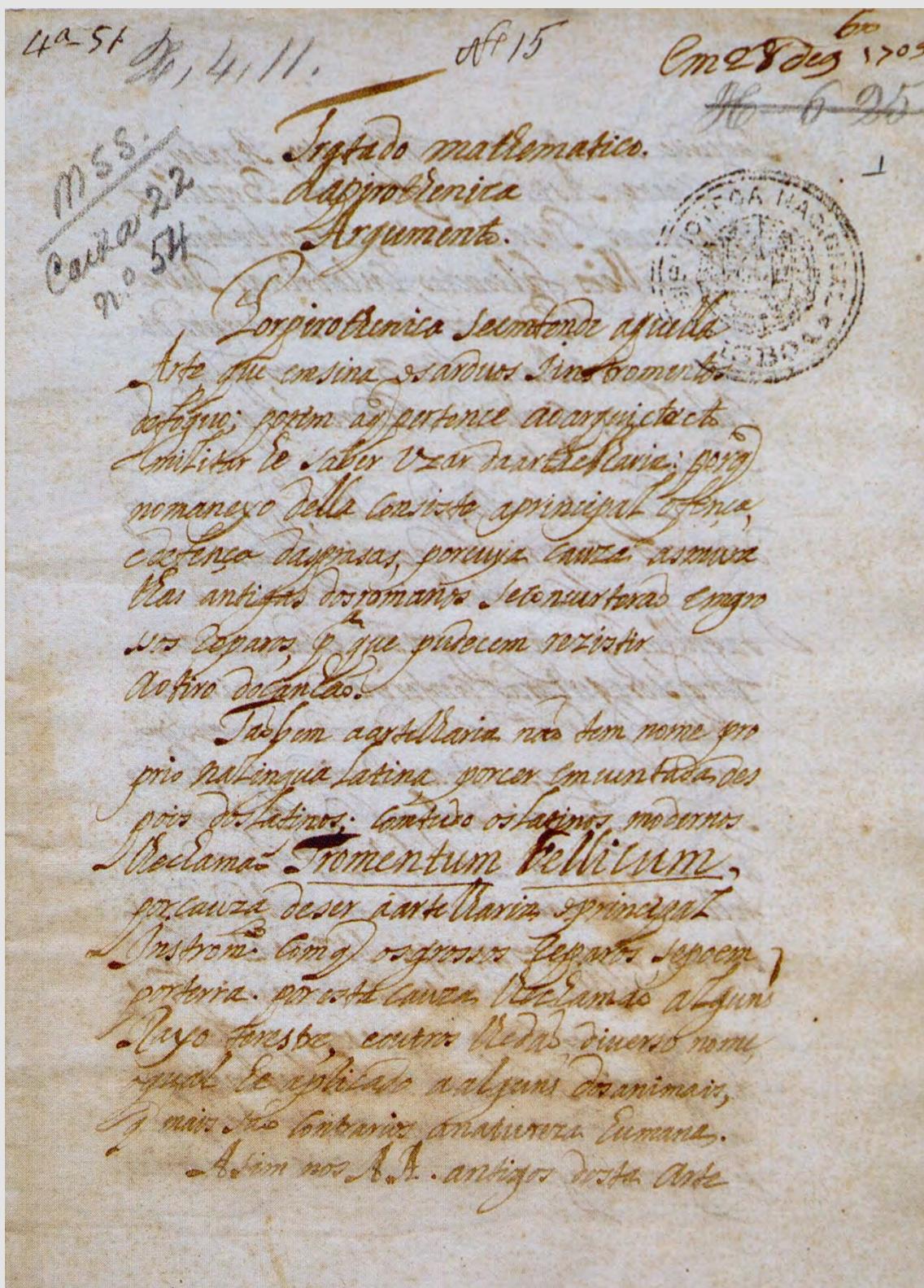


Figura 12. Tratado Mathematico da Pirothenica, Inácio Vieira, 1705.

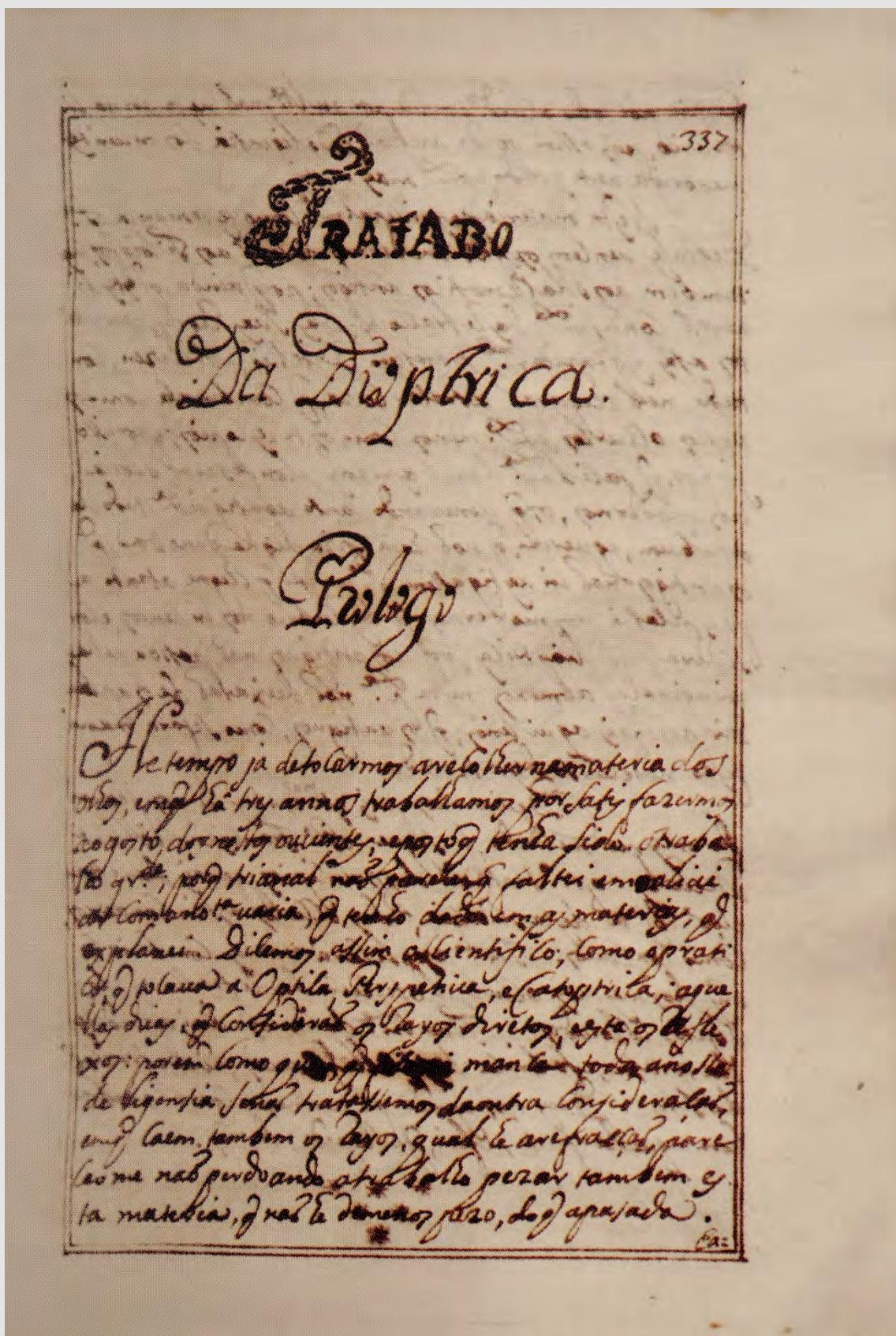


Figura 13. VIEIRA, Dioptrica, 1717.

Recebido em: 20/04/23 - Aceito em: 28/06/23

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Luis. “A «Aula da Esfera» do Colégio de Santo Antão no século XVII”, in *Anais da Academia Portuguesa de História*, 21, Lisboa 1972.
- ANDRADE, A. A. Banha de. *Contributos para a História da Mentalidade Pedagógica Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- ARZUBIALDE, Santiago S. J., *Ejercicios Espirituales de S. Ignacio. Hostoria y Analisis*, Bilbal, Mensajero Sal Terrae, 1991.
- ARGAN, Carlo Giulio. “La «Retorica» e l’Arte Barocca”, in *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955.
- ASSUNTO, Rosario. “L’universo come Spettacolo e L’unità de Infinito”, in *Infinito e Contemplazione, Gusto e Filosofia dell’Europa Barocca*, Napoli, 1979.
- BALDINI, Ugo. “L’insegnamento della matematica nel Collegio di S. Antão a Lisbona, 1590-1640”, in: *A Companhia de Jesus e a Missão no Oriente*, Lisboa, Brotéria e Fundação Oriente, 2000.
- *Saggi sulla Cultura della Compagnia di Gesù (secoli XVI-XVIII)* Padova, CLEUP Editrice, 2000.
- BANGERT, William V. *História da Companhia de Jesus*, Porto: Apostolado da Imprensa, S. Paulo, Loyola, 1985.
- CABEZAS, Lino. “Las Máquinas de dibujar – Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación”, IN *Máquinas y Herramientas de Dibujo*, Catedra, 2002.
- CHEN, Arthur H. *Macao: Transporting the Idea of Linear Perspective*, Macau, Instituto Cultural de Macao, 1998.
- COELHO, João Paulo Cabeleira Marques. “Inacio Vieira: Optics and Perspective as Instruments Towards a Sensitive Space”, IN *Nexus Network Journal*, n. 2, Vol. 13, 2011.
- CORSI, Elizabetta. *La fábrica de las ilusiones – los jesuítas y la difusión de la perspectiva lineal en China – 1698 – 1766*, El Colegio de México, México, 2004.

- DECHALES, Claude François Milliet. *Cursus Mundus Mathematicus*, 1674.
- FERREIRA, J. M. Simões. *História da teoria arquitetónica no Ocidente*, Vega, Lisboa, 2010.
- GATTO, Romano. *Tra scienza e immaginazione. Le matematiche presso il collegio gesuitico napoletano (1552-1670 ca.)*, Firenze, Olschki, 1994.
- GOMES, J. Pereira. “Inácio Vieira”, in *Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura*, vol. 18, Lisboa, Verbo.
- GUIMARÃES, Rodolfo. *Les Mathématiques en Portugal*, Coimbra, 1909.
- _____. “Ilusão espacial em Portugal. Quadratura e azulejaria no enlace de uma arquitetura imaginária”, IN *La pintura lusionista entre Europa y América*, Universo Barroco Iberoamericano, (Org. José Manuel Almansa, Magno Moraes Mello, Rafael Molina Martim), UNIBRRC, Sevilla, 2020.
- História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, IV/1.º, 10, 11, 402, 408, 409, 451.
- JULIAN, Pascal. “L'a anamorphose murale du collège jésuite d'Aix-en-Provence: jusqu'à Lisbonne par la barbe de saint Pierre, in *Revue de l'Art*, n.º 123, 2002-04.
- LEITÃO, Henrique. A ciência na “Aula da Esfera” no Colégio de Santo Antão 1590-1759, In *SphaeraMundi: A ciência na Aula da Esfera – Catálogo BNP*, Lisboa 2008.
- _____. *SphaeraMundi: A ciência na Aula da Esfera – Catálogo BNP*, Lisboa 2008.
- _____. Jesuit mathematical practice in Portugal, 1540-1759, in M. Feingold (ed.) *The New Science and Jesuit Science: Seventeenth Century Perspectives*, Dordrecht 2003.
- _____. *A Ciência na Aula da Esfera no Colégio de Santo Antão 1590-1759*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007.
- LEMOS, Maximiano. *Encyclopedie Portuguesa Illustrada Dicionario Universal*, vol. XI, Porto, Lemos e Cia.
- LOYOLA, Santo Inácio de. *Sant'ignazio di Loyola - Esercizi Spirituali, preceduti dalla sua autobiografia* (prefazione di Giovanni Papini), Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1928.
- MACHADO, Diogo Barbosa. *Biblioteca Lusitana*, tomo II, Coimbra, MDCCXLVIII, 1748.
- MAURCZARZ, Irene. “La trattatistica dei gesuiti e la pratica teatral al Collegio Romano: Maciej Sorbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo”, in Convegno di Studi I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa, Roma, 1994.

MELLO, Magno Moraes. “COD. 4414 Um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa: traduzido para o português em 1768 para Fr. José de Santo Antônio Ferreira Vilaça a partir do *Perspectiva Pictorum et Architetorum* de Andrea POZZO, S.J.”. In: *Leituras – Revista da BNL*, 2002.

_____. “O universo científico dos jesuítas no Colégio de Santo Antão em Lisboa: O estudo da Perspectiva e da Cenografia nas Aulas de Inácio Vieira S.J. entre 1709 e 1720”, IN *Cultura Arte & História*, Fino traço, Belo Horizonte, 2014.

MENEZES, Ivo Porto de. *Manuel da Costa Ataíde*, Edições Arquitetura, Belo Horizonte, 1965.

MORAIS, Renata Nogueira Gomes de. *A compreensão de Felipe Nunes acerca da pintura e dos seus elementos técnicos-científicos no tratado arte da pintura, symetria e perspectiva, Lisboa, 1615*”, Dissertação de mestrado apresentada à UFMG, Belo Horizonte, 2014.

NUNES, Felipe. *Arte da Pintura – symetria e perspectiva, Lisboa, 1615* (Fac-simile da edição de 1615 com um estudo introdutório de Leontina Ventura, Porto, 1982).

QUIETO, Piepaolo. *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo (la pittura a Mafra, Evora, Lisboa)*, Bologna, 1988.

PAMPALONI, Massimo. “A forma do Jesuíta: os Exercícios Espirituais”, In: *Cultura, Arte e História – a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*, (Org. Adriana Romeiro e Magno Moraes Mello), Fino Traço, Belo Horizonte, 2014, pp. 15-24.

PIMENTEL, Filipe. *Arquitectura e Poder – o real edifício de Mafra*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992 e do mesmo autor

_____. “Antônio Canevari e a Arcadia Romana: subsídios para o estudo das relações artísticas Lisboa/Roma no reinado de D. João V”, IN *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, Livros Horizonte, 2007.

RAGGI, Giuseppina. *O Projeto de D. João V – Lisboa Ocidental – Mafra e o Urbanismo Cenográfico de Filippo Juvarra*, Caleidoscopio, Lisboa, 2020.

RODOLFO, Guimarães. *Les Mathématiques en Portugal*, Coimbra, 1909.

RODRIGUES, F. *Formação Intelectual do Jesuíta*, Porto, 1917.

ROSENDÓ, Ana Isabel. *Inácio Monteiro e o Ensino da Matemática em Portugal no Século XVIII*, Coimbra, Departamento de Matemática da Universidade de Coimbra, 1998.

SCAGLIONE, Aldo. *The Liberal Arts and the Jesuit College Systems*, Amsterdam, Phil., John Benjamins, 1986.

SOBRAL, Luís de Moura. *Do sentido das imagens*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996.

SOMMERVOGEL, Carlos, S. J., *Bibliothéque de la Compagnie de Jesus*, vol. 8, Paris, 1898.

VIEIRA, Inácio. *Tratado da Chiromancia; Astronomia; Exame Militar e Medições: Perspectiva e Pintura – Cores e Vernizes*, C. 1710, Cod. 7782, BNP.

_____. *Tratado da Perspectiva*, 1715.

_____. *Tratado Da Óptica*, 1714.

_____. *Tratado da Catóptrica*, 1716

_____. *Tratado de Catóptrica e Dióptrica*, 1717.

ZUVILLAGA, Javier Navarro de. *Imágenes de la perspectiva*, Siruela, Madrid, 1996.

O Pano de Boca do Teatro Santa Izabel em Diamantina: hibridação cultural no Brasil Imperial.¹

The Pano de Boca of the Theatre Santa Izabel in Diamantina: cultural
hybridization in Imperial Brazil

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani²

Maurizio Fedeli³

RESUMO

O pano de boca do Teatro Santa Izabel em Diamantina (mantido no Museu do Diamante), tem uma pintura feita no ano de 1841, por Estanislau Antônio de Miranda, nascido em 1799 e filho do conhecido pintor Caetano Luiz de Miranda. Este trabalho propõe uma análise iconológica das figuras ali pintadas, a partir da identificação das suas possíveis bases iconográficas, abordando-as do ponto de vista da hibridação cultural. Entre figuras da mitologia grega emolduradas por uma estrutura de quadratura que proporciona um falso aprofundamento dos espaços, estão elementos nacionais e regionais ligados ao garimpo do diamante, atividade econômica genética e estruturante de Diamantina. Elementos múltiplos e complexos remetem a uma realidade intrincada que vai da alegoria genérica de exaltação ao Império, a advertências morais e apologias, tanto da mineração, quanto das artes.

Palavras-chave: Pano de boca, Teatro Santa Izabel, Pintura, Hibridação Cultural.

ABSTRACT

The curtain of the Santa Izabel Theatre in Diamantina (kept in the Diamante Museum), has a painting done in the year 1841, by Estanislau Antônio de Miranda, born in 1799 and son of the well-known painter Caetano Luiz de Miranda. This

¹ Agradeço ao Museu do Diamante e à Galleria degli Uffizi pela cessão de uso das imagens.

² Professora associada de História da Arte da UFVJM.

³ Sociólogo, professor na Università per Tutte le Età Dino Pilotti di Lainate, Italia.

work proposes an iconological analysis of the figures painted there, from the identification of their possible iconographic bases, approaching them from the point of view of cultural hybridization. Among figures from Greek mythology framed by a quadrature structure that provides a false depth of spaces, there are national and regional elements linked to diamond mining, a key economic activity in Diamantina. Multiple and complex elements refer to an intricate reality that goes from the generic allegory of exaltation to the Empire, to moral warnings and references to both mining and arts.

Keywords: Curtain, Santa Izabel Theater, Painting, Cultural Hybridization.

INTRODUÇÃO: REGISTROS CADASTRAIS E DESCRIÇÕES

Em 1959, Francisco Melo Franco de Andrade, então diretor do DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que existiu entre 1946 e 1970) enviou um ofício ao Diretor do Museu do Diamante, em Diamantina, agradecendo a doação do pano de boca do Teatro Santa Izabel àquele museu. Trinta anos mais tarde, um termo de empréstimo, que assim como o ofício ainda é conservado no museu, dá conta de um empréstimo daquela peça para a exposição: “Tradição e Ruptura – síntese da arte e cultura brasileira” que se realizou na sede da Fundação Bienal de São Paulo. O pano de boca, pintado no século XIX para a inauguração do Teatro Santa Izabel em Diamantina, é mantido na reserva técnica do Museu do Diamante, naquela cidade.

Segundo o Portal de Minas Gerais⁴ o Teatro Santa Izabel, criado por uma iniciativa da Irmandade de Santa Izabel, ligada à Santa Casa de Caridade de Diamantina, foi inaugurado em 04 de julho de 1838 e reinaugurado após 172 anos, no dia 04 de julho de 2010. Já Teixeira Neves (1957, p. 135)⁵ afirma que o edifício fora aberto ao público em junho do ano de 1841, sendo o seu nome uma homenagem à

⁴ <https://www.minasgerais.com.br/pt/atracoes/diamantina/teatro-santa-isabel> acesso em 05. mar. 2023

⁵ NEVES, José Teixeira. Teatro de Província. In *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano II, 1957, p. 133-154.

padroeira da Santa Casa de Caridade, uma vez que o teatro integrava o patrimônio daquela instituição. No local do prédio que fora demolido no século XIX erigiu-se posteriormente um presídio, que após um período de abandono, foi recuperado e tornou-se novamente teatro. Datado de 1841, o pano de boca que se encontra no Museu do Diamante é o único objeto sobrevivente daquele teatro.

A ficha cadastral (de número 92) do pano de boca do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, datada de 31 de agosto de 1993, traz como objeto e marca: “Pano de Boca ‘Alegoria ao Nascimento do Rio Jequitinhonha’; autor Estanislau Antonio de Miranda pintura/tecido”. A descrição geral informa:

Ladeando a cena, colunas encimadas por um arco. No centro, 2 figuras femininas da mitologia romana cumprimentando-se c/ as mãos; a da direita segura um livro aberto e a da esquerda, guerreira, segura um escudo oval. Sobre as duas o escudo do Império: esfera armilar, orlada por círculo de esferas sob coroa imperia (sic). No canto inferior, um velho semi nú (sic) sentado segurando um jarro derramando água e sendo cercado por um anjo c/ uma coroa de flores; do outro lado, 1 anjo alado com bateia e almocafre. Data: 1841. Estado de conservação: regular. (IPHAN, 1993).⁶

A ficha de identificação e inventário museológico, cujo preenchimento técnico data de 15 de abril de 2007, traz uma descrição mais longa e complexa, da qual transcrevo as partes que interessam à iconologia:

Pano de boca pintado a têmpera sobre tecido (linho), nos tons verde, azul, amarelo, vermelho, cinza, marrom e preto, com representação de Alegoria ao Nascimento do Rio Jequitinhonha...Objeto...tendo cena alegórica composta pelos seguintes personagens: figura mitológica do Tibre, as musas Clio e Minerva e dois anjinhos. Cena emoldurada por templo ladeados por dois pares de colunas dóricas-românicas nos tons sépia e cinza, com ornamentação em frisos e grega amarelos, dispostas duas de cada lado, encimadas por frontão em arco pleno, tendo a seguinte inscrição, em letras pretas: “1841.”...Em primeiro plano, à direita, representação de figura mitológica do Tibre através de figura masculina idosa, deitada, com o corpo de perfil, seminua, de tronco musculoso, tendo manto verde envolto em sua perna esquerda. Apresenta-se de cabelos compridos e cheios e com a barba longa e

⁶ IPHAN. Dependência da DPHAN: Museu do Diamante. Ficha cadastral nº92 de classe 06.2.

ondulada, ambos em tom grisalho. Tem sua orelha esquerda aparente e olho amendoado, em tom castanho, com o olhar direcionado para o alto, nariz grande e aquilino, além de boca cerrada em tom vermelho. Apresenta seu braço direito flexionado, segurando o cabo amarelo de uma pá com a lâmina voltada para sua barriga. Com seu braço esquerdo, apóia-se em tonel amarelo de onde sai fluxo das águas que representam o Rio Jequitinhonha. Aos seus pés (estendidos à frente), vê-se uma goiva disposta em diagonal. Posicionado mais acima, à direita, um anjo em meio corpo, de cabelos loiros e cacheados, com o tronco inclinado, coloca uma coroa de flores com margarida e rosas vermelhas sobre a cabeça do representante do Tíbrie. À esquerda da cena, um segundo anjo encontra-se de pé, com o corpo de perfil, asas pequenas, cabelos loiros e cacheados, observando a figura idosa. Tem seu braço direito flexionado, segurando um almoçafre sobre o ombro. Com sua mão esquerda segura uma bateia. Aos seus pés, vê-se uma sonda. Todos os três objetos citados fazem parte do equipamento utilizado nas explorações diamantífera e do ouro. Na parte central, sobre degrau, instrumentos retratados representam a Música, a Literatura, as Artes e as Ciências, dispostos da seguinte forma (da direita para esquerda): partitura, livro de capa verde, harpa amarela, palheta com quatro pincéis e bastão, esquadro, dois formões, compasso e régua. Logo acima, no segundo degrau, à direita, representação de globo terrestre, em tom amarelo, ladeado por coruja em tom castanho, com o olhar direcionado à frente. Ao centro do degrau, vê-se uma lança e, à esquerda do mesmo, um livro de capa bege ornado com uma estrela de sete pontas, nos tons rosa e verde. Em segundo plano, ao centro, pedestal encimado por brasão do Império Brasileiro, tendo, ao centro, esfera armilar cercada por dezenove estrelas inseridas em escudo verde e encimada por coroa imperial. Escudo ladeado por ramos de café e fumo. À direita do pedestal, figura feminina jovem, com o rosto voltado à esquerda, de olhos claros, com trajes de guerreira romana, com elmo ornado por três plumas sobre a cabeça (duas em tom cinza e a central em tom vermelho), representa a musa Clio. Figura com o corpo em posição frontal e traje nos tons cinza, vermelho e amarelo, tendo a parte inferior levemente esvoaçante e ornada por dois botões que deixam as pernas musculosas da retratada parcialmente à mostra, além de sandálias de tiras. Com seu braço esquerdo segura escudo cinza com representação de cabeça de Medusa ao centro, esta em tom castanho. Clio tem seu braço direito estendido lateralmente, cumprimentando com a mão a outra figura feminina representada: Minerva. À direita da cena, jatobá com folhas verdes e tronco em tom marrom. À esquerda da cena, figura feminina, jovem, com coroa de louros na cabeça e o corpo ligeiramente voltado à direita, representa a musa Minerva. Traja túnica cinza, drapeada e cintada, com ornatos em tom amarelo, sobreposta por manto em tom vermelho jogado sobre seu ombro esquerdo. Apresenta seu braço esquerdo estendido e olhar voltados à direita da cena, dando a sua mão à musa Clio. Com sua mão direita segura um livro aberto com a seguinte inscrição: “SE SE/ GUES/ MEOS/ DICTA=/ MES MA/ GESTOSOS/ TEOS FEI/ TOS SERÃO/ JUSTOS GL/_RIOSOS.”. À

esquerda de Minerva, uma palmeira, com tronco nos tons marrom e amarelo, com folhas verdes... (IPHAN, 2007)⁷.

Os dados históricos da referida ficha de identificação trazem as seguintes informações:

Sobre Estanislau Antonio de Miranda: De acordo com o Inventário de Caetano Luiz de Miranda, datado de 1837, 2º Ofício, Maço 175 (Acervo da Biblioteca Antonio Torres, Diamantina/ MG), Estanislau é filho ilegítimo de Caetano Luiz de Miranda com Francisca de tal, moradora da Vila de Diamantina... Sobre o objeto: “(...) Pano de boca do teatro S. Isabel de Diamantina: pintado por Estanislau José de Miranda, 1841. Repintado. Clio e Minerva, de pé; o velho deitado representa o rio Jequitinhonha, com atributos relativos à mineração do diamante e do ouro. Pintura neo-clássica. José Teixeira Neves, no estudo Teatro da Província, afirma:/ “O pano de boca é considerado a obra-prima do artista Estanislau Antônio de Miranda, que o executou em 1841. Até há poucos anos estava conservado. Tentemos interpretar-lhe a alegoria:/ Sob um arco em estilo jônico, onde, ao alto, se lê a data da pintura, encontra-se, no primeiro plano, uma adaptação da figura mitológica do Tibre para simbolizar o Rio Jequitinhonha. Ladeam-na dois anjinhos: um no ato de coroá-la e o outro conduzindo, ao ombro direito, um almocafre e, sob o braço esquerdo uma bateia. Resta sobre o solo uma enxada, sendo empunhada uma pá pelo êmulo do Tibre. No segundo plano, dois degraus acima, uma coluna aparentando estilo dórico-romano serve de base ao escudo das armas imperiais do Brasil. Dão-se as mãos aí outras divindades pagãs. Clio, à esquerda do escudo. Minerva à sua direita. No livro aberto à mão esquerda de Clio está escrito: “Se segues os meus ditames majestosos, teus feitos serão justos e gloriosos”. Minerva tem a lança tombada aos pés, próxima aos emblemas da Ciência. Aos lados, uma palmeira e uma gameleira. Sobre o primeiro degrau os emblemas das Belas Artes. Diz o Padre Silvério (pseudônimo de Antônio Felício, ao qual já aludimos) que na parte superior do painel liam-se duas quadras, atribuindo a autoria delas ao Cônego Joaquim Gomes de Carvalho ou a Manuel de Quintino de Araújo Meireles./ Não há vestígio de quadra no ponto indicado. Certamente foram supressas ao ser retocada a pintura, mais tarde, e o pano acrescido dos lados para se ajustar ao novo arco do proscênio. O pintor José da Cunha Vale Laporte (1845 ? – 1908) completou o painel, preenchendo os claros com figuras de selvagens caçando onças” (Revista do Livro nº 8 – 1957 – págs. 133 e seguintes).” (2)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / ARQUIVÍSTICAS

- (1) Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo Editora S/A São Paulo, 1951. Pág. 891.

⁷ IPHAN. Ficha de Identificação E Inventário Museológico/Iphan/13^aSR. Número0092. Minas Gerais. Diamantina.

(2) Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas). Ed. MEC/ IPHAN. Rio de Janeiro, 1978. Págs. 79-80.

De uma maneira geral as descrições da peça coincidem, restandoclarear a ausência de qualquer traço das referidas quadras ou dos selvagens caçando onça. Uma vez que não há registros de outras intervenções, se tivessem existido tais acréscimos no pano ora existente, haveria seguramente algum resquício das mesmas. No que concerne à presença das quadras, essa informação segue um tortuoso caminho: Del Negro (1978)⁸, citado como referência bibliográfica na ficha catalográfica do museu, cita Teixeira Neves (1957)⁹, que se baseia no Padre Silvério (1917)¹⁰ – pseudônimo de Antônio Felício dos Santos, médico, conferencista, jornalista, escritor e industrial. Teixeira se baseia no artigo escrito por Antônio Felício no Jornal A União (do qual era redator) de 26 de agosto de 1917, intitulado *Um Curioso Documento Histórico O Cônego Joaquim Gomes de Carvalho*. Ao narrar alguns fatos curiosos sobre o dito cônego, o autor afirma:

Muitos anos depois, vi uma ata assinada em 1831, pelos principais cidadãos, organizando a “Sociedade Patriótica” “para promoverem o progresso que a gloriosa Revolução de 7 de Abril inaugurara na Pátria”. Comprometeram-se a ampliar a Casa de Caridade e a construir um teatro, onde se representariam óperas em benefício dos pobres doentes. E assim se procedeu. Lembro-me que se viam ainda 20 anos depois, no pano de boca do pequeno teatro, o Jequitinhonha figurado por velho de barba fluvial, recostado numa penedia, a derramar de um vaso a ninfa inicial do riquíssimo rio. E aos lados, na parte superior, havia duas quadras feitas pelo cônego ou pelo Quintino, indicando o fim do teatro: só uma conservo de memória: “Enquanto te divertes, cidadão, Teu oiro não se perde, vai Direito do pobre enfermo ao desolado leito, consolá-lo no acesso e na aflição.” (A União, Ano VIII, de 26 de agosto de 1917).¹¹

⁸ DEL NEGRO. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Ed. MEC/ IPHAN. Rio de Janeiro, 1978. Págs. 79-80.

⁹ NEVES, José Teixeira, op. cit.

¹⁰ A União, Ano VIII, de 26 de agosto de 1917 disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=799670&Pesq=%22enquanto%20te%20divertes%22&pagfis=3048> acesso em 06.mar.2023.

¹¹ O português foi atualizado pelos autores nesta citação.

O que se deduz dessa descrição é, primeiramente uma possibilidade de interpretação dúbia: quando o autor diz que havia duas quadras nos lados, acima, poderia estar se referindo não ao pano de boca, mas ao próprio cimo do palco teatral. O texto não deixa claro e, ao que parece, tanto Teixeira quanto Del Negro interpretaram como se a parte superior fosse do pano, quando, a ausência de qualquer traço das referidas quadras aponta para a possibilidade de que se tratasse de uma inscrição que existia na parte superior do palco cênico. De outra maneira,



Figura 1: Pano de Boca do Teatro Santa Izabel. Fonte:
Fotografia do Museu do Diamante/Ibram

poder-se-ia pensar que estivessem nos acréscimos feitos para ajuste ao novo arco do proscênio, agora desaparecidos.

Quanto ao acréscimo dos selvagens caçando onças, podemos pensar na hipótese de que o acréscimo de volume para se ajustar ao novo arco do proscênio – como indica o documento – tenha sido ornado pelo pintor Laporte com aquelas imagens, e as partes acrescidas tenham se perdido com o tempo.

BASES ICONOLÓGICAS E ELEMENTOS DE HIBRIDAÇÃO CULTURAL

Não restam dúvidas sobre a iconologia principal constante no pano de boca. Dedicamo-nos aqui à identificação das possíveis bases iconológicas e dos elementos de hibridação cultural, que fazem daquele objeto um patrimônio de rara importância. A estrutura geral da pintura, ou seja, as colunas gregas ladeando duas figuras mitológicas (Minerva é sempre presente) com o Deus do Rio na parte de baixo é algo que se repete em inúmeros frontispícios e em outras figurações na Europa, desde o advento da popularização das gravuras entre os séculos XV e XVI. Esta iconografia tornou-se um tópos a partir de então.

A popularização da figuração do Deus do Rio, especificamente, se deu a partir da descoberta por escavação, em Roma, no ano 1512, de uma estátua de divindade fluvial atribuída ao Rio Tibre. A escultura encontra-se atualmente no Museu do Louvre em Paris. No ano seguinte, na mesma localidade, surgiu uma estátua representando o Rio Nilo, hoje nos Museus Vaticanos. A descoberta dessas esculturas é a base da enorme popularidade, no século XVI, dos deuses fluviais presentes em fontes, festividades, propagandas políticas, representações de entradas triunfais, frontispícios e tantas outras figurações (LAZARRO, 2011)¹². Foram também difundidas gravuras que ajudaram a propagar e popularizar essa iconografia.

¹² LAZARRO, 2011. River Gods: Personifying Nature in Sixteenth-Century Italy. in *Renaissance Studies* .February 2011, Volume25, Issue1, p. 70-94.



Figura 2: Estátua do Rio Tíbre. Século II a. C. (c), Museu do Louvre. Fonte: LAZARRO, 2011, p. 71¹³

Pode-se afirmar que as maiores responsáveis pela difusão daquela iconografia foram as gravuras dos frontispícios que circularam com grande intensidade por todo o mundo. Dois grandes nomes do renascimento foram fundamentais para o sucesso daquela iconografia: Leon Battista Alberti e Giorgio Vasari. Três volumes de Alberti (escritor e grande arquiteto, pedagogo e teórico da arte que sintetizou em sua obra as características típicas do humanismo) impressos na Florença *medicea* (entre 1550 e 1568), foram efetivamente importantes neste sentido: *L'Architettura*,¹⁴ tradução de *De re aedificatoria* (1550), então reimpresso em uma

¹³ LAZARRO, 2011. Op. Cit.

¹⁴ Trata-se da obra: *L'Architettura di Leonbatista Alberti. Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli Gentil'huomo & Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de Disegni*, In Firenze, Appresso Lorenzo Torrentino Impressor Ducale, M.D.L. (in seguito abbreviato come *Architettura 1550*).

segunda edição in-quarto em 1565¹⁵, e *Opuscoli morali*¹⁶ (1568), uma coleção dos escritos impressas tanto em vernáculo quanto, originalmente em latim vulgarizado. O que há em comum entre essas três obras e que aqui nos interessa, é o fato de apresentarem, no frontispício, um esquema decorativo quase idêntico, ou seja, uma composição arquitetônica centrada em duas colunas que sustentam um frontão semicircular, enriquecido por um sistema de símbolos, figuras alegóricas, brasões, animais e festões vegetais. A decifração dos significados dessas imagens pode ser lida na obra de Cosimo Bartoli (1503-1572), que foi um estudioso, escritor, filólogo, matemático, acadêmico e diplomata florentino e que, segundo Dani (2016), teve uma multifacetada e incansável atuação para o avanço da política cultural dos Médici.¹⁷ Giorgio Vasari (pintor e arquiteto, autor de importantes biografias de artistas italianos) teria sido o criador do primeiro desenho preparatório que deu origem aos mencionados frontispícios.¹⁸

A partir desse trabalho preparatório, foram elaborados dois desenhos diferentes que, com a presença de variações mínimas (que não alteram a organização geral do sistema) foram reproduzidas em xilogravura (e não só) nas páginas de rosto de várias obras de Alberti e de outros tantos autores depois dele. Uma primeira variante, cujo gravador é anônimo, é uma cópia espelhada do desenho de Vasari e, além de algumas variações mínimas relativas à expressão figurativa dos personagens, apresenta o acréscimo de um globo terrestre na mão da figura feminina central, no plano superior (FENECH KROKE, 2011).¹⁹ Aos pés dessa

¹⁵ A segunda edição é: *L'Architettura di Leonbatista Alberti. Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentilhuomo, & Academico Fiorentino. Con la aggiunta de' disegni, In Venetia, Appresso Francesco Franceschi, Sanese. 1565* (in seguito abbreviato come *Architettura 1565*).

¹⁶ Os dados dessa obra são: *Opuscoli morali di Leon Batista Alberti Gentil'Huomo Firentino [sic]. Ne' quali si contengono molti ammaestramenti, necessarij al viver de l'Huomo, così posto in dignità, come privato. Tradotti, & parte corretti da M. Cosimo Bartoli, In Venetia, appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1568.*

¹⁷ DANI, Marcello. Edificare con immagini e parole : i frontespizi delle opere albertiane nelle edizioni del Cinquecento, in *Letteratura e arte : rivista annuale* : 15, 2017, p. 6-10.

¹⁸ Conservado em Florença, na Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 394 O.

¹⁹ FENECH KROKE, A. *Giorgio Vasari: la fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personnification au Cinquecento*, Firenze, Olschki editore, 2011, 319.

mulher agora aparece a cabeça calva de um velho barbudo que segura uma ampulheta na mão esquerda. Esse desenho se encontra página no frontispício da *Architettura* de Alberti de 1550 (a primeira edição ilustrada da sua *opus maximum*) além de algumas outras do século XVI²⁰. O frontispício é assinado por Torrentino, tipógrafo holandês nascido em Gemert e que se estabeleceu em Florença (PIGNATTI, 2019)²¹:



Figura 3: Vasari, Giorgio (1511/ 1574). Projeto para o Frontispício de "L'Architettura" de Leon Battista Alberti. Fonte: *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi*, inv. 394 O

²⁰ Segundo DANI, Marcelo (2016), apresentam os mesmos frontispícios os seguintes volumes: *Ioannis Pierii Valeriani Hieroglyphicorum ex Sacris Aegyptiorum libris libri octo*, Florentiae 1556; *Ioannis Argenterii Medici de Morbis libri XIII*, Florentiae, MDLVI; *Delle famiglie nobili napoletane di Scipione Ammirato*, In Fiorenza, Appresso Giorgio Marescotti. MDLXXX; *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna*, In Fiorenza, M.D.LXXXI., Appresso Giorgio Marescotti.

²¹ PIGNATTI, Franco - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 96 (2019).

Uma segunda versão, da qual se conserva um esboço em Berlim²², repete, com poucas variações, o frontispício do Torrentino. A referida variante também pode ser encontrada na segunda edição em formato reduzido da *Architettura*,²³ nos *Opuscoli morali*²⁴ e nos *Discorsi historici universali*²⁵.



Figura 4. Frontispício da *Architettura* de Alberti de 1550.

Fonte:

<https://www.artribune.com/report/2012/05/ex-libris/> acesso em 05. mar. 2023

²² O esboço se encontra em Berlim, no Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (V, 47c); cfr. [catálogo das mostras] *Giorgio Vasari...*, tav. 195.

²³ Trata-se da obra *L'Architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentilhuomo, & Academico Fiorentino. Con la aggiunta de' Disegni, In Venetia, Appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1565.*

²⁴ A referida obra é *Opuscoli morali di Leon Battista Alberti Gentil'huomo Firentino [sic]: Ne' quali si contengono molti ammaestramenti, necessarij al viver de l'Huomo, così posto in dignità, come privato. Tradotti, & parte corretti da M. Cosimo Bartoli, In Venetia, appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1568.*

²⁵ Trata-se dos discursos históricos universais: *Discorsi historici universali, di Cosimo Bartoli gentilhuomo, et accademico fiorentino, in Venetia, Appresso Francesco de Franceschi Senese, 1569.* Da mesma obra, no mesmo ano e para a tipografia do mesmo impressor, Bartoli mandou fazer uma edição de prestígio preparada em papel forte, de margens mais largas, que apresentava uma folha de rosto gravada a cobre com a assinatura «Martino Ruota Sebenzano fece. 1568», onde o drapeado central e as ruínas romanas dão lugar a um retrato de Cosimo I.

Como afirmamos anteriormente, Bartoli (*Apud* DANI, 2017), nos seus *Ragionamenti Accademici* faz uma detalhada abordagem das figuras alegóricas do desenho²⁶. Aqui nos atemos àquelas que nos interessam porque se repetem no pano de boca: A figura de um ancião reclinado se trata do Rio Arno. Os rios são representados como anciões barbados. Envelhecem porque nasceram logo após o dilúvio e as barbas volumosas representam as várias e diferentes águas, que se reúnem de diferentes lugares, como volutas torcidas e enroladas. A guirlanda de carvalhos na cabeça mostraria que o Arno tem seu nascimento nos bosques altos de Falterona, que são cheios de carvalhos. A mulher em pé à direita, portando um escudo adornado com a cabeça de Medusa, é sem sombra de dúvida Minerva. (O pintor de Diamantina – sabia o que fazia, uma vez que acrescentou aos pés da Minerva por ele figurada no pano de boca, uma coruja, ave que é símbolo daquela divindade.) Bartoli afirma que a outra figura, mais enigmática, seria Flora, uma alegoria genérica em louvor à cidade de Florença e aos Medici.

O desenho de Vasari se dá em três planos. O pano de boca não tem o primeiro plano, das três figuras de mulheres acima do arco, com toda sua simbologia. Existem apenas dois, o do arco e colunas com as figuras mitológicas e abaixo, o do deus do rio. Os elementos que são comuns entre a figuração que nasce do desenho de Vasari (tendo imensa difusão) e a figuração do pano de boca de Diamantina, são notáveis: trata-se primeiramente do esquema da composição, a começar das colunas e do arco, com as figuras mitológicas em pé, que se dão às mãos. A presença inequívoca de Minerva, confirmada pela coruja aos seus pés, com a vestimenta típica, o capacete, a lança e o escudo adornado com a cabeça de Medusa, dá a mão a Clio, musa do canto épico e da história, que toma o lugar de Flora. O deus do rio, em sua posição clássica, difundida e imortalizada a partir das esculturas antigas descobertas em Roma, está deitado, tem as barbas longas da

²⁶ BARTOLI, Cosimo. *Ragionamenti Accademici di Cosimo Bartoli Gentil'huomo et Accademico Fiorentino, Sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inventioni & significati, & la Tavola di più cose notabili*, In DANI, Marcello. Edificare con immagini e parole : I frontespizi delle opere albertiane nelle edizioni del Cinquecento, in *Letteratura e arte : rivista annuale* : 15, 2017, p. 6-10.

longevidade e o cântaro ou vaso de onde escorre a nascente do rio. O vaso toma o lugar de uma cabeça de leão (um dos símbolos de Florença), que existe no desenho. O deus está já coroado no desenho e está sendo coroado no pano de boca. O tecido que cobre a nudez divina no pano, aparece no desenho como um elemento que forra o chão. Desenho e pintura trazem elementos simbólicos em torno do deus do rio. Nas gravuras há mitras de papas, coroas de reis, chapéus de cardeais e bispos, cetros, cachos ducais, insígnias, armas, livros, dentre outros. No tecido há os símbolos das artes: literatura, pintura, música, arquitetura (esquadro e compasso poderiam também ser símbolo da maçonaria, entretanto é improvável dado que a primeira loja maçônica de Diamantina é décadas posterior àquela pintura), escultura (que não é citada nas descrições apresentadas pelo museu, mas é inequívoca pela presença do cinzel). A esfera armilar está presente em ambas as representações.

Da análise das diferenças entre as representações, emergem notáveis elementos de hibridação cultural. Atrás das colunas, os elementos da ruína que aparecem no esboço de Vasari e nos frontispícios, é substituído por uma coluna que sustenta o escudo do Império. Nota-se ainda a presença de árvores tropicais: uma palmeira e uma gameleira (no termo de empréstimo do pano para a exposição acima referida, afirma-se ser jequitibá no lugar de gameleira. Entretanto, a gameleira tem uma conexão maior com a cidade, dada a presença da lenda da gameleira ligada à Igreja de Nossa Senhora do Rosário).²⁷ Enquanto no esboço e nos frontispícios há uma alegoria genérica em louvor à cidade de Florença, no pano há um louvor nacionalista ao Império do Brasil. Atesta-o a presença do escudo do Império com ramos de café e fumo, sobre um pedestal; a Cruz da Ordem de Cristo; a Esfera Armilar com 20 estrelas que simbolizam as Províncias do Império; e na parte de cima a Coroa do Império do Brasil. Podemos ainda associar o verde do tecido do deus do rio à cor que remete à Casa de Bragança, que é a dinastia de Dom Pedro I,

²⁷ <https://contosdediamantina.webnode.pt/news/a-lenda-da-gameleira/> acesso em 05.mar.2023

primeiro imperador do Brasil.²⁸ Da mesma forma, a harpa, o símbolo da música, está sobre uma partitura musical que remete à primeira parte do Hino Nacional Brasileiro. Outra diferença notável é a presença das figuras que em todas as descrições aparece como *anjinhos*. Dado o ambiente profano do pano, com a centralidade de figuras mitológicas greco-romanas, acreditamos que trata-se de *amorini*, ou seja, personificações mitológicas do deus Amor, representado na poesia e na arte figurativa com a aparência de uma criança, quase completamente nua e alada.²⁹ Uma dessas personificações está coroando a divindade do rio e a outra, mais interessante para este estudo, está segurando um almocafre e uma bateia, instrumentos do garimpo, atividade econômica genética e estruturante do Arraial do Tijuco, antiga cidade de Diamantina. Ao seu lado está também uma sonda de garimpo.

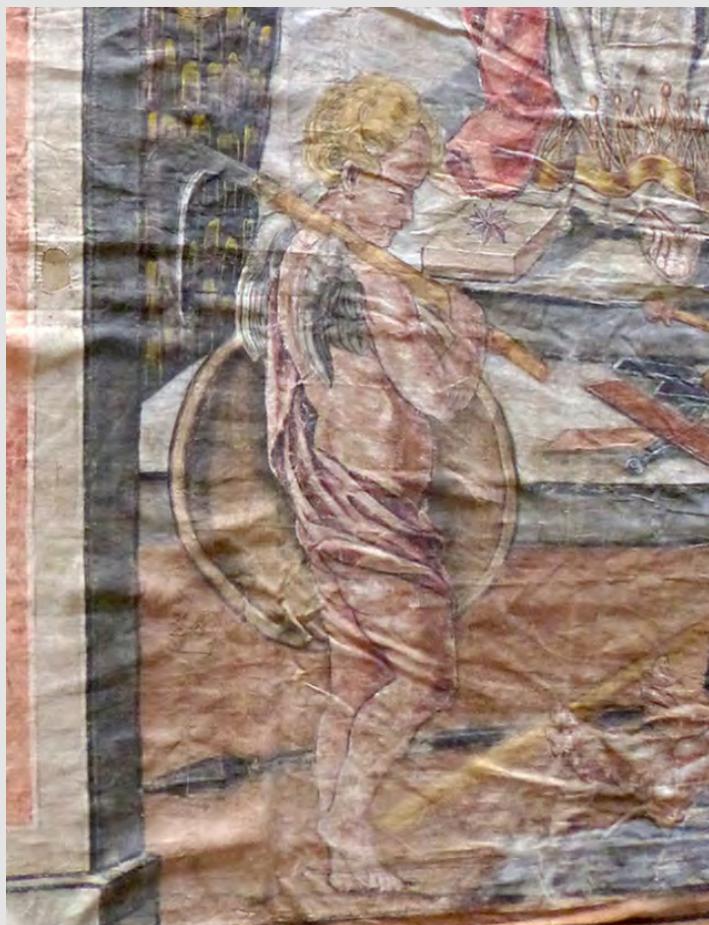


Figura 5. Detalhe do Pano de Boca do Teatro Santa Izabel. *Amorino* segurando almocafre e bateia. Fonte: Foto de Bernardo Magalhães

²⁸ <https://monarquia.org.br/brasil-imperial/simbolos-imperiais/> acesso em 05.mar.2023

²⁹ <https://www.treccani.it/vocabolario/amorino/> acesso em 05.mar.2023

Onde nas imagens europeias aparece Flora, está a musa Clio. Ela segura na mão esquerda um livro aberto com os seguintes dizeres: “Se segues os meus ditames majestosos, teus feitos serão justos e gloriosos”. Não foi possível identificar a fonte desta frase, porém, é possível fazer um paralelo com um provérbio bíblico: “Se acolheres minhas palavras e guardares com carinho meus preceitos... Assim tu caminharás pela estrada dos bons e seguirás as pegadas dos justos (Pv, 2,1.2,20).”³⁰ Ao pé dessa musa está um livro, em cuja capa figura a Rosa dos Ventos. Essa imagem apresenta os pontos cardinais como quatro sentidos fundamentais, sendo utilizada para a navegação, mas também na ciência geográfica e cartográfica. Estando Diamantina a centenas de quilômetros do litoral, é mais provável que a presença daquela imagem se deva ao fato de que tanto Caetano Luiz de Miranda, quanto Antônio Pinto de Miranda, respectivamente pai e avô do pintor Estanislau, estavam ligados à cartografia e à elaboração de mapas (Santos, 2011).³¹ É possível que a imagem fizesse parte das suas vivências familiares. Voltando a Clio, nota-se que está de mãos dadas com Minerva. Esta é uma diferença importante em relação às imagens italianas. Não foi identificado no inventário de Caetano Luiz de Miranda, nenhum dos muitos livros que pudesse ter o frontispício baseado no esboço de Vasari.³² Entretanto, dentre os livros pertencentes ao pai de Estanislau, há um de título *Emblemas*, de Alciato. Andrea Alciato, o autor dos emblemas, era um jurista milanês, que se tornou famoso também como professor de Direito Romano na Antiguidade. Como humanista, teve entre seus amigos muitos nomes importantes de sua época, dentre eles o já aqui citado Giorgio Vasari. Sua produção emblemática, feita como passatempo, traduzia epigramas da antologia grega, mas também criava os seus próprios. Durante 22 anos ele produziu 212 emblemas, que

³⁰ BÍBLIA. Provérbios. Português. In: *A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. P. 1743- 1805.

³¹ SANTOS, Márcia Maria Duarte dos, CINTRA, Jorge Pimentel e COSTA, Antônio Gilberto. A capitania de Minas Gerais no início dos Oitocentos, segundo a cartografia de Caetano Luiz de Miranda: informações fidedignas? *Cartografia Histórica - Tomo II*, V. 20 N. 2 (2011), p. 267-300.

³² Inventário de Caetano Luiz de Miranda, datado de 1837, 2º Ofício, Maço 175 (Acervo da Biblioteca Antonio Torres, Diamantina/ MG).

eram advertências morais e fundamentaram todas as obras emblemáticas posteriores a ele (SAUKA, 2016).³³ Dentre os emblemas de Alciato, está a Concórdia. Não sabemos que edição o pintor tijucano possuía, mas as alegorias se repetem em cada uma delas: a Concórdia é representada por dois homens de mãos dadas, cujas posições lembram aquelas do pano de boca. Podemos levantar a hipótese de que Estanislau tenha se baseado naquela imagem para realizar o detalhe da pintura no qual Clio e Minerva se dão as mãos.

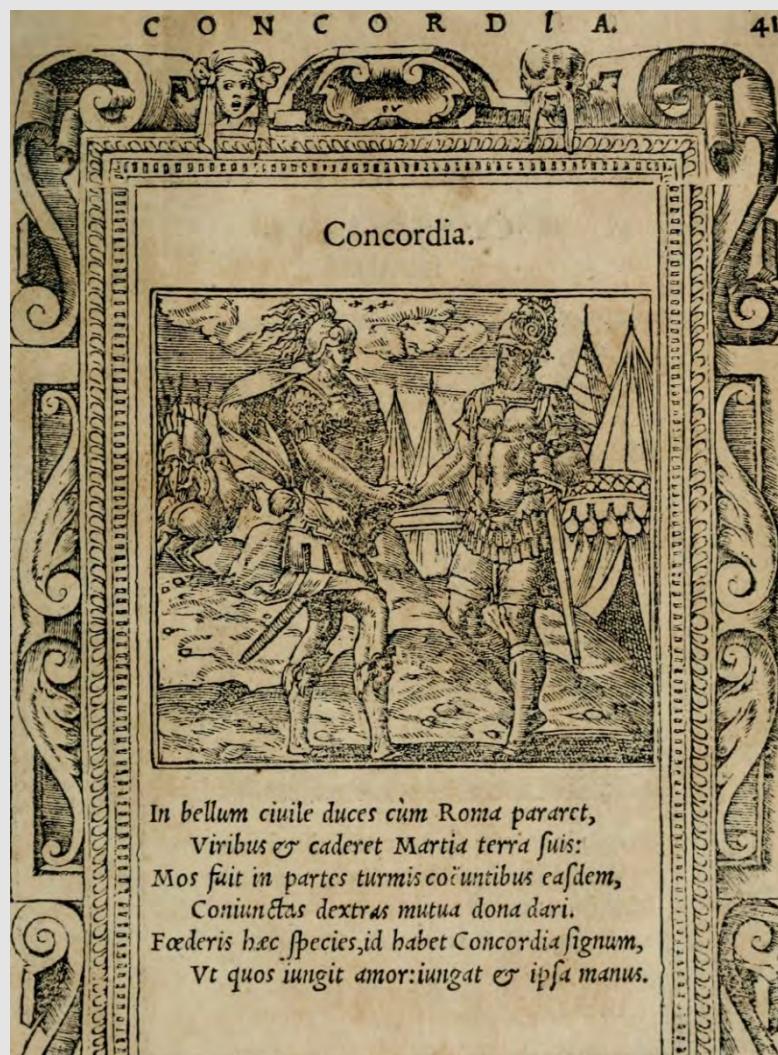


Figura 6. Concórdia, emblema de Alciato. Fonte:
<https://archive.org/details/losemblemasdealc00alci/page/48/mode/2up?ref=ol&view=theater&q=fide> acesso em 05.mar.2023

³³ SAUKA, Mariela Yelena. *Livro de Emblemas de Andrea Alciato: Apresentação e Tradução*. Dissertação (mestrado). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, p.9, 2016.

Ainda com relação às diferenças entre as imagens, chamamos a atenção para a divindade do rio que segura uma pá, na mão em que nas figurações europeias o deus segura o cântaro de onde escorrem as águas dos rios. A figuração tem uma enxada a seus pés: pá e enxada são também instrumentos fundamentais do garimpo manual, como era executado à época em Diamantina.

Finalmente, ressaltamos o fato de que a pintura do pano traz as colunas que também eram usadas por Caetano Luiz de Miranda nas suas estruturas de quadratura, figuradas nos véus quaresmais com sibilas, existentes ainda em Diamantina e que denotam a influência de Andrea Pozzo (MAGNANI, 2020).³⁴

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além da sua importância como obra de arte e como objeto histórico, o pano de boca do Teatro Santa Izabel é relevante como hibridação cultural extra europeia. A partir da identificação das figurações na Itália – que são suas bases iconográficas – e do caminho percorrido por elas até à colônia portuguesa na América, passando pela identificação de elementos regionais extra europeus, a pintura se mostra ao mesmo tempo produto e agente ativo de novas formas de hibridação. Os elementos ali contidos mantêm uma conexão com o que os formou e, ao mesmo tempo, produzem significados originais, que são então disseminados em novos contextos. Identificar esses elementos como objetos dinâmicos que se movem constantemente através de fronteiras geográficas e cronológicas, interagindo uns com os outros e combinando de maneira que mudam seu significado no processo, abre novos espaços para abordar questões de inclusão e assimilação nas sociedades, desafiando teorias baseadas em dicotomias como centro-periferia, fora-dentro,

³⁴ MAGNANI, M. C. A. O. A Estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas de Diamantina. *Linguagens Nas Artes*, Belo Horizonte, 1(2), 35–50, 2020.

importante-desimportante. Nessa manifestação, a disseminação global de um fenômeno de hibridação deve ser vista como relacionada a diferentes áreas, como obras textuais e artísticas, ideias religiosas e políticas. Assim, este estudo pretende abrir possibilidades de aprofundamento do universo complexo que engendrou o objeto, em âmbitos distintos, e compreender a universalidade da arte em sua visão mais ampla e profunda, acima e além de preconceitos e valores pré-estabelecidos.

A riqueza da conexão e da contradição dos elementos que estão envolvidos nessa pintura: o desenho e as estampas italianas; os mitos greco-romanos; a divindade da lealdade lutadora, das virtudes heroicas e da guerra justa que, em concórdia, dá a mão à musa da história e da poesia; o *amorino* que carrega instrumentos da mineração; os provérbios bíblicos; o hino de uma nação que se quer ufanista; a política nacionalista e monarquista do país há pouco libertado e ainda organicamente ligado a Portugal; o garimpo como atividade genética, essencialmente destrutiva e eventualmente ilegal; o deus do rio, coroado pelo Amor, que contraditoriamente abençoa a atividade que o desvia e vagarosamente o destrói; as árvores tropicais que silenciosamente marcam a ausência da representação dos indígenas, negros e pardos; a exaltação das artes e da ciência; a Rosa dos Ventos que interroga pelos caminhos a seguir; a coruja que entrevê agouros com seus grandes olhos; a estrutura de quadratura que engana os olhos; o pintor filho ilegítimo de uma família importante e abastada; tudo isso traz à tona a importância e a necessidade da sua compreensão na tessitura intrincada da hibridação cultural.

A cortina que velava e desvelava os espetáculos do fingimento, revela agora o que de fato fomos e interroga o que somos.

Recebido em: 22/04/23 - Aceito em: 30/06/23

BIBLIOGRAFIA

- BARTOLI, Cosimo. *Ragionamenti Accademici di Cosimo Bartoli Gentil'huomo et Accademico Fiorentino, Sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inventioni & significati, & la Tavola di più cose notabili*, In DANI, Marcello. Edificare con immagini e parole : I frontespizi delle opere albertiane nelle edizioni del Cinquecento, in *Letteratura e arte : rivista annuale* : 15, 2017, p. 6-10.
- BIBLIOTECA ANTÔNIO TORRES (BAT), Diamantina. Inventário de Caetano Luiz de Miranda. Maço 175, 2ºofício.
- BÍBLIA. Provérbios. Português. In: *A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. P. 1743- 1805.
- DANI, Marcello. Edificare con immagini e parole : i frontespizi delle opere albertiane nelle edizioni del Cinquecento, in *Letteratura e arte : rivista annuale* : 15, 2017, p. 6-10
- DEL NEGRO. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Ed. MEC/ IPHAN. Rio de Janeiro, 1978. Págs. 79-80.
- FENECH KROKE, A. *Giorgio Vasari: la fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personnification au Cinquecento*, Firenze, Olschki editore, 2011, 319.
- IPHAN. Dependência da DPHAN: Museu do Diamante. Ficha cadastral nº92 de classe 06.2.
- IPHAN. Ficha de Identificação E Inventário Museológico/Iphan/13ªSR. Número0092. Minas Gerais. Diamantina.
- LAZARRO, 2011. River Gods: Personifying Nature in Sixteenth-Century Italy. in *Renaissance Studies*.February 2011, Volume25, Issue1, p. 70-94.
- NEVES, José Teixeira. Teatro de Província. In *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano II, 1957, p. 133-154.
- MAGNANI, M. C. A. O. A Estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas de Diamantina. *Linguagens Nas Artes*, Belo Horizonte, 1(2), 35–50, 2020.
- PIGNATTI, Franco - *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 96 (2019).
- SANTOS, Márcia Maria Duarte dos, CINTRA, Jorge Pimentel e COSTA, Antônio Gilberto. A capitania de Minas Gerais no início dos Oitocentos, segundo a cartografia de Caetano Luiz de Miranda: informações fidedignas? *Cartografia Histórica - Tomo II*, V. 20 N. 2 (2011), p. 267-300.
- SAUKA, Mariela Yelena. *Livro de Emblemas de Andrea Alciato: Apresentação e Tradução*. Dissertação (mestrado). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, p.9, 2016.

FONTES DA INTERNET:

A LENDA DA GAMELEIRA. Contos de Diamantina, 2013. Disponível em:

<https://contosdediamantina.webnode.pt/news/a-lenda-da-gameleira/> acesso em 05.mar.2023

AMORINO, VOCABOLARIO ON LINE. *treccani.it*, (s/d). Disponível em:

<https://www.treccani.it/vocabolario/amorino/> acesso em 05.mar.2023

SANTOS, Felício A. Um Curioso Documento Histórico o cônego Joaquim Gomes de Carvalho. A União, Ano VIII, de 26 de agosto de 1917. memoria.bn.br, 1917. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=799670&Pesq=%22enquanto%20te%20divertes%22&pagfis=3048> acesso em 06.mar.2023.

SÍMBOLOS IMPERIAIS. *monarquia.org.br*, (s/d). Disponível em:

<https://monarquia.org.br/brasil-imperial/simbolos-imperiais/> acesso em 05.mar.2023

TEATRO SANTA IZABEL. *minasgerais.com.br*, (s/d). Disponível em:

<https://www.minasgerais.com.br/pt/atracoes/diamantina/teatro-santa-isabel> acesso em 05. mar. 2023

**O Estado da Arte: Trajetória Artística Através de Documentos
Coevos - O Caso de Caetano da Costa Coelho, Pintor da Venerável
Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – Exposição e
Detalhamento de uma Rede de Intelectuais e de Artistas no Rio de
Janeiro Setecentista**

The State of the art: Artistic path through contemporary documents –
the case of Caetano da Costa Coelho, Painter of the Venerable Third
Order of São Francisco da Penitência – Exposition and Detailing of a
Network of Intellectuals and Artists in 18th century Rio de Janeiro

Matheus Campelo¹

RESUMO

Caetano da Costa Coelho foi um dos mais renomados artistas do Rio de Janeiro colonial. Muito conhecido por seus trabalhos de pintura e de douramento na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio, apesar do esplendor de suas obras, pouco se conhece sobre a sua biografia. A falta de um conhecimento sobre os principais aspectos da vida de Caetano impede que se possa saber, de maneira exata, quem ele foi, com quem ele se relacionava, no meio artístico de sua época, e como foi que ele conseguiu angariar contratos artísticos tão relevantes. Através de um estudo genealógico, combinado com pesquisa social, o presente estudo objetiva evidenciar uma parte das inserções público-familiares de Caetano da Costa Coelho no Rio de Janeiro de seu tempo, demonstrando, com enfoque na família de seu sogro, com quais pessoas ele se relacionava, no meio artístico carioca de então, e como se compunha a rede de relacionamentos que ele possuía, para o benefício de seus acessos no mercado colonial da arte. O presente estudo, portanto, visa contribuir com a biografia de Caetano, mediante a reconstrução de uma parcela do contexto social em que ele viveu, situando-o.

¹ Advogado e Mestrando em Teoria e Filosofia do Direito da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

Palavras-chave: Caetano da Costa Coelho; Pintura; Rio de Janeiro;

ABSTRACT

Caetano da Costa Coelho was one of the most renowned artists of colonial Rio de Janeiro. Well recognized for his painting and gilding works in the Church of the Order of São Francisco da Penitência in Rio, despite of the splendor of his works, very little is known about his biography. The lack of awareness about the main aspects of Caetano's life prevents any knowledge of whom he was, exactly, with whom he related, in the artistic milieu of his time, and how did he attract such relevant contracts. Through a genealogical study, combined with a social research, this study aims to highlight a part of Caetano da Costa Coelho's public and domestic context in the Rio de Janeiro of his time, by demonstrating, with a focus on his father-in-law's family, who were the people he had contact. This article, therefore, aims to contribute to Caetano's biography, by reconstructing a fraction of his social context, situating him, and by demonstrating how was the network of relationships composed, for the benefit of his access to the colonial art market.

Keywords: Caetano da Costa Coelho; Painting; Rio de Janeiro;

1 O ENQUADRAMENTO DE CAETANO DA COSTA COELHO NO BRASIL COLÔNIA: FRANCISCO CORREIA DE SOUZA, SEU SOGRO – UMA NECESSÁRIA IDENTIFICAÇÃO CORRETA

Caetano da Costa Coelho foi um antigo pintor, e dourador estabelecido no Rio de Janeiro colonial. Natural do Porto, seu principal trabalho, e pelo qual ele é mais conhecido, hoje, foi o da pintura do forro, e o magnífico douramento artístico da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. Artista de espantosa qualidade, muito embora seus ofícios sejam já bastante conhecidos, e estudados, o mesmo não se pode dizer sobre sua vida. Português imigrado para o Brasil, no começo do século XVIII, e aparentemente sozinho, Caetano passou quase que sua vida inteira na colônia, de onde não terá saído mais, após ter chegado. No

Brasil, Caetano se casou, faleceu, formou família, e constituiu uma conceituada carreira profissional, que ainda é envolvida por alguns mistérios.

Fazem falta aos pesquisadores modernos verdadeiros referenciais sobre quem Caetano da Costa Coelho terá sido, para que a sua arte possa ser compreendida. Suas obras são louvadas, mas ignora-se a forma como ele as conseguiu produzir, com tanto sucesso, sendo um forasteiro, em uma terra estranha, e onde ele bem provável que não conhecia ninguém. Estudar a arte de Caetano, nessa situação, é incutir em uma cegueira investigativa, onde sempre faltarão peças para que o perfil do artista seja captado, enquanto ser humano, pois que desligado dos marcos sociais vitais, biográficos e profissionais que o compuseram como um indivíduo de seu tempo. Portanto, parte crucial para que se possa entender, com inteireza, quem foi Caetano da Costa Coelho, está nas posições sociais que ele ocupou, e nos meios em que ele se inseriu, quando vivo.

Tão importante quanto conhecer suas obras, assim, é conhecermos as intersecções sociais de Caetano, como indivíduo, para que melhor se possa compreenda tanto sua biografia, quanto a sua trajetória artística. Desse modo, é totalmente imperativo que os indivíduos da convivência de Caetano da Costa Coelho também sejam investigados, e biografados, uma vez que eles representam a conjuntura social em que o artista se acomodou, e a quem ele recorreu, uma vez chegado no Brasil. Essa é uma tarefa complicada, mas que no caso do Rio de Janeiro, onde já existem diversos estudos publicados sobre as origens de seus primeiros habitantes, este trabalho torna-se um pouco mais fácil, ainda que não menos capcioso.

A dificuldade neste tipo de exercício está, na maior parte dos casos, na correta identificação dos sujeitos pesquisados, até mesmo por causa da pobreza informacional da documentação civil do final do séc. XVII. Costumeiramente identificado, nos assentos de época, como apenas “Francisco Correia”, o sogro de Caetano da Costa da Coelho já havia se estabelecido no Brasil desde a década de 1650, pelo menos. No registro de casamento de Caetano, seus sogros foram

nomeados tão somente como “Francisco Correa”, casado com “Maria de Abreu”². No batizado de Maria Viegas, esposa de Caetano, seu pai novamente identificado apenas pelo nome de “Francisco Correia”³. Entretanto, trata-se, sem sombra de dúvida, de Francisco Correia de Souza, colono português que casou com Maria de Abreu Rangel na cidade do Rio de Janeiro, entre 06/10/1679 e 27/11/1679⁴.

A certeza quanto a identificação dos sogros de Caetano da Costa Coelho, como na realidade sendo Francisco Correia de Souza, marido de Maria de Abreu Rangel, advém do fato auxiliar de que na virada do séc. XVII para o séc. XVIII, a cidade do Rio de Janeiro passou por uma verdadeira devassa, por ação do Tribunal da Santa Inquisição Portuguesa, o que fez com uma miríade de denúncias, de relatórios, e de informações cruzadas, estremecessem a então nascente comunidade carioca, em busca de cristãos-novos estabelecidos no ultramar. A ampla investigação do Santo Ofício, revestida por uma dose de histeria, de intriga, e além, é claro, da intensa consanguinidade que existia entre os primeiros povoadores do Rio de Janeiro, produziu uma documentação que, ao final de tudo, acabou fornecendo um retrato elucidativo da população carioca de então.

Apolónia de Souza, também conhecida como Apolónia Henriques, mulher solteira, natural do Rio de Janeiro, foi uma dessas pessoas presas pela inquisição. Ela foi encarcerada no dia 11/10/1712, no Rio de Janeiro. A processada declarou, em sua sessão de genealogia, que seus avós “maternos se chamavão Gonçalo Correia de Souza e Francisca Henriques, naturais” do “Reyno”, isto é, de Portugal, e que a sua avó fora “moradora no Rio de Janeiro”. Ao declarar seus tios, Apolónia declarou que ela teve um tio chamado “**Francisco Correia**”, “já defunto”, “pintor”, casado a primeira vez ela não sabia com quem, de quem ele teve o Padre Frei Leandro,

² Casamento de Caetano da Costa Coelho e de Maria Viegas, Igreja do Santíssimo Sacramento (na época Sé), livro 3º, página 102 v., 26/08/1706.

³ Batizado de Maria Viegas, Igreja da Candelária, livro 2º, página 106 v., 31/07/1692.

⁴ Existe um grande rasgo na página em que este casamento foi registrado. Os assentos posteriores anteriores ao desse registro ostentam, com precisão, as datas de 06/10/1679 e 27/11/1679, respectivamente. Casamento de Francisco Correia de Souza e de Maria de Abreu Rangel, Igreja de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá, livro 2º, página 6, entre 06/10/1679 e 27/11/1679.

religioso de São Bento, e segunda vez casado com Maria de Jesus, de quem Francisco teve ao Padre Frei Benedito, religioso da Ordem do Carmo, e a Bárbara Correa, casada com Manoel Barbosa, que servia “de escrivão do fisco no Rio de Janeiro”⁵.

No mais, Apolónia também declarou, ao Tribunal do Santo Ofício, que esse seu tio chamado Francisco Correia, filho de Gonçalo Correia de Souza e da Francisca Henriques, também havia se casado uma terceira vez, precisamente com uma “Maria de Abreu”, e de quem ele havia tido 3 filhos: “frey Ignacio, Relligioso da Ordem do Carmo”, “Joseph”, que Apolônia não sabia sobrenome, mas sabia que ele fosse “Pintor”, como o pai, e a “Francisco”, e que conforme Apolônia, “morava fora da Cidade [do Rio]”⁶. Apolônia também informou que ele teve outros dois tios, irmãos de Francisco Correia: “o Padre frey Bernardo, Relligioso de São Bento”, e “Antônia Correa”. Apolônia por fim declarou, que seu tio Bernardo tinha sido casado com Bárbara de Aguiar, e que ele antes de ter tomado ordens religiosas se chamara João Correia de Souza.

À margem de qualquer outra dúvida, de que o “Francisco Correia”, sogro de Caetano, e casado com “Maria de Abreu”, realmente também fosse o colonizador Francisco Correia de Souza, deve-se pontuar, que no registro de casamento desse antigo colonizador, realizado no ano de 1679, inobstante o noivo tenha sido outra vez identificado apenas como “Francisco Correia”, o celebrante dessas bodas bastante cuidadoso ao documentar, que noivo que casava ali, era justamente filho do casal “Gonçalo Correa” e “Francisca Henriques”, naturais de Portugal, e que coincidem com perfeição, no cruzamento dos dados que as investigações do Santo Ofício levantou⁷. Maria de Abreu Rangel, esposa de Francisco, foi registrada nesse

⁵ Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

⁶ Idem.

⁷ Casamento de Francisco Correia de Souza e de Maria de Abreu Rangel, Igreja de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá, livro 2º, página 6, entre 06/10/1679 e 27/11/1679.

documento como sendo filha de Pedro de Abreu Rangel e de Maria Viegas, da qual procede, portanto, o nome e o sobrenome da esposa de Caetano⁸.

Identificados com exatidão, os sogros de Caetano da Costa Coelho, coincidindo ser “Francisco Correia”, na realidade, Francisco Correia de Souza, nas investigações eclesiásticas do Rio de Janeiro, faz-se necessário, então, que o levantamento em busca das pessoas do convívio de Caetano, continue, mas agora em uma outra dimensão. A análise genealógica, quando bem aliada a uma pesquisa de micro história, permite que não só os personagens envolvidos na pesquisa sejam bem identificados, mas também que outros níveis de relacionamentos, mais amplos, sejam avaliados, na rota de se construir uma visão geral do objeto pesquisado, quadro a quadro, camada por camada. Esse método de pesquisa, então, pressupõe que diversas investigações à parte sejam realizadas, sobre cada um dos indivíduos envolvidos no estudo, de maneira que, no fim, quando bem esmiuçadas suas biografias, e vistas em grupo, uma perspectiva geral possa ser exposta, com conclusões.

Mal comparando o exercício que aqui se propõe fazer, perante os conhecimentos técnicos da História da Arte, os estudos de que faço menção, por sua vez, se assemelhariam ao descasque e à exploração das camadas de tintas de uma pintura, buscando evidenciar as várias intervenções de um retoque feito em uma obra, e que cada vez que são reveladas, apresentam parte da história real, e da própria rota de construção mais ampla do objeto analisado. A diferença que existe, porém, entre o exercício de se removerem camadas de tintas, e uma genealogia combinada com pesquisa social, é que a obra estudada, no segundo caso, é da própria relação social humana, viva, e a formação das organizações comunitárias. À calhar, sigamos na rota de descasque de Caetano da Costa Coelho, mediante uma análise de suas outras camadas: a dos níveis sociais que o circundaram, fora de suas pinturas, em razão de

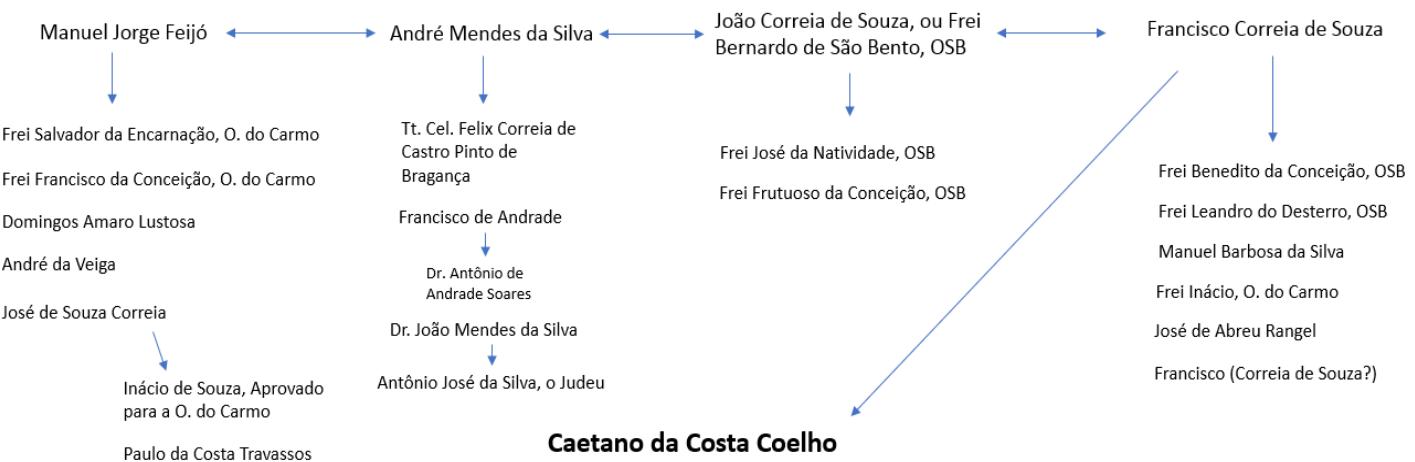
⁸ Idem.

suas relações, e inserção na família Correia de Souza, família em que Caetano se integra, e onde ele inicia uma nova vida, depois que chegado de Portugal.

2 OS CORREIAS DE SOUZA

Este capítulo é dedicado a reconstituir as biografias dos mais importantes membros da família Correia de Souza, dando-se ênfase, neste trabalho, aos parentes do sogro de Caetano, Francisco Correia de Souza. As biografias de cada um desses parentes foram reestruturadas mediante a produção de verbetes, confeccionados através do cruzamento de bibliografia especializada, e da análise de documentos de época oriundos de múltiplos arquivos. Para que o espectro amplo, e a pulsante veia artística da família Correia de Souza possam ser revelados, ao redor de Caetano da Costa Coelho, seguem-se os verbetes:

Gonçalo Correia de Souza e Francisca Henriques



Tábua de Relações da Família Correia de Souza

- **João Correia de Souza**, ou melhor, **Frei Bernardo de São Bento (Correia de Souza)**: dado apenas como “Frei Bernardo”, inicialmente, nas confissões de sua sobrinha Apolónia de Souza à Santa Inquisição Portuguesa, trata-se de ninguém menos do que o próprio Frei Bernardo de São Bento, grande construtor, arquiteto, Abade e benemérito do Mosteiro de São Bento da cidade do Rio de Janeiro. Nascido em 1624, em Vila Real, era filho legítimo de Gonçalo Correia de Souza, natural da freguesia de Mouçós, também termo de Vila Real, e de D. Francisca Henriques, natural do lugar dos Cazados, termo da vila de Tomar. Conta seu biógrafo, D. Clemente da Silva-Nigra, que Frei Bernardo de São Bento, antes de tomar ordens, foi Alferes, e chamava-se João Correia de Souza, tendo sido militar profissional, de onde ele teria derivado as suas aptidões em arquitetura. João fazia parte da prestigiosa listagem dos lugares e ofícios que havia, no ano de 1664, na capitania do Rio de Janeiro. Seus sobrinhos, o Dr. João Mendes da Silva e Isabel Correia de Souza, relataram, ao descreverem seus familiares, que este tio, o Frei Bernardo de São Bento, havia sido escrivão das execuções antes de ter sido monge. Ocorre, de fato, que em uma consulta do Conselho Ultramarino, datada Novembro de 1667, sobre o requerimento de João da Fonseca Coutinho, proprietário dos ofícios de Escrivão das Execuções e Ouvidoria da mesma cidade, o conselho teve de decidir se Frei Bernardo, ainda naquela altura João Correia de Souza, poderia exercer o dito ofício no lugar de Coutinho, o proprietário. Esta consulta, que até então era ignorada, demarca com toda a certeza, por sua vez, que até o final do ano de 1667 João não só trabalhava nas funções do tabelionato público do Rio de Janeiro, como ele também, até o final daquele ano, ainda não tinha se tornado monge. Não é sem razão, portanto, que D. Clemente da Silva Nigra relata que João, depois de viúvo de sua esposa, Bárbara de Aguiar, e apenas no ano de 1667, sem mencionar o mês, porém, e por intermédio do Abade Provincial da Bahia, dirigindo-se ao Abade Provincial de Tibães, manifestou o seu desejo de se converter monge. Esta profissão de fé, vinda de um homem antes casado, com filhos, e que decerto gozava de meios, além de boa

posição social, causou profunda comoção na sociedade carioca de então, no que Silva-Nigra transcreve, de seu processo de admissão, as seguintes palavras: “tendo muitas ocasiões de se aproveitar de fortunas mundanas, e tendo com que passar a vida largamente: a sua resolução avia causado na Praça exemplo de grandíssima edificação entre todos”. Fato é que Frei Bernardo é considerado até hoje, como um dos grandes responsáveis pela ampliação, pela manutenção e pelo cuidado do Mosteiro de São Bento, sendo mesmo nos tempos presentes uma figura muitíssimo admirada entre os monges, e tido, no Rio de Janeiro em geral, como uma de suas principais figuras religiosas, dadas as obras e benfeitorias que ele realizou não só no mosteiro como também em toda a cidade. Silva Nigra, que estudou profundamente suas obras, indica que ele possuía livros de arquitetura, além de experiência em engenharia militar, e que ele também conhecia as doutrinas de Luiz Serão e de Sebastiano Sérlio, grandes expoentes da engenharia e da arquitetura da época. Ele também indica, que no ano de 1662, muito antes de tomar ordens, conforme ficha localizada por Noronha Santos, no Arquivo Nacional, João Correia de Souza teria exercido o cargo de repartidor e avaliador do juízo de órfãos da capitania do Rio de Janeiro, algo que não é improvável, ainda que nenhum documento coevº tenha sido encontrado corroborando-o nesta função, considerando a experiência profissional de João Correia de Souza, anos depois, e ainda antes de ser monge, como Escrivão do ofício de Execuções e Ouvidoria da cidade. Frei Bernardo chegou a ser Abade do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, onde ele faleceu, no ano de 1693. Silva-Nigra também menciona, no mais, que Frei Bernardo de São Bento, como amante das artes, terá sido um bom amigo e incentivador de Frei Ricardo do Pilar, seu colega no Mosteiro de São Bento e um dos mais reconhecidos pintores coloniais cariocas, cujas obras, não sem coincidência, terão florescidos justo no período em que Frei Bernardo foi Abade e exerceu a administração e do Mosteiro. Bernardo de São Bento, em razão de sua importância e de sua vasta respeitabilidade entre os cariocas, foi, em muitas ocasiões de sua vida, convocado para opinar, “como entendido e conselheiro”, sobre várias obras edificações na cidade toda, e não só nas diversas

propriedades da Ordem de São Bento, tais como em fazendas, granjas, na reforma da ladeira que chega ao mosteiro, mas também, em especial, **nas obras da igreja de São Francisco da Penitência**, onde mais tarde Caetano da Costa Coelho pintaria seu forro e douraria sua talha. Silva-Nigra, sem deixar passar, afirma logo no princípio da biografia que ele fez sobre o Frei Bernardo, que ele veio para o Rio de Janeiro acompanhado de seu irmão, **Francisco Correia**, sem poder precisar exatamente a data em que eles haviam migrado de Portugal. É bem provável que Francisco Correia de Souza e Frei Bernardo de São Bento fossem muito próximos, não por acaso tendo feito a trajetória de Portugal para o Brasil juntos, algo que foi cuidadosamente anotado, com razão, no Dietário do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, de onde Silva-Nigra retirou a maior parte das informações sobre o monge. Por conta da pobreza informacional dos assentos da época, e por não ter conhecido das informações mais aprofundadas que os processos da inquisição carioca reviraram, com riqueza de detalhes, Carlos Rheingantz, um dos maiores genealogistas brasileiros, infelizmente não conseguiu captar alguns dos mais preciosos detalhes da vida familiar que Frei Bernardo de São Bento cultivou, enquanto ainda era leigo e atendia pelo nome de João Correia de Souza. Rheingantz, por exemplo, não conseguiu captar que a menina “Teresa”, que foi batizada em 10/05/1655, era, na verdade, uma filha até então desconhecida de João Correia de Souza e de sua mulher, Bárbara de Aguiar. Por essa razão, Rheingantz efetivamente anotou a existência do casal João e Bárbara, acrescentando-no em sua obra mediante a criação de um verbete próprio, mas sem fazer qualquer menção de que o João ali registrado fosse ninguém menos do que o ilustre arquiteto, que em seu livro acabou sendo registrado apenas como “João Correia”, seguindo, naturalmente, a nomenclatura que lhe fora colocada no assento de batismo de sua filha. No tópico em que João Correia de Souza é designado por Rheingantz, sem identificação, e que agora pode ser unido por estas notas aos do restante de sua família, também não consta a informação de que Frei Bernardo tivera qualquer outro filho, embora seja sabido que ele tenha tido outros. Na certa, seus batismos não foram encontrados, em

razão dos diversos lapsos existentes nos registros paroquiais mais antigos da cidade do Rio de Janeiro. Nas inquirições sobre seus parentescos, Josefa da Silva e Luis Mendes da Silva, sobrinhos de Frei Bernardo, declararam, muitos anos após a morte do tio, que ele tinha tido uma filha solteira, da qual eles não sabiam o nome, havida do tempo em que ele fora casado. Depois deles, somente Isabel Correia de Souza e Ana Henriques, irmãs dos anteriores – e igualmente sobrinhas de Frei Bernardo – lembrariam que o arquiteto havia tido uma única filha: em depoimentos sobre suas famílias, Ana e Isabel declararam, de maneira certeira, que o tio-monge também havia sido pai da menina “Teresa, que morreu solteira e menor”. Considerando a data de sua ordenação, 1667, e que sua filha Teresa, tristemente falecida menor, tenha sido batizada no ano de 1655, é de se cogitar, no mínimo, se fora somente por motivo de viudez que João Correia de Souza tenha decidido seguir para uma vida monástica. Os anos de 1655 e 1667 não são muito distantes, uns dos outros. Se falecida em 1667, Teresa teria morrido aos 12 anos. Considerando-se agora, o elemento da real existência dessa filha, falecida muito jovem, é muitíssimo mais cognoscível o sentimento de piedade que a população carioca sentiu, ao ver João Correia de Souza se transformando em monge: com sua decisão de entrar para a ordem de São Bento, João, apesar do prestígio e de todos os seus recursos que detinha, desapegadamente escolheu, com a decisão de se converter beneditino, em não deixar qualquer legado de sua sucessão. Isto é, João escolheu conscientemente restringir a sua descendência, pois além de sua filha Teresa, falecida muito jovem e solteira, Frei Bernardo só teve como outros filhos dois religiosos, também de São Bento, um dos quais já tinha sido inclusive ordenado antes do pai, em tenra idade. Seguindo as informações prestadas por Clemente da Silva-Nigra, Bárbara de Aguiar, esposa de João Correia de Souza, teria sido filha de Domingos Aguiar, plantador de cana no Rio de Janeiro e um dos colonos mais antigos na capitania, e de sua mulher, Luisa Furtado, ou Luisa Furtado da Gama. De todo modo, Frei Bernardo, figura de grande relevo na cidade, nas artes locais, na incipiente arquitetura carioca, nos ofícios da construção, e mesmo dentro do círculo religioso do Rio de Janeiro, era,

com efeito, comprovadamente **tio direto de Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho, conforme nos remete o extenso cruzamento de documentação pública e civil, acerca do estabelecimento da família Correia de Souza no Rio de Janeiro colonial⁹.

- **Frei José da Natividade, ou Frei José da Natividade Correia:** nascido no Rio de Janeiro, **filho do antecessor**. Veio ao mundo em 1649¹⁰, e diferente do pai,

⁹ Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, Processo de Teresa Maria de Jesus, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07973, Processo de Brizida Inácia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11199, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/04970, Processo de Antônia Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/08687, e Processo de Francisco Xavier Correia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09370, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Nigra, D. Clemente Maria da Silva. *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Editora Tipografia Beneditina Ltda., 1950; novamente Nigra, D. Clemente Maria da Silva. *Três Artistas Beneditinos: Frei Bernardo de São Bento, Frei Domingos da Conceição, Frei Ricardo do Pilar*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1950; Dines, Alberto. *Vínculos do Fogo – Antônio José da Silva, O Judeu e Outras Histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992, páginas 177, 407, Almeida, Eduardo de Castro e. In *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1921, páginas 105 e 115, além de Apêndice I e Rheingantz, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliiana, vol. I, 1965, páginas 23 e 378. A informação de que Domingos era produtor de cana está na escritura de Terra, referências AN 1ON, 28, p. 12; AGCRJ, Códice 42-3-55, a qual está disponível integralmente no sítio eletrônico <https://mauricioabreu.com.br/escrituras>, que é o repositório digital do Banco de Dados da Estrutura Fundiária do Recôncavo da Guanabara para os Séculos VII e XVIII, obra de iniciativa do magnífico geógrafo Mauricio de Almeida Abreu, acessado aos 09/11/2022. A informação prestada por Silva Nigra, de que a mãe de Bárbara de Aguiar era Luisa Furtado, permite que mais um verbete de Rheingantz seja juntado, onde consta que ela foi batizada na freguesia da Sé do Rio de Janeiro, aos 31/05/1625, sem indicação de qual teria sido o seu esposo.

¹⁰ Sacramento Blake informa que teria nascido em 19/03/1649, mas Paulo Berger o corrigiu, mediante acréscimo na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, indicando o ano como 1646. Silva Nigra, entretanto, que inclusive teve acesso aos documentos de Frei José no Mosteiro de São Bento, também disse que o religioso nasceu no dia 16 de Março de 1649, acrescentando, ainda, que ele tinha 16 anos quando suas inquirições para o ingresso na vida monástica começaram, datadas do mês de Outubro de 1666. Pela quantidade de autores referenciando 1649, assim como a credulidade de suas fontes pesquisadas, entendo que este muito provavelmente foi o ano correto. Berger, Paulo. “Acréscimos e Retificações ao Diccionario

tomou ordens religiosas assim que pôde. Foi um grande intelectual. Tornou-se monge beneditino aos 16 anos de idade, dedicando-se aplicadamente aos estudos. Cursou ensinamentos literários e teológicos no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, de onde saiu para Portugal, direto para o Universidade de Coimbra. Lá, doutorou-se em Filosofia e Teologia, tendo sido um pregador de grande distinção. Era possuidor de tamanho engenho, memória e recursos argumentativos, que seus cronistas assim o descreveram: “adquiriu tal fama como orador e argumentador da teologia que o cognominaram o Subtil, em razão de sua arguciosa dialectica”, “adquirio profunda instrucçao tanto em theologia e filosofia como em literatura: era eloquentissimo no pulpito e argumentador de tantos recursos, de tanta finura e habilidade que por alcunha era chamado – o Subtil”, “grande e celebre orador sagrado” “era muito consultado em assumptos ecclesiasticos, e suas respostas merecião a mais elevada consideração”, “memória prodigiosa, mais de uma vez escrevia um sermão que ouvira e enviava-o ao autor”, “exímio doutor e mestre de filosofia e teologia da Ordem Beneditina”, “um dos mais beneméritos abades-provinciais”. Intelectual de alto nível, foi Abade na Bahia, após ter retornado de Portugal. Depois, foi presidente e, por fim, eleito provincial dos beneditinos, cargo em que faleceu, após a eleição. Morreu no Mosteiro de São Bento, na Bahia, aos 09/04/1714. Silva-Nigra menciona que Frei José da Natividade, assim como seu pai, havia sido um grande amigo de Frei Ricardo do Pilar, com quem teria convivido desde os tempos de seu ingresso na vida monástica. Por conta dessa amizade, terá sido por suas mãos que a magnífica reprodução do painel Senhor dos Martírios, que se encontra na Bahia, terá chegado ao acervo do Mosteiro de São Bento de Salvador, hoje exposta no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Suas exéquias solenes foram feitas pelo Padre Mestre Frei Matheus da Encarnação Pina.

Bibliographico Brazileiro”, de Sacramento Blake. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, Ano 158, nº 395, 1997, página 588; Blake, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, vol. 5º, 1899, página 104; e Nigra, D. Clemente Maria da Silva. *Três Artistas Beneditinos: Frei Bernardo de São Bento, Frei Domingos da Conceição, Frei Ricardo do Pilar*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1950.

Foi autor de diversas obras, tais como o Sermão do Gloriosíssimo Patriarcha, Doutor Santo Agostinho, escrito “na cidade da Bahia”, e na igreja de Nossa Senhora da Palma, Lisboa, 1685, Sermão do Patriarca São Francisco, Lisboa, 1705, Oração Fúnebre na Transladação dos Ossos do Illm. e Exm. Senhor D. José de Barros e Alarcão, 1º Bispo do Rio de Janeiro, na igreja de São Bento do Rio de Janeiro, aos 31/08/1702, Lisboa, 1703. Deixou também alguns trabalhos inéditos, como Tratatus de Paeceptis Decalogi, Consultas Canônicas, Regulares e Moraes, Sermões Vários, obra escrita em dois volumes, A Arte da Memória, obra ilustrada, Conclusões Amorosas, e Constancia com Triumpho, uma comédia¹¹. Era **sobrinho de Francisco Correia de Souza**, sendo, nesta qualidade, **primo direto de Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho.

¹¹ Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, Processo de Teresa Maria de Jesus, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07973, Processo de Brizida Inácia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11199, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/04970, Processo de Antônia Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/08687, e Processo de Francisco Xavier Correia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09370, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Perie, Eduardo. *Bibliotheca Luso-Brazileira: A Litteratura Brazileira nos Tempos Coloniaes (Do Seculo XVI ao Começo do XIX)*. Buenos Aires: Eduardo Perié Editor, 1885, páginas 140-141; Mello, José Alexandre Teixeira de. *Ephemerides Nacionais*. Rio de Janeiro: Editora Tipografia da Gazeta de Notícias, primeiro tomo, 1881, página 215; página 690; Macedo, Joaquim Manuel de. *Anno Biographico Brazileiro*. Rio de Janeiro: Editora Tipographia e Lithographia do Imperial Instituto Artístico, vol. I, 1876, páginas 341-342; Azevedo, Manuel Duarte Moreira de. *O Rio de Janeiro: Sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades*. Rio de Janeiro: Editora B. L. Garnier, vol. I, 1877, página 77; Barbuda, Pedro Julio. *Lingua Portugueza: Literatura Brasileira*. Salvador: Editora Estabelecimento dos Dois Mundos, 1916, página 122; Tavares, Célia Cristina da Silva; e Ribas, Rogério de Oliveira. *Hierarquias, Raça e Mobilidade Social – Portugal, Brasil e o Império Colonial Português (Séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa/Companhia das Índias, 2010, páginas 60-62; Blake, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, vol. 5º, 1899, página 104; Nigra, D. Clemente Maria da Silva. *Três Artistas Beneditinos: Frei Bernardo de São Bento, Frei Domingos da Conceição, Frei Ricardo do Pilar*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1950; e além disso, Dines, Alberto. *Vínculos do Fogo – Antônio José da Silva, O Judeu e Outras Histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992, páginas 407, 558, 559, 602, 707, 798 além de Apêndice I. Não foi referenciado na obra de Carlos Rheingantz.



Frei José da Natividade, Óleo Sobre Tela de Antônio José Martins, Ano de 1775, Bahia¹²

- **Frei Frutuoso da Conceição ou Frei Frutuoso da Conceição Correia:** nascido no Rio de Janeiro, **irmão do antecessor, e filho do primeiro.** Assim como seu irmão, o Frei José da Natividade, era tratado por “Padre Mestre Frei”, sendo muito letrado. Tinha ligações com o Sargento Mor de Sorocaba, João Martins Claro, e com o explorador Sebastião Subtil. Frei Frutuoso foi vigário em Sorocaba, pelo menos a partir do ano de 1692, localidade em que ele se tornaria presidente dos beneditinos locais, sendo também Prior dos mosteiros de São Bento de Santos e de Sorocaba. Foi um dos primeiros especialistas em exames e ensaios do ouro que os paulistas, por volta de 1697, tinham descoberto em Ibituruna. Descrito como mineralogista, ou conhecedor em geologia/pesquisador de minérios, fez parte dos descobrimentos do ouro nas serras de “Araquara”, ou “Araraquara”, partindo ora de Porto Feliz, segundo uns, ora de Araritaguaba, segundo outros, em expedição a mando do governador de São Paulo, na altura do ano de 1723. Deixou memória não só de explorador, de cronista do ouro, ou como de “técnico” “descobridor” dele: Frei

¹² Nigra, D. Clemente Maria da Silva Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Salvador: Editora Tipografia Beneditina Ltda., Parte III - Ilustrações, figura 48, 1950. Quadro póstumo, não se sabe se foi feito a partir de alguma imagem real de Frei José, existente na época. Hoje é parte do acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.

Frutuoso também é lembrado por ter sido o construtor e o grande finalizador do mosteiro dos beneditinos em Sorocaba¹³. Era **sobrinho de Francisco Correia de Souza**, sendo, nesta qualidade, **primo direto de Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho.

- **José de Souza Correia (ou Correia de Souza)**: nasceu no Rio de Janeiro, onde foi batizado aos 06/01/1654, filho de **Antônia Correia de Souza** e de **Manuel Jorge Feijó**, também algumas vezes referenciado como Manuel Jorge Feio, ou ainda

¹³ Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, Processo de Teresa Maria de Jesus, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07973, Processo de Brizida Inácia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11199, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/04970, Processo de Antônia Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/08687, e Processo de Francisco Xavier Correia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09370, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Camargo, Mon. Paulo Florêncio da Silveira. *A Igreja na História de São Paulo (1676-1745)*. São Paulo: Editora Indústria Gráfica José Magalhães Ltda., vol. 3, 1953, página 73; Almeida, Aluisio de (Mon. Luiz Castanho de Almeida). “Achegas à História do Sul Paulista”. In *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: Editora Gráfica da Prefeitura, nº LXIX, 1940, página 156; Nigra, D. Clemente Maria da Silva *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Editora Tipografia Beneditina Ltda., 1950; Balestrini Filho, Jorge. “O Caminho de Luís Pedrozo de Barros”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial de São Paulo?, vol. LXVI, 1969, página 93; Mon. Luiz Castanho de Almeida. “Achegas à História de Sorocaba”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial de São Paulo?, vol. XXXV, 1938, página 168; Almeida, Aluisio de (Mon. Luiz Castanho de Almeida). “Vida Cotidiana da Capitania de São Paulo (1722-1822) – Excertos de Um Obra Completa”. In Moura, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Vida Cotidiana em São Paulo no Século XIX: Memórias, Depoimentos, Evocações*. São Paulo: Editora Ateliê Cultural/Imprensa Oficial de São Paulo/Universidade do Estadual Paulista, 1999, página 65; Souza, João Batista de. *Evolução Histórica do Sul de Mato Grosso*. São Paulo: Editora Organização Simões?, 1961?, página 167; Neme, Mário Abdo. *Apossamento do Solo e Evolução da Propriedade Rural na Zona de Piracicaba*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, Coleção Museu Paulista, Série de História, Vol. 1, 1974, página 32; Almeida, Aluisio de (Mon. Luiz Castanho de Almeida). “Memória Histórica Sobre Sorocaba (II)”. In *Revista de História*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, vol. XXX, nº 61, 1965, páginas 75 a 92; novamente Nigra, D. Clemente Maria da Silva. *Três Artistas Beneditinos: Frei Bernardo de São Bento, Frei Domingos da Conceição, Frei Ricardo do Pilar*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1950; Não foi referenciado na obra de Carlos Rheingantz.

mesmo como Manuel Jorge Feyo. Sua mãe, natural de “Vila Real”, era irmã inteira de João Correia de Souza, o Frei Bernardo de São Bento, e de **Francisco Correia de Souza**, sogro de Caetano da Costa Coelho. Seu pai, Manuel Jorge Feijó, conforme se registra pela a memória de seus sobrinhos e netos, tinha por ocupação o ofício de cirurgião. Mas nas inquirições acerca da pureza de sangue de Antônia Correia de Souza e de seu irmão, Francisco Xavier Correia, primos de José de Souza Correia e netos de Manuel Jorge, realizadas pela Santa Inquisição Portuguesa, a grande maioria das testemunhas afirmara que Manuel era “tido e havido”, ou ainda que ele era parte de “cabra da Índia”, e que ele não era cirurgião, mas sim barbeiro. Alguns dos depoentes inclusive disseram que ele sequer era natural de Portugal, mas do Oriente, da Índia. Já outros, em menor quantidade, e complementando sua história, declararam que Manuel era filho de um boticário, suscitado por cristão-novo, no conhecimento de alguns, e que o tal boticário o tivera de uma mulher natural da Índia, a qual ele mantinha em sua casa, sem que se precisasse onde quer que ficasse essa residência. De maneira mais restrita, uma minoria das testemunhas asseverou que ele de fato foi barbeiro, mas que ele também “usava de cirurgia”, uma afirmação que, para os padrões da época, na realidade vinha revestida de bastante verossimilhança, se considerado que era comum que os barbeiros daquele período praticassem pequenas operações cirúrgicas, inclusive dentárias. Conquanto esses relatos, é mais crível que Manuel Jorge Feijó, pai de José de Souza Correia, na verdade fosse natural de Lisboa: Teresa Maria de Jesus, sua neta, ao confessar-se para o Santo Ofício, declarou com veemência que seus avós maternos eram naturais da cidade de Lisboa, mas que ambos tinham falecido no Rio. Nas inquirições de gênero de Francisco Xavier Correia e de Antônia Correia de Souza, irmãos de Teresa, uma das testemunhas também declarou, de maneira completa, que Manuel era natural de Lisboa. Luis Mendes da Silva, quando preso em Lisboa, declarou que este seu tio era “natural desta cidade”. Conforme fosse, quase todos os seus familiares, ainda que de maneira genérica, declararam ao Santo Ofício lusitano que Manuel era “natural do reino”. José de Souza Correia, seu filho, e personalidade

principal deste verbete, foi artista, assim como muitos de sua família. Nas inquirições do Santo Ofício, seus parentes próximos, em especial os sobrinhos, declararam que José foi pintor, como seu tio, **Francisco Correia de Souza**, alguns de seus primos, e como o próprio Caetano da Costa Coelho, artista da Penitência do Rio de Janeiro. Entretanto, José não só viveu da pintura: foi também militar e proprietário urbano. Conhecido no Rio de Janeiro pela alcunha de “Barú”, José foi descrito como tendo vivido de “suas agências”, e como tendo sido uma importante figura local. Muito conhecido na cidade, José gozava de prestígio. José ocupou por quase toda a sua vida, o distinto cargo de Alferes, título com o qual foi muitas vezes referenciado em testemunhos e documentos tanto da época em que ele viveu, como de tempos posteriores a ele. Oficial militar, residiu na freguesia da Candelária, na rua que então era conhecida como da “Quitanda do Marisco”, a atual rua da “Alfândega” do Rio de Janeiro, conforme provam os vários depoimentos das testemunhas nas inquirições de limpeza de sangue que o Santo Ofício tirou, de uma neta do Barú, chamada Ana Josefa de Castro, ou também de Castro Correia de Sá, por ocasião da habilitação de seu marido, o riquíssimo comerciante lisboeta Capitão Pedro Gomes Moreira, radicado no Rio de Janeiro, na candidatura ao familiarato do Santo Ofício, isto é, para que ele também pudesse servir a inquisição. Barú decerto que viveu como um homem relativamente abonado. Aliás, e a propósito de sua qualidade de vida, é fato que ele não teria residido na rua da “Quitanda do Marisco” sem qualquer razão: parte dessa rua, senão quase toda ela toda, em seu traçado anterior, e tradicional, antigamente era chamada de “rua do Capitão Alexandre de Castro”, em função de ali ter sido morador e grande proprietário um oficial militar com este mesmo nome. Na altura do cruzamento da atual rua da Quitanda com a rua da Alfândega, existiu o chamado “canto” de Alexandre de Castro, onde este antigo colono português foi proprietário de todas as propriedades, senão da maioria delas, motivo pelo qual, este ponto, em específico, assim foi denominado como de “canto” seu. Alexandre de Castro, personalidade de vulto na cidade do Rio de Janeiro, e que decerto merecia uma biografia à parte, foi um dos mais antigos oficiais militares do

Rio de Janeiro, homem forte da praça carioca, companheiro de combate do Governador Salvador Correia de Sá, e que acabou casando com uma parenta dele. Foi na rua de seu nome que o primitivo oratório da Mãe dos Homens surgiu, oratório este que mais tarde se converteria em igreja. Seu filho, o Alferes Luis de Castro, foi nada menos do que sogro de José Correia de Souza, o Barú. Juntos, José, Alexandre, que muito longevo, só veio a falecer no ano de 1700, e o sogro de José, o também Alferes Luis de Castro, muito que devem ter feito por expandir o patrimônio da família, obtido como recompensa pelas lutas de conquista do Rio de Janeiro. Afinal, José, no resultado de tudo, foi um dos principais herdeiros tanto de seu sogro, o Alferes Luis de Castro, assim como do Capitão Alexandre, pai dele. Isso não o impediu de, por conta própria, ter adquirido alguns bens, contribuindo para enriquecimento do patrimônio da família junto ao seu reduto. Assim foi que, no ano de 1691, apenas, José comprou de Felipa de Oliveira e sua irmã, Jacinta, na “rua do Capitão Alexandre de Castro”, um chão de três braças de testada e 11 braças e 2 palmos de fundo, contestantes com uma “uma banda de casas onde viv[ia]o comprador”, isto é, o próprio Barú. No mesmo ano, José também comprou de Domingos de Castro Peixoto, mais 3 braças. Porém, não só pela família de sua esposa, entretanto, o Barú teria algum patrimônio: é quase certo que seu pai também tivesse tido um “canto”, só dele, na cidade do Rio, conforme indicam as várias escrituras de compra e venda feitas sob o nome de Manuel Jorge Feijó, ou simplesmente Manuel Jorge, como ele era mais conhecido, e comumente referenciado, mesmo no seio família. Notícias deste canto, nos trabalhos de Adolfo Morales de los Rios, são incertas quanto à sua localização exata, mas é bem possível que ele já existisse desde o ano de 1650, data em que, mediante uma escritura de venda entre Manuel Rebelo ao Capitão Gaspar Lopes de Figueiredo, dá-se notícia de que a propriedade transacionada era vizinha de “de uma banda com casas de Manoel Jorge”. Em 1652, essas mesmas casas de Manuel foram localizadas tão somente como “na carioca”, por via de uma outra escritura em que elas também figuravam como confrontantes. No mesmo ano, uma outra escritura faz referência a

terras do Engenho de Nossa Senhora da Ajuda, onde foram registrados partidos de cana de Manuel Jorge, indicando que o velho cirurgião, e barbeiro, também tivesse sido plantador, negócio muito lucrativo. Em 1679, um aparente outro partido de canas de Manuel é referenciado, desta vez na ilha do Capitão Manoel Fernandes Franco, figurando Manoel Jorge como fiador na escritura de obrigação de Paula de Oliveira sobre a legítima de seu filho. Em 1696, em uma escritura de hipoteca de bens entre José da Silva Porto e João Duarte Branco, faz-se referência de que, na rua da Candelária, as casas hipotecadas confrontavam com “casas de Antônia Correia, viúva de “Manoel Jorge”. Em 1699, outra escritura faz menção às casas dos “herdeiros de Manoel Jorge Feijó”, denominando-nas como sitas na rua dos Escrivães. Essa denominação, por si só, ajuda a compreender em que ponto do Rio de Janeiro as propriedades de Manuel e de seus demais parentes efetivamente ficavam: rua dos Escrivães foi o nome pelo qual a antiga rua ou de travessa da Candelária passou a ser conhecido. Mais tarde, a rua do Escrivães receberia o nome de rua do Sabão, um dos logradouros mais típicos da corte imperial, e que, por último, seria renomeada como rua “General Câmara”, até a data em que ela deixou de existir, pois desapareceu para dar espaço à construção da Avenida Presidente Vargas, na década de 1940. No ano de 1701, uma escritura de venda de benfeitorias informa que Antônia Correia, viúva de Manoel Jorge, vendeu uma chácara inteira que lhe pertencia em conjunto a seu genro Domingos Amaro, sita no outeiro da Prainha, de frente para o mar. Em 1702, e em 1703, “casas” dos herdeiros de Manuel Jorge e de sua viúva foram outra vez citadas em escritura de terceiros. Segundo os documentos, essas casas eram sitas na “rua da Candelária”, isto é, não muito longe do canto de Alexandre de Castro, e não muito longe das casas e dos bens de Barú, portanto. Bem relacionado, José Correia de Souza, o Barú, não apenas foi herdeiro de algum patrimônio, além daquele que ele construiu. Ele também foi hábil o bastante para conseguir passar, para a geração futura, parte das riquezas que ele desfrutou em vida, garantindo a posição de seus sucessores: Salvador de Souza Correia, seu filho, foi casado com a filha de um outro Alferes, ao passo que seu outro

filho, mais velho que Salvador, e também chamado Alexandre de Castro, foi efetivamente Alferes, tendo sido muito conhecido na cidade como um todo, e em especial no desempenho desse cargo, prosseguindo, assim, com os legados militares de seu pai, de seu avô e de seu bisavô, de quem ela era homônimo. Seguindo outra tradição da família, ao espelho de dois dos irmãos de Barú, Freis Salvador da Encarnação e Francisco da Conceição (os quais não são referenciados em verbetes a seguir), seu filho Inácio de Souza, conforme as declarações de alguns sobrinhos processados pelo Santo Ofício, foi estudante, tendo depois sido aceito como religioso do Carmo no Rio de Janeiro. Preservando a presença restante dos Correias de Souza, seu genro, Paulo da Costa Travassos, casado com sua filha Ana de Souza, manteve a veia artística da família: Paulo foi qualificado como “músico”, e “mestre de tanger viola”, nas declarações dos sobrinhos de Barú, processados pela inquisição. José de Souza Correia, o Barú, era **sobrinho de Francisco Correia de Souza**, sendo, nesta qualidade, **primo direto de Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho. Ele teve dois irmãos frades, Freis Salvador da Encarnação e Francisco da Conceição, ambos religiosos da Ordem do Carmo, **primos de Maria Viegas**, e duas irmãs casadas, também **primas de Maria Viegas**: a primeira chamada **Florência Correia**, casada com o Alferes Domingos Amaro (Lustosa), rico comerciante e Senhor do Engenho Nossa Senhora da Conceição, em Itaboraí, natural de Santiago de Lustosa, termo do Porto, e a segunda chamada **Ana Correia de Souza**, casada com o rico mercador André da Veiga, português da cidade de Elvas, homem de negócios da praça do Rio de Janeiro. André da Veiga e sua esposa foram os pais, dentre outros, dos irmãos Teresa Maria de Jesus, Brizida Inácia, Isabel Correia de Souza, Antônia Correia de Souza e Francisco Xavier Correia, processados pela inquisição por conta da origem cristã-nova da família paterna¹⁴.

¹⁴ Processo de Teresa Maria de Jesus, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07973, Processo de Brizida Inácia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11199, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/04970, Processo de Antônia Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/08687, e Processo de Francisco Xavier Correia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09370, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Diligência de Habilitação de Pedro Gomes Moreira, Código de Referência PT/TT/TSO-CG/A/008-001/23277, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Em menor escala na

riqueza de informações, onde apenas um pouco da história de José de Souza Correia é mencionada, assim como nos processos anteriores, que na verdade quase que apenas servem como um aporte para a história da família Veiga, ainda que José ali também seja citado, vejam-se, a mero título de complementação, os seguintes processos, todos da família Mendes da Silva, e nos quais os depoentes se lembram de seu primo José de Souza Correia, corroborando muitos outros documentos, e nos quais eles mormente também dizem que José era pintor, que ele era casado com Maria de Castro, cristã-velha, e que ele foi Alferes: Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Sobre a rua da Alfândega, a história é bastante confusa e controversa. Mello Moraes, em sua *Corografia Histórica*, não menciona que essa rua tenha sido denominada como “do Capitão Alexandre de Castro”, ainda que ele informe que ela se chamou de “da Quitanda do Marisco”, informando que seu traçado, nos primeiros tempos de fundação da cidade, compreendia a parte que se localizava entre a antiga rua Direta, atual 1º de Março, e a antiga rua da Valla, atual rua Uruguiana. Existia um caminho que dela seguia, conhecido popularmente como “caminho de Capueruçu”, e que chegava até ao “Campo da Acclamação”, hoje conhecido como Campo de Santana. Com as diversas modificações na cidade, o caminho de Capueruçu e a rua da Alfândega tornaram-se uma só, sendo assim denominada de maneira completa. A verdade é que vários de seus trechos tiveram nomes à parte, justo como os documentos de época mostram, sobretudo os do século XVII. Adolfo de los Rios, escrevendo em 1946, tentou desfazer essa confusão, explicando que a tua, em geral, era a mesma, mas que ela teve sucessivamente os nomes de Diogo de Brito, depois do Governador, e que em determinado momento, ela foi chamada, por alguns, como rua do “Palácio” ou “do Capitão Alexandre de Castro”. O inesquecível Vieira Fazenda, ao tratar dos pormenores da igreja Mãe dos Homens, é preciso em afirmar que ela está instalada na atual rua da Alfândega, sinalizando, porém, que ela está “um pouco acima do canto, antes ” chamado de “da Quitanda do Marisco” e do “Capitão Alexandre de Castro”, sinalizando que essa rua pode ter sido nomeada em função do Capitão Alexandre, senão ela toda, pelo menos até o seu primeiro quarteirão, no trecho que justamente cruza com a rua, essa sim, até hoje dita como da “Quitanda”. Fazenda, José Vieira. “Antiqualhas e Memórias do Rio de Janeiro”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, vol. 142, nº 88, 1940, página 85, vol. 147, nº 93, 1923, página 246 e vol. 149, nº 95, 1943, página 497; Pimentel, Adolfo Morales de los Rios y Garcia de. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro: Editora Cidade, 2000, página 239; Moraes, Alexandre José de Mello. *Corographia Histórica, Chronographica, Genealogica, Nobiliaria e Política do Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Tipographia Brasileira, tomo I, segunda parte, 1863, página 265; Pimentel, Adolfo Morales de los Rios y Garcia de. “Subsídios para a História da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”. In *Anais do Primeiro Congresso de História Nacional. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional?, ed. especial, vol. 1, 1914, Página 1224; Cavalcanti, João Curvello. *Nova Numeração dos Prédios da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878, página 140; As Ruas do Rio, 31 de Outubro de 1917 a 30 de Setembro de 1977. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Obras e Serviços Públicos – Departamento Geral de Edificações, 1979, página 77. Escrituras de Chão referências AN 1ON, 58, p. 28 v.; AGCRJ, Código 42-4-88, p. 859, AN 1ON, 58, p. 7 v.; AGCRJ, Código 42-4-88, p. 852, AN 1ON, 58, p. 11.; AGCRJ, Código 42-4-88, p. 852, AN 1ON, 60, p. 140, e escritura de Terra, referência AN, 1ON, 58, p. 28 v.; AGCRJ, Código 42-4-88, p. 859, disponíveis no site <https://mauricioabreu.com.br/escrituras>, acessado em 09/11/2022; Escrituras, também de

- **André Mendes da Silva:** português natural da vila do Crato, Portalegre, Alentejo. Casou-se com **Maria Henriques**, filha de Gonçalo Correia de Souza e de sua esposa, Francisca Henriques, irmã, portanto, de **Francisco Correia de Souza** e tio de **Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho. Alberto Dines refere ele que teria vindo casado de Portugal, com Maria Henriques. Nas inquirições que seu filho João Mendes da Silva tinha pedido que se tirassem pela averiguação pureza de seu sangue, na vila do Crato, terra paterna, algumas das testemunhas que conheciam André mencionaram, com detalhes, que ele tinha vivido junto da “Misericórdia”, de onde saiu embarcado para o Rio de Janeiro, na idade de 18 para 20 anos. Nenhuma das testemunhas, porém, o referenciou por casado, mas elas fizeram questão de declarar, no entanto, que André tinha tido uma “logea” nas casas onde ele vivia quando residente no Crato, nas quais ele “vendia adubos e outras miudezas”. Discordando de Dines, assim, e ainda que Rheingantz não tenha conseguido localizar o registro de seu matrimônio no Rio, é mais provável que André tenha se casado somente no Brasil, e bem provável que na própria cidade do

Chão, referências AN, 1ON, 37, p. 86 v.; AGCRJ, Códice 42-3-55, p. 167, AGCRJ, Códice 42-4-91, p. 1082, AN, 1ON, 63, p. 191 v., AN, 1ON, 66, p. 55, e AN, 1ON, 68, p. 76; escrituras de Terra, referências AN 1ON, 39, p. 21, Vieira Fazenda, II, pp. 195-196, e AN, 1ON, 54, p. 94, e escrituras de Chácara, referências AN, 1ON, 64, p.? e AN, 1ON, 54, p. 94, disponíveis integralmente no site <https://mauricioabreu.com.br/escrituras>, acessado também aos 09/11/2022. Sobre os bens de Domingos Amaro, que inclusive foi fiador em negócios imobiliários na cidade, vejam-se as escrituras de Chão referências AN, 1ON, 69, p. 76, AN, 2ON, 21, p.?, e AN, 1ON, 82, p. 288, novamente a escritura de Chácara AN, 1ON, 64, p.? e também a escritura de Terra AN, 2ON, 16, p. 37, escritura essa que, segundo identificação de Maurício Abreu, dá conta de que Domingos foi comprador do Engenho Nossa Senhora da Conceição, com 197 cabeças de gado, 59 escravos e mais benfeitorias, em Itaboraí, e escritura de Terra AN, 1ON, 81, p. 71 v., disponíveis integralmente no site <https://mauricioabreu.com.br/escrituras>, acessado também aos 09/11/2022. Além disso, Dines, Alberto. Vínculos do Fogo – Antônio José da Silva, O Judeu e Outras Histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992, em especial Apêndice I; Rheingantz, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliiana, vol. I, 1965, páginas 80, 328 e 406, e vol. II, páginas 377 a 379. Sobre Paulo da Costa Travassos e sua possível identificação em Rheintanz, entendo que ele fosse o Paulo da Costa, batizado em 1683, filho de Pedro da Costa Travassos, conforme Rheingantz, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliiana, vol. II, página 460. Sobre André da Veiga, veja-se, por fim, Rheingantz, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica La Salle, vol. III, fas. 4º, 1995, páginas 204 a 205.

Rio de Janeiro, onde a família Correia de Souza já tinha se fixado, ou então em seus arrabaldes. Na capitania, André foi conhecido por “homem de negócio”, e “mercador”. Figura de destaque no comércio, e personalidade de grande projeção em matéria de finanças, na praça do Rio de Janeiro, André ocupou cargos altamente honrosos no curso de sua carreira. Dines relata que André Mendes da Silva teria recebido uma comissão honorífica assim que ele chegou ao Rio de Janeiro. Entretanto, Alberto Dines se confundiu, na hora de relacionar cronologicamente o percurso profissional de André Mendes da Silva, invertendo a ordem e as datas de suas nomeações para os cargos que ele ocupou. Na quebradiça narrativa de Dines, ele não faz qualquer referência, como marco inicial, de que desde o ano de 1657, pelo menos, André já estivesse estabelecido no Rio de Janeiro, onde o batizado de seu segundo filho, a menina Ana, comprovava a sua sólida residência na freguesia de Nossa Senhora da Candelária. Nos papéis públicos, André foi citado pela primeira vez, no ano de 1662, na qualidade de testemunha arrolada em favor do povo carioca, contra o governador da capitania do Rio de Janeiro, Salvador Correia de Sá, no episódio que culminou com a expulsão de Salvador de sua capitania, por conta de uma sublevação popular, e do envio de uma queixosa representação da câmara fluminense ao Rei. Em seguida, sabemos novamente de André, pelo treslado do alvará público que seu cunhado, André Barros de Miranda, morador em São Paulo, mandou que se escrevesse em razão da compra que Miranda fez, da propriedade dos cargos de escrivão da câmara e de almotacé da vila de São Paulo. Como Miranda necessitava de uma licença de Salvador Correia de Sá, agora novamente governador, para se investir nos cargos obtidos, André Mendes da Silva representou este seu parente, como seu procurador no Rio, para pedir pelo cunhado. Ironicamente, e apenas menos de um ano após o envolvimento de André Mendes da Silva nas questões do Rio contra Salvador Correia de Sá, André teve de se colocar frente a frente com o próprio ex-adverso. Mas esse encontro resultou em grande sucesso, pois no dia 06/08/1661, a licença desejada foi concedida. Esta desenvoltura que André possuía, em lidar com as coisas públicas, aliada ao cabedal que ele decerto

acumulara ao longo sua carreira como comerciante, já prenunciava a capacidade que, pouco a pouco, ele assumiria entre os cariocas. Nitidamente possuidor de uma grande habilidade em se reinventar, e de funcionar com ambivalência, André seria nomeado, logo no mês de Fevereiro de 1665, para o prestigioso encargo de Tesoureiro do Donativo, função criada para contabilizar a contribuição estipulada pela coroa portuguesa com o objetivo de alcançar um acordo de paz com a Holanda, e também regulamentada para repor as enormes quantias despendidas pelo reino de Portugal, com o pagamento do dote e do matrimônio de D. Catarina, filha do rei D. João IV, com o rei Carlos II, rei da Inglaterra. Em seguida, em 1667, toma-se nota de que André havia sido nomeado, por mercê de D. Pedro II, Almoxarife e Tesoureiro da Fábrica de Fragatas do Rio de Janeiro, tendo servido nesse posto de 16/07/1667 até 20/05/1671. Nesse período, André lidou com o mais profundo da economia local e do funcionamento do erário português. Nesta função, conforme indica o termo de quitação que ele recebeu, através da Chancelaria Real, consta que André tenha arrecadado 29:308.696 (vinte e nove contos, trezentos e oito mil e seiscentos e noventa e seis réis), isso apenas em dinheiro. Em gêneros, administrou o recebimento de açúcar branco, arrobas de mascavo, arcos de ferro, e diversos outros produtos que representavam a pujante presença comercial do Rio como um entreposto nas rotas comerciais para a Índia. Através de uma carta do Marquês das Minas ao Príncipe, datada de 21/07/1673, sabe-se que a saída de André das funções que ele ocupava na Fábrica de Fragatas do Rio só aconteceu, na verdade, por conta de seu fechamento, conforme ordem régia de Fevereiro de 1671. Desses trabalhos, André só receberia quitação plena em 1689, ficando certificado que ele havia desempenhado todas as suas funções com total lisura. No período de 1671 a 1676, André conseguiria alcançar aquele que seria o topo de sua carreira nas finanças: depois de acostumado com as funções públicas, com o funcionamento econômico da capitania, e com a movimentação financeira na colônia, André conseguiu conquistar o poderoso cargo de Recebedor dos Dízimos da Capitania do Rio de Janeiro. Não foi possível apurar a data exata em que ele teria começado a trabalhar

nesta ocupação, e pela qual ele seria mais conhecidamente lembrado, mesmo após a morte. Mas André, como era bastante comum em sua época, é certo que teria iniciado neste caro após ele o ter arrematado através de leilão público destinado a licitar o direito de servir nessas lucrativas funções, funções estas que, por sua vez, eram delimitadas por um contrato onde se determinavam não só os poderes do cargo, como também o período em que o arrematante desempenharia suas funções. A esses sujeitos, que conseguiam arrematar funções públicas, regidas por um contrato, e que serviam ao reino como representantes da coroa, dava-se o nome de “Contratador”, designação esta que, no fim, acabava se tornando um título e um verdadeiro distintivo social para os indivíduos que o tivessem, demonstrando o grau de importância da pessoa, assim como de sua proximidade e confiança junto da coroa. Apolónia de Souza, sua filha, não sem razão, assim que apresenta o pai aos inquisidores do Santo Ofício, logo declara que ele foi “Contratador”. Em 1676, o provedor da Fazenda Real do Rio, Tomé de Souza Correia, escreveu ao regente D. Pedro, dando notícia das contas de André, pelo tempo em que ele havia servido como recebedor dos dízimos, denotando que já em 1676, André não mais atuava nessa função. Em 1679, porém, André voltou a adquirir “um ramo da contratação dos dízimos”, conforme a escritura de venda, obrigação e fiança que foi firmada aos 18/11/1679. Tal contrato previa que André atuaria a partir de 01/03/1680, até 28/02/1683. Muito considerado pela sociedade carioca, sem ser juiz, nem bacharel em qualquer coisa, André foi escolhido como curador dos menores da viúva Domingas do Amaral, no pleito de demarcação das terras que envolveram as glebas dos engenhos Nazareth e São Bernardo, iniciadas em 23/07/1696. Vieira Fazenda, identificando-o com precisão, assim justifica sua nomeação: “pessoa inteligente, por não haver advogado promto”. Homem riquíssimo, André Mendes da Silva, paralelamente ao tempo em que fazia fortuna para seu Rei, também não descuidava da fazenda própria. Deve ter sido um mercador de largo trato, ainda que ele na certa tenha se feito também muita abastado apenas pelas funções públicas que ele acumulou. O contrato de arrecadação de dízimos públicos, mesmo complexo e

arriscado, era, sem dúvida, algo bastante lucrativo. De seu patrimônio, podemos ter uma noção, por aos vislumbrarmos as escrituras públicas do Rio de Janeiro daquela época. Em 1663, André aparece pela primeira vez em uma transação imobiliária local. Nesse esse ano, a Santa Casa de Misericórdia, por meio de seu provedor, Martim Correia Vasqueanes, aforou uma casa térrea, de pedra e cal, sita na travessa do Azeite do Peixe, no canto da Candelária, a André Mendes da Silva. Em 1681, quando já em seu segundo contrato de dízimos, Mendes da Silva adquiriu o aforamento de uma morada de casas, em perpétuo fatuizim, da Santa Casa da Misericórdia, casa essa térrea, de pedra e cal, sita na rua que chamavam de João de Azevedo Roxas, e vizinha, justamente, das casas que ele já havia adquirido o foro, casas estas, por sua vez, também vizinhas à igreja de Nossa Senhora da Candelária. A família estava crescendo, seu último filho, André, teria nascido entre 1677 e 1679. Carlos Rheingantz conta que ele teve pelo menos 11. As estreitas relações de André com a Santa Casa de Misericórdia denunciam o alto grau de confiabilidade que ele possuía junto da instituição, que era uma das principais de seu tempo. Aliás, os aforamentos que ele obteve junto da Santa Casa demonstram que André, já nesta época, trafegava entre os principais da cidade do Rio. Vieira Fazenda, notando seu vulto, em especial pelo conceito que André exibia, ao realizar negócios com a Misericórdia do Rio de Janeiro, fez motivo de anotar que André “merecera tal conceito, que a Misericórdia o aceita como fiador de sujeitos a quem ela emprestava dinheiro”, posição reservada para poucos. Por via de uma escritura de 1683, sabe-se que André Mendes da Silva também complementava a sua atividade comercial realizando empréstimos. Neste mesmo ano, no mês de Abril, o Padre Doutor Inácio Fernando Neves fez uma hipoteca de um partido de cana que ele possuía no Engenho dos Padres Mouras, com 24 escravos de seu serviço, sub-rogando-se em obrigação e dívida a André Mendes da Silva. O fiador do Padre, Pedro de Castro, hipotecava, no mesmo ato, uma morada de casas de sobrado, de pedra e cal, sitas na rua que ia da Candelária para São Bento, denotando o tamanho da transação. No ano de 1687, André aparece outra vez nas transações imobiliárias do Rio de Janeiro, em nova

negociação vultuosa: desta vez como garantidor, André serve de fiador de seu genro, à época Capitão, o Tenente-Coronel Félix Correia de Castro Pinto de Bragança, na tomada de empréstimo de dinheiro a juros que Félix fez junto ao juízo de órfãos, pelo patrimônio dos órfãos de Gonçalo de Castro Peixoto. O devedor, Félix, hipotecava um partido que ele tinha em Muriquipari, com 20 escravos da Guiné, uma morada de casas de sobrado, de pedra e cal, e uma chácara na Gamboa. André, como fiador, hipotecava uma morada de casas de sobrado, onde Francisco de Andrade, seu genro, residia. Essas casas, decerto que fivavam na velha rua dos Escrivães, e portanto próximas das que Manuel Jorge Feijó possuía, pois em 1696, Francisco de Andrade, ao hipotecar uma chácara que ele possuía e algumas de suas casas, declarou, abertamente, que as casas hipotecadas coincidiam de situar na rua dos Escrivães, e que elas eram vizinhas ás de seu sogro, André Mendes da Silva, fato que faz transparecer que a família inteira, em realidade, não só provável que residisse na mesma rua, como ela também devia de ser uma das maiores proprietárias dali, possuindo múltiplos e diversos imóveis, próximos uns dos outros. Em 1699, André Mendes da Silva foi postumamente citado na escritura de composição amigável em que João Tomas Guerzi, Francisco Carter, e outros, todos moradores em Lisboa, realizavam junto ao Capitão Baltazar de Azeredo Coutinho. A escritura relata que, nessa situação, André tinha funcionado como procurador de Guerzi e dos demais, na arrematação da metade de um engenho, e que Baltazar, na qualidade de devedor e arrematante do bem, houve por realizar uma escritura de débito e obrigação junto a André, na qualidade de representante dos vendedores, para realizar os pagamentos anuais pela aquisição do imóvel. Coutinho, ao falhar em algumas parcelas, foi citado por André, que logo em seguida penhorou a metade adquirida do engenho como garantia do negócio. Compostas as partes, a penhora de André fora dissolvida. Conquanto não se possa saber, com certeza, o que foi que André terá recebido por sua atuação na cobrança dos débitos ao Capitão Baltazar, pode-se entrever, de toda maneira, que André Mendes da Silva era reputado como uma pessoa de reconhecida desenvoltura em negócios delicados e de grande valor,

sendo conhecido como um importante referencial financeiro e jurídico, na praça do Rio de Janeiro, mesmo na distante metrópole. Em 1703, o conteúdo da escritura de aluguel de João da Silva Cruz a Manuel Gonçalves Maciel, indica que uma vez falecido André, seus herdeiros ficaram com um sobrado que ele possuía, na “travessa da Candelária”, com certeza um dos dois sobrados que sua filha, Josefa da Silva, alugou no ano de 1707, vizinho das casas de Francisco de Andrade e da igreja da Candelária, no “canto da rua da Candelária” e que estavam muito danificados na ocasião, comprometendo-se o inquilino a fazer reparos nelas mediante descontos no aluguel. Falecido em 1698, André deixou como filhos o Dr. Francisco Mendes da Silva, Padre, e Josefa da Silva e Souza, Apolônia de Souza, Bernardo Mendes da Silva, Capitão de Ordenanças, Isabel Correia da Silva, Ana Henriques, e o Dr. João Mendes da Silva, os quais foram processados e penitenciados pela atuação do Santo Ofício lusitano no Rio de Janeiro, e também André Mendes Correia, escrivão, e faleceu à época das invasões francesas, em tempo antes de seus irmãos serem presos.

Isabel Correia da Silva foi casada com o **Tenente-Coronel Félix Correia de Castro Pinto de Bragança**, natural de Loulé, Faro, de princípio mercador, depois militar, cavaleiro professo na Ordem de Cristo, proprietário lavrador e Senhor de Engenho. Félix foi uma pessoa poderosa e também muito conhecida na cidade do Rio de Janeiro, apesar de ter se metido em alguns sarilhos: cristão velho, esteve nos bancos da inquisição por ter cometido bigamia, entre seus dois primeiros matrimônios: um com uma moça que acabou se convertendo freira no convento de Odivelas, outro com Maria do Amaral. Isabel foi sua terceira e última esposa. **Ana Henriques** foi casada com **Francisco de Andrade**, natural de Lisboa, Tesoureiro Geral do Donativo da Câmara do Rio de Janeiro, homem abonado, mercador, lavrador e proprietário. Francisco e Ana Henriques tiveram, dentre outros, a Francisco de Andrade, Maria Bernarda de Andrade, Inácio de Andrade Soares e ao Dr. Antônio de Andrade Soares, bacharel em Leis pela Universidade de Coimbra no ano de 1699, habilitado para lugar de letras do reino, e Juiz de Fora da Vila de Arraiolos, Évora, Portugal, todos processados pelo Santo Ofício português,

inclusive o Dr. Antônio, que a Santa Inquisição conseguiu apanhar, e apreender, mesmo na distante Arraiolos, onde ela era o magistrado. Um escândalo. **João Mendes da Silva**, filho de André Mendes da Silva, foi um conhecido advogado e intelectual nascido no Rio de Janeiro. Foi Procurador da Coroa no Rio de Janeiro e Procurador dos Índios. Também foi advogado em Lisboa, junto da Casa de Suplicação, órgão máximo das instâncias jurídicas portuguesas. Formou-se bacharel em Cânones pela Universidade de Coimbra, no ano de 1691. Casou-se com **Lourença Coutinho**, ou **Coutinha**. Proprietário e lavrador, o Dr. João foi também um literato: conforme ele mesmo declara aos inquisidores portugueses, assim como outras testemunhas, por ser devoto da Paixão de Cristo, escreveu um “romance” devotíssimo à Cruz, tendo também composto a vida de Cristo em um romance dividido em três atos, e textos sobre os mistérios do rosário, autorizados e com excertos das Sagradas Escrituras. Foi também tradutor, pois traduziu o hino de Santa Bárbara e o símbolo de Santo Atanásio, além do ofício da Santa Cruz direto da língua latina para verso em português. Barbosa Machado, em sua magnífica obra *Biliotheca Lusitana*, compêndio de autores da língua portuguesa, descreve o Dr. João como “dos mais insignes Poetas do seu tempo, como testemunhaõ as suas metrificações suaves, cadentes, e conceituosas”. Ele também relata que João compôs a obra *Christiados – Vida de Christo Senhor Nossa*, poema lírico, *Officio da Cruz de Christo*, traduzido em verso português, como acima se declarou, *Hino de Santa Bárbara*, também traduzido do português, *Symbolo de Santo Athanasio*, e em complementação das obras que o próprio João confessou ser o autor, Barbosa Machado adiciona uma certa “*Fábula de Erro, e Leandro*”, composto em oitava rima. Rico, como fora seu pai, o Dr. João Mendes da Silva tratava-se com uma numerosa escravatura, com partidos de cana, várias propriedades edificadas, e também com uma lauta biblioteca, ainda mais para os padrões do século XVIII: 250 volumes, dos quais 150 eram de direito, e o resto de “histórias e curiosidades” conforme declaração própria, conferida sob bruto cárcere do Santo Ofício. O Dr. João Mendes da Silva foi pai, dentre outros filhos, do célebre poeta e dramaturgo carioca **Antônio**

José da Silva, mais conhecido por seu epíteto, como **Antônio José da Silva, o Judeu**, autor de grande reconhecimento em sua época, muitíssimo considerado nas artes, e um dos mais importantes literatos da língua portuguesa. Matriculado em Cânones, na Universidade de Coimbra, no ano de 1722, Antônio não chegou a se formar. Perseguido em Portugal, foi morto garroteado pela Santa Inquisição Portuguesa, antes de ser queimado no Auto-de-Fé, ocorrido no dia 19/10/1739, no Rossio de Lisboa. Escreveu diversas obras, entre as quais, a peça Guerras do Alecrim e da Manjerona¹⁵.

¹⁵Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, e Processo de Félix Correia de Castro, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/02758, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Sobre os Andrade, veja-se o Processo de Maria Bernarda de Andrade, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11797, o Processo de Francisco de Andrade, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/02038, o Processo de Inácio de Andrade Soares, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07889, e o Processo de Antônio de Andrade Soares, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05006, além do Processo de Leitura do Bacharel Antônio de Andrade, Código de Referência PT/TT/DP/A-A/5-3-1/1/26, todos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Além disso, os índices de alunos de Antônio de Andrade, Código de Referência PT/AUC/ELU/UC-AUC/B/001-001/A/005999, de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/AUC/ELU/UC-AUC/B/001-001/S/007032, e de Antônio José da Silva, Código de Referência PT/AUC/ELU/UC/AUC/B/001-001/S/005826, Arquivo Distrital de Coimbra. *Registo Geral da Câmara Municipal de S. Paulo – 1661-1709*. São Paulo: Editora Tipografia Piratininga, vol. III, 1917, páginas 69 a 70; Consulta do Conselho Ultramarino, Relativa a Nomeação do Licenciado Miguel Achioli da Fonseca Para Proceder a Devassa Sobre a Sublevação Popular do Rio de Janeiro, Código de Referência PT/AHU/CU/017-001/0005/00875.00880 (caixa 5, docs. 875 a 880), e Consulta do Conselho Ultramarino Sobre a Confirmação das Nomeações de André Mendes da Silva e Gaspar Ribeiro Pereira para Exercerem os Cargos de Tesoureiro e Escrivão do Donativo, com que os Moradores da Capitania do Rio de Janeiro Contribuíram para o Dote da Rainha da Grã Bretanha e Paz com a Holanda, Código de Referência PT/AHU/CU/017-001/0006/01027, Arquivo Histórico Ultramarino. Também, veja-se Chancelaria de D. Pedro II, livro 58, página 81, Código de Referência PT/TT/CHR/S/001/0058, e Carta do Provedor da Fazenda Real do Rio de Janeiro, Tomé de Souza Correia, ao Príncipe Regente [D. Pedro] Sobre as Contas de André Mendes da Silva Pelo Tempo em que Serviu Como Recebedor dos Dízimos Desta Capitania, Código de Referência PT/AHU/CU/017/0004/00406, igualmente Arquivo Histórico Ultramarino. No mais, Ministério da Educação. *Documentos Históricos – Senado da Câmara – Bahia (1696-1726) – Consultas do Conselho Ultramarino*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica Tupy, vol. LXXXVII, 1950, páginas 237 a 239; Fazenda, José Vieira. “Antiquais e Memórias do Rio de Janeiro”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, vol. 142, nº 88, 1940, página 220. Escrituras de Chão referências AN 1ON, 45, p. 70; AGCRJ, Códice 42-3-56, p. 15; VF, V, 57, SCMRJ, Quinto Livro

- **Frei Francisco da Conceição:** religioso da prestigiosa Ordem de Nossa Senhora do Carmo, no Rio de Janeiro. Era filho de **Manuel Jorge Feijó** e de **Antônia Correia de Souza**, sendo, portanto, irmão de José de Souza Correia, o Barú, e primo de **Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho¹⁶.
- **Frei Salvador da Encarnação:** religioso da prestigiosa Ordem de Nossa Senhora do Carmo, no Rio de Janeiro. Foi Prior do Convento do Carmo no Rio de Janeiro, onde foi personalidade respeitada tanto no âmbito civil quanto nos círculos religiosos da cidade. Em Julho de 1713 serviu de testemunha no processo de seu primo, Bernardo Mendes da Silva, atestando-lhe como bom cristão. Na ocasião,

do Tombo, p. 5, AN, 1ON, 56, p. 50 v., BN, 4ON, MSS. 12.3.16, p. 84 v., AGCRJ, Código 42-4-91, p. 1001, AN, 1ON, 68, p. 82 v., AN, 1ON, 74 p. v., escrituras de Terra referências AN, 1ON, 54, p. 174 v., AN, 1ON, 56, p. 50 v., BN, 4ON, MSS. 12.3.16, p. 84 v., AN, 1ON, 63, p. 256, e escritura de Chácara, referência BN, 4ON, MSS. 12.3.16, p. 84 v., disponíveis no site <https://mauricioabreu.com.br/escrituras>, acessado em 09/11/2022. Fazenda, José Vieira. “Antiqualhas e Memórias do Rio de Janeiro”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, vol. 149, nº 95, 1943, páginas 56 a 59, Alberto. *Vínculos do Fogo – Antônio José da Silva, O Judeu e Outras Histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992, em especial páginas 398 a 405, 686 e Apêndice I, Rheingantz, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliana, vol. I, 1965, páginas 84 e 406, e vol. II, página 595, Azevedo. João Lúcio de. *Novas Epanóforas – Estudos de História e Literatura*. Lisboa: Editora Livraria Clássica Editora, 1932, Dines, Alberto; Eleutério, Victor. *El Prodigio de Amarante*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005, e Machado, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana, Histórica, Crítica e Chronológica*. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, vol. IV, 1759, páginas 186 e 601, Blake, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, vol. 1º, 1883, páginas 225 a 229, vol. 3º, 1895, páginas 8 e 9.

¹⁶ Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, Processo de Teresa Maria de Jesus, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07973, Processo de Brizida Inácia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11199, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/04970, Processo de Antônia Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/08687, e Processo de Francisco Xavier Correia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09370, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Não foi referenciado na obra de Carlos Rheingantz.

declarou ser de 51 anos, o que indica que ele terá nascido por volta do ano de 1662. Era filho de **Manuel Jorge Feijó** e de **Antônia Correia de Souza**, sendo, portanto, irmão do anterior, assim como de José de Souza Correia, o Barú, e **primo de Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho¹⁷.

- Os Filhos de Francisco Correia de Souza

- **Frei Leandro do Desterro:** religioso de São Bento, assim como seu tio, Frei Bernardo de São Bento. Foi monge de São Bento no Rio de Janeiro, e era **filho de Francisco Correia de Souza** e de sua primeira esposa, sendo, portanto, **meio irmão de Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho, e cunhado deste¹⁸.

¹⁷ Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, Processo de Teresa Maria de Jesus, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07973, Processo de Brizida Inácia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11199, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/04970, Processo de Antônia Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/08687, e Processo de Francisco Xavier Correia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09370, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Rheingantz, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliana, vol. II, página 460 e Dines, Alberto. Vínculos do Fogo – Antônio José da Silva, O Judeu e Outras Histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992, páginas 407, 707, 739 além de Apêndice I.

¹⁸ Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Conforme informação de seus primos, sobrinhos de seu pai, Francisco Correia de Souza, Leandro foi filho de um dos primeiros casamentos de Francisco. Isabel Correia de Souza e Ana Henriques, que aparentemente conheciam muito bem suas famílias, lembravam-se do nome de todas as esposas de Francisco, na ordem. Ao descreverem suas parentelas, ambas declararam que Leandro era filho de Francisco Correia de Souza e de Catarina Correia. Somente em seus processos, dentre os todos os de seus irmãos e os de seus primos, Correias de Souza, é que nome de Catarina é mencionado, permitindo com que, mediante estas notas, um outro verbete da obra de Carlos Rheingantz pudesse ser unificado ao da família Correia de Souza. De toda maneira, parece que Rheingantz

- **Frei Benedito da Conceição:** religioso da prestigiosa Ordem de Nossa Senhora do Carmo, no Rio de Janeiro, assim como seus primos, Frei Francisco da Conceição e Frei Salvador da Encarnação. Era **filho de Francisco Correia de Souza** e de sua segunda esposa, sendo, portanto, **meio irmão de Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho, e cunhado deste¹⁹.
- **Bárbara Correia:** nasceu no Rio de Janeiro, onde foi batizada no dia 12/08/1668. Era **filha de Francisco Correia de Souza** e de sua segunda esposa, sendo, portanto, **meia-irmã de Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho,

não encontrou seu batismo, a não ser que ele fosse o filho “Inácio”, batizado em 1659, que foi o único que Rheingantz encontrou para o casal Francisco e Catarina Correia. É difícil afirmar que Leandro fosse o menino Inácio, pois anos mais tarde Francisco teria um outro filho, monge de São Bento, e que Francisco batizaria justamente de Inácio. Se isso tivesse ocorrido, seriam dois irmãos de nome Inácio, cujo mais velho talvez tivesse trocado de nome por motivo de sua ordenação. Rheingantz, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliiana, vol. I, página 378 a 379, e Dines, Alberto. *Vínculos do Fogo – Antônio José da Silva, O Judeu e Outras Histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992, página 409.

¹⁹ Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Assim como Frei Leandro, seu meio irmão, a existência de Benedito só foi conhecida por causa dos depoimentos realizados por seus primos à Inquisição Portuguesa. Carlos Rheingantz, ao anotar sobre Francisco Correia de Souza no verbete de Gonçalo Correia de Souza, não menciona que Francisco teria sido casado outras vezes, quanto menos que já fosse pai, na data em que ele casou com Maria de Abreu Rangel. Aliás, nem mesmo no casamento de Francisco Correia de Souza com Maria existe qualquer menção de que Francisco tenha tido uma vida familiar pregressa. O nome da mãe de Benedito, Maria de Jesus, foi relembrado pelos irmãos Mendes da Silva. Em função dessa lembrança, e agora, destas notas, outro tópico anotado em apartado por Carlos Rheingantz, em sua obra, também pôde ser unido ao capítulo principal da família, no verbete encabeçado por Gonçalo Correia de Souza. Se Rheingantz não anotou corretamente, Frei Benedito pode ter sido o inocente “Bernardo”, que foi batizado aos 22/12/1671, e que foi registrado, na obra de Rheingantz, como irmão de um menino chamado “Manuel”, batizado ao 16/12/1664. Se não foi o caso, Benedito pode ter sido o nome religioso que acabou sendo adotado com a acessão deste “Manuel”, filho de Francisco Correia de Souza, à Ordem do Carmo. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliiana, vol. I, página 378 a 379, e Alberto. *Vínculos do Fogo – Antônio José da Silva, O Judeu e Outras Histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992, página 409, além de Apêndice I.

e portanto cunhada deste. Casou em 22/04/1688 com **Manuel Barbosa da Silva**, português natural de São Sebastião de Darque, junto da vila de Viana do Castelo, conforme ele próprio declarou, ao se qualificar como testemunha no processo que o Santo Ofício promoveu contra Brízida Inácia, prima de sua esposa. Na época deste depoimento, no mês de Junho de 1716, Manuel declarou ser de 49 anos, o que situa a sua data de seu nascimento por volta do ano de 1667. Carlos Rheingantz, não conhecendo desta informação, estimou que ele tivesse nascido em 1658. Filho de Gabriel Barbosa da Silva e de Domingas Rodrigues, Manuel Barbosa, cunhado de Caetano da Costa Coelho, veio muito cedo para o Brasil, onde ele a princípio terá sido mercador, como vários dos primos de sua esposa o descreveram, nas declarações que eles apresentaram sobre seus familiares em processos na inquisição. Em alguns desses mesmos processos, Manuel também foi lembrado como escrivão do fisco. No ano 1713, sabe-se que Manuel Barbosa escreveu uma carta para o então Provedor da Casa da Moeda do Rio de Janeiro, Manuel de Souza, requisitando a mercê de um ofício “de escrivão da conferência da dita casa”, pedido em que foi provido. Quando Manuel se identificou, no processo da prima de sua esposa, Brízida Inácia, ele então de pronto declarou que ele “foi” escrivão do fisco, e que naquele momento, Junho de 1716, ele exercia o cargo de escrivão “da Conservatória da Casa da Moeda”, indicando que ele já teria deixado o seu antigo cargo no ”fisco” para prosseguir na nomeação que ele havia percebido, na Casa da Moeda, por intercessão do Provedor Manuel de Souza. Paralelamente, conforme ele mesmo declara, em seu juramento, Manuel também disse, ao qualificar-se no processo de Brízida, que ele também detinha o cargo de escrivão “da contribuição do resgate da cidade”, indicando que ele ocupava essa função ao mesmo tempo em que servia na Casa da Moeda, posições relavantes, muitíssimo delicadas, e de grande confiabilidade da governança do Rio de Janeiro. Balthazar da Silva Lisboa, um dos mais importantes cronistas sobre a história carioca, de fato registrou a presença de Manuel no desempenho dessa arrecadação, “do resgate da cidade”, quando ele descreveu suas contas, fundamentando-se no livro de movimentações financeiras que o próprio

Manuel Barbosa preencheu, e que até meados do século XIX ainda existia. A contribuição “do resgate da cidade”, como o próprio nome já indica, foi criada pelos cariocas para servir de pagamento, e de remição da cidade do Rio de Janeiro, perante o corsário francês Duguay-Trouin, e que no ano de 1711 conseguiu invadir e dominar a povoação carioca. Para deixar a cidade, Duguay requisitou uma grande compensação financeira. Os habitantes do Rio de Janeiro se organizaram, então, na arrecadação de valores por meio dessa “contribuição”, para Duguay, uma vez pago e satisfeito, fosse embora, sem causar maiores distúrbios. O valor total dessa contribuição chegou a somar incríveis 610 mil cruzados, 100 caixas de açúcar, e 200 bois, quantias que foram pagas a Duguay-Trouin, ainda no ano de 1711, para que ele liberasse a cidade. Apenas pelo tamanho do pagamento, pode-se ter uma noção de quão habilidoso Manuel Barbosa devia de ser, nos assuntos contábeis, para ter sido confiado com tamanha responsabilidade. É certo, portanto, que Manuel gozava de ser uma personalidade de grande valia para o governo da capitania do Rio de Janeiro, tendo-lhe socorrido em momento tão complicado. Pessoa de reputação, Manuel também foi um importante válido, e homem de grande confiança da **Ordem Terceira de São Francisco da Penitência**, da qual era irmão, tendo inclusive participado, na condição de secretário dessa prestigiosa irmandade, ao lado do Ministro Cláudio Gurgel do Amaral, no ano de 1704, na transação de arrendamento que Ordem realizou, de um trapiche de recolher açúcares e que havia sido herdado pela Penitência de um de seus irmãos. No ano de 1708, uma escritura datada de 28 de Junho, deu conta de que o “**Prior do Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo**”, e mais religiosos clavários, haviam tomado como dívida e obrigação a gigantesca quantia de 8 mil cruzados junto a Manuel, declarando os religiosos que Manuel Barbosa da Silva tinha sido fiador do convento, na mesma quantia, e que os carmelitas hipotecavam, como garantia do mesmo negócio, três moradas de casas térreas, de pedra e cal, situadas na rua “detrás do Carmo”. Nesta transação, não somente o vulto das quantias envolvidas é que chamam a atenção, mas também a relação familiar cruzada que Manuel detinha, junto ao Prior do Convento de Nossa

Senhora do Carmo. Muito embora o nome do Prior não tenha sido declarado na negociação, é bem sabido que ele fosse ninguém menos do que o próprio **Frei Salvador da Encarnação**, personalidade já descrita neste trabalho, **primo de Bárbara Correia, esposa de Manuel Barbosa da Silva**, e filho de **Manuel Jorge Feijó** e de sua esposa, **Antônia Correia de Souza**. As estreitas relações de Manuel Barbosa com ordens religiosas cariocas de prestígio não só denotavam o seu livre trânsito pelas principais instituições da capitania, como também a viva proximidade que ele detinha com seus dirigentes. E essa relação, afinal, no proveito dos próprios envolvidos, serve para escancarar, abertamente, de que maneira alguns métodos de elevação social – e também de proteção de posições públicas – eram realizados: transações financeiras, como as da escritura de Junho de 1708, serviam como um oportuno esforço de melhora reflexiva, no seio da elite colonial do Rio de Janeiro, tanto da posição social de Manuel como a de quem o contratava. A medida em que negociações do tipo eram costuradas, a reputação do contratado se concretizava e se espessurava como a de alguém que detivesse pública solidez financeira, e atestado reconhecimento creditício perante a comunidade, fatores que o habilitavam, então, a partir dali, a servir como um avalizador de negociações de alta monta e de alta complexidade, junto aos principais entes e institutos coletivos de seu meio. Para aqueles que estivessem no comando de uma instituição de toque na sociedade de então (uma ordem religiosa, por exemplo), e que contratassesem um privado para a realização de negócios com sua instituição, o ganho pessoal refletido estava em construir uma rede de pessoas desse tipo ao seu redor, economicamente poderosas, e com quem se poderia contar. Na colônia, não era qualquer tipo de pessoa que poderia servir como garantidora, ou como fiadora de contratos junto a uma organização de peso, como o governo ou a Igreja. Essas pessoas, além de comprovadamente possuírem saúde financeira para tanto, eram escolhidas a dedo, e sob matéria de confiança. No caso específico do negócio entabulado entre Manuel, e o Frei Salvador da Encarnação, os ganhos foram ainda maiores, uma vez que o contrato estabelecido acabou promovendo ainda mais a família Correia de Souza,

no cerne da sociedade carioca, já que tudo se deu, convenientemente, entre parentes. Não é por acaso, portanto, que poucos meses após ele ter sido registrado como personalidade de pública consistência econômica, Manuel tenha servido, no ano de 1709, como fiador de Diogo de Moraes, em uma escritura pública de empréstimo de dinheiro cumulada com hipoteca de bens, que a Santa Casa de Misericórdia realizou a Diogo. Nessa escritura, Manuel hipotecou, como garantia do negócio, uma morada de casas de sobrado, de pedra e cal, onde ele então morava, na rua da Quitanda. No ano de 1711, Manuel figurou pela última vez em documento público da cidade do Rio de Janeiro: na escritura de dote que Manuel de Paredes da Costa e sua mulher, Isabel Gomes, faziam a José de Abreu Bacelar. Nessa documentação, os pais da noiva declararam que eles possuíam uma morada de casas na rua da Quitanda, as quais eram vizinhas das casas de “sobrado de Manuel Barbosa da Silva”. Não se sabe ao certo quando Manuel terá falecido, mas esta última informação, a de que ele residia na rua Quitanda e em um sólido sobrado, por si só já servem como indício que ele deve ter se despedido da vida ainda bastante abonado. Manuel deixou uma única filha, chamada Luzia Josefa Barbosa, e que casou com o Capitão Francisco José Coutinho, natural do Porto²⁰.

²⁰ Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, e Processo de Brizida Inácia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11199, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Lisboa, Balthazar da Silva. *Annaes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Tipografia Seignot-Plancher e Cia., vol. 5, 1835, página 369; Boxer, Charles Ralph. “Catálogo das Cartas Dirigidas a Manuel de Sousa, Oficial das Casas da Moeda do Brasil, 1695-1721”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, nº 266, 1965, página 9. Por igual, verifique-se, também, o conteúdo das escrituras de Chão referências AN, 1ON, 69, p. 43, AN, 1ON, 76, p. 66 v., AN, 1ON, 77, p. 39, AN, 1ON, 80, p.?, disponíveis no site <https://mauricioabreu.com.br/escrituras>, acessado em 09/11/2022. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliiana, vol. I, páginas 378 a 379, 206, e 406 a 408. Alberto Dines não o cita nominalmente em sua obra.

- **Frei Inácio:** também religioso da prestigiosa Ordem de Nossa Senhora do Carmo, no Rio de Janeiro, irmão do antecessor, e **filho de Francisco Correia de Souza e de Maria de Abreu Rangel**, terceira esposa de Francisco, sendo, neste caso, **irmão inteiro de Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho. Nasceu em 1685²¹.
- **Francisco Correia:** nascido em 1687, foi referenciado apenas como “Francisco”, nas genealogias de Rheingantz, assim como no depoimento que seu primo, Bernardo Mendes da Silva, prestou ao Santo Ofício. Suas primas Ana Henriques, Josefa da Silva e Apolônia de Souza, irmãs de Bernardo, disseram que ele se chamava Francisco Correia. Luis Mendes da Silva, sem nem saber seu nome, disse que ele residia nas partes de São Paulo. Apolônia, ao descrever a genealogia de seu tio, **Francisco Correia de Souza**, disse que este primo morava “fora” do Rio de Janeiro, e que ele não tinha ocupação. Josefa e Ana, por outro lado, foram mais específicas: ambas declararam que ele se casou na vila de “Laguna”. Francisco foi **irmão inteiro de Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho, pois era **filho de Maria de Abreu Rangel**. Sem mais informações²².

²¹ Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Alberto. Vínculos do Fogo – Antônio José da Silva, *O Judeu e Outras Histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992, páginas 409, além de Apêndice I; Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal; Batismo de Inácio, Igreja de Nossa Senhora da Candelária, livro 2º, página 88 v., 09/08/1685. Foi referenciado na obra de Carlos Rheingantz, embora ele não o tivesse identificado como religioso, o que é recorrente na obra toda. Rheingantz, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliiana, vol. I, 1965, página 407. Nenhum de seus parentes o identifica com qualquer sobrenome, mesmo nos depoimentos feitos ao Santo Ofício.

²² Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva

- **José de Abreu Rangel:** nasceu em 1690. Irmão do anterior, era **filho de Francisco Correia de Souza** e de **Maria de Abreu Rangel**, sendo, portanto, **irmão inteiro de Maria Viegas**, esposa de Caetano da Costa Coelho. Seu primo Bernardo, ao declarar sobre a família, não sabia nem com que sobrenome José se chamava, mas ele soube precisar, porém, que José havia passado para a Bahia, e que de lá ele voltou para o Rio de Janeiro, indicando que José havia passado por uma temporada no Nordeste do país. Sua prima Ana, nada lhe acrescenta na biografia, ao passo em que seus primos Luis Mendes da Silva e Josefa da Silva, sem saberem com que sobrenomes José se identificava, o declararam apenas como “José Correia”, em seus depoimentos ao Santo Ofício lusitano. Sua prima Apolônia de Souza, ainda que também só lhe soubesse o nome próprio, foi a única que soube acrescentar, para o resguardo de sua biografia, que José era pintor, assim como o pai. Por ter utilizado os sobrenomes da família materna, enquanto viveu, José certamente conservava grande proximidade com as famílias Abreu Rangel e Viegas, de seus avós maternos. José foi casado três vezes, a primeira com Beatriz da Silva, de quem nada se sabe, a segunda com Inácia Ferreira, filha de um certo Antônio da Silva e de uma Antônia Ferreira, e a terceira e última com D. Inácia Maria Pacheca, que foi descrita pela obra de Rheingantz, mas que não fora conectada por ele à genealogia de seu verbete da família Correia de Souza, o que, no entanto, com o auxílio destas pequenas notas, pôde ser realizado. Inácia Maria foi sabidamente filha de João Ribeiro de Menezes, lavrador de cana, e de Maria Pacheca, irmã de José Pacheco de Azevedo, senhor de terras, proprietário de casas na cidade do Rio e de um engenho de açúcar sito em Irajá. José Pacheco de Azevedo, por sua vez, declarou, na sessão de genealogia do processo que a Santa Inquisição deflagrou contra o si, ter sido casado com uma outra D. Maria de Abreu Rangel. D. Maria de Abreu Rangel, casada com José Pacheco de Azevedo, foi filha, por seu turno, do casal Capitão Inácio Rangel de Abreu e de D.

e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Antônia Pinheira de Macedo. Inácio Rangel de Abreu e D. Antônia Pinheira de Macedo foram, nada menos, do que os tios da mãe de José de Abreu Rangel, **Maria de Abreu Rangel**. Artista, José deixou geração, de seu terceiro casamento²³.

3 A FAMÍLIA CORREIA DE SOUZA: ANÁLISE

O estudo aprofundado dos diversos integrantes da família Correia de Souza permite que uma avaliação geral, e crítica, seja realizada a propósito das teias de relacionamento social desta parentela. De maneira ampla, está comprovado que a família dos Correias de Souza era composta por artistas. A mera reconstrução das linhas de parentesco sanguíneo dos Correia de Souza já foi o bastante para revelar a

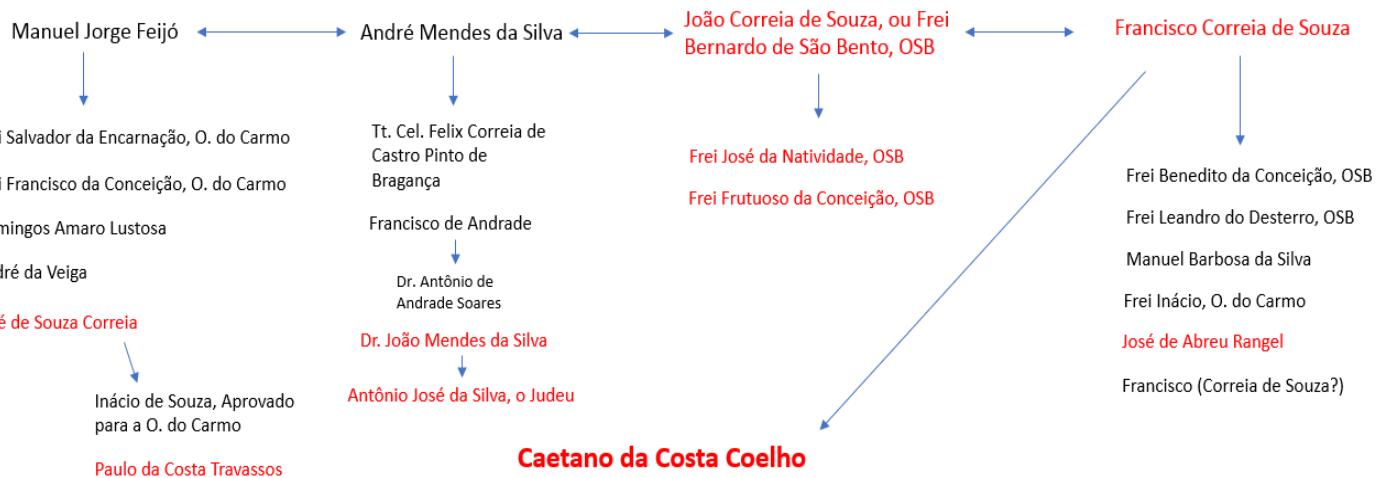
²³ Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, e processo de José Pacheco de Azevedo, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11683, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal. Sobre José Pacheco de Azevedo, em seu processo na inquisição, ele declarou ser filho de Francisco Pacheco de Azevedo, lavrador de cana, natural de Lisboa, Belém, e de Inácia de Aguiar, natural da Bahia. Como avós maternos, declarou ser neto de Luis de Aguiar, Procurador da Coroa no Rio de Janeiro, e de Brites Soares, naturais de Lisboa, da freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai. Francisco também declarou que seu cunhado, João Ribeiro de Menezes, era lavrador de cana, no engenho que ele possuía, em Irajá. José Pacheco declarou que, por sua mãe, Inácia, ter se casado antes com o Alferes Manuel Vieira de Figueiredo, natural da Ilha Terceira, ele teve como meios-irmãos Amaro de Aguiar, casado com D. Francisca de Almeida, e Simão Vieira, que faleceu solteiro, ambos estabelecidos no Rio de Janeiro. Consta que Manuel Vieira de Figueiredo era sobrinho do insigne Capitão Roque de Figueiredo, bravo soldado açoriano, tabelião, e uma das principais figuras na fundação do Convento de Santo Antônio dos Capuchos, de Angra do Heroísmo, conforme Gil, Maria Olímpia da Rocha. *O Arquipélago dos Açores no Século XVII – Aspectos Sócio Económicos (1575-1675)*. Castelo Branco: Edição do Autor, 1979, página 246. Essas informações, constantes do processo de José Pacheco de Azevedo, também serviram para juntar, novamente neste trabalho, outros verbetes dispersos na obra de Rheingantz, para além de servir, ainda, de referencial para a verdadeira origem de outros dos primeiros povoadores do Rio de Janeiro colonial. Escritura de Chão referência AN, 1ON, 12, p.?, e escritura de Terra referência AN, 2ON, 18, p.13, ambas disponíveis no site <https://mauricioabreu.com.br/escrituras>, acessado em 09/11/2022. Dines, Alberto. *Vínculos do Fogo – Antônio José da Silva, O Judeu e Outras Histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992, em especial Apêndice I; *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliiana, vol. I, 1965, páginas 5, 6, 21, 407, e Rheingantz, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica La Salle, vol. III, fas. 2º, 1995, página 53.

existência de uma verdadeira rede de artistas, em pleno século XVII, e com franca atividade no mundo colonial brasileiro. Esse intrincado grupo de intelectuais, para além de numeroso, era demasiado complexo: ele era composto por artistas de vários suportes, tradições e formatos. Nessa gama de intelectuais, existiram desde moralistas religiosos, a músicos, pintores, poetas e dramaturgos.

Essa rede também poderia ser caracterizada como de alto nível intelectual, uma vez que dela fizeram parte pessoas do quilate do Frei José da Natividade Correia, o Sutil, e Antônio José da Silva, o Judeu, pessoas que gozaram de grande reconhecimento cultural, mesmo em vida. Em uma camada mais distante, deve-se mencionar que as personalidades desta parentela também decerto que possuíam relacionamentos sociais com terceiros, e que não sendo parentes, eram amizades valiosas. O Frei Ricardo do Pilar, persona indelével da arte colonial brasileira, é um exemplo. Grande amigo de Frei Bernardo de São Bento, assim como o terá sido de seus filhos, é bem provável que este relevante pintor tenha convivido com os Correias de Souza por muitos anos, e não somente na vida monástica.

Por último, resta que se façam as exibições finais, e os resultados numéricos da pesquisa, demonstrando a composição completa do conjunto de artistas ora evidenciado. A família Correia de Souza, por excelência de seus membros, era um referencial de contato e de relações artísticas no Rio antigo. A escolha, ou o acercamento de Caetano da Costa Coelho com essa parentela, foi estratégica. Os Correias de Souza e os seus parentes já estavam bem estruturados no mundo das artes cariocas, onde eles também detinham relacionamentos bastante difundidos com ricos mercadores, lavradores, e agentes públicos de certa estatura, para além das principais entidades religiosas da época, as quais, junto da elite, impulsionavam as artes mediante encomendas.

Gonçalo Correia de Souza e Francisca Henriques



Artistas²⁴ e Artífices da Família Correia de Souza, em Vermelho

Como resultado, foram encontrados dentre os Correias de Souza uma rede de 10 artistas documentalmente confirmados, todos eles parentes entre si, e que atuaram com extraordinária representatividade no meio artístico e cultural do Rio de Janeiro colonial. Bernardo de São Bento foi o construtor do Mosteiro de São Bento da cidade do Rio. Seus biógrafos por diversas vezes o referenciam como o “arquiteto seiscentista” da cidade do Rio, e do Mosteiro de São Bento²⁵, razão pela qual, inobstante ter sido religioso, considerei-o um artista. Frei José da Natividade foi um consagrado escritor de obras religiosas. Frei Frutuoso, seu irmão, detinha

²⁴ Considerei como artistas, para fins de demarcação no gráfico, todos os indivíduos que foram relatados, por documentos de época, como produtores de obras culturais e que produzissem expressão de cultura, valores estéticos ou de emoção, não importando o seu formato.

²⁵ Nigra, D. Clemente Maria da Silva. *Três Artistas Beneditinos: Frei Bernardo de São Bento, Frei Domingos da Conceição, Frei Ricardo do Pilar*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1950

conhecimentos de mineralogia, para além de possuir as titulações de “Padre Mestre Frei”, indicando que ele também fosse professor.

O Dr. João Mendes da Silva e seu filho, Antônio José da Silva, foram dois exímios escritores e poetas. Antônio inclusive foi dramaturgo, e nesta qualidade foi muito apreciado em Lisboa, ali granjeando fama de ter sido um dos maiores de seu tempo. Paulo da Costa Travassos, conforme as testemunhas que o conheceram, foi músico. Disseram que ele fora um “mestre de tanger viola”, e que deve de ter de sido não apenas muito bom no que fazia, pois fora tratado por “mestre”, como também um dos músicos mais antigos e documentados do Rio de Janeiro colonial. Francisco Correia de Souza, sogro de Caetano da Costa Coelho, seu sobrinho José de Souza Correia, o Barú, José de Abreu Rangel, filho de Francisco, e próprio Caetano da Costa Colho foram todos pintores, conforme atestam as documentações.

Ao todo, foram 3 escritores, 1 arquiteto, 1 mineralogista, 1 músico e 4 pintores. Os pintores, deve-se pontuar, ao que tudo indica foram todos irradiados a partir de Francisco Correia de Souza, membro mais antigo da família, e artista precursor nesta arte. Em seguida, seu sobrinho, seu filho e depois Caetano da Costa Coelho, um genro, casado com sua filha, seguir-lhe-ão nos ofícios da arte. Do tempo que José de Abreu Rangel passou na Bahia, conforme lhe atestaram os parentes, só podemos supor que ele lá tenha adquirido algum aprendizado artístico, voltando para o Rio com ele. Pai e filho, talvez trabalhassem juntos, e pela quantidade de parentes pintores, não seria surpreendente se o negócio fosse todo em família.

A inserção de Caetano da Costa Coelho no círculo dos Correia de Souza, portanto, é reveladora. Saber que Caetano se relacionava com membros dessa parentela é evidenciar que ele não era um artista solo, e que por mais talentoso que fosse, ele não terá partido do nada, nem sozinho. A aproximação de Caetano com os Souza indica que ele se utilizava de seus contatos, conhecimentos, e das posições que eles haviam conquistado no seio cultural da cidade do Rio, como uma rede sólida e já estabelecida, aspectos que, com certeza, lhe facilitaram o acesso para trabalhos na

colônia. E dos contatos que os Correia de Souza fizeram, como veteranos de seus ofícios no Rio, Caetano é fato que se favoreceu, para alavancagem de sua carreira, sobretudo após ter se casado nessa forte rede familiar de artistas, ora demonstrada.

Recebido em: 28/05/23 - Aceito em: 30/06/23

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Aluisio de (Mon. Luiz Castanho de Almeida). “Achegas à História de Sorocaba”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial de São Paulo?, vol. XXXV, 1938.
- ALMEIDA, Aluisio de (Mon. Luiz Castanho de Almeida). “Achegas à História do Sul Paulista”. In *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: Editora Gráfica da Prefeitura, nº LXIX, 1940.
- ALMEIDA, Aluisio de (Mon. Luiz Castanho de Almeida). “Memória Histórica Sobre Sorocaba (II)”. In *Revista de História*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, vol. XXX, nº 61, 1965.
- ALMEIDA, Aluisio de (Mon. Luiz Castanho de Almeida). “Vida Cotidiana da Capitania de São Paulo (1722-1822) – Excertos de Um Obra Completa”. In Moura, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Vida Cotidiana em São Paulo no Século XIX: Memórias, Depoimentos, Evocações*. São Paulo: Editora Ateliê Cultural/Imprensa Oficial de São Paulo/Universidade do Estadual Paulista, 1999.
- ALMEIDA, Eduardo de Castro e. In *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1921.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Registo Geral da Câmara Municipal de S. Paulo – 1661-1709*. São Paulo: Editora Tipografia Piratininga, vol. III, 1917.
- Azevedo, João Lúcio de. *Novas Epanófaras – Estudos de História e Literatura*. Lisboa: Editora Livraria Clássica Editora, 1932.
- AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *O Rio de Janeiro: Sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades*. Rio de Janeiro: Editora B. L. Garnier, vol. I, 1877.

BALESTRINI FILHO, Jorge. “O Caminho de Luís Pedrozo de Barros”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial de São Paulo?, vol. LXVI, 1969.

BARBUDA, Pedro Julio. *Lingua Portugueza: Literatura Brasileira*. Salvador: Editora Estabelecimento dos Dois Mundos, 1916.

BERGER, Paulo. “Acréscimos e Retificações ao Diccionario Bibliographico Brazileiro”, de Sacramento Blake. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, Ano 158, nº 395, 1997.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Documentos Históricos – Senado da Câmara – Bahia (1696-1726) – Consultas do Conselho Ultramarino*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica Tupy, vol. LXXXVII, 1950.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, vol. 1º, 1883.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, vol. 3º, 1895.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, vol. 5º, 1899.

BOXER, Charles Ralph. “Catálogo das Cartas Dirigidas a Manuel de Sousa, Oficial das Casas da Moeda do Brasil, 1695-1721”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, nº 266, 1965.

CAMARGO, Mon. Paulo Florêncio da Silveira. *A Igreja na História de São Paulo (1676-1745)*. São Paulo: Editora Indústria Gráfica José Magalhães Ltda., vol. 3, 1953.

CAVALCANTI, João Curvello. *Nova Numeração dos Prédios da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878.

DINES, Alberto. *Vínculos do Fogo – Antônio José da Silva, O Judeu e Outras Histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

Dines, Alberto; Eleutério, Victor. *El Prodigio de Amarante*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

FAZENDA, José Vieira. “Antiqualhas e Memórias do Rio de Janeiro”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, vol. 142, nº 88, 1940.

FAZENDA, José Vieira. “Antiqualhas e Memórias do Rio de Janeiro”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, vol. 149, nº 95, 1943.

GIL, Maria Olímpia da Rocha. *O Arquipélago dos Açores no Século XVII – Aspectos Sócio Económicos (1575-1675)*. Castelo Branco: Edição do Autor, 1979.

LISBOA, Balthazar da Silva. *Annaes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Tipografia Seignot-Plancher e Cia., vol. 5, 1835.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Anno Biographico Brazileiro*. Rio de Janeiro: Editora Tipographia e Lithographia do Imperial Instituto Artístico, vol. I, 1876.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana, Histórica, Crítica e Chronológica*. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, vol. IV, 1759.

MELLO, José Alexandre Teixeira de. *Ephemerides Nacionais*. Rio de Janeiro: Editora Tipografia da Gazeta de Notícias, primeiro tomo, 1881.

MORAES, Alexandre José de Mello. *Corographia Histórica, Chronographica, Genealogica, Nobiliaria e Politica do Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Tipographia Brasileira, tomo I, segunda parte, 1863.

NEME, Mário Abdo. *Apossamento do Solo e Evolução da Propriedade Rural na Zona de Piracicaba*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, Coleção Museu Paulista, Série de História, Vol. 1, 1974.

NIGRA, D. Clemente Maria da Silva. *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Editora Tipografia Beneditina Ltda., 1950.

NIGRA, D. Clemente Maria da Silva. *Três Artistas Beneditinos: Frei Bernardo de São Bento, Frei Domingos da Conceição, Frei Ricardo do Pilar*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1950.

PERIE, Eduardo. *Bibliotheca Luzo-Brazileira: A Litteratura Brazileira nos Tempos Coloniaes (Do Seculo XVI ao Começo do XIX)*. Buenos Aires: Eduardo Perié Editor, 1885.

PIMENTEL, Adolfo Morales de los Rios y Garcia de. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro: Editora Cidade, 2000.

PIMENTEL, Adolfo Morales de los Rios y Garcia de. “Subsídios para a História da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”. In *Anais do Primeiro Congresso de História Nacional. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional?, ed. especial, vol. 1, 1914.

RHEINGANTZ, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliana, vol. I, 1965.

RHEINGANTZ, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasiliana, vol. II, 1965.

RHEINGANTZ, Carlos Grandmasson. *Primeiras Famílias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica La Salle, vol. III, fas. 4º.

SECRETARIA MUNICIPAL DE OBRAS E SERVIÇOS PÚBLICOS. *As Ruas do Rio, 31 de Outubro de 1917 a 30 de Setembro de 1977*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Obras e Serviços Públicos – Departamento Geral de Edificações, 1979.

SOUZA, João Batista de. *Evolução Histórica do Sul de Mato Grosso*. São Paulo: Editora Organização Simões?, 1961?.

TAVARES, Célia Cristina da Silva; e Ribas, Rogério de Oliveira. *Hierarquias, Raça e Mobilidade Social – Portugal, Brasil e o Império Colonial Português (Séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa/Companhia das Índias, 2010.

FONTES DOCUMENTAIS

Banco de Dados da Estrutura Fundiária do Recôncavo da Guanabara para os Séculos VII e XVIII, disponível em <https://mauricioabreu.com.br/escrituras>.

Batismo de Inácio, Igreja de Nossa Senhora da Candelária, livro 2º, página 88 v., 09/08/1685, Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro.

Batizado de Maria Viegas, Igreja da Candelária, livro 2º, página 106 v., 31/07/1692, Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro.

Carta do Provedor da Fazenda Real do Rio de Janeiro, Tomé de Souza Correia, ao Príncipe Regente [D. Pedro] Sobre as Contas de André Mendes da Silva Pelo Tempo em que Serviu Como Recebedor dos Dízimos Desta Capitania, Código de Referência PT/AHU/CU/017/0004/00406, Arquivo Histórico Ultramarino.

Casamento de Caetano da Costa Coelho e de Maria Viegas, Igreja do Santíssimo Sacramento (na época Sé), livro 3º, página 102 v., 26/08/1706, Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro.

Casamento de Francisco Correia de Souza e de Maria de Abreu Rangel, Igreja de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá, livro 2º, página 6, entre 06/10/1679 e 27/11/1679, Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro.

Chancelaria de D. Pedro II, livro 58, página 81, Código de Referência PT/TT/CHR/S/001/0058, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Consulta do Conselho Ultramarino, Relativa a Nomeação do Licenciado Miguel Achioli da Fonseca Para Proceder a Devassa Sobre a Sublevação Popular do Rio de Janeiro, Código de Referência PT/AHU/CU/017-001/0005/00875.00880 (caixa 5, docs. 875 a 880), Arquivo Histórico Ultramarino.

Consulta do Conselho Ultramarino Sobre a Confirmação das Nomeações de André Mendes da Silva e Gaspar Ribeiro Pereira para Exercerem os Cargos de Tesoureiro e Escrivão do Donativo, com que os Moradores da Capitania do Rio de Janeiro Contribuíram para o Dote da Rainha da Grã Bretanha e Paz com a Holanda, Código de Referência PT/AHU/CU/017-001/0006/01027, Arquivo Histórico Ultramarino.

Diligência de Habilitação de Pedro Gomes Moreira, Código de Referência PT/TT/TSO-CG/A/008-001/23277, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Ana Henriques, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05327, , Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Antônia Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/08687, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Antônio de Andrade Soares, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05006, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Apolónia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05337, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Bernardo Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/05005, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Brizida Inácia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11199, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Félix Correia de Castro, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/02758, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Francisco de Andrade, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/02038, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Francisco Xavier Correia, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09370, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Inácio de Andrade Soares, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07889, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de José Pacheco de Azevedo, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11683, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Isabel Correia de Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07540, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11806, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Josefa da Silva e Souza, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/00685, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Leitura do Bacharel Antônio de Andrade, Código de Referência PT/TT/DP/A-A/5-3-1/1/26, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Luís Mendes da Silva, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/09979, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Processo de Maria Bernarda de Andrade, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/11797, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

Matrícula de Antônio de Andrade, Código de Referência PT/AUC/ELU/UC-AUC/B/001-001/A/005999, Arquivo da Universidade de Coimbra.

Matrícula de Antônio José da Silva, Código de Referência PT/AUC/ELU/UC/AUC/B/001-001/S/005826, Arquivo da Universidade de Coimbra.

Matrícula de João Mendes da Silva, Código de Referência PT/AUC/ELU/UC-AUC/B/001-001/S/007032, Arquivo da Universidade de Coimbra.

Processo de Teresa Maria de Jesus, Código de Referência PT/TT/TSO-IL/028/07973, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal.

A exacerbação dos sentidos: Retábulos pintados à imitação de arquitetura nas Minas setecentistas

Th exacerbation of the senses: painted alterpieces in imitation of architecture in 18th century Minas Gerais

Mateus Rosada – UFMG

Gustavo Bastos – FAOP, IFMG

RESUMO

Este estudo se propõe a levantar e analisar os retábulos coloniais com pintura de falsa arquitetura em Minas Gerais. Percebe que algumas irmandades optaram pela solução de confeccionar altares de falsa arquitetura, com a imitação pictórica dos elementos compostivos dos altares, tais como colunas, cornijas, mísulas e festões aplicados em superfícies totalmente planas ou com pouquíssimos elementos de talha. Busca-se traçar um panorama do uso dessa espécie de *trompe-l'oeil* para forjar a arquitetura nos altares do Brasil colonial. Após isso, são organizados, agrupados, descritos e analisados os exemplares mineiros, com o intuito de identificar semelhanças de artistas e/ou escolas de pintura. Observa, ainda, uma continuidade da técnica dos retábulos de arquitetura fingida ao longo do Século XIX. Busca-se, com isso, ampliar o conhecimento sobre o barroco e o rococó de Minas Gerais e do Brasil.

Palavras-chave: Retábulo; Falsa Arquitetura; Minas Gerais; Pintura; Barroco; Rococó.

ABSTRACT

This study proposes to survey and analyze the colonial altarpieces with false architecture painting in Minas Gerais. It realises that some brotherhoods opted for the solution of making altars of false architecture, with the pictorial imitation of the compositional elements of the altars, such as columns, cornices, corbels and festoons applied to completely flat surfaces or with very few woodcarving

elements. The aim is to outline an overview of the use of this kind of *trompe-l'oeil* to forge architecture on the altars of colonial Brazil. After that, the copies from Minas Gerais are organized, grouped, described, and analyzed, in order to identify similarities of artists and/or schools of painting. It also observes a continuity of the technique of altarpieces with false architecture painting throughout the 19th century. It purposes to expand knowledge about the Baroque and Rococo of Minas Gerais and Brazil.

Keywords: Altarpiece; False Architecture; Minas Gerais; Painting; Baroque; Rococo.

SOBRE A SOLUÇÃO DE FINGIR RETÁBULOS

A opção pela pintura de retábulos de falsa arquitetura parece ter sido relativamente bem difundida nas regiões de colonização portuguesa. Era bastante razoável para os casos nos quais a confecção de uma estrutura retabular entalhada, portanto, tridimensional, demoraria alguns anos para ser realizada. Se pintava um falso retábulo sobre a parede que receberia futuramente a estrutura de madeira para o culto, esta última, destinada a ser definitiva.

Como essas representações ilusionistas eram destinadas a ser provisórias e encobertas pelos altares líneos definitivos, não havia a preocupação em apagá-las, e estas ficaram encobertas e foram esquecidas. Os raros casos conhecidos no Brasil se deram em função de obras de restauro, que removeram temporariamente os retábulos para recuperar suas peças e revelaram tais pinturas. Há altares completos pintados em paredes, parcial ou inteiramente escondidos pelas estruturas de madeira, como o altar do Senhor do Bonfim, na Igreja do Carmo de Olinda (PE), os retábulos colaterais das igrejas de São Sebastião, na mesma cidade, e de São Miguel Paulista, em São Paulo (SP). Casos de pintura em *trompe l'oeil* definitiva foram raros. Alguns se encontram expostos, seja pela remoção dos elementos que os cobriam, seja porque nunca foram encobertos.

Nessa categoria estão o oratório de falsa arquitetura da sacristia da Igreja do Rosário de Olinda - PE, resquícios na sala capitular do convento de Santa Maria Madalena, em Marechal Deodoro (AL), e o Oratório da Forca de Penedo (AL).

Outro excepcional registro é o dos três retábulos de falsa arquitetura realizados para a Igreja de São João Batista de Belém (PA), de 1777, com risco atribuído a José Landi, encobertos por obras de talha que foram removidas em 2013¹, o que os trouxe de volta à luz.

OS RETÁBULOS DE CARPINTARIA

Outra solução, até mais utilizada, foi a confecção dos chamados *retábulos de carpintaria*: máquinas retabulares de tabuado liso, sem ou com poucos entalhes (geralmente apenas cornijas), que recebiam um tratamento artístico à imitação dos elementos de talha. Geralmente se constituem de tabuado plano, com apenas um nicho central, que tem a função de camarim. Alguns exemplares possuem também nichos laterais e peanhas simplificadas para abrigar a imaginária, outros têm chanfros no intercolúnio.

Existe uma concentração desses retábulos de carpintaria com pintura ilusionista em Minas Gerais, mas eles não são exclusivos dessa região. Dentro dessa categoria registram-se os retábulos colaterais da Igreja do Bonfim de Pirenópolis (GO), o lateral da Igreja da Assunção de Anchieta (ES) e os mores das igrejas da Santíssima Trindade de Angra dos Reis (RJ), das Mercês de Niquelândia (GO), de São Francisco Xavier, em Niterói (RJ), e da Matriz do Bom Jesus, em Piatã (BA).

¹ IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Igreja de São João Batista – Restauração e conservação.** Brasília: IPHAN, 2013.

Retábulos de carpintaria não são raros, e encontramos, pelo Brasil, casos que foram realizados já com o intuito de receber uma decoração de falsa arquitetura, mas que podem nunca ter recebido uma pintura especial. Outros receberam desenhos de arquitetura fingida, ou de rocalhas e outros elementos não-arquitetônicos, que foram encobertos por camadas de repintura posteriores. Restauros recentes têm trazido à luz tal decoração, e é possível que se redescubram desenhos a imitar arquitetura em retábulos atualmente “lisos”, como parecem ser os casos das igrejas de Santo Antônio da Tapera e Nossa Senhora Aparecida dos Córregos, ambas em Conceição do Mato Dentro (MG) e da Capela de São João Batista de Ouro Preto (MG).

OS EXEMPLARES MINEIROS DE FALSA ARQUITETURA

Minas Gerais, graças à corrida do ouro, tornou-se em poucas décadas após a sua criação, em 1720, a capitania mais rica e também mais populosa do Brasil. Um dos resultados disso é a grande quantidade de templos para atender à população que afluía para as vilas mineradoras no século XVIII. Além do número elevado de exemplares (o estado concentra 529 igrejas do período colonial, quase um terço do total brasileiro) a capitania foi provida de um completo corpo de artistas e artífices. Isso pode ter contribuído para a concentração maior dessa arte em terras mineiras. Encontramos registros de 28 retábulos com decoração de falsa arquitetura visível ou facilmente identificável, instalados em 16 igrejas de 8 municípios mineiros.

A seguir, descrevemos um pouco de cada exemplar:



Figura 1: Retábulo-mor da Igreja de São Gonçalo, Minas Novas, MG. Foto: Gustavo

Igreja de São Gonçalo, Minas Novas: retábulo-mor. Pelos elementos do seu desenho, o retábulo-mor (Fig.1) deve ser da época de construção do templo, por volta de 1730². O tabuado é disposto de forma côncava, com um plano avançado nas laterais, um plano recuado ao centro e um intercolúnio em chanfro que os une. Destaca-se a sua tonalidade escura e saturada, tipicamente barroca, onde predominam o azul e o vermelho, além dos ornamentos em ouro brunido. No embasamento, destacam-se os desenhos de mísulas sob as quatro colunas e ladeando o sacrário, e os medalhões decorados com folhagens na área chanfrada. No corpo, as colunas das extremidades são de ordem compósita, torsas, de

² IEPHA, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. **Guia de bens tombados IEPHA/MG.** 2. ed. Belo Horizonte: IEPHA, 2014. v. 1, p. 151.

marmorizado vermelho e têm folhas de acanto douradas a correr nos sulcos das espiras.



Figura 2: Retábulo da sacristia do Bonfim,
Matriz de Conceição do Mato Dentro, MG.
Foto: Gustavo Bastos, 2021.

No intercolúnio, emolduramentos de acanto e conchas circundam o desenho de santos dominicanos. As colunas compósitas centrais, que emolduram o camarim, têm fuste com desenho diferente a cada terço: torso, estriado e liso; são vermelhas, com ornamentos negros e dourados. O entablamento é entalhado e, acima dele, o coroamento em arco pleno, dividido em quatro partes pelos contrafechos. Entre eles, são desenhados medalhões de conchas e elementos fitomorfos.

Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Conceição do Mato Dentro: retábulo da sacristia do Bonfim (Fig.2). As obras da igreja ocorreram de 1714 a 1802³. O retábulo apresenta ainda elementos barrocos, sendo provável que sua pintura tenha sido realizada perto da década de 1750. A estrutura é parcialmente plana, com projeções apenas nas cornijas, pilastras e dossel. Está ao centro de uma parede com, a cada lado, uma porta com almofadas decoradas com *chinoiseries* e um quadro. No embasamento há um par de falsas míslulas. Acima

delas, as colunas salomônicas azuis de ordem compósita têm pequenas rosas percorrendo as espiras. O mesmo desenho das colunas é continuado no arco abatido do coroamento, com uma tarja entalhada ao centro. No camarim, há a representação do calvário, com as imagens da Senhora das Dores e de São João pintadas e apenas a imagem do Cristo entalhada.

Sé (Catedral de Nossa Senhora da Assunção), Mariana: retábulo lateral de Santa Bárbara. A peça teria sido confeccionada por volta de 1730⁴. Estava inteiramente pintada de branco até que o restauro revelou em 2020 a camada pictórica original, com desenho de falsa arquitetura: um par de falsas colunas marmorizadas azuis nas laterais, com fuste liso e terço inferior torso, decorado com um pendente de tecido vermelho. Os capitéis são de ordem compósita, e acima deles há um entablamento formado por cornijas azuis e vermelhas. No coroamento, desenho de vasos de flores.

Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, Morro Vermelho, Caeté: ambos os retábulos colaterais conservam interessante pintura ilusionista à imitação de talha, “solução provisória que geralmente precedia a confecção do retábulo de definitivo⁵”. Apresentam projeções apenas nas pilastras externas, cornijas e no dossel. O desenho do corpo é formado por dois pares de colunas e um emolduramento fingindo concavidade entre elas, ilusão acentuada pelo traço curvilíneo do falso entablamento. As colunas internas, róseas, apresentam o terço inferior estriado levemente torso e a parte superior lisa, e as externas, azuis, completamente lisas. Todas apresentam capitel de ordem compósita.

³ FONSECA, Cláudia Damasceno. **Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.** HPIP - Heritage of Portuguese Influence. Disponível em <https://hipip.org/pt/Heritage/Details/1367>.

⁴ ASSIS, Nedson Pereira de. **Sé de Mariana:** monumento de fé, devoção e expressão artística. Mariana: Arquidiocese de Mariana, Paróquia de Nossa Senhora da Assunção, 2015. p. 51.

⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; ALVES, Célio Macedo. **Barroco e Rococó nas Igrejas de Sabará e Caeté.** Brasília: IPHAN, 2018. p. 209.

Igreja de São Francisco, Caeté: retábulo-mor. A igreja da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco teve as obras iniciadas em 1811 e contou com o trabalho do mestre carpinteiro Vicente José Moreira, que o retábulo-morem 1824⁶. A decoração pictórica foi repintada em reforma de 1984⁷. Sua carpintaria é quase plana, apenas com chanfro no intercolúnio. Há projeções apenas das pilastras externas, cornijas e tarja central. Os fundos são verdes na base e coroamento e brancos no corpo, com molduras em tons de vinho e ornamentos ocres a imitar partes douradas. As pilastrastêm capitel composto por rocalhas; o coroamento é em arco pleno, decorado com desenhos de rocalhas, tendo ao centro uma tarja plana.

Igreja de Nossa Senhora da Glória, povoado de Ressaca, Carandaí: retábulo-mor. A igrejinha de 1736 foi reconstruída no último quartel do século XVIII⁸. Seu retábulo-mor é uma estrutura de relevo acanhado, mas ainda assim um exemplar de talha, com mísulas e cornijas em volume e tábuas para perfazer as pilastras. Toda a superfície é ornada de marmorizados azulados, róseos e ocres, além de possuir faixas de falsos embutidos marmóreos, e imitação de cortinados nos nichos laterais. Já o seu coroamento imita, na pintura, arquivoltas que não se destacando e ganhando volume à medida em que avançam para o forro, uma estrutura em gamela que continua o tabuado do retábulo, sem divisão por cimalha. O coroamento retabular passa a simular, já na altura do forro, uma estrutura de abóbada de aresta com balcões integrada ao retábulo.

⁶ FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares. *A Capela de Nossa Senhora dos Anjos da Vila Nova da Rainha do Caeté: história e arte. Rocalha.* São João del-Rei, ano. 2, vol. 2, n. 1. dez. 2021, pp.87-104. p. 91-92

⁷ Idem, Ibidem, p. 92.

⁸ IEPHA, op. cit. v. 2, p. 214.

Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Santa Bárbara: retábulo-mor (Fig.3).

Esta capela teve a construção iniciada em 1756⁹, mas a paleta rococó, viva e luminosa, indica que o retábulo seja de fins do século XVIII, com intenso colorismo na policromia. As míslulas, os capitéis compósitos, partes das cornijas e mais alguns ornamentos são ocres, à imitação de dourados, ao mesmo tempo em que as colunas, frisadas nas extremidades e torças ao centro, têm fustes verdes. Formas de linguagem *rocaille* preenchem os espaços entre as míslulas e as colunas e adornam o sacrário. No coroamento, anjos seguram a tarja. A linha estrutural é continuada por míslulas e reverbera no abalcoado da pintura do forro, obra da mesma oficina de pintura.



Figura 3: Retábulo-mor da Igreja do Rosário, Santa Bárbara, MG. Foto: Gustavo Bastos, 2021.

⁹ SANTA BÁRBARA (Prefeitura). **Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Negros.** s.e.: Prefeitura Municipal, s.d. Disponível em <https://www.minasgerais.com.br/pt/atracoes/santa-barbara/capela-de-nossa-senhora-do-rosario-dos-negros>.

Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Mariana: fragmentos de peças de dois retábulos. No restauro, finalizado em 2022, foram encontradas tábuas com policromia que evidenciava terem sido partes de retábulos de falsa arquitetura, um de tonalidade predominantemente cinza, com grandes mísulas ocres, colunas lisas cinzas e cornija também ocre, a imitar as reentrâncias do retábulo; e outro com colunas torsas de marmorizado róseo, peanha e dossel decorados com folhas de acanto vermelhas e azuis, com lambrequim e cortinado ao fundo, e cornijas também coloridas e marmorizadas. É bastante provável que tenham servido provisoriamente até 1770, quando o entalhador Francisco Vieira Servas iniciou as obras dos altares de talha atuais¹⁰.

Igreja de São Francisco, Santa Bárbara: retábulo-mor. Este templo começou a ser construído a partir de 1782¹¹. Possui retábulo totalmente plano, certamente decorado pelo mesmo pintor do desenho do teto. Tem fundo branco e os elementos arquitetônicos, como colunas e cornijas, são castanhos e ocres. São representadas mísulas no embasamento e, no corpo, colunas torsas nas extremidades e misuladas no centro. As cimalhas do entablamento simulam uma curvatura no intercolúnio, sensação reforçada pelo sombreamento dado ao fundo, tanto no corpo como na arquivolta do coroamento, que possui uma tarja de linguagem rocaille ao centro.

Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará: retábulo da Capela do Santíssimo, aparenta ser de meados do século XVIII, pela decoração de talha com elementos do estilo Dom João V. Optou-se aqui por utilizar a falsa arquitetura para preencher os espaços de parede “vazia” nas laterais. O desenho é composto de dois pares de colunas compósitas de fuste liso de cada lado, com

¹⁰ BAZIN, Germain. **Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil.** Rio de Janeiro: Record, 1983. v. 2. p. 64-65.

¹¹ SILVA, Sebastião Fonseca e. **Santa Bárbara: Patrimônio Protegido.** Santa Bárbara: o autor, 2013. p. 39.

entablamento e arremate em pináculos angulosos, tudo em tonalidades ocres e negras.

Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará: retábulo-mor e, provavelmente, os dois retábulos colaterais (pintura encoberta). Estes últimos deixam visível apenas a pintura do emblema no coroamento, cercada pela repintura branca que recobre o restante da estrutura. O retábulo-mor ostenta o desenho de dois pares de pilastras esguias, e decoração mais elaborada apenas no coroamento. Aparenta ter repintura, pela paleta dos elementos e pelo fato de a forma das envasaduras e portas, e mesmo a disposição das tábua serem iguais às do retábulo de São Francisco da mesma cidade. Podem ter contratado o mesmo carpinteiro, pois sabe-se que oficinas de pintura não raro trabalhavam de forma quase associada às de carpintaria e de talha¹².

No município de Sabará, inclusive, encontramos pelo menos cinco retábulos que aparentam ter obras realizadas pela mesma oficina. Tratam-se do retábulo-mor da **Igreja de Nossa Senhora Rainha dos Anjos (ou São Francisco)**, do altar da capela interna do **Hospício da Terra Santa**¹³(destruído em 1984 - as semelhanças foram aferidas por fotografia P&B), e os retábulos mor, colateral esquerdo e do Santíssimo da **Igreja de Nossa Senhora da Assunção da Lapa**, (Fig.4) no distrito de Ravena. Não há registro de qual seria o pintor das falsas arquiteturas, todas provavelmente executadas por volta de 1820, quando se estavam terminando as obras de cantaria da Igreja de São Francisco.

Estilisticamente, os retábulos possuem elementos que remetem a fins do período rococó, com influência neoclássica, como observado em Ravena¹⁴. As características que mais se destacam são, na estrutura dos retábulos-mores, a

¹² ANDRADE, Letícia Martins de. *Os conjuntos retabulares sul-mineiros e os indícios da constituição de uma oficina itinerante em torno de Joaquim José da Natividade. Rocalha.* São João del-Rei, Ano 1, vol. 1, 2020, EHAP. pp. 99-159. p. 153-154.

¹³ ÁVILA, Affonso. **Iniciação ao barroco mineiro.** São Paulo: Nobel, 1984. p. 57.

disposição das portas em arco abatido nas laterais, a presença de dois nichos no intercolúnio e o grande camarim com emolduramento recortado. Os cinco retábulos são totalmente planos, sem chanfros, curvas ou elementos de talha



Figura 4: Retábulos-mores das Igrejas de (a) São Francisco e (b) Nossa Senhora da Assunção da Lapa, ambas em Sabará. Fotos: (a) Mateus Rosada, 2021, (b) Hebert Gerson Soares Júnior / Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2009.

As cores predominantes são o azul claro de fundo e, nas míslulas, colunas e cimalhas, o azul cobalto, tons avermelhados e ocres a imitar douramento. É comum o desenho das míslulas sob as colunas e nos sacrários estar levemente girado para o lado externo dos retábulos. As colunas, por sua vez, apresentam fustes lisos ou estriados, com capitéis ornados com rocalhas. O desenho das cornijas nos intercolúnios simula uma curvatura, com a sagacidade de acentuá-la no nível mais alto. No coroamento, um sombreado simula a continuidade dessa

¹⁴ IEPHA, op. cit. v. 1, p. 77.

concavidade nas arquivoltas. Há, ainda, ornamentos de linguagem *rocaille* que percorrem os painéis e compõem as tarjas.

Já no município de Ouro Preto encontramos um par de templo cujos retábulos guardam semelhança. São os sete altares da **Igreja de Nossa Senhora do Rosário da Freguesia do Pilar** e o retábulo-mor da **Igreja do Bom Jesus do Matosinhos e São Miguel e Almas**.

A decoração interna da Igreja do Rosário foi realizada entre os anos de 1798 e 1803 por dois mestres pintores pardos: José Gervásio de Souza, (Ouro Preto, c.1758 - 1806) e Manoel Ribeiro da Rosa (Mariana, 1758 - Ouro Preto, 1808). A autoria de cada retábulo é apresentada na Figura 5.

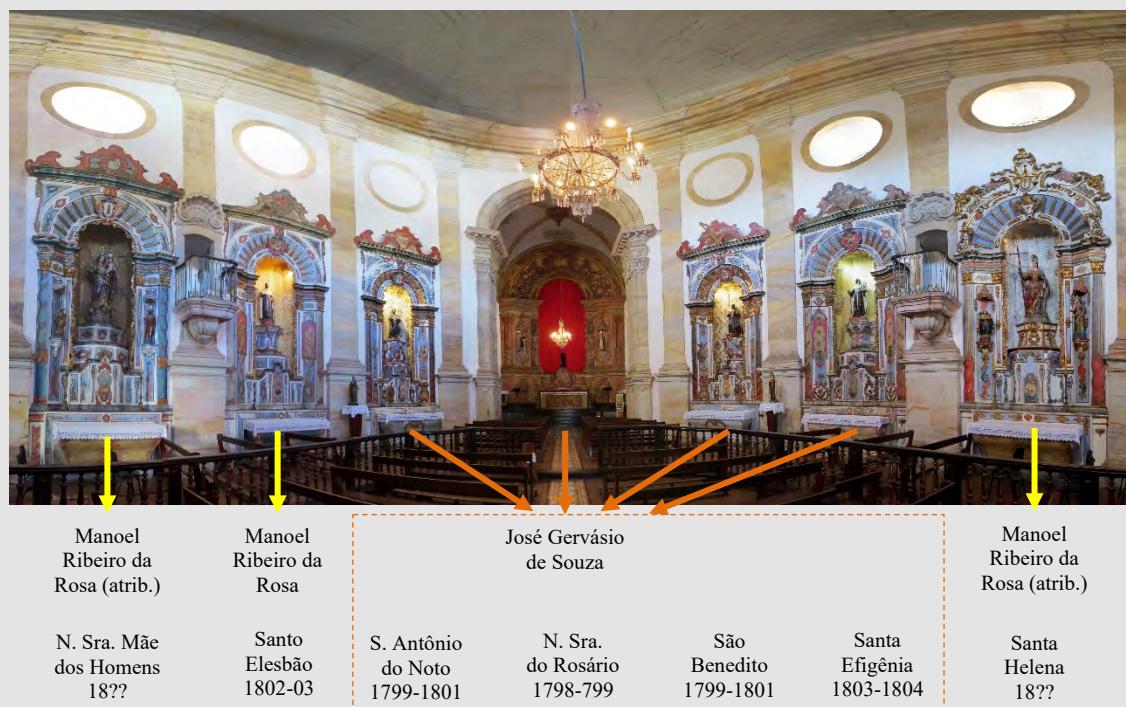


Figura 5: Retábulos da Igreja do Rosário¹⁵, Ouro Preto, MG. Foto: Mateus Rosada, 2022.

¹⁵ MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.** Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. v. 2. p. 187 e 255.

Nos altares laterais é possível traçar algumas diferenças entre as características de cada artista. Em todos eles o fundo é azul claro e a decoração conta com elementos *rocaille*, típicos desse período. A pintura de Manoel Ribeiro da Rosa se utiliza de cores mais neutras: brancos, ocres e azuis, e as colunas possuem sempre uma parte do fuste lisa e outra espiralada. Em todos há aplicação de elementos em ouro. Os retábulos de José Gervásio de Souza recebem cores mais saturadas: vermelhos intensos e verdes escuros. Suas colunas têm fustes completamente lisos ou em parte estriados, todos corolíticos: recebem festões de flores que os percorrem em espiral. Os anjos que aparecem em seus desenhos têm rostos finos, bocas pequenas e cabelos e penas desenhados quase fio a fio. Os coroamentos de todos os retábulos da nave têm uma raiada intercalada com rocalhas e uma tarja plana também de linguagem *rocaille*.

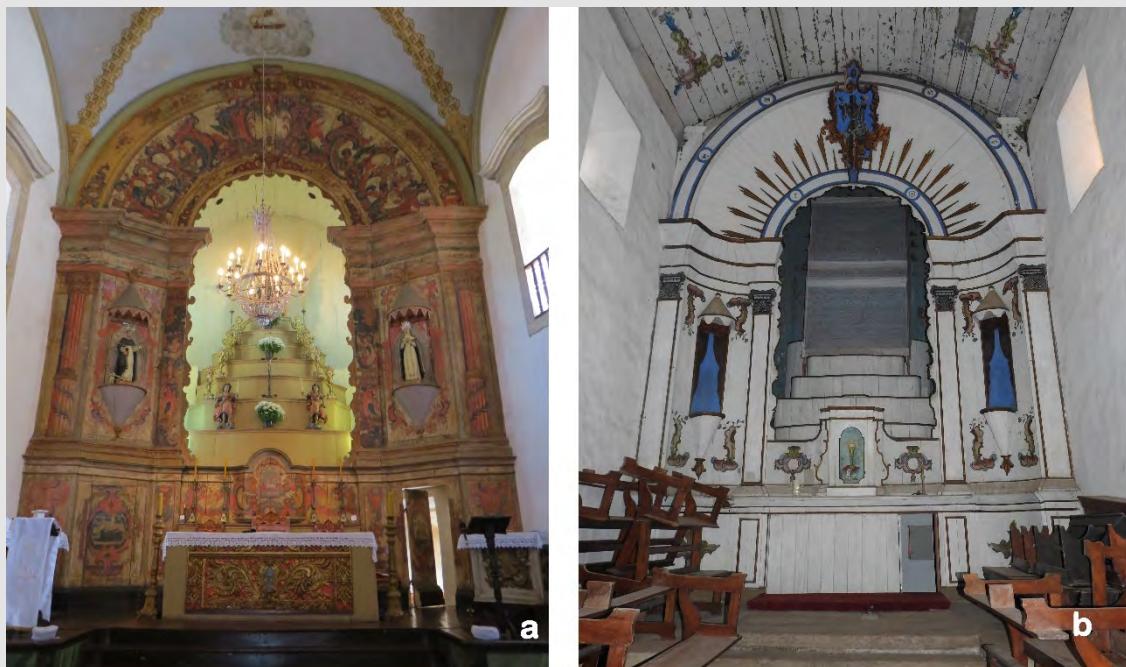


Figura 6: Retábulos-mores das Igrejas (a) do Rosário da Freguesia do Pilar e (b) do Bom Jesus e São Miguel e Almas, ambas em Ouro Preto, MG. Fotos: Mateus Rosada, (a) 2019, (b) 2022.

O retábulo-mor do Rosário (Fig.6a) tem fundo ocre (provavelmente oxidado por uma repintura que o cobriu durante o século XX) e elementos decorativos predominantemente vermelhos e verdes. Em seu embasamento, são

representados elementos do antigo Templo de Jerusalém: a Arca da Aliança e a Mesa dos Pães da Proposição. Os pedestais das colunas e o entorno do sacrário são decorados com rocalhas. No corpo, o par externo de colunas tem fustes lisos e estriados, com festões espiralados. Os intercolúnios recebem um par de peanhas e dosséis simples, em forma de meio-cone e são emoldurados com rocalhas. Ao lado do camarim, as colunas são misuladas, cada uma com um anjo assente. O coroamento recebe uma profusão de rocalhas, que terminam no cimo com uma tarja; entremeados a elas brincam quatro anjos.

É possível que as obras de talha do Bom Jesus tenham sido realizadas um pouco antes das do Rosário, visto que a edificação estava em acabamento em 1783¹⁶. São três os retábulos: os colaterais, de talha, possuem complementação pictórica com desenhos de anjos; já o retábulo-mor (Fig.6b) possui estrutura simples idêntica à do Rosário: tabuado liso, com chanfro na região do intercolúnio, recuo no entorno do camarim e um par penhas e dosséis em forma de meio-cone. Isso nos leva a crer que o carpinteiro seja o mesmo. Todos os retábulos do Bom Jesus foram repintados, mas há janelas de prospecção que indicam o uso de vermelhos, azuis e verdes. Pela semelhança do desenho dos anjos e das colorações que aparecem nas prospecções, é possível aproximar esses retábulos da pintura de José Gervásio de Souza no Rosário. Apenas uma restauração completa que remova as repinturas poderá trazer à luz a beleza dos desenhos que estão ali escondidos.

A CONTINUIDADE DA TÉCNICA

¹⁶ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; ALVES, Célio Macedo. **Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana.** Brasília: IPHAN, Monumenta, 2010. v. 2. p. 97.

]O artifício de se fingir arquitetura nos retábulos continuou a ser utilizado, ao que parece, até o século XX. O estilo da ornamentação pictórica também acompanhou as modas e existem remanescentes em outras localidades mineiras.

Marmorizados cinzentos e cores frias, características do neoclassicismo, e os tons pastéis, tão em voga no ecletismo, também coloriram altares oitocentistas e novecentistas. Temos, como exemplo, a Capela do Rosário de Santo Gonçalo do Bação, em Itabirito, e a de Nossa Senhora da Soledade de Ribeirão de Santo Antônio, em Resende Costa, que apresentam retábulos-mores transicionais, entre o rococó e o neoclássico. Já a Capela Bom Jesus dos Perdões de Curralinho dos Machados, no município de Lagoa Dourada é totalmente neoclássica.

O ecletismo aparece na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Itaúna, cujo retábulo colateral da direita, de tabuado plano, imita em pintura os mesmos elementos do seu par da esquerda, com volumetria entalhada. São do começo do século XX os dois retábulos laterais antigos da Igreja de Santo Antônio do Leite, e os três altares da Capela de Nossa Senhora do Bom Despacho, Cachoeira do Campo, ambos distritos ouropretanos. Os retábulos da primeira foram decorados em 1901¹⁷ pelo imigrante italiano Francisco Agretti¹⁸. A semelhança de elementos leva a supor que também no Bom Despacho as obras sejam do mesmo artista¹⁹, de anos próximos.

¹⁷ BATISTELI, João Vítor Carvalho. **Dossiê de Conservação e Restauro: Capela de Nossa Senhora do Bom Despacho**, Cachoeira do Campo, Ouro Preto. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto Federal de Minas Gerais. Ouro Preto, 2017. p. 33.

¹⁸ IEPHA, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. **Dicionário Biográfico de Construtores e Artistas de Belo Horizonte: 1894-1940**. Belo Horizonte: IEPHA, 1997. p. 38.

¹⁹ BATISTELI, João Vítor Carvalho. **Dossiê de Conservação e Restauro: Capela de Nossa Senhora do Bom Despacho**, Cachoeira do Campo, Ouro Preto. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto Federal de Minas Gerais. Ouro Preto, 2017. p. 34.

À GUIA DE CONCLUSÃO: UM CONJUNTO A SER COMPREENDIDO

Os retábulos de falsa arquitetura foram um artifício utilizado com certa frequência no Brasil, notadamente em Minas Gerais, que concentra quase 80% dos remanescentes do país. Em número relativo, as 16 igrejas com desenhos de arquitetura fingida representam pouco mais de 3% dos templos coloniais do Estado. Ainda que pareça pequeno, esse número não é desprezível e, dada a natureza dessa solução, destinada a ser descartada, a quantidade foi certamente maior. A concentração desse tipo de retábulo em Minas Gerais também nos leva a inferir que havia, na capitania, uma disponibilidade muito maior de pintores do que em outras regiões. A quantidade de remanescentes imitando elementos arquitetônicos pode ser maior, visto que existem muitos exemplares repintados, especialmente em localidades periféricas do Estado.

Os altares de falsa arquitetura podem ter sobrevivido até os dias de hoje por três motivos: (1) parte das igrejas são de irmandades de negros ou de pardos, com poucos recursos, e a confecção de retábulos simplificados com pintura seria uma solução mais econômica; (2) esses altares foram realizados para serem substituídos por retábulos de talha que nunca foram feitos, tornando permanentes os então provisórios; (3) com a mudança no padrão estilístico e a disseminação do rococó, a necessidade de um retábulo volumoso e com grande área dourada diminui e, se um retábulo de falsa arquitetura bem composto fosse realizado, a comunidade poderia tanto desistir da substituição do altar, como já poderia tê-lo mandado fazer imaginando-o definitivo. O artifício da falsa arquitetura se popularizou, o que fica latente com a continuidade da técnica ao longo dos séculos XIX e XX.

Por fim, este estudo buscou evidenciar uma solução de decoração dos templos mineiros que acrescenta mais alguns pontos no entendimento sobre as artes do período colonial. Os retábulos de falsa arquitetura foram um artifício para dar

decência aos locais de culto daquela gente que habitou esses espaços, e demonstram como era rico, complexo e inventivo o ambiente social das Minas Gerais.

Recebido em: 25/04/23 - Aceito em: 28/06/23

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Letícia Martins de. *Os conjuntos retabulares sul-mineiros e os indícios da constituição de uma oficina itinerante em torno de Joaquim José da Natividade. Rocalha.* São João del-Rei, Ano 1, vol. 1, 2020, EHAP. pp. 99-159.
- ASSIS, Nedson Pereira de. *Sé de Mariana:* monumento de fé, devoção e expressão artística. Mariana: Arquidiocese de Mariana, Paróquia de Nossa Senhora da Assunção, 2015.
- ÁVILA, Affonso. Iniciação ao barroco mineiro. São Paulo: Nobel, 1984.
- BATISTELI, João Vítor Carvalho. *Dossiê de Conservação e Restauro: Capela de Nossa Senhora do Bom Despacho,* Cachoeira do Campo, Ouro Preto. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto Federal de Minas Gerais. Ouro Preto, 2017.
- BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil.* 2 v. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares. *A Capela de Nossa Senhora dos Anjos da Vila Nova da Rainha do Caeté: história e arte. Rocalha.* São João del-Rei, ano. 2, vol. 2, n. 1. dez. 2021, pp.87-104.
- FONSECA, Cláudia Damasceno. *Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.* HPIP - Heritage of Portuguese Influence. Disponível em <https://hpip.org/pt/Heritage/Details/1367>.
- IEPHA, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Guia de bens tombados IEPHA/MG.* 2 v. 2. ed. Belo Horizonte: IEPHA, 2014.

IEPHA, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Dicionário Biográfico de Construtores e Artistas de Belo Horizonte: 1894-1940.* Belo Horizonte: IEPHA, 1997.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Igreja de São João Batista – Restauração e conservação.* Brasília: IPHAN, 2013.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* 2 v. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; ALVES, Célio Macedo. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Sabará e Caeté.* Brasília: IPHAN, 2018.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; ALVES, Célio Macedo. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana.* Brasília: IPHAN, Monumenta, 2010.

SANTA BÁRBARA (Prefeitura). *Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Negros.* s.e.: Prefeitura Municipal, s.d. Disponível em <https://www.minasgerais.com.br/pt/atracoes/santa-barbara/capela-de-nossa-senhora-do-rosario-dos-negros>.

SILVA, Sebastião Fonseca e. *Santa Bárbara: Patrimônio Protegido.* Santa Bárbara: o autor, 2013.

O Processo de Arrematação de Obras Públicas e Religiosas nas Minas Gerais Setecentistas: um estudo sistematizado.

The process of auction of Public and Religious Works in 18th century Minas Gerais: a systematic study.

Monica Lage

RESUMO

A contratação de obras públicas ou religiosas no período colonial acontecia através de um criterioso processo de arrematação. As leis que regulamentavam as construções em Portugal, foram readaptadas aos moldes e costumes da colônia. Desta forma, sempre que havia demanda para a construção de uma igreja, uma ponte, um chafariz, um prédio público, ou até mesmo para a feitura de uma pintura ou para a execução de uma escultura, haviam leis, vindas do Reino, que estipulavam como deveriam proceder os contratantes, desde a escolha dos artífices e dos materiais a serem empregados na obra, até às formas de pagamentos, prazos e vistorias a serem feitas. Neste artigo, busco esclarecer como funcionou o processo de arrematação de obras públicas e religiosas no período colonial mineiro, busco mostrar ainda, como os dois principais contratantes do período, que foram as Associações Religiosas e o Senado da Câmara, se comportaram diante de cada etapa deste processo.

Palavras-chave: lei, processo e arrematação.

ABSTRACT

The contracting of public or religious works in the colonial period took place through a careful auction process. The laws that regulated construction in Portugal were adapted to the molds and customs of the colony. In this way, whenever there was demand for the construction of a church, a bridge, a fountain, a public building, or even for the making of a painting or the execution of a sculpture, there were laws, coming from the Kingdom, which stipulated how contractors should proceed, from the choice of craftsmen and materials to be used in the work, to the forms of payment, deadlines and inspections to be carried out. In this article, I seek

to clarify how the process of auctioning public and religious works worked in the colonial period of Minas Gerais, I also try to show how the two main contractors of the period, which were the Religious Associations and the Senate of the Chamber, behaved at each stage of this process.

Keywords: law, process and auction.

De acordo com o dicionário do padre Raphael Bluteau¹, o termo *arrematação* compreendia o fim dos lances nas vendas ou ainda dar-se por acabado o termo dos pregões. E o vocábulo *arrematante* dizia respeito aquele que oferecia o melhor lance. Isto posto, ressalte-se que a contratação de uma obra no período colonial mineiro, fosse ela pública ou religiosa, era feita por meio de um criterioso processo de arrematação, no qual a edificação era colocada em hasta pública e o arrematante era aquele que oferecia o menor preço e as melhores condições para executá-la. Desta forma, sempre que havia necessidade de contratar um pedreiro, um entalhador, um pintor, um escultor ou qualquer outro profissional, a contratação era feita por meio do processo de arrematação.

Este processo era praticado tanto pelo Senado da Câmara quanto pelas irmandades e Ordens terceiras e o seu objetivo era o de regulamentar a construção. Ou seja, fixar regras e acordos para evitar problemas e desentendimentos durante a obra. O processo de arrematação de obras nas Minas Gerais Setecentistas era composto por sete etapas, sendo elas: 1^a reuniões de acordos; 2^a a arrematação; 3^a o ritual da arrematação; 4^a apresentação do fiador; 5^a o auto de arrematação; 6^a os pagamentos e 7^a a louvação ou vistoria.

Este tema não representa uma novidade para a historiografia mineira, porém a maioria dos estudos que contempla este assunto ou discorre sobre as etapas separadamente ou não atenta para as diferenças que havia entre as práticas

¹ DICIONÁRIO do Padre Raphael Bluteau, disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/monopolio>. p. 555

adotadas pelo Senado da Câmara e os procedimentos adotados pelas associações religiosas. Buscou-se compreender isoladamente os riscos, as louvações, os pagamentos, os contratos de arrematações e pouco se estudou sobre o processo de arrematação como um todo. Suzy de Mello e Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno foram as primeiras pesquisadoras a lançarem luz sobre a necessidade de se compreender o processo de arrematação como um todo, porém elas focaram apenas as práticas adotadas pelo Senado da Câmara. A proposta deste artigo consiste em revelar como os dois comitentes conduziram seus processos de arrematações.

Ao que tudo indica, os principais arrematantes das obras foram homens que saíram de Portugal em busca de melhores condições de vida na América Portuguesa. Pode ser que no meio deles tenha havido um ou outro mais versado nas artes, porém a maioria era formada por trabalhadores que adquiriram um saber prático nos canteiros das obras, e aperfeiçoaram este saber ao longo dos muitos anos de experiência. No geral, eles eram homens que ofereciam seus trabalhos e contavam com a mão-de-obra escrava para levar adiante seus empreendimentos.

No contexto mineiro, segundo demonstra Jaelson Trindade, os arrematadores da alvenaria e da carpintaria eram em geral mestres-pedreiros e mestres-carpinteiros, brancos e portugueses natos, com cabedal; e, com eles, uma plêiade de "oficiais" e escravos subordinados às suas oficinas².

O mercado de trabalho que absorvia estes trabalhadores se aqueceu consideravelmente a partir da segunda metade do século XVIII, pois neste período houve o aceleramento do processo de urbanização das primeiras cidades coloniais. E mesmo com o declínio do ouro, que havia sinalizado queda desde a década de 1730, as cidades eclodiram, transformando-se em verdadeiros canteiros de obras. Houve demanda por construção de casas, igrejas, prédios públicos, praças e

² 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*. São Paulo, 20/1, 2012, s/p.

ordenamento das ruas. Acredita-se que além do acúmulo de riquezas proporcionado pelos longos anos de exploração do ouro, o comércio, a criação de gado e a agricultura sustentaram a economia e garantiram a continuidade do crescimento das primeiras cidades coloniais.

Porém, construir estes edifícios exigiu organização, regulamentação e esforço por parte dos comitentes. As orientações acerca dos processos de arrematações vinham de Portugal e encontravam respaldo nas Ordenações Filipinas, estas consistiam no sistema jurídico que deu origem as leis que vigoravam na América Portuguesa, como as Ordenações Primeiras do Arcebispado da Bahia. Este documento, tinha como principal função organizar a vida na colônia, além de responder as manifestações e as inquietações dos funcionários régios. Dos cinco livros que compõem o documento, no de número 01 é onde se encontram todos os direitos, deveres e atribuições dos oficiais camarários.

As especificações sobre como deveriam proceder os oficiais ao contratarem artífices para as obras públicas se encontram no livro I, título LXVI, no verbete “*Dos Vereadores*”. Neste verbete está especificado que toda obra construída na colônia deveria ser levada a pregão, a menos que fosse uma obra na qual o valor investido fosse inferior a mil réis. Ficava assim estabelecido que somente as obras de valor inferior a mil réis poderiam ser contratadas diretamente com o arrematante e seu pagamento deveria ser efetuado a jornal, ou seja, por dia. Ordenava-se ainda que todas as obras deveriam ser lançadas nos livros de despesas no qual deveriam ser registrados os valores do investimento, o local em que a obra deveria ser construída, o preço e as condições do contrato. E por fim a Ordenações Filipinas especificavam que, sendo os pagamentos efetuados, era dever do oficial camarário registrá-los no contrato, caso contrário recairia sobre ele o prejuízo.

E não se fará obra alguma sem primeiro andar em pregão (4) para se dar de empreitada (5) a quem a houver de fazer melhor e por menos preço, porém as que não passarem de mil reis, se poderão mandar fazer por jornaes e huma e outra se lançarão em livros, em que se declare a forma de cada uma, lugar em que se há de fazer, preço e condições do contrato. E assi como forem pagando os empreiteiros farão ao pé do contrato

conhecimento do dinheiro que vão recebendo, e assinarão os mesmos empreiteiros e o Scrivão da Câmara: e as despesas que os provedores não levar em conta, pagal-as-ão os Vereadores, que os mandaram fazer.³

Como bem salienta Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, as Ordenações do Reino e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia “forneciam os preceitos e os procedimentos gerais que envolviam desde a escolha do sítio conveniente, à concepção, aprovação, arrematação, implantação, vistoria e prestação de contas das obras públicas⁴. Na verdade, houve uma extensão do modelo adotado em Portugal para a América, se se analisa, por exemplo, os procedimentos adotados pelos comitentes responsáveis pela reconstrução de Lisboa, ocorrida a partir de 1755 devido ao grande terremoto. E se se examina ainda as reformas feitas na região do Porto, a partir de 1763, ver-se-á que as práticas que foram adotadas pelos comitentes portugueses foram as mesmas que se praticavam na América Portuguesa. Joaquim Jaime Ferreira Alves assegura que a contratação dos artífices para atuarem nestas duas reformas, foi feita mediante um criterioso processo de arrematação. E que as etapas deste processo eram seguidas rigorosamente, tanto pelo Senado da Câmara quanto pelas irmandades e Ordens terceiras. Nas palavras do autor, nos dois casos referidos a obra era posta a lances ou a pregão, em lugares determinados.

Nas obras públicas, principalmente as mais importantes, o processo iniciava-se em primeiro lugar por colocar editais nas partes públicas da cidade e fora dela, como aconteceria para a construção da praça de Santa Ana e a capela de São Roque. []. Após a colocação dos editais onde se indicava o dia em que a obra seria posta a lanços, seguia-se a arrematação da mesma. [] elaborava-se a planta e os apontamentos. [] apresentava-se os fiadores e toda instituição religiosa ou pública, assim como os particulares asseguravam numa empreitada as obrigações dos artistas e os seus próprios deveres através do contrato⁵.

³ Ordenações Filipinas. Livro I. Título LXVI, p 151. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/filipinas/l1p151.htm>

⁴ BUENO. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira, s/p.

⁵ FERREIRA-ALVES; Joaquim Jaime. O Porto na época dos Almadas. Arquitetura, obras públicas. Porto: Edição do autor, 1990, p. 292.

Mas apesar do esforço em reproduzir na colônia as mesmas práticas que eram adotadas em Portugal, em Minas Gerais o processo de arrematação não aconteceu exatamente como ocorreu no Reino na medida em que sofreu adaptações na América Portuguesa. Nossos estudos revelaram que os comitentes religiosos, por exemplo, nem sempre cumpriam rigorosamente todas as etapas da arrematação. É provável que eles tivessem um pouco mais de autonomia em relação aos seus empreendimentos e, por isso, não se sentissem presos a tantas recomendações. Havia ocasiões em que as irmandades ou Ordens Terceiras negociavam diretamente com o artífice e consequentemente não colocavam a obra em pregão e não elaboravam o edital. Havia outras, como mostrou Azis José de Oliveira Pedrosa, que elas “dispensavam” o fiador. Para este pesquisador da talha mineira, os fiadores não aparecem em todos os contratos, mas apenas em alguns casos. Conforme revela Pedrosa, “Em alguns contratos, como no retábulo-mor da matriz de Caeté, foi comum a presença de um fiador que arcaria com as consequências de prejuízos advindos em caso de não cumprimento da obra”⁶.

Esta situação não acontecia em relação ao Senado da Câmara. Os oficiais camarários foram mais criteriosos, pois além de terem de prestar conta de todo o processo à Coroa portuguesa, eles ainda tinham de assumir os prejuízos que eventualmente acontecessem. Por estes motivos, eles eram mais rigorosos no cumprimento das etapas do processo de arrematação de obras públicas. Mediante o exposto, analisar-se-á cada uma destas etapas e a tratar-se-á das importantes questões que emergiram durante a pesquisa.

1ª ETAPA: ACORDOS

⁶ PEDROSA, Azis José de Oliveira. *José Coelho de Noronha: arte e ofício nas Minas Gerais do século XVIII*. Dissertação de Mestrado em História. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001, p. 40.

As reuniões de acordos são consideradas a primeira etapa do processo de arrematação e entende-se que elas consistiam em uma das mais importantes na medida em que, nesta fase, se discutiam as bases da edificação, a sua arquitetura e os custos envolvidos na obra. Nesta fase, ainda se elaboravam os principais documentos que regulamentariam toda a construção. Eram eles as condições, o risco e o edital, este último um documento obrigatório para se colocar a obra em praça pública.

Fazer reuniões para estabelecer acordos era uma prática comum entre os comitentes e ambos iniciavam seus empreendimentos reunidos em comissão. Assim, sempre que havia a necessidade de construir, ampliar ou reformar uma igreja, um prédio público, uma casa ou um chafariz, eles se reuniam para tomar as decisões cabíveis. Destas reuniões participavam, no caso do Senado da Câmara, os almotacéis⁷, o tesoureiro, o escrivão e alguns vereadores e os encontros aconteciam, geralmente, na própria sede administrativa. Em se tratando das irmandades ou Ordens Terceiras, Germain Bazin assegura, que a mesa administrativa era presidida pelo ministro ou provedor e este era assessorado por um vice-ministro. Participavam ainda, o síndico, a quem era delegada funções administrativas, um secretário, que era quem registrava as deliberações nos livros de atas e alguns membros do Conselho, denominados definidores. E as reuniões aconteciam, geralmente, no consistório da igreja.

É provável que participassem, também, artífices com conhecimento na área de construção e arquitetura. Possivelmente, havia entre os comitentes, pedreiros, mestres de riscos, ou em ocasiões mais específicas, até mesmo engenheiros militares. A hipótese do trabalho baseia-se no fato de que para a elaboração do risco e das condições era necessário conhecimento técnico. Isto porque estes documentos falam de medidas, proporções, escalas e fornecem informações que somente, alguém com habilidade técnica em construção poderia oferecer. Suzy de

⁷ Oficial camarário que tinha a função de fiscalizar o cumprimento das Posturas Municipais nas questões de comércio, salubridade pública e construção.

Mello encontrou em determinadas “condições” informações sobre “nivelamento, terraplanagem, alvenaria, cantaria, carpintaria, serralheria e pintura”⁸. Um exemplo deste fato pode ser constatado em um trecho das condições que José Pereira Arouca recebeu para a construção da capela-mor da matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Santa Rita Durão/MG.

Será obrigado quem arrematar a dita obra a faze-la toda na forma do risco, planta condições, a saber: fará todos os alicerces que compreendem a planta da dita obra, com altura e largura que se julgar necessária, para a segurança da mesma obra, serão os mesmos alicerces cheios de pedras grossas, feito tudo com cal e areia e levarão seus cortes pela parte de fora de quatro em quatro palmos de alto, sendo estes cortes de três quartos e no olivel da terra levará um corte pela parte de fora de um palmo e por dentro de três palmos. Fará mais toda a medida da circunferência da parte de fora, uma sapata de cantaria lavrada e junta a picão com um palmo de sacada⁹.

As condições eram registradas, no caso do Senado, no livro de “Acordos” e em se tratando das irmandades nos livros de “Termos”. Natalia Casagrande Salvador investigou detalhadamente o livro de Termos da Ordem terceira de São Francisco de Assis de Mariana e mostra que muitas páginas foram destinadas aos acordos estabelecidos entre José Pereira Arouca e os irmãos franciscanos para a construção da capela.

Sobre esta última temática, existem neste livro de Termos cerca de setenta documentos que vão desde a decisão de construir uma capela própria até os últimos reparos já no século XIX. Alguns termos compõem-se de um ou dois parágrafos de extensão, outros alcançam quase três laudas¹⁰.

Provavelmente, as reuniões de acordos não aconteciam em uma única sessão e não se chegavam às conclusões e nem se elaboravam todos os documentos em um único encontro. É provável que acontecessem muitas reuniões até que tudo ficasse

⁸ MELLO, Suzy de. *O barroco mineiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 250.

⁹ MENEZES, Ivo Porto de. José Pereira Arouca. Revista do Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto, 5, 1978, p. 77.

¹⁰ SALVADOR, Natália 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 de Mestrado em História. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2015, p. 33.

estabelecido. As condições consistiam de um documento composto de várias cláusulas, no qual se especificavam desde de como deveriam ser lançadas as bases do edifício até os elementos decorativos escolhidos.

Essas “condições” consistiam em verdadeiros discursos projetivos, pois continham desde relações de medidas e proporções devidas até a especialização e descrição de materiais mais convenientes, modos de arranjos construtivos, técnicas e procedimentos mais adequados às obras¹¹.

As condições, segundo André Guilherme Dornelles Dangelo, são de suma importância para se compreender o gosto do comitente e as tendências artísticas que se infiltravam em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII¹².

Após a elaboração das condições, seguia-se a do risco. Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno assegura que a palavra “risco” no decorrer do século XVIII significava desenho ou traça e teve ao longo da história uma multiplicidade de sentidos. Porém, foi no Renascimento que ela passou a significar designo, ou seja, intenção, propósito ou ideia. “Desenho era o exercício mental que precedia a viabilização de qualquer intento, não exclusivamente o arquitetônico; era o elo entre o conhecimento da realidade e a ação sobre ela”¹³. Para esta autora, o desenho era ainda “o exercício intelectual que precedia a realização de todas as obras que tem invenção, ou forma, ou fermosura, ou proporção”¹⁴. Não se tratava de qualquer exercício intelectual, visto que pressupunha conhecimentos em matemática,

¹¹ 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 et al. *O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII)*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2015, p. 65.

¹² DANGELO; André Guilherme Dornelles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres-de-obra e construtores e o transito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas*. Tese de Doutorado em História. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da universidade Federal de Minas Gerais, 2006, p. 331.

¹³ BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Desenho e Desígnios: o Brasil dos engenheiros militares. (1500-1822). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp. 2001, p.31

¹⁴ BUENO. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira, s/p.

geometria, aritmética e o domínio sobre o sistema de proporção da época, algo que não era aparentemente simples.

Os cálculos não eram simples: as medidas da época, relacionadas à construção civil - polegadas, palmos, côvados e braças -, não estavam convertidas ao moderno sistema decimal de pesos e medidas, obrigatório na França a partir de 1837 e no Brasil a partir da Lei de 26 de junho de 1862¹⁵.

O domínio destas disciplinas era restrito aos engenheiros militares e, ao que tudo indica, a maioria dos engenheiros que atuou na América era de portugueses que haviam estudado na Escola Particular de Moços Fidalgos do Paço da Ribeira.¹⁶ Nesta Escola, com base nos ensinamentos que deveriam ter um engenheiro-mor, eles aprendiam matemática, aritmética, geometria, trigonometria e ainda recebiam instruções sobre fortificação, desenho e estudavam a literatura científica. O ensino, nesta Escola, era baseado no misto entre a prática e a teoria. Ao final do curso, os alunos deveriam estar aptos para atuar em campos diversos, como: projetar e construir arquiteturas religiosas e civis, estradas, pontes, aterros, portos, chafarizes, hortos botânicos e ainda atuarem em projetos urbanos.

O número de engenheiros militares que circulou pela a América Portuguesa foi bastante restrito, e mais restritos ainda foram os que vieram para Minas Gerais. Dentro destes destaca-se o português José Fernandes Pinto Alpoim, por ele ter tido uma importante atuação na cidade de Mariana e Ouro Preto. Além de poucos engenheiros na colônia, o número de escolas militares em toda a América Portuguesa também foi reduzido. Há registro de escolas em Salvador (1699), Rio de Janeiro (1698-1699), São Luís do Maranhão (1699), Recife (1701) e Belém

¹⁵ BUENO. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira, s/p.

¹⁶ Segundo Rafael Moreira, a Escola Particular de Moços Fidalgos do Paço da Ribeira em Lisboa, foi organizada pela regente D. Catarina no ano de 1562. A sua finalidade, a princípio, era a de instruir os jovens elitizados na arte da engenharia militar, da fortificação e do desenho. Porém, com o passar do tempo, a escola passou a receber alunos de diversas classes sociais. Fonte: MOREIRA, Rafael. Arquitectura: Renascimento e classicismo. In: PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. p. 302-364.

(1758). Não há informações de que em Minas Gerais tenha funcionado instituição semelhante.

Mas a falta de engenheiros militares nas Minas, associada à ausência de escolas de formação em arquitetura e engenharia, contribuiu para que pedreiros, carpinteiros, entalhadores e outros artífices desenvolvessem habilidades na arte de desenhar, traçar ou medir. Em decorrência disso, a maioria dos monumentos arquitetônicos construídos na região, no período colonial, foi traçado por artífices que adquiriram conhecimentos nos canteiros das obras e no cotidiano das oficinas onde eles aprenderam a representar no papel a “ideia” da construção. Nas palavras de Adalgisa Arantes Campos, “Durante o período colonial, não houve uma distinção rigorosa entre a função do arquiteto e aquela do mestre de obras. O mestre de obras também fazia projetos”¹⁷.

Ser um mestre-de- risco ou um riscador no período colonial não era sinônimo de status. Naqueles tempos, qualquer pessoa que demonstrasse habilidade com a arte de desenhar poderia ser considerada um mestre de risco.

[...] os riscos eram propostos por qualquer pessoa que tivesse adquirido conhecimento de arquitetura, quer pela prática, ou com o exercício de uma atividade ligada a construção, quer intelectualmente, quer tecnicamente pela competência de engenheiro. Em Minas Gerais, vemos os riscos de arquitetura ou de talha em madeira serem fornecidos por pedreiros, carpinteiros, entalhadores, pintores, padres e às vezes, elaborados por uma comissão¹⁸.

Tanto o Senado da Câmara quanto as associações religiosas elaboravam os riscos de suas edificações. Este documento era uma espécie de garantia de que a obra sairia de acordo com o que havia sido acordado. O preço que se pagava por este serviço era relativamente baixo. Germain Bazin apresenta um levantamento dos preços cobrados por alguns artífices para a delineação de riscos. As informações fornecidas por ele foram retiradas dos livros de Despesa e de Receita das Ordens

¹⁷ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Cultura Barroca e manifestações do Rococó nas Gerais. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998, p. 20.

¹⁸ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, p. 43.

Terceiras para as quais os artífices que ele analisou trabalharam. A análise dos preços praticados na colônia levou o pesquisador a concluir que os honorários pagos aos mestres-de-riscos eram muito pequenos. O autor acredita que a pouca valorização deste profissional pode ser explicada pelo fato de que a sociedade prestigiava mais o trabalho manual do que o trabalho intelectual¹⁹.

Algumas dificuldades têm sido enfrentadas por pesquisadores da arquitetura em relação aos riscos do período colonial mineiro. A primeira delas consiste no desaparecimento destes documentos. Provavelmente eles eram entregues aos arrematantes logo após a assinatura do contrato e permaneciam com eles até o final da construção, pois, dentre as exigências firmadas estava a recomendação de que executassem a obra conforme as condições e o risco. A hipótese do trabalho é a de que o uso constante deste documento no canteiro das obras possa ter contribuído para o seu desaparecimento.

A outra dificuldade consiste na ausência de assinatura, o que dificulta a identificação da autoria, além do fato de que há ainda riscos assinados por uma comissão. Conforme salienta Beatriz Picolotto Siqueira Bueno “Na ausência de grandes arquitetos, chama a atenção para a plêiade de oficiais mecânicos que nos legaram obras primorosas e de assinatura múltipla, ainda hoje carente de investigação”²⁰. A alternativa que os pesquisadores têm encontrado para identificar a autoria de alguns riscos tem sido o cruzamento de informações contidas em inventários, testamentos, livros de receitas e despesas da Câmara ou nos livros de Termos das irmandades, ou ainda analisando documentos pessoais dos artífices. Provavelmente, em algumas situações os comitentes impuseram as suas vontades sobre os riscos, descrevendo como gostariam que a obra fosse edificada e ao mestre-de -risco coube representar no papel algo que já estava previamente definido. Eduardo Pires de Oliveira, ao se referir sobre os gostos dos encomendadores das artes de Braga, ressalta que estes tinham uma noção prévia

¹⁹ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, p. 43.

²⁰ BUENO. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira, s/p.

da obra e a eles cabia a palavra final sobre a edificação, sobre o arquiteto e sobre o risco. Nas palavras do autor, “Ontem, como hoje, toda obra pressupõe uma vontade ou uma encomenda prévia. Ontem, como hoje, o encomendador tem a palavra decisiva sobre a obra a executar, sobre o arquiteto ou o autor do risco”²¹ Entender o papel que os comitentes exerciam durante a elaboração dos riscos, leva a cautelar sobre questões de autorias. Ainda mais se se pensar que algumas plantas de empreendimentos mais vultosos, além de trazerem o gosto do comitente, eram levadas para aprovação em Portugal. As irmandades e Ordens terceiras, por exemplo, tinham que se reportar a Mesa da Consciência e Ordem²² e enviar para Lisboa os riscos de suas igrejas. Estes só eram aprovados se estivessem de acordo com os critérios estabelecidos por esta instância superior da igreja católica, do contrário eram sugeridas alterações.

Todos os assuntos de ordem religiosa deveriam ser submetidos a um tribunal supremo, a Mesa de Consciência e Ordens, criado a princípio por D. João III em 1532 para resolver casos de consciência e que se viu, pouco a pouco, investido de um poder cada vez mais amplo. Todos os novos empreendimentos deveriam ser submetidos à aprovação deste tribunal, a quem cabia também conceder a devida licença para a construção de qualquer igreja; tal autorização só era concedida depois de realizada uma pesquisa, na qual a administração real se preocupava sobremaneira em verificar se a Ordem, a confraria ou a paróquia possuíam recursos necessários para a obra. A centralização nos escritórios de Lisboa de todos esses pedidos, e que no século XVIII começaram a afluir, principalmente do Brasil, devido à prosperidade dessa colônia, criou um tal acúmulo que muitos deles ficavam retidos anos a fio, sem resposta²³.

²¹ OLIVIERA; Eduardo Pires de. Riscar em Braga no séc. XVIII. Braga: Biblioteca Pública de Braga, 1997, p. 43.

²² A Mesa da Consciência e Ordens foi criada em 1532 por D. João III e extinta em 1833. Sua função era a de cuidar de assuntos eclesiásticos e de justiça. Seu acervo se encontra na Torre do Tombo e constitui um dos mais preciosos para o estudo do sistema de autorização e aprovação de projetos de edificações eclesiásticas na América Portuguesa.

²³ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983, p. 29.

A última informação a respeito da produção de riscos no período colonial é a de que eles eram elaborados por etapas. Riscos de pinturas, retábulos e portadas, por exemplo, só eram encomendados na medida que surgiam as demandas. “A cada etapa, somavam-se novos “riscos” elaborados por mestres dos diferentes ofícios envolvidos”²⁴. Pode-se dizer que as obras sofriam modificações, e desta forma, os riscos eram substituídos até que se ajustassem a traça definitiva.

Ainda dentro da primeira etapa do processo de arrematação se elaborava o edital, documento que consistia em uma convocação a todos os oficiais mecânicos interessados na execução da obra a comparecerem no dia e local determinado para participarem do processo de arrematação, como mostra o documento a seguir que foi retirado do Livro de Registro de Editais do Arquivo da Câmara Municipal de Mariana.

Doutor presidente e mais officiaes da Câmara desta leal Vila de Nossa Senhora do Carmo e seu Termo. Fazemos saber a todos os officiaes de offícios mecânicos, como são: sapateyros, ferreyros, ferradores, carpinteyros e todos os mais offícios mecânicos, que quarta feira se eam de contar seis de maio e se eam de fazer nesta casa da Câmara, juízes, escrivães e seus officiaes. Pelo que ordenamos que a todos os sobreditos officiaes venham no dito dia, pelas nove horas da manhã. Para efeito da sobredita combinaçam de que naum vindo serem condenados em seis oitavas de ouro pagas na cadeia, e para que segue a notícia se publicara na parte mais pública, digo este no pelourinho desta vila do Carmo em vinte e nove de abril de mil sete centos e trinta e nove. Pedro Duarte Pereira, escrivam da Câmara os escrevi. Moura, Guimaraes, Costa, Araújo e naum se maes em os ditos editaes, que aqui – Vila do Carmo trinta e [...] de abril de mil sete centos e trinta e nove annos²⁵.

O edital era fixado na parte mais alta da cidade, geralmente próximo ao pelourinho. A sua publicação se estendia para as cidades vizinhas com o intuito de informar ao maior número de construtores sobre o empreendimento. “Algumas vezes aparecia

²⁴ BUENO. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira, s/p.

²⁵ Arquivo Histórico da Câmara de Mariana – Livro de Registros de Editais. Códice 554, fl 8 e 8v.

apenas um lance, mas geralmente a Câmara insistia até que houvesse melhores propostas, o que poderia estender o pregão para mais de um mês²⁶.

Os interessados, após lerem o edital, se dirigiam para à Câmara, onde o escrivão lhes apresentava as condições e o risco. Analisando um edital que foi fixado na cidade de Mariana, Denise Maria Ribeiro Tedeschi ressaltou “Na parte mais pública de Mariana, colocando a obra em pregão e convocando a toda pessoa que quer ir lançar nas ditas obras, para ver as condições que se achavam em poder deste Senado e dar seu lance”²⁷. Os lances eram dados na portaria da Câmara e cabia ao porteiro ouvir as ofertas e vozear em alto e bom tom se havia alguém que oferecia menor preço. Ouvidas as propostas, declarava-se o nome do arrematante.

O estudo dos livros de Termos das irmandades e Ordens terceiras tem indicado que estas associações religiosas colocavam a obra em pregão com menos frequência que o Senado da Câmara. É provável que, na maioria das vezes, elas negociavam diretamente com o arrematante, não abriam para a concorrência e, consequentemente, não elaboravam o edital. Já o Senado da Câmara agia de forma contrária e colocava em praça pública todas as obras de valor superior a mil réis.

2ª ETAPA – DEFINIÇÃO DO ARREMATANTE

A segunda etapa do processo de arrematação compreendia na definição do arrematante. O que os estudos mais recentes têm mostrado é que, na maioria das vezes, quem arrematava as maiores obras eram os construtores brancos e reinóis.

²⁶ SILVA, Fabiano Gomes da. *Pedra e cal: os construtores de Vila Rica no século XVIII (1730-1800)*. Dissertação de Mestrado em História. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, p. 98.

²⁷ TEDESCHI, Denise Maria Ribeiro. *Águas urbanas: as formas de apropriação das águas em Mariana/MG (1745-1798)*. Dissertação de Mestrado em História. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 2014, p. 101.

Raramente um escravo ou um construtor de posição social e financeira inferior arrematava uma obra vultuosa.

No contexto mineiro, segundo demonstra Jaelson Trindade, os arrematadores da alvenaria e da carpintaria eram em geral mestres-pedreiros e mestres-carpinteiros, brancos e portugueses natos, com cabedal; e, com eles, uma plêiade de "oficiais" e escravos subordinados às suas oficinas.²⁸

O requisito principal exigido do arrematante era que ele deveria estar legalmente habilitado para a atividade solicitada por meio de carta de habilitação concedida pela Câmara. “O registro da carta de exame representava o reconhecimento da aptidão e a autorização do governo local para o exercício da atividade mecânica na municipalidade.”²⁹.

Germain Bazin afirma que em Minas Gerais foram concedidas poucas cartas de habilitação, pois para recebê-las era necessário ter loja, ou seja, ser patrão³⁰. Esta informação foi confirmada, recentemente, por meio de estudo realizado pelas historiadoras Crislayne Gloss Marão Alfagali e Kelly Eleutério Machado de Oliveira, em que as autoras apresentaram todas as cartas que constam do índice dos livros de registros da câmara de Mariana no período de 1737 a 1806. Elas mostraram que, ao longo de todo este período, que compreende 69 anos, foram concedidas aproximadamente 406 cartas de exame, em Mariana³¹.

Este fato explica, em parte, porque a maioria dos arrematantes de obras públicas e religiosas em Minas Gerais no período colonial foi de mestres portugueses. Eram eles quem mantinham as oficinas em atividade, que arcavam com mão-de-obra, equipamentos ou com as ferramentas necessárias para a construção. De acordo com Germain Bazin, às vezes, muito raramente, se concedia, aos menos

²⁸ BUENO. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira, s/p.

²⁹ ALFAGALI, Crislayne Gloss Mourão & OLIVEIRA, Kelly Eleutério Machado de. Índice de cartas de exame de ofício (1737- 1806) Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana. In: PEREIRA, Carlos Alberto et al. O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII). Ouro Preto: Ed. UFOP, 2015, p. 65.

³⁰ BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, 41.

³¹ ALFAGALI & OLIVEIRA. Índice de cartas de exame de ofício (1737- 1806) Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana, p. 199-331.

favorecidos, uma licença provisória. Porém, segundo o autor, essa licença era condicionada a apresentação de um fiador. Geralmente ela valia por seis meses, podendo chegar a um ano. Contudo, Germain Bazin ressalta que esta medida causava muitos desentendimentos entre aqueles que possuíam habilitação permanente e os que as possuíam apenas provisoriamente.

Nem sempre o arrematante era quem executava a obra, os mais assíduos nas Minas Gerais, por exemplo, arrematavam muitas obras ao mesmo tempo e, para garantir a execução dos trabalhos, eles contavam com uma ampla rede de parceiros. Como exemplo, houve o caso da reconstrução da capela mor da matriz de Nossa Senhora da Barra Longa. A arrematação aconteceu no ano de 1785, e quem a arrematou foi um construtor por nome de João Barrozo Bastos. Ao que tudo indica, logo que ele ganhou o concurso, ele terceirizou o serviço, passando para outros construtores a responsabilidade da obra. Esta era uma prática comum, ela garantia, mesmo que timidamente, uma parte nos rendimentos. Em toda obra, fosse ela pública ou religiosa, era indispensável o arrematante, portanto a contratação deste era feita rigorosamente pelos dois comitentes.

3^a ETAPA – O RITUAL DE ARREMATAÇÃO

A terceira etapa do processo de arrematação consistia no momento do ritual, no qual o arrematante recebia um ramo verde nas mãos e com ele deveria se dirigir à praça central, erguer os braços e dizer em alta e inteligível voz que ele havia arrematado determinada obra. Este ato, exigido ao arrematante, era na verdade um reconhecimento público da sua responsabilidade. Se alguma coisa não saísse conforme ao que havia sido acordado, toda a sociedade saberia quem havia assumido a responsabilidade da obra. Era uma estratégia que, somada ao contrato de arrematação, buscava assegurar que o trabalho seria realizado e que o arrematante o conduziria até o final. Daniele de Fátima Eugênio afirma que o ritual

de arrematação “Consistia em uma espécie de teatralização que se requeria em lei e encenava o cumprimento das ordens estabelecidas no Reino, constantes nas Ordenações”³². O ritual de arrematação era praticado rigorosamente nas arrematações públicas, já nos concursos para obras religiosas nem sempre eles aconteciam, pois, como já dito, houve ocasiões em que as irmandades negociavam diretamente com o arrematante e não ofereciam oportunidades para concorrentes.

4ª ETAPA – ASSINATURA DO CONTRATO DE ARREMATAÇÃO

A quarta etapa compreendia a assinatura do “auto de arrematação”, um documento jurídico firmado entre o arrematante e o comitente. Deste documento constavam informações relativas a valores, prazos de pagamento, prazo para a execução da obra e a forma como o arrematante deveria proceder durante a edificação, “praticamente equivalendo a um contrato de trabalho nos dias de hoje”³³. Ao assinar o contrato, o arrematante se comprometia a construir a obra de acordo com o que havia sido preestabelecido pelo risco e pelas condições. Em geral, a assinatura deste documento se dava na presença dos comitentes.

5ª Etapa – Apresentação Do Fiador

Na quinta etapa, o arrematante apresentava um ou mais fiadores, uma espécie de avalista que se comprometia a conduzir a obra na ausência do construtor responsável. Estudos realizados por Fabiano Gomes da Silva mostraram que os fiadores eram, em sua maioria, trabalhadores especializados que atuavam como se fossem sócios nos empreendimentos. O autor afirma que eles representavam uma

³² EUGENIO, Danielle de Fátima. Afronta faço que menos não acho: os arrematantes de obras públicas em Mariana setecentista. In: PEREIRA, Carlos Alberto et al (Org). *O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII)*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2015, p. 180.

³³ MELLO. *O barroco mineiro*, p. 251.

garantia jurídica para os comitentes, pois eram eles quem davam continuidade a obra caso o arrematante tivesse algum impedimento, seja por doença, conflitos ou morte.

O fiador se comprometia a arcar com todos os eventuais danos financeiros envolvidos no contrato. Por isso, acredita-se que só eram fiadores aqueles que tinham posses, sem as quais jamais conseguiriam arcar com estes prejuízos. Os estudos têm mostrado que, na maioria dos casos, os fiadores eram amigos dos arrematantes, ou até mesmo parentes. As relações entre eles se estendiam, muitas vezes, para além do mundo dos negócios, conforme ressalta Fabiano Gomes da Silva: “estendiam os vínculos para o campo do parentesco, da amizade e da solidariedade” (2007, p.107). Silva apresenta em seu estudo um caso em que os fiadores do pedreiro Antônio Ferreira de Carvalho, arrematante de calçadas e quartéis em Vila Rica, foram autuados e presos por não concluírem as obras que eles haviam garantido. Portanto, fiar uma obra no período colonial mineiro representava colocar a sua pessoa, a sua honra e seus bens em favor do arrematante.

6^a ETAPA – PAGAMENTOS

Os pagamentos estão posicionados na sexta fase do processo de arrematação, porém é importante ressaltar que, na maioria dos contratos, eles ocorriam, geralmente, em três momentos distintos. Um primeiro pagamento era feito logo no início da obra, um segundo com a obra em andamento e um terceiro após a última vistoria, quando era verificado se tudo havia ocorrido de acordo com as especificações das condições e do risco. Quando o empreendimento era muito grande e se estimava muitos anos para que o mesmo fosse concluído, os pagamentos eram diluídos em mais parcelas.

Os pagamentos eram feitos, geralmente, em cruzados, réis ou ouro em pó³⁴. Nas pesquisas desenvolvidas ficou constatado que estas três formas monetárias eram bem aceitas pelos arrematantes.

7ª ETAPA – LOUVAÇÃO

A última etapa do processo de arrematação compreendia a louvação ou a vistoria. Esta fase era muito importante, pois consistia no momento em que um técnico, conhecido como “louvado” avaliava a obra e emitia um laudo a respeito da mesma. Geralmente, o arrematante indicava um construtor de sua confiança para fazer a louvação e o comitente sugeria outros dois ou três nomes. A vistoria podia acontecer em vários momentos, após a conclusão de cada etapa da obra ou ao final de toda construção. Em casos mais raros era solicitado um parecer, antes mesmo da construção começar. Nestes casos, o comitente buscava orientação técnica sobre algum empreendimento que desejava construir. De posse do risco, o “louvado” observava se a construção fora erguida dentro dos padrões pré-estabelecidos e confrontava a obra com este documento. Se aprovada, o louvado emitia um laudo dando por acabada a construção, do contrário, eram sugeridas modificações. Ao se referir à segunda opção, Rodrigo Bastos afirma que quando não satisfeitos os requisitos, os louvados solicitavam ajustes convenientes à obra³⁵.

O documento a seguir consiste de um trecho do parecer técnico que fora enviado pelos louvados Jose Pereira Arouca e Francisco de Lima Cerqueira aos irmãos da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, quando eles avaliaram

³⁴ De acordo com o sistema monetário do Brasil colonial, um cruzado equivalia aproximadamente 400/480 réis. 1/8 de ouro equivalia a 1\$200 réis, o que correspondia ao equivalente a 3,58 gramas de ouro. Uma Pataca era igual a 320 réis. A unidade monetária era o real, que por facilidade de pronúncia era chamado de réis. Fontes pesquisadas. CHAVES, Cláudia Maria das Graças. *Perfeitos negociantes: mercadores das minas setecentistas*. São Paulo: Annablume, 1999.; CARRARA, Angelo Alves. Para uma história dos preços no período colonial: uma questão de método. Disponível em: <http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/76.pdf>

³⁵ BASTOS. A fábrica artístico-construtiva em Minas Gerais no século XVIII, p. 65.

os riscos da portada, do arco do coro e do chafariz da sacristia desta igreja. As análises foram feitas pelos louvados antes mesmo das obras começarem a ser executadas.

Achamos a porta principal muito larga e pouco alta e o nosso parecer é que se faça essa com 19 palmos e $\frac{1}{2}$ de largura por 24 palmos de altura pelo meio entrando nessa medida o arco da verga. No mais o dito risco está perfeito e por ele se pode executar a obra seguindo em tudo as condições estabelecidas³⁶.

Ao que indica, os louvados eram profundos conhecedores do seu ofício, afinal a responsabilidade de analisar uma obra e de emitir laudo técnico a respeito da mesma era grande. Um parecer errado podia comprometer a estrutura da construção e acarretar prejuízos. Suzy de Mello ressalta a grande responsabilidade que tinham estes profissionais e assinala que eles faziam um juramento na Câmara, onde mediante os Santos Evangelhos, juravam avaliar as obras de bem com suas “sans consciências”.

Os louvados assinavam um termo de juramento aos Santos Evangelhos em hum livro delles em que puzerão suas mãos direitas sobre o cargo do qual encarregou que bem e verdadeiramente em suas consciências louvassem as ditas obras a vista das ditas condições, e recebido por ele o juramento assim o prometerão cumprir³⁷.

Como as obras sofriam alterações, cada mudança resultava em novas louvações, novos laudos e até mesmo novas arrematações. A prática de louvar as obras era exercida nos trabalhos de pintura, talha, escultura etc.

Estas foram as etapas que sustentaram o funcionamento do processo de arrematação de obras públicas e religiosas em Minas Gerais no período colonial. Fazer acordos, elaborar condições, riscos, editais, contratos, escolher o arrematante, os fiadores e demais trabalhadores para trabalhar nas obras foram

³⁶ 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*. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2015, v. 1, p. 129-131.

³⁷ MELLO. *O barroco mineiro*, p. 251.

práticas adotadas tanto pelas associações religiosas quanto pelo Senado da Câmara. Entretanto, ao que tudo indica, as irmandades e ordens terceiras foram mais flexíveis no trato das negociações. Já o Senado, por ter tido a responsabilidade de prestar contas à Coroa portuguesa conduzia o processo debaixo dos rigores da lei.

Contudo, apesar de todos estes procedimentos, nem sempre a realidade seguia a estreiteza da lei. Houve situações nas quais os arrematantes encontraram formas de se beneficiarem, mesmo quando não podiam assumir a construção. Uma delas foi por meio da terceirização dos serviços, outras por meio das redes de sociabilidades, cujas trocas de favores, ou de mercês, os favoreciam mutuamente. Isto ocorria, com frequência, por exemplo, nas etapas das louvações, quando o arrematante indicava para realizar a análise técnica, alguém de sua confiança, do seu rol de amizade ou parentesco.

Algumas construções, as mais vultuosas, demoravam anos para serem concluídas e por isso cada etapa era protagonizada por novos atores, novos documentos e novos acordos. Com o passar do tempo, arrematantes morriam, a obra demandava novos serviços, tendências arquitetônicas e decorativas diferentes se infiltravam na sociedade e novas técnicas construtivas eram adotadas, tudo isso conduzia a novas arrematações. Esta situação foi ressaltada por Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno quando salientou que “Descontinava-se, assim, uma complexa cadeia produtiva em etapas, envolvendo por vezes diversas gerações de oficiais mecânicos”³⁸.

Estudar o funcionamento do processo de arrematação das obras e entender o que estava por detrás de cada etapa da construção ajuda a compreender as histórias que circundavam cada monumento, os objetivos que os comitentes almejavam alcançar, seus gostos estilísticos e também a forma como se desenvolveram os relacionamentos entre os envolvidos na construção. Pode-se assegurar ainda, que o estudo do processo de arrematação de obras públicas e religiosas nas Minas

³⁸ BUENO. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira, s/p.

Gerais setecentistas revela a singularidade de cada monumento, à sua história, à sua originalidade.

Recebido em: 02/03/23 – Aceito em: 25/06/23

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFAGALI, Crislayne Gloss Mourão & OLIVEIRA, Kelly Eleutério Machado de. Índice de cartas de exame de ofício (1737- 1806) Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana. In: PEREIRA, Carlos Alberto et al. *O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII)*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2015.

ALMEIDA, Carla Maria de. *Ricos e pobres em Minas Gerais: produção e hierarquização social no mundo colonial, 1750-1822*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas Minas setecentista*. Tese de Doutorado em História. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

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 et al. *O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII)*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2015.

BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes*. O decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ FAPESP, 2013.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o Poder*: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Desenho e Desígnios: o Brasil dos engenheiros militares. (1500-1822). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp. 2001.

_____. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira – mestres de ofício, “riscos” e traças. *Anais do museu paulista: história e cultura material*. São Paulo, 20/1, 2012.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Cultura Barroca e manifestações do Rococó nas Gerais. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998, p. 20.

CARRARA, Ângelo Alves. *Para uma história dos preços no período colonial: uma questão de método.* Disponível em: <http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/76.pdf>

CHAVES, Cláudia Maria das Graças. *Perfeitos negociantes:* mercadores das minas setecentistas. São Paulo: Annablume, 1999.

DANGELO; André Guilherme Dornelles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa:* arquitetos, mestres-de-obra e construtores e o transito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas. Tese de Doutorado em História. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

DICIONÁRIO do Padre Raphael Bluteau, disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/monopolio>.

EUGÊNIO, Danielle de Fátima. Afronta faço que menos não acho: os arrematantes de obras públicas em Mariana setecentista. In: PEREIRA, Carlos Alberto et al (Org). *O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII).* Ouro Preto: Ed. UFOP, 2015.

FERREIRA-ALVES; Joaquim Jaime. O Porto na época dos Almadas. Arquitetura, obras públicas. Porto: Edição do autor, 1990.

FONSECA; Cláudia Damasceno. O Espaço Urbano de Mariana: sua formação e representações. *Termo de Mariana:* história e documentação. Ouro Preto: Imprensa Universitária da UFOP, 1998.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Homens de negócios:* a interiorização da metrópole e o comércio das minas setecentistas. São Paulo: Hucitec, 2006.

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. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2015, v. 1.

MARTINS; Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. *Revista do IPHAN.* Rio de Janeiro, 27 (1974). t. I e t. II.

MELLO, Magno Moraes. O arrombamento arquitetônico e a busca pela ilusão: Manuel da Costa Ataíde e o pensamento efêmero nas Minas Gerais. In: Magno Moraes Mello. (Org.). *Formas Imagens Sons:* o universo cultural da obra de arte. Belo Horizonte: Clio editora, 2014, v. 1.

MELLO, Suzy de. *O barroco mineiro.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MENESES, José Newton Coelho. *Artes fabris e serviços banais: ofícios mecânicos e as Câmaras no final do Antigo Regime.* Minas Gerais e Lisboa – 1750/1803. Tese de Doutorado em História. Niterói:Universidade Federal Fluminense, 2003.

MENEZES, Ivo Porto de. José Pereira Arouca. Revista do Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto, 5, 1978, p. 59-95.

MONTEIRO, Sebastião. Constituições primeiras do arcebispado da Bahia feitas e ordenadas pelo ilustríssimo, e reverendíssimo senhor Dom Sebastião Monteiro da Vide: propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o senhor dito celebrou em 12 de julho do anno de 1707. São Paulo: Tipographia 2 de dezembro/Antônio Louzada Antunes, 1853. L. 4, XVII, Da edificação, e reparação das Igrejas Parochiaeas.

OLIVIERA; Eduardo Pires de. Riscar em Braga no séc. XVIII. Braga: Biblioteca Pública de Braga, 1997.

PEDROSA, Azis José de Oliveira. *José Coelho de Noronha: arte e ofício nas Minas Gerais do século XVIII.* Dissertação de Mestrado em História. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto, ALFAGALI, Crislayne G. M., SILVA, Fabiano Gomes da. Os trabalhadores coloniais na comarca de Vila Rica. In: PEREIRA, Carlos Alberto et al (Org). *O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII).* Ouro Preto: Ed. UFOP, 2015.

PEREIRA, Fabrício Luiz. Carpinteiros e pedreiros em Mariana no século XVIII: hierarquias e trabalho. In: PEREIRA, Carlos Alberto et al (Org). *O espaço e os construtores de Mariana (século XVIII).* Ouro Preto: Ed. UFOP, 2015.

SALVADOR, Natália 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 de Mestrado em História. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas,2015.

SILVA, Fabiano Gomes da. *Pedra e cal: os construtores de Vila Rica no século XVIII (1730-1800).* Dissertação de Mestrado em História. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

TEDESCHI, Denise Maria Ribeiro. *Águas urbanas: as formas de apropriação das águas em Mariana/MG (1745-1798).* Dissertação de Mestrado em História. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 2014.

Arquitetura, ornamentação e música na cidade de Sabará: a ambiência Barroca e Rococó e a Sonata “Sabará”

Architecture, ornamentation and music in the city of Sabará: the Baroque and Rococo ambience and the Sonata “Sabará”

Pedro Zanatta Miranda Horn¹

RESUMO

O presente artigo foi produzido para a disciplina ACR040, ministrada pela prof. dra. Celina Borges e prof. dr. Mateus Rosada, a partir de discussões e informações de aula e a partir de dados coletados na pesquisa de CNPq “Ornamento e Retórica: o espaço da música em importantes exemplares da arquitetura religiosa setecentista mineira”, orientada pela profa. dra. Vanessa Brasileiro e dr. Robson Costa. O texto busca traçar uma relação entre arquitetura, arte e música no período colonial mineiro. Assim, o artigo foi dividido em duas partes: a primeira, “Panorama sobre arquitetura, ornamentação e música em Sabará”, apresenta uma visão geral sobre a relevância da antiga “Vila Real” no contexto colonial mineiro em termos históricos, arquitetônicos e musicais. A segunda parte, “As igrejas de Nossa Senhora da Expectação e da Ordem terceira do Carmo e a Sonata nº2”, discute diferenças entre as ambiências das igrejas barrocas e rococós na cidade e relaciona-as à “Sonata nº2”, encontrada em Sabará, que apresenta uma visão de fé semelhante à que orientava a ornamentação dos templos contemporâneos rococós. Com essa análise, objetiva-se ampliar a compreensão do panorama artístico e cultural de Minas setecentista.

Palavras-chave: Arquitetura colonial; música colonial; ornamentação; Barroco; Rococó.

¹ Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT

This article was produced for the discipline ACR040, taught by prof. dr. Celina Borges and Prof. dr. Mateus Rosada, from discussions and class information and from data collected in the CNPq research “Ornamento e Retórica: o espaço da música em importantes exemplares da arquitetura religiosa setecentista mineira”, guided by prof. dr. Vanessa Brasileiro and Dr. Robson Costa. The text trace a relationship between architecture, art and music in the colonial period of Minas Gerais. Thus, the article was divided into two parts: the first, “Panorama sobre arquitetura, ornamentação e música em Sabará”, presents an overview of Sabará’s relevance in the colonial context of Minas Gerais in historical, architectural and musical terms. The second part, “As igrejas de Nossa Senhora da Expectação e da Ordem terceira do Carmo e a Sonata nº2”, discusses differences between the ambiences of the baroque and rococo churches in the city and relates them to “Sonata nº2”, found in Sabará, which presents a vision of faith similar to that which guided the ornamentation of contemporary rococo temples. With this analysis, the objective is to broaden the understanding of the artistic and cultural panorama of Minas Gerais in the 18th century.

Keywords: Colonial Architecture; colonial music; ornamentation; Baroque; Rococo;

PANORAMA SOBRE ARQUITETURA, ORNAMENTAÇÃO E MÚSICA EM SABARÁ

O quadro da produção artística do período colonial brasileiro foi profundamente marcado pela descoberta de ouro e, posteriormente, diamantes na região de Minas Gerais, impactando de forma intensa tanto as estruturas sociais e econômicas da metrópole e colônia quanto o seu desenvolvimento artístico. Isso permitiu que o Barroco lusobrasileiro atingisse o seu nível mais elevado², contexto em que Minas Gerais assume papel notável, em especial na produção de cunho religioso. O espaço interior das igrejas concentrava e articulava obras em talha, pintura,

² VASCONCELLOS. *Arquitetura, Arte e Cidade - Textos Reunidos*, 2004, p. 101.

estatuária e música, elementos essenciais para dar dignidade à “casa de Deus” e solenidade ao seu culto, segundo o conceito de “obra de arte total”³.

Nesse contexto, Sabará se coloca como um centro que abriga importantes exemplares de arquitetura e arte religiosa, devido a sua relevância para a região desde o início da história de Minas Gerais. As origens do povoado remontam ao século XVII, onde em 1701 foi instituída uma paróquia⁴. Dez anos depois, Sabará seria elevada à condição de Vila, a terceira de Minas, depois das atuais Ouro Preto e Mariana⁵, tornando-se sede da comarca do Rio das Velhas e mantendo importância regional durante o século XVIII.

A relevância histórica de Sabará nos momentos iniciais do povoamento de Minas Gerais permitiu que nessa cidade se conservassem exemplares da primeira fase do estilo Barroco em Minas Gerais, como a Matriz de Nossa Senhora da Conceição e a capela de Nossa Senhora da Expectação, também conhecida como “Igrejinha do Ó”, a qual será, mais tarde, abordada em detalhes. Na segunda metade dos setecentos, com o fortalecimento das ordens terceiras e irmandades e a consequente criação de capelas próprias por tais agremiações⁶, a Vila terá importantes exemplares do estilo Rococó, dos quais se destaca a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, que também será abordada posteriormente em maior profundidade.

O panorama musical sabarense no século XVIII seguia as características principais da prática em Minas colonial, marcada pela atuação de três agentes promotores principais, segundo Paulo Castagna⁷: as matrizes (ou, no caso específico de

³ “Obra de arte total” (do alemão “Gesamtkunstwerke”) se refere à característica observada nas igrejas barrocas e rococós em que “arquitetura, pintura, escultura e demais elementos ornamentais constituem uma unidade totalizante, na qual os efeitos de conjunto, têm função primordial” (OLIVEIRA, 2003, p. 83).

⁴ ALVES; OLIVEIRA. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Sabará e Caeté*, 2018, p. 53.

⁵ *Ibidem*, p. 20

⁶ VASCONCELLOS. *Arquitetura, Arte e Cidade - Textos Reunidos*. 2004, p. 129.

⁷ CASTAGNA. *Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/UNESP*. 2003, apostila 6 p. 3.

Mariana, a catedral), as câmaras das vilas e as agremiações leigas (irmãndades e ordens terceiras), tendo essas últimas papel central na promoção do desenvolvimento musical da região, gerando grande demanda para composições novas e criando ambiente propício para renovação e atualização estilística segundo as tendências europeias, principalmente a partir da segunda metade do século XVIII⁸. Em Sabará, todos esses agentes estavam presentes, o que formou um ambiente cultural e musical desenvolvido.

AS IGREJAS DE NOSSA SENHORA DA EXPECTAÇÃO E DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO E A SONATA Nº2

A primeira fase das manifestações do Barroco em Minas Gerais reflete a religiosidade contrarreformista, que buscava a reafirmação dos dogmas católicos pela valorização de aspectos teatrais e exploração de contrastes, revelando um estado de espírito marcado por contradições. Como observamos anteriormente, a atual cidade de Sabará preserva um expressivo patrimônio religioso justamente desses três primeiros decênios do setecentos. Exemplo dessa ambiência é a Igreja de Nossa Senhora da Expectação (também conhecida como Igrejinha do Ó) em Sabará, importante exemplar do estilo Nacional Português⁹ na talha dourada de seu único retábulo, com paredes e forros cobertos por pinturas em caixotão que, juntamente com os trabalhos de escultura, constituem um *corpus* ornamental quase inteiramente dedicado à Virgem Maria. Exceções a essa iconografia mariana, porém também características da primeira fase do Barroco no Estado, são as chinesices, pinturas em imitação de laca chinesa, presentes no arco cruzeiro, e as

⁸ *Ibidem*, apostila 6, p. 4

⁹ CAMPOS, A. A. Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais, 2006, p. 40.

referências alusivas ao sacrifício de Cristo no retábulo, com a presença de parreiras (símbolo da morte de Jesus) e aves fênix (representando sua ressurreição).

A presença de todos esses elementos em pintura e talha forma uma ambiência marcada pelo “horror vacui”, horror ao vazio, com o preenchimento completo das superfícies por ornamentação, que teria o objetivo de “manter o espírito em estado de permanente alerta”¹⁰, criando uma atmosfera de mistério e deslumbramento. Isso é corroborado pela ausência de janelas no corpo da igreja, que gera um ambiente de penumbra e favorece os contrastes entre a paleta de cor escurecida das pinturas¹¹ e o douramento dos retábulos, evidenciando o aspecto teatral do Barroco contrarreformista (Figura 01).



Figura 01. Vista da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Expectação de Sabará. Fonte: Rosada, 2021.

No entanto, a ornamentação da Igreja da Ordem Terceira do Carmo (iniciada em 1763) introduz naquela vila uma ambiência completamente diferente, característica do estilo que se tornaria difundido na Capitania entre 1760 e 1840, o

¹⁰ ALVES; OLIVEIRA. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Sabará e Caeté*, 2018, p. 62.

¹¹ O uso de cores escuras é típico da primeira fase das pinturas do período colonial mineiro, que tendem para o vermelho, azul, marrom, ocre e preto, segundo Campos (2006, p. 57).

Rococó, que cria um ambiente sacro em que a “comunicação com o divino se faz numa atmosfera de paz”¹⁰.

Para tanto, o peso ornamental criado com o “horror vacui” cede lugar para a alternância de cheios e vazios, característica observada em diversos elementos ornamentais no templo carmelita. Os retábulos, de autoria das oficinas de Aleijadinho e Francisco Vieira Servas¹², se destacam frente às paredes brancas que lhe servem de fundo, do mesmo modo que a ornamentação em talha se destaca, pela policromia ou douramento, dos fundos claros. O caráter arquitetônico ganha ênfase em relação ao escultural, característica do estilo¹³, e observa-se o uso de rocalhas, elementos não-figurativos e destituídos de um significado sacro *a priori*, posto sua origem no campo da decoração ornamental francesa¹⁴, em oposição à densidade simbólica da talha barroca, aqui ilustrada pela talha do retábulo do Ó, da primeira fase.

A mesma valorização dos vazios pode ser observada nos forros pintados pela oficina de Joaquim Gonçalves da Rocha, em que as visões celestiais se destacam, emolduradas por rocalhas, contra um fundo branco, uma simplificação da tipologia de muro-parapeito segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira¹⁵. A iconografia é característica da Ordem Carmelita, com o recebimento do escapulário a São Simão Stock, pela Virgem Maria, na capela-mor, e a elevação aos céus do profeta Elias em um carro de fogo, na nave central. As paletas de cor usadas, em consonância com a policromia dos retábulos, também realizada por Joaquim

¹² Aleijadinho e sua oficina foram responsáveis pelo retábulo da direita, além das imagens de São Simão Stock e São João da Cruz. À Francisco Vieira Servas e sua oficina coube a realização tanto do retábulo da esquerda quanto o do altar-mor. As atividades dirigidas por Antônio Francisco Lisboa na igreja, entretanto, incluem também alterações na fachada, com adição do frontão e portada em pedra-sabão, do lado de fora, além de balaustradas, atlantes no coro alto e dois púlpitos, ornamentados com cenas bíblicas (ALVES; OLIVEIRA, 2018, p. 145-146).

¹³ CAMPOS. *Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*, 2006, p. 173.

¹⁴ OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*, 2003, p. 34.

¹⁵ Ibidem, p. 290.

Gonçalves, são compostas por tons mais claros, com grande presença do branco. Por fim, todos os elementos artísticos descritos recebem iluminação difusa e abundante das janelas abertas nas paredes da capela-mor e nave, o que funciona para realçá-los ainda mais frente aos fundos claros¹⁶. Assim, as características ornamentais do espaço interior do Carmo sabarensse (Figura 02) refletem a visão religiosa do Rococó, que busca uma conciliação entre os prazeres do mundo terreno e a virtude religiosa, gerando “uma concepção mais serena e positiva da fé cristã, pouco inclinada aos aspectos trágicos que haviam dominado o barroco religioso”¹⁷.



Figura 02. Vista do interior da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Sabará. Fonte: Rosada, 2021.

Do mesmo modo, um exemplo musical que exprime essa religiosidade positiva, que aceita a busca pelo prazer e felicidade terrena, pode ser observado na partitura da única sonata para instrumento de tecla remanescente no Estado no período colonial, denominada no manuscrito de “Sonata nº2” (o que indicia, ao menos uma

¹⁶ Ibidem, p. 86.

¹⁷ Ibidem, p. 54.

outra obra ainda perdida) ou Sonata "Sabará", dada à cidade em que foi encontrada, no Arquivo da Sociedade Musical Santa Cecília. Trechos da Sonata foram gravados pelo autor, ao cravo, e disponibilizados em pasta do Google Drive, com acesso pela Figura 03.



Figura 03. QR Code para acesso à pasta do Google Drive (também disponível pelo link: https://drive.google.com/drive/u/3/folders/1W4Qpo-gTiZWe8K0_x7EILVQyjmsjUpcK) onde podem ser ouvidos exemplos musicais da Sonata "Sabará", tocados ao cravo pelo autor. Estão disponíveis quatro áudios, com descrições de compassos no título. Áudios 1 e 2 são referentes, respectivamente, ao início dos movimentos 1 e 2, e tem função ilustrativa de fornecer panorama geral da obra. Áudio 3 mostra a parte A do Rondó, enquanto que o Áudio 4 apresenta trecho da seção d''' e última reexposição da parte A, onde está presente a inscrição "Deus é bom...".

Fonte: produzido pelo autor.

Devido à ausência completa de informações a respeito do compositor, copista ou ano de criação, a obra divide opiniões entre os estudiosos, havendo a defesa da composição como sendo tanto de origem europeia, como Lanzelotte¹⁸, quanto colonial mineira (como Brandão e Magalhães¹⁹), sendo, no primeiro caso, a partitura apenas trazida ou copiada na colônia. Entretanto, o estilo e a estrutura da peça²⁰ possui características que a atrelam ao classicismo e rococó cravístico

¹⁸ Apud BORÉM; CASTELO; FRECCIA. *Adaptando a Sonata Sabará do teclado para o duo de traverso barroco e viola da gamba baixo*, 2020, p.1.

¹⁹ BRANDÃO; MAGALHÃES. *Sonata N°2 "Sabará" Anônimo*, 2013. p. 295.

²⁰ A Sonata "Sabará" se estrutura de acordo com padrões típicos para o gênero no século XVIII, contando com três movimentos, Allegro, Adagio e Rondó, formando a estrutura rápido-lento-rápido.

europeu, como apontou Hora²¹, e Brandão e Magalhães²² (2013, p. 283), o que nos permite chegar à datação provável de finais do século XVIII ou início do XIX²³.

Isso indica que a composição da Sonata “Sabará”, ou ao menos sua chegada na capitania de Minas Gerais, é aproximadamente contemporânea às manifestações do rococó religioso na decoração dos templos, que se estabeleceu, como vimos, a partir de 1760 e se prolongou até a década de 1840, tanto na cronologia de talha quanto de pintura ilusionística nos forros.

Desse modo, apesar de a obra musical tratada aqui ser parte de um gênero de natureza secular e não ser parte, *a priori*, do repertório executado no ambiente da igreja, é importante considerar que, na mentalidade setecentista, todas as esferas da vida cotidiana eram imbuídas de religiosidade, o que nos leva à análise de uma menção cristã presente na obra. Trata-se da frase “Deus é bom, Deus é Bom, Deus é que é justo” presente no terceiro e último movimento, o Rondô²⁴ (Figura 04), cuja intencionalidade, inferida pelo posicionamento na partitura, se assemelha à visão de fé característica do Rococó e observada no ambiente interno do Carmo.

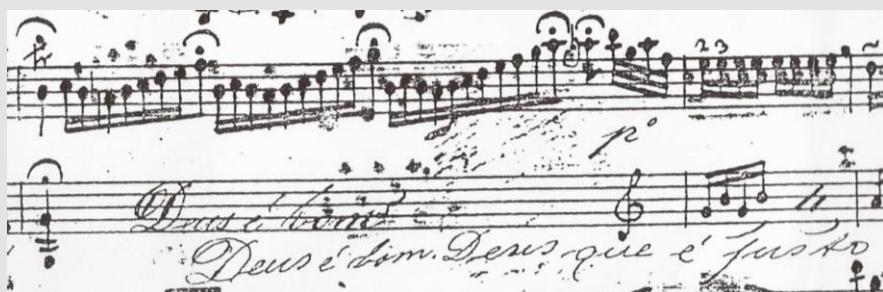


Figura 04. Louvor a Deus presente no manuscrito da Sonata “Sabará” (compasso 75 do Rondô).
Fonte: *Sonata N°2*. Para teclados históricos. Encontrada em Sabará: s/d. 1 partitura.

²¹ HORA, E. P. *De todos e para todos: considerações sobre a Sonata 2ª. (Sabará)*, 2010. p. 4.

²² BRANDÃO; MAGALHÃES. *Sonata N°2 “Sabará” Anônimo*, 2013. p. 283.

²³ BRANDÃO. *SONATA N° 2 (SONATA SABARÁ)*, s/d.

²⁴ Um Rondô é uma peça musical que se estrutura na alternância entre a seção que abre e fecha a peça e funciona como refrão (denominado “parte A”) e episódios contrastantes, em número mínimo de dois (denominados B, C, etc).

Essa anotação está presente no último episódio²⁵, a parte D na estruturação proposta por Brandão e Magalhães²⁶, que é marcado pela dramaticidade, apresentando contrastes por mudanças súbitas de dinâmica e caráter, com motivos com escritas distintas que vão rapidamente do enérgico (compassos 43 a 45 e 50) ao cantabile (compassos 47 a 49 e 51 a 53) até chegar na seção final desse episódio, no compasso 54²⁷. Denominada d’”, ela apresenta escrita livre, à maneira de fantasia, com diversas escalas, arpejos e um trillo longo com a mão esquerda, numa escrita similar às cadências virtuosísticas de concerto típicas do classicismo²¹. Todas essas características demonstram o clímax dramático representado por essa seção do Rondó, antes de retomar o refrão e finalizar a Sonata (Figura 05). E é exatamente no último compasso, que prepara a retomada para a parte A, que a inscrição em louvor Divino se posiciona, o que foi atribuído por Hora²¹ como “uma alusão ‘por se haver vencido uma tarefa’ e dar ‘graças a Deus’ pelos vários desafios técnicos suplantados”.

²⁵ A análise da Sonata “Sabará” aqui apresentada terá como enfoque apenas o último episódio, por nela se encontrar a anotação “Deus é bom...” e pelo fato de o estudo completo da estrutura do Rondó, bem como dos movimentos precedentes, já ter sido realizado por Brandão e Magalhães (2013) em texto que serviu de base para o presente estudo.

²⁶ BRANDÃO; MAGALHÃES. *Sonata N°2 “Sabará” Anônimo*, 2013. p. 290.

²⁷ Numeração de compassos segundo: *Sonata N°2*. Para teclados históricos. Encontrada em Sabará: s/d. 1 partitura.



Figura 05. Oitava e última página do manuscrito da Sonata “Sabará”, apresentando trecho da seção d”” (a partir do compasso 65) e reexposição da parte A. Fonte: *Sonata N°2*. Para teclados históricos. Encontrada em Sabará: s/d. 1 partitura.

A posição em que a anotação se insere, portanto, a circunscreve dentro da visão de fé do copista ou intérprete que a escreveu, tendo conexão com o conteúdo musical apresentado naquele trecho, algo incomum se compararmos com situações similares de agradecimento a Deus em partituras setecentistas²⁸. Nesse sentido, o louvor ao fim da seção de clímax virtuosístico aponta para a sensibilidade de seu redator em invocar a figura Divina para agradecer pela possibilidade de execução da obra, conseguida, sim, ao se transpassar as dificuldades técnicas, como defende Hora no trecho citado, mas podendo revelar mais do que isso: uma visão mais positiva do Onipotente ao permitir, por meio do estudo e esforço (e por isso invocada sua *justiça*), o deleite pelo próprio fazer musical que atinge seu ápice,

²⁸ A presença de agradecimentos a Deus ao início ou fim de partituras foi uma prática observada nos setecentos europeus tanto no contexto católico como protestante. Entretanto, muitas dessas situações refletem gestos mais gerais de fé, colocados ao início ou fim da obra e apresentando locuções latinas tradicionais e comuns à prática religiosa do compositor, como “Soli Deo Gloria”, no caso de J. S. Bach (1685-1750), e “In nomine Domini” ou “Laus Deo” no caso de F. J. Haydn (1732-1809).

como revela a análise da estrutura da seção, nessa passagem (justificando a *bondade* duplamente afirmada). Desse modo, o prazer artístico foi tamanho que levou à inspiração religiosa, sensibilizando o músico²⁹ a anotar aquelas palavras que, pela posição específica e ocorrência inusual no contexto de música secular, especialmente para teclado, nos leva a tomar uma posição igualmente sensível e subjetiva para compreendê-la.

Essa fé observa, nos prazeres da arte na Terra, a graça do Altíssimo no céu, tratando a música como deleite e, assim, uma prova viva da presença Divina, e não um meio para a adoração e glorificação apenas. Assim, ocorre uma espécie de atenuação da separação promovida no Barroco entre o temporal e o espiritual. Isso, na arquitetura, se manifesta na transição do tenebrismo para a luminosidade, do ornato carregado de simbolismos cristológicos (fênix e cachos de uva) para o “motivo desinteressado”³⁰ da rocalha, ou seja, do estilo Barroco do “Ó” ao Rococó do Carmo sabarense, criando uma ambiência em que se mostra possível o cultivo de uma fé que se permite fruir o Divino no terreno.

Recebido em: 29/05/23 – Aceito em 01/07/23

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Célio Macedo; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Sabará e Caeté*. Coleção Roteiros do Patrimônio, vol. 13. Brasília, DF : IPHAN, 2018.

²⁹ Nesse momento, é importante salientar que as discussões sobre a origem da composição e do manuscrito da Sonata não comprometem a relação da anotação “Deus é bom...” à fé otimista que se desenvolve no Século das Luzes, considerando que a datação da partitura a coloca como contemporânea a manifestações do Rococó mineiro, independente da origem portuguesa ou brasileira do redator da invocação divina ao final do Rondô.

³⁰ CAMPOS. *Arte Sacra no Brasil Colonial*, 2011, p. 48.

BORÉM, Fausto; CASTELO, David; FRECCIA, Gustavo W. *Adaptando a Sonata Sabará do teclado para o duo de traverso barroco e viola da gamba baixo*. XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Manaus, 2020. Disponível em <<http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/100/6>>, Acesso em: 13 fev. 2023.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; MAGALHÃES, Antonio Carlos de. *Sonata N°2 “Sabará” Anônimo*. Revista Barroco nº 20. Belo Horizonte: Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, 2013.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. *SONATA N° 2 (SONATA SABARÁ)*, s/d. Disponível em: <<http://www.editorapontes.com.br/tmb/Artigos/sonata.htm>> . Acesso em: 20 jun. 2022.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte. Coleção História e Arte. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

CASTAGNA, Paulo. *Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/UNESP*. São Paulo, 2003.

HORA, Edmundo Pacheco. *De todos e para todos: considerações sobre a Sonata 2ª. (Sabará)*. I SIMPÓSIO INTERNACIONAL PERFORMA CLAVIS 2010, São Paulo, 8-10 set. 2010.

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

SONATA N°2. Para teclados históricos. Encontrada em Sabará: s/d. 1 partitura.

VASCONCELLOS, Sylvio. *Arquitetura, Arte e Cidade - Textos Reunidos*. Celina Borges Lemos (Org). Belo Horizonte: BDMG CULTURAL, 2004.

A Ordem do Caos: Geometria como instrumento de análise de pinturas de tetos de igrejas

The Order of Chaos: Geometry as an instrument of analysis of ceiling paintings of churches

Robson L. S. Barbosa¹

RESUMO

O desenho transcende a mera função de delimitar as formas antes da adição de cores e texturas em uma pintura. Concomitantemente, age na organização da estrutura interna do espaço pictórico, sobretudo estabelecendo uma hierarquização dos elementos visuais, pois, de outro modo a composição resultaria caótica e não possuiria o equilíbrio das formas, a ordem e a harmonia. Aqui se propõe o uso de uma análise geométrica no espaço central das pinturas de teto de igrejas oitocentistas de Salvador, Bahia, através da qual se pretende obter resposta para questões relacionadas com os problemas espaciais. E nessa perspectiva, esclarecer e justificar algumas opções dos pintores e, assim, proceder a uma leitura e interpretação da mensagem iconográfica com fundamentos mais sólidos, pois acredita-se que o artista agiu de forma consciente e ponderada ao determinar a localização dos principais elementos da composição.

Palavras-Chave: Pintura de teto; Geometria; iconografia;

ABSTRACT

Drawing transcends the mere function of delimiting shapes before adding colors and textures to a painting. Concomitantly, it acts in the organization of the internal structure of the pictorial space, above all establishing a hierarchy of the visual elements, because otherwise the composition would be chaotic and would not have the balance of forms, order, and harmony. Here we propose the use of a geometric

¹ Doutorando em História da Arte, Mestre em Artes Visuais, Especialista em Metodologia do Ensino do Desenho.

analysis in the central space of the ceiling paintings of 19th century churches in Salvador, Bahia, through which we intend to obtain answers to questions related to spatial problems. And in this perspective, clarifying and justifying some of the painters' choices and, thus, proceeding to a reading and interpretation of the iconographic message with more solid foundations, as it is believed that the artist acted consciously and thoughtfully when determining the location of the main elements of the composition.

Keywords: Ceiling painting; Geometry; iconography;

A profusão de formas, cores, texturas e superfícies dos programas iconográficos provoca de imediato um singular arrebatamento no observador. Passada a emoção inicial, sucede a admiração diante à grande ilusão e, num processo seletivo, um olhar mais demorado esquadriinha o espaço a perceber melhor as formas, cores, texturas, movimentos e o emprego de luz e sombra. Contudo, esse nível mais agudo de interação com a obra, demanda tempo do observador num processo de fruição que a obra requer. E só então, é possível identificar uma certa arquitetura na organização das formas e figuras.

O desenho ultrapassa o delineamento do que os olhos percebem nas suas formas, cores e texturas, para servir de instrumento para organização interna de uma obra, estabelecendo prioridades e hierarquias. Com disse Da Vinci, *a pintura se divide em duas partes: a primeira é a figura, isto é, as linhas que determinam a figura dos corpos e suas partes; a segunda é o colorido que faz dentro dos tais termos.*² Assim, tratado como gênese da pintura, como princípio da forma, o não visível subjacente à imagem é o princípio de ordem do caos.

Em uma breve abordagem, o procedimento aqui proposto se presta a averiguar, com o mais próximo de um procedimento científico, se houve método de repetição ou fórmulas adotadas pelos artistas, na construção dos programas iconográficos,

² Vinci, Leonardo Da. *El tratado de la pintura*, 1691. Trad.Gulhermo Hernández. Madrid: CreateSpace Independent, 2016. XLVII, p. 11.

no que concerne à conjugação dos elementos visuais no espaço. Importa ressaltar que essa análise se restringe ao espaço ao centro da pintura, também chamado *arrombamento* do teto, ou seja, na composição do espaço que simula uma abertura ao céu onde se revela uma manifestação divina. O procedimento analítico consiste no emprego de elementos da geometria para aferir a organização da estrutura interna da pintura, não importando a princípio a identificação dos elementos visuais em si, mas a disposição dos mesmos no espaço, a interação entre eles e a relevância disso para o aspecto geral da composição.

A princípio, é necessário esclarecer que o procedimento proposto toma por base a publicação de Carles Bouleau³, livro sobre a investigação do autor em análise de pinturas. Tal obra foi de grande relevância ao desenvolvimento da tese desenvolvida por Luís Casemiro⁴, também sobre pinturas, na qual expõe o método geométrico de análise em diversas obras.

Em sua investigação, Buleau apresenta um exaustivo trabalho de investigação da estrutura interna que organiza uma pintura, ao que ele chama de “trama”. Interessa ressaltar que o autor, logo na introdução, adverte que não se trata de um *tratado de pintura*, mas um estudo sobre

a estrutura interna das obras que busca as fórmulas que tem regido ao longo dos séculos a distribuição dos elementos plásticos. Como as do corpo humano ou as de um edifício, essa trama é pouco visível; as vezes inclusive, irreconhecível; porém o que nunca pode deixar de existir, dando à obra essas linhas mestras das quais fala, em seu diário, Delacroix.⁵

O desenho como instrumento de leitura visual abre possibilidades de entender a organização da estrutura interna da composição, ao indicar a manipulação do espaço pictórico, mediante o estabelecimento do equilíbrio, ritmo, movimento, simetria, entre outros, mas sobretudo estabelecendo uma hieraquização dos

³ BULEAU, Charles. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Trad. Yago Barja de Quiroga. Madrid: Akal Ediciones, 2006.

⁴ CASEMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. Tese de Doutoramento em História da Arte, Universidade do Porto, 2004.

⁵ BULEAU, op. cit., p. 9.

elementos visuais. E isso Buleau comprova nos inúmeros exemplos de obras submetidas a sua análise, nas quais identifica as soluções usadas pelos distribuição das formas. Trata-se de um trabalho profundo em fundamento e contextualização do assunto.

Tendo em vista que esse texto se presta a demonstrar que a análise geométrica como ação complementar à análise iconográfica e simbólica, as abordagens serão simples, procurando aplicar resumidamente o processo de abordagem que, embora superficial, mostra-se de grande valia no complemento à informação sobre as pinturas em estudo. Importa sublinhar, que não se faz aqui uma defesa do uso da análise geométrica como complemento da análise iconográfica, mas apresentar as possibilidades de mais um instrumento relevante ao processo de entendimento da obra pictórica.

GEOMETRIA COMO MÉTODO

A aplicação da geometria como método de estudo tanto no trabalho de Luís Casemiro, quanto na grande maioria dos exemplos citados por Charles Buleau, se deu em obras de fácil aferição de medida, bem como manipulação, ou seja, em geral pinturas de cavalete ou pequenos painéis. Cabe então explicitar que nesse estudo as pinturas tomadas como objeto são de grandes dimensões, além de estarem suspensas em elevadas alturas e, portanto, sem possibilidade manipulação. Isso implica que a análise utiliza como base reproduções fotográficas das obras originais.



Figura 1. Panorâmica e detalhe central da pintura do teto da Ig. São Domingos / Salvador.

Apesar dessa disparidade entre as pinturas desse estudo e as apresentadas por Buleau e Casimiro, se entende ser possível a aplicação do método visto que o recorte central das pinturas das igrejas se enquadraram na tipologia do *quadro recolocado*,⁶ devido ao horizontalismo, ou seja a pintura desprovida do ilusionismo em perspetiva, com figuras em escorço. A frontalidade da cena ao

⁶ MELO, Magno. *A pintura de tetos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 24

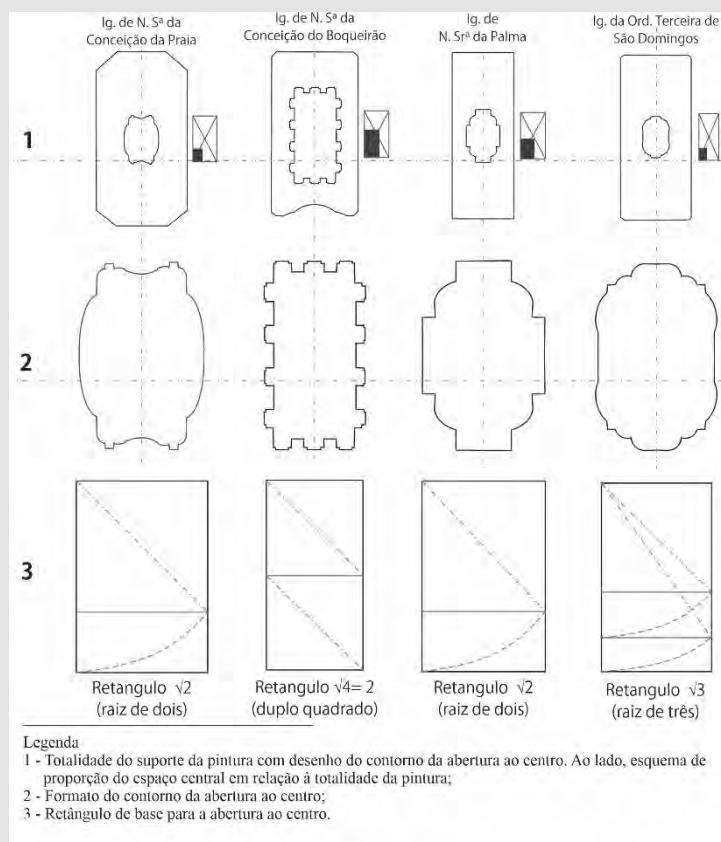


Figura 2. Proporção entre totalidade da pintura e o espaço central. Esquema gráfico: Robson Barbosa

guardando as devidas proporções e limitações. E partindo do princípio que as pinturas realizadas em forros de nave de igrejas, seja na sua totalidade, seja no recorte central possuem forma retangular, a presente análise toma por referência essa mesma forma de parelepípedo, tratado por Charles Buleau nas suas diversas dimensões e possibilidades.

O espaço central das pinturas nos tetos das igrejas além de ser o ponto convergente da perspetiva do entorno, detém os principais elementos iconográficos do tema da obra. E nesse sentido, interessa verificar a proporção entre a totalidade da superfície pintada e o espaço central reservado para representação desse arrombamento ao céu. Essa proporção se pode verificar no esquema gráfico a seguir (Fig. 02), onde quatro pinturas servem de estudo.

A importância dessa demonstração implica em observar o grau de protagonismo (ou não) da área central no sistema visual da obra. Assim, na fileira nº 1 do

centro dos tetos (Fig. 01) possibilita imaginá-la como um grande quadro retangular, antes pensado e projetado como uma pintura de cavalete. E lógico, num projeto de dimensões muito reduzida da execução no suporte final. Vale lembrar que aqui não há a pretensão alcançar o grau de exatidão de estudo dos citados autores, até porque não é essa a proposta, mas realizar o procedimento de análise por meio da geometria,

esquema o desenho esquemático da área total das pinturas, e ao lado um pequeno retângulo cinza circuscrito em outro linear. Também se mostra a forma esquemática da área central individualmente e ampliada (n°2), e na terceira fileira o retângulo aproximado correspondente a área central com sua representação matemática.

No exemplos apresentados, dois possuem uma área maior reservada à cena central: aa pinturaa das igrejas de N. Sr^a da Conceição do Boqueirão e de N. Sr^a da Palma. Já as pinturas da Conceição da Praia e de São Domingos têm o espaço central bem reduzido em ralação à totalidade da pintura. Nessas duas ultimas, se valorizou muito mais o entorno com a quadratura que o centro figurativo. Nesse quesito a que se destaca em termos de proporção das áreas é a pintura da Igreja da Palma, com um equilibrado espaço central correspondente a um quarto da pintura total. Ressalte-se que aqui não se faz juízo de valor da intenção ou habilidade do artista nesse quesito, tampouco se questiona o êxito da obra na sua mensagem ou não. Apenas se tratou de uma análise quanto à distribuição dos espaços da pintura.

Como toda a imagem da quadratura é um simulacro, deve-se entender a borda onde finaliza a falsa arquitetura em perspetiva como uma moldura para a visão celestial, uma fronteira estabelecida entre a inerte área circundante (a falsa arquitetura) e a hierofania⁷, que se destaca ao centro como

uma abertura para o alto, onde torna-se possível a comunicação com os deuses, um espaço onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao céu.

Certamente o projeto para a cena na abertura do teto foi concebida em forma retangular, submetida depois à circunscrição da borda da falsa arquitetura, como uma moldura. No estudo da geometria, o quadrado e a sua extensão, o retângulo, possuem sua própria estrutura interna que são as linhas internas diagonais e eixos.

⁷ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões.* Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 30.

O esquema gráfico (Fig. 03) demonstra em um primeiro grupo (1) a evolução do espaço central da pintura com sua forma recortada para o retângulo de referência. Ao lado, o segundo grupo demonstra a construção da trama a partir das linhas internas do retângulo.

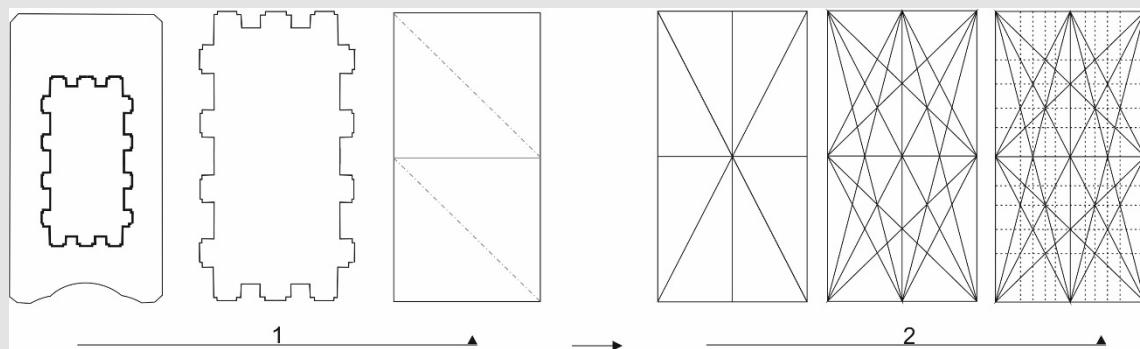


Figura 3. Simplificação do recorte central ao retângulo base e esquema das das linhas internas do retângulo. *Esquema gráfico:* Robson Barbosa

Partindo dos ângulos internos (quatro cantos), as diagonais se cruzam determinando o centro geométrico da forma e com essa referência, são traçados os eixos axiais. Na sequência, as outras diagonais partem dos ângulos para os pontos médios dos lados do retângulo, determinados pelos eixos vertical e horizontal. Por último surgem as demais linhas verticais e horizontais (tracejadas), originadas a partir da intercessão das diagonais. Assim se elabora o que Buleau chama de armadura, *da figura geométrica*. [...] a palavra armadura pode evocar qualquer apoio, por exemplo o chumbo dos vitrais.⁸

A fim de propiciar a análise, se procurou identificar nas imagens a finalização do que seria a arquitetura em perspetiva (base interna das bordas) (Fig. 02), observando a melhor posição que proporcionasse uma abrangência adequada do recorte central das pinturas.

Segundo Casemiro, a análise pode confirmar a existências de determinadas divisões das superfícies que lhe são inerentes como linhas constitutivas da figura geométrica específica. Mas é preciso ter em conta que as linhas mestras que

⁸ BOLEAU, op. cit., p. 124.

orientam a composição constituem uma simples ajuda e, uma vez utilizadas, o pintor habitualmente, fá-las desaparecer sob a pintura, como se tratasse de andaimes numa construção. As divisões não constituem em si mesmas uma composição, mas uma rede de linhas auxiliares.⁹

No processo de ajuste da melhor forma como sobrepor a armadura, se constatou a ampliação ou redução da trama das linhas não alterava o efeito da mesma sobre a imagem. Ou seja, a indicação do efeito visual da trama sobre as figuras em cena foi a mesma. De forma a evidenciar a organização das figuras de acordo à trama (Fig 04), algumas linhas foram ressaltadas, de modo que se pode perceber na imagem é a tendência de encerrar as figuras no triângulo ao centro da cena.

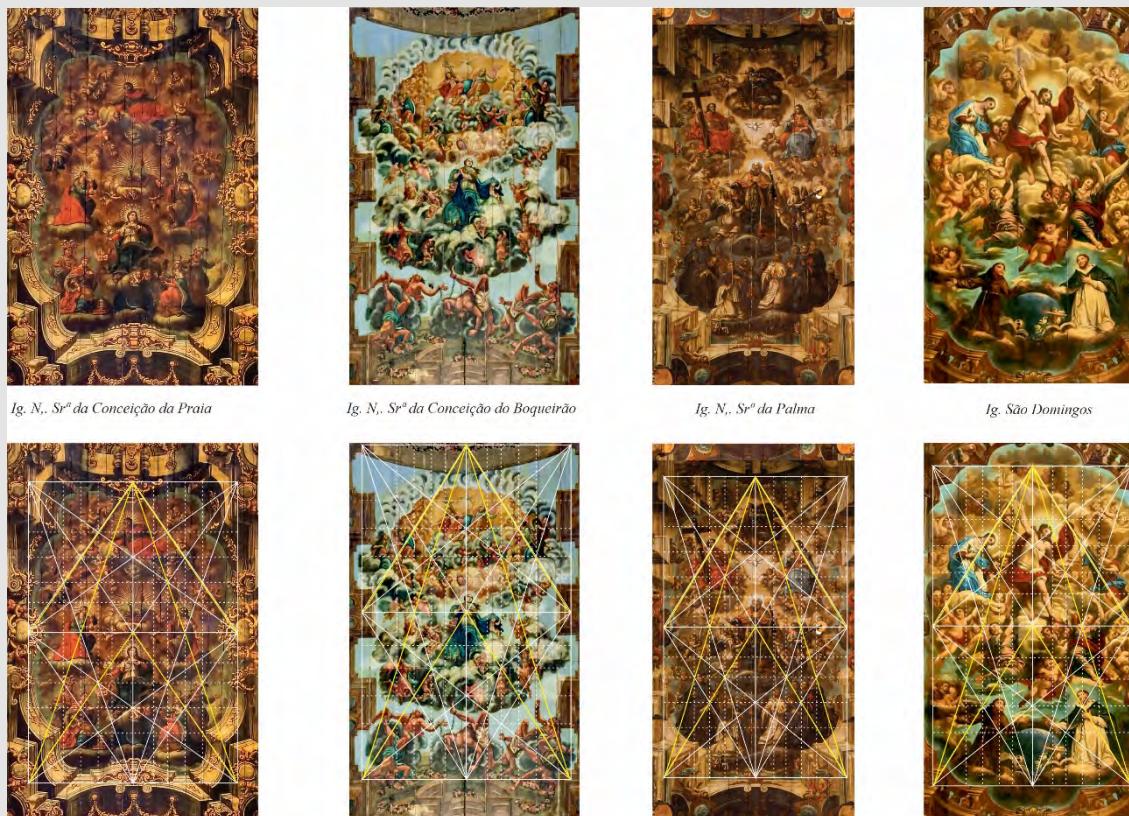


Figura 4. Projeção das linhas do retângulo com destaque das diagonais ao centro. Fotos:
Anibal Gondim Esquema gráfico: Robson barbosa

⁹ Casemiro, op. cit., p. 934.

O triângulo foi uma das figuras geométricas mais exploradas nas composições do Renascimento e aqui se mantém atual. Observe que nas imagens a figura central da Virgem Maria ganha evidência não apenas quando está no centro geométrico. A dinâmica das diagonais permite perceber uma organização que se amplia para baixo da cena, estabelecendo um triângulo isósceles de vértice superior. Simbolicamente cria uma área de forças descendentes em forma de cone. O triângulo maior em geral tem a pomba do Espírito Santo próximo ao vértice. Já o triângulo menor, em alguns casos parte do ventre da Imaculada ou está sobre sua cabeça, como se fosse um manto. A exceção fica nas imagens da Igreja de São Domingos, que tem Cristo enquadrado sob as diagonais e na pintura da Igreja da Palama, cujo triângulo menor tem o vértice ao peito de Santo Agostinho.

Seria possível indicar muitos detalhes que a armadura indica em cada imagem, contudo isso demandaria muito mais tempo. Vale lembrar que o propósito nesse momento é apenas demonstrar que as imagens seguem uma estrutura interna rígida que ordena cada elemento figurativo das cenas.

Para além das diagonais internas que abrangem partes das cenas, evidenciando uma dinâmica dos elementos, a trama de linhas internas do retângulo também auxiliar na determinação do lugar que cada figura ou símbolo ocupa no espaço. Nesse caso não apenas as diagonais, mas todas as intersecções das linhas internas podem servir como uma espécie de organograma que cria pontos de destaque na cena. É possível perceber na imagem (Fig. 05) as coincidências das figuras em relação aos pontos (em destaque) de encontro entre linhas internas.



No esquema as imagens, devidamente com as tramas estão menos visíveis, de modo a ceder o destaque aos círculos amarelos que indicam a distribuição figurativa na composição. Nas imagens aparecem precisamente posicionadas as figuras mais importantes das composições. Note que, na maior parte das indicações a posição relativa dos personagens se enquadra na intercessão das linhas diagonais e/ou dessas com as linhas horizontais e verticais. Nessa linha de observação é nitido o rigor da organização espacial e hierarquização de cada personagem de acordo com sua função ou importância na narrativa da cena.

Ainda sobre a organização do centro, há possibilidades de particularizar o estudo. A título de exemplo, aqui se apresenta um caso particular da Igreja de N. S^a do Boqueirão, única do conjunto de pinturas cuja perspetiva da quadratura convergente para o ponto central no centro geométrico da pintura, que coincide (aproximadamente) no coração da Virgem Maria (fig. 06).

Essa organização é icônica tanto do ponto de vista estético quanto simbólico, a começar pelo próprio programa iconográfico que dispensa a distração de figuras complementares ao tema, exceto pelas almas errantes logo abaixo da Virgem Maria, e das três Virtudes Teologais, imediatamente na sequência, alocadas em nichos mais abaixo. A estrutura linear foi estabelecida pelas arestas da arquitetura, marcada sobretudo pelas colunas que separam as Virtudes Teologais que, em

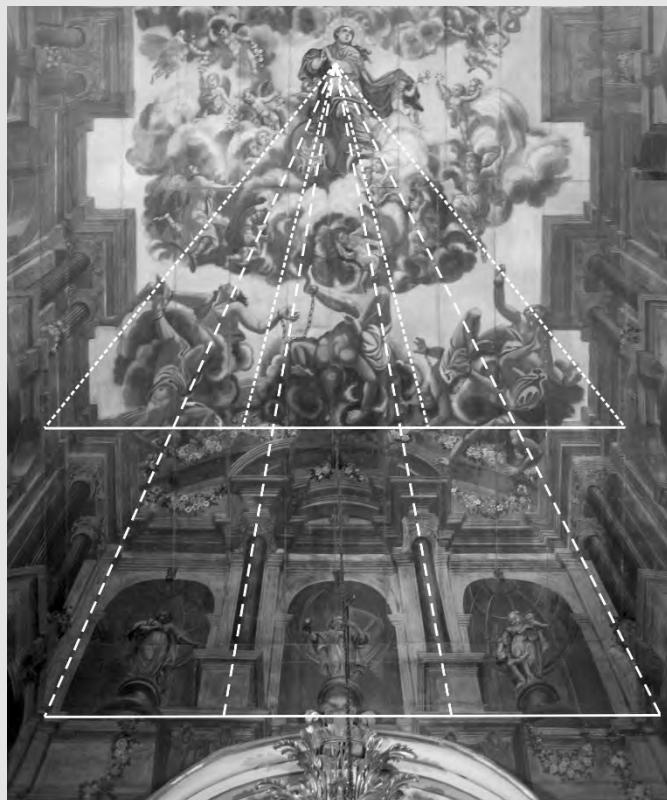


Figura 6. Convergência da perspetiva para a Virgem em Assunção. Foto: Diogo Portela. Intervenção gráfica: Robson Barbosa

número de três, coincide simbolicamente com o grupo trinitário de figuras masculinas mais acima. A convergência imposta pela perspetiva, sugere a mesma direção em perspetiva aérea para as almas.

De certo que a abordagem dos aspectos geométricos das pinturas de tetos não se esgota nessas poucas linhas, sobretudo numa amostragem que usou poucos exemplos, mas por hora satisfaz a intenção em demostrar que é possível o uso da geometria como método de análise de obras pictóricas, aqui particularizado em pinturas de tetos de igrejas, onde se procurou identificar nos exemplos apresentados um determinado padrão na estrutura interna das composições.

Embora se considere que na *geometria, a linha só existe, submetida a um completo anonimato, para permitir a definição da forma*¹⁰, importa salientar que a linha ultrapassa esse sentido, delineando as direções, proporções e posições dos elementos figurativos de uma composição. Logo, é possível o uso do desenho como instrumento de investigação das imagens para identificação e compreensão das estruturas concebidas, seja da perspetiva ou da ordem dos elementos visuais numa composição.

Nesse texto se buscou revelar que há subjacente ao aparente caos das pinturas de teto de igrejas, que ao primeiro olhar apresenta incontáveis elementos visuais, sejam figuras, símbolos, ou infinitos elementos arquitetônicos e decorativos, agregados numa aparente desordem, como que dispostos arbitrariamente pelo autor da obra. Mediante a apresentação do uso de um método de estudo já empregado por outros investigadores, mas aqui aplicado em pinturas de tetos de igrejas, se tentou demonstrar que há uma ordem do caos. Em verdade, as obras aqui estudadas seguem uma rigorosa ordem interna pré definida pelo artista, cuja

¹⁰ HUYGHE, René. *O poder da Imagem*. Trad. Helena Leonor Santos. Lisboa: Edições 70, 2009.
p. 90.

organização visual obedece a um propósito bem definido na concepção da própria pintura, a ideologia da fé.

Recebido em: 2/06/23 - Aceito em: 28/06/23

REFERÊNCIAS

HUYGHE, René. *O poder da Imagem*. Trad. Helena Leonor Santos. Lisboa: Edições 70, 2009.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MELO, Magno. *A pintura de tetos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Estampa, 1998.

CASEMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. Tese de Doutoramento em História da Arte, Universidade do Porto, 2004.

BULEAU, Charles. Tramas. *La geometria secreta de los pintores*. Trad. Yago Barja de Quiroga. Madrid: Akal Ediciones, 2006.

VINCI, Leonardo Da. *El tratado de la pintura*, 1691. Trad. Gulhermo Hernández. Madrid: CreateSpace Independent, 2016. XLVII.

Uma mulher vestida do sol: a composição iconográfica da Virgem Apocalíptica de Antônio Rodrigues Bello em Cachoeira do Campo.

A sun-dressed woman: the iconographic composition of the Apocalyptic Virgin by Antônio Rodrigues Bello in Cachoeira do Campo

Tiago da Cunha Rosa

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a imagem da Virgem Apocalíptica existente no nártex da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, no distrito ouro-pretano de Cachoeira do Campo, elaborada por Antônio Rodrigues Bello nas primeiras décadas do século XVIII. Diferentemente de suas pinturas irmãs existentes no tríptico, que apresentam fontes iconográficas diretas já identificadas ainda na década de 1940 por Hannah Levy, esta pintura apresenta uma composição mais livre do artista que permite entrever as referências visuais e culturais de mentalidade barroca nas quais este e sua produção estavam imersos. Neste sentido, neste trabalho a pintura de Bello é comparada a uma série de gravuras, e são identificadas possíveis fontes iconográficas diretas e indiretas utilizadas pelo mesmo na composição da cena, permitindo leituras iconográficas e discussões sobre a intencionalidade e os discursos contidos na cena apresentada.

Palavras chave: Pintura Colonial Mineira; Iconografia; Antônio Rodrigues Bello; cachoeira do Campo.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the image of the Apocalyptic Virgin in the narthex of the *Matriz de Nossa Senhora de Nazaré* (Our Lady of Nazareth Main Church), created by Antônio Rodrigues Bello in the first decades of the 18th century, in the Ouro Preto village of Cachoeira do Campo. Unlike the other paintings in the triptych, which present direct iconographic sources already identified by Hannah

Levy, in the 1940s, this painting presents a freer composition by the artist allowing to glimpse the visual and cultural references of the baroque mindset in which both the artist and his production were immersed. In this sense, Bello's painting is hereby compared to a series of pictures. Possible direct and indirect iconographic sources used by him in the composition of the scene are identified, which allows iconographic readings and discussions about the intentionality and the discourses within the scene presented.

Keywords: Colonial Painting in Minas Gerais; Iconography; Antônio Rodrigues Bello; Cachoeira do Campo.

1 INTRODUÇÃO

Ao pesquisar a complexidade das manifestações da arte barroca nas Minas Gerais setecentistas, é necessário compreender, antes de mais nada, este contexto global de mundialização da cultura europeia. Desta maneira, o conceito de mundialização proposto por Serge Grusinski parece aplicável, visto que:

A partir do século XVI a monarquia ibérica controlava um espaço que abrangia os quatro continentes, e com eles a multiplicidade de seus regimes de governo, estratégias de exploração de matérias primas e princípios de organização da sociedade. Nesse espaço se encontraram e se misturaram pessoas, sociedades e civilizações. Desse modo, a monarquia não se caracterizava uma “área cultural” unificada ou única, mas as reunia aos montes (...). (FURTADO et al,¹ 2014, p. 387).

Neste momento de “planetarização” do espaço europeu, surgiu a inédita necessidade de tornar os novos territórios palatáveis aos padrões ibéricos em termos culturais, artísticos, econômicos, religiosos e sociais. Desta maneira, penetra na colônia mineira a eurocêntrica mentalidade barroca, com a predominância da Igreja Tridentina, que sentia a emergente necessidade de se recuperar da fé abalada frente ao avanço protestante e trazer para seu controle,

¹ FURTADO, Júnia; KANTOR, Iris; STOLS, Eddy; THOMAS, Werner. (org) Um mundo Sobre Papel: Livros, Gravuras e Impressos Flamengos nos Impérios Português e Espanhol. São Paulo / Belo Horizonte. Editora da Universidade de São Paulo/ Editora UFMG. (2014)

novamente, as massas de fiéis. Assim, a igreja intensificou sua atuação numa série de medidas litúrgicas, que, posteriormente, teriam rebatimentos estéticos através das artes. A partir do posicionamento da instituição católica a arte se torna um instrumento de catequização, como fica explícito no Concílio de Trento, que estabelece:

Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe; aparte de que de todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios e dones que le han sido concedidos por Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios (...). (DENZINGER, 1963, p. 279, apud BOHRER, 2007, p.28)²

Para além das medidas que colocam as artes como instrumento de catequização e ordenação social, o referido concílio estabelece ainda: medidas de cunho litúrgico, normatizando a realização dos cultos; arquitetônicas, versando sobre o programa de necessidades, implantação e proporções dos templos; dentre outras, que no contexto do império português, foram prontamente recebidas e aplicadas, através de uma série de constituições.

No contexto da América Portuguesa, tais medidas foram recebidas e regulamentadas através das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que implementam as medidas do Concílio de Trento no território colonial, ditando parâmetros mínimos nos aspectos litúrgicos, arquitetônicos e artísticos. Flexor (2016) destaca a íntima relação das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia com as determinações do Concílio de Trento, uma vez que o texto baiano chega a transcrever alguns trechos completos, como por exemplo, o título XX, das santas imagens, que afirma:

² BOHRER. A. F. *Imaginário da Paixão de Cristo: Cultura artística e Religiosa nos séculos XVIII e XIX no alto rio das Velhas.* Monografia de Bacharelado. Departamento de História. Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. (2007)

Manda o Sagrado Concílio Tridentino, que nas Igrejas se ponham as Imagens de Cristo Senhor Nossa, de sua Sagrada Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhora, e dos outros Santos, que estiverem canonizados, ou beatificados, e se pintem retábulos, ou se ponham figuras dos mistérios que obrou Cristo nosso Senhor em nossa Redenção, por quanto com elas se confirma o povo fiel em os trazer à memória muitas vezes, e se lembrem dos benefícios, e mercês que de sua mão recebeu, e continuamente recebe; e se incita também, vendo as imagens dos Santos, e seus milagres, a dar graças a Deus Nosso Senhor, e a os imitar [...] Pelo que mandamos que nas igrejas, capelas e ermidas de nosso Arcebispado não haja em retábulos, altar, ou fora dele imagem que não seja das sobreditas, e que sejam decentes, e se conformem com os misterios, vida, e originais que representam. E mandamos que as imagens de vulto se façam daqui em diante de corpos inteiros pintados, e ornados de maneira que se escusem vestidos, por ser assim, mais conveniente, e decente. (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 268-269, 1753, p. 256-257, apud FLEXOR, 2016, grifo do autor)³.

Desta maneira, Não só em Mimas Gerais mas cm toda a colônia brasileira, houve uma profusão de edificações religiosas ricamente decoradas com as mais variadas tipologias de objetos decorativos e de culto, onde ainda hoje encontram-se um enorme acervo de bens móveis e integrados, como imagens, prataria, retábulos e forros, elementos estes que para além de seus valores de culto, carregam enormes valores históricos e artísticos.

2 OS TETOS RELIGIOSOS EM MINAS GERAIS: BREVE RESUMO DOS ESTUDOS MORFOLÓGICOS E ICONOGRÁFICOS.

As sistemáticas investigações da pintura colonial mineira e de seus mestres, especialmente daqueles pertencentes ao século XVIII, evoluíram constantemente desde o início dos estudos, nas décadas de 1930 e 1940, que se dedicaram à redescoberta do patrimônio mineiro.

³ FLEXOR, M.H.O. O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: “programa” da arte sacra no Brasil. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., LINS, E.Á., eds. Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 206-251. ISBN: 978-85-232-1861-4. Disponível em: <<https://doi.org/10.7476/9788523218614.0013>>

À partir dos clássicos estudos empreendidos por Hannah Levy, como seu texto “Modelos europeus na pintura colonial” originalmente publicado na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1944⁴ sobre o uso de estampas europeias pelos pintores mineiros, muito tem sido discutido acerca da produção artística e arquitetônica desenvolvida em Minas Gerais durante os séculos XVIII e XIX, que se mostrou não tão inventiva quanto se pensava inicialmente, mas sim fortemente influenciada por movimentos iconográficos europeus. Neste sentido, cabe compreender a vasta produção artística que se desenvolveu no território mineiro como parte de processos sociais, econômicos e artísticos que se deram a partir de processos globais de colonização.

Do ponto de vista dos estudos da pintura colonial, um dos autores pioneiros foi o professor Carlos Del Negro (1958)⁵, com importantes estudos sobre vários forros presentes nas igrejas no Estado de Minas Gerais. Cabe destacar, também, os estudos sobre a pintura em perspectiva em Minas Gerais⁶ desenvolvidos pela pesquisadora Myriam Ribeiro, realizados na década de 1980, que constituem enormes contribuições para os estudos da arte colonial mineira.

Outro importante estudo sobre a pintura em perspectiva nos tetos, desta vez especificamente sobre os tetos lusos, foi realizado pelo pesquisador Magno Moraes Mello (1998)⁷. A obra, que apresenta importantes avanços sobre a morfologia dos tetos portugueses, bem como as relações econômicas e sociais que envolvem sua execução e o universo social que envolve o a complexa organização das oficinas dos oficiais de pintura e artífices daquele contexto em Portugal, fornece

⁴ LEVY. Hannah. Modelos Europeus na Pintura colonial. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, V. 4, 1944.

⁵ DEL NEGRO, Carlos. Contribuição ao estudo da pintura mineira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / DPHAN, 1958, (Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 20).

⁶ OLIVEIRA, M. R. A pintura de Perspectiva em Minas Colonial- ciclo barroco. IN:Revista Barroco, 10 (1978): 27-37.

⁷ MELLO, M. M. A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de d. João V –Lisboa: Editorial Estampa Ltda, 1998.

importantes subsídios para a análise de processos similares ocorridos na colônia mineira.

Para tal, pode-se analisar a documentação remanescente e as próprias obras deixadas nos muitos templos edificados desde o início do século XVIII na colônia mineira, em especial aqueles dos núcleos urbanos da região, como é o caso da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, no distrito de Cachoeira do Campo, que será pormenorizadamente descrita e analisada no tópico à seguir.

3 A MATRIZ DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ DE CACHOEIRA DO CAMPO

O distrito de Cachoeira do Campo está situado à aproximadamente 20 quilômetros da sede de Ouro Preto e representa atualmente o maior distrito do município. A importância e a estreita relação do distrito com o município remonta aos primórdios do século XVIII, onde o distrito (naquela época freguesia) funcionava como um importante centro de abastecimento prestando um apoio indispensável à Villa Rica. Dentro deste contexto setecentista, Cachoeira do Campo apesar de não ser um centro de extração aurífera “se tornou um importante centro agrícola e pastoril para o mercado urbano regional devido ao clima ameno e seu solo regular e fértil, elevando-se à paróquia colativa em 1724.” (LIMA, 2012, p. 4).⁸

A região do distrito desbravada no final do século XVII caracteriza o início do processo de urbanização no interior da colônia, quando a exploração do território colonial supera os quase trezentos anos de ocupação litorânea. Pode-se apontar como um dos marcos da exploração deste território o avistamento pela bandeira do paulista Fernão Dias Paes de uma cachoeira nas proximidades de onde hoje se

⁸ LIMA. M. A. T. As Freguesias do Campo: um estudo da paróquia de Nossa Senhora de Nazaré da Cachoeira do Campo no século XVIII. 2012. Anais do XVIII encontro regional ANPUH. 2012. Disponível em <http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340763893_ARQUIVO_artigo_produto!.pdf>

situa o Colégio Dom Bosco (BOHRER, 2011, p.45). Destaca-se no lugarejo a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, que se destaca por ser uma das mais antigas igrejas Matrizes de Minas Gerais, importante exemplar dos momentos iniciais do chamado Barroco Mineiro.

Assim como a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, as primeiras grandes igrejas edificadas em Minas Gerais durante a primeira metade do século XVIII, concomitantes ao ápice da produção aurífera, apresentavam uma forte relação com a arquitetura tradicional portuguesa, uma vez que apresenta um espaço interno ricamente ornamentado, que contrasta com sua fachada simplória.

Essas igrejas descritas por Sir Richard Burton como “grandes galpões”, eram elementares construções retangulares divididas em três compartimentos (Nave, capela - mor e sacristia), com fachada plana e lisa ladeada por torres quadradas. De derivação portuguesa, o estilo é uma versão tardia do maneirismo do século XVI, e o tratamento, provinciano. (BURY, 2006, p. 109).⁹

Apesar das significativas mudanças experienciadas no campo da arquitetura religiosa de Minas Gerais, em especial após a segunda metade do século XVIII, que tornou as plantas mais sinuosas e a ornamentação mais leve e apurada, as igrejas mineiras mantiveram sua essência arquitetônica. Segundo Bazin,

Na segunda metade do século XVII, a arte luso-brasileira havia criado um tipo de edifício cultural cujos elementos, o plano e a elevação, eram dominados pelo funcionalismo: a igreja com corredores, monumento quadrangular, de volumes simples e superfícies lisas, que exteriormente ofereciam apenas um único ponto com arquitetura ornamentada: o frontispício; a escultura só era utilizada em sua forma puramente ornamental, sem recorrer à alegoria. Quanto ao interior, era uma espécie de caixa preparada para a ornamentação trazida pelo entalhador. (...) Assim, a igreja brasileira exprime, melhor talvez do que qualquer outra – pelo menos a dos primeiros tempos – essa introversão da alma cristã, desprezando os exteriores e toda voltada para sua riqueza íntima. (BAZIN, 1966, p. 140-141, grifo nosso).¹⁰

⁹ BURY, John . Arquitetura e arte no Brasil colonial / John Bury; Organizadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira – Brasília, DF: IPHAN / MOMUMENTA, 2006

¹⁰ BAZIN, Germain. Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil. Ed. Le Temps, Paris, 1966, p.162; O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil, Rio de Janeiro, 1990, p. 140/1.

Essa lógica descrita por Bury e por Germain Bazin, da caixa simplista onde predominam os aspectos funcionais com um interior de um pomposo “recheio” barroco que caracteriza a produção da arquitetura religiosa no estado se aplica perfeitamente ao templo sobre o qual enfoca este estudo, a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo.



Figura 01: Fachada da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo-MG. Fonte: Acervo do autor.

A Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré situa-se bem no centro do distrito ouro-pretano de Cachoeira do Campo, sobre uma suave colina que pode ser avistada de boa parte do distrito. A importância política adquirida pelo distrito ao longo do século XVIII pode ser relacionada diretamente à riqueza ornamental do templo, haja vista que este era frequentado por importantes autoridades políticas e era o espaço no qual congregavam poderosas irmandades de elevado prestígio social e poder aquisitivo.

Deve-se ter em mente que naquele contexto, Cachoeira do Campo era um importante centro da colônia, pois a partir de 1720, a Coroa Portuguesa tinha a intenção de tornar a localidade um importante centro de coesão político militar. (LEMOS, 2016, P. 86)¹¹ Logo, na edificação e decoração daquela suntuosa Matriz, os melhores construtores, artífices e materiais seriam empregados. Daí, tem-se

¹¹ LEMOS, Paulo. (Org.) Ouro Preto: Igrejas e capelas/ Paulo Lemos, 1º edição – Ouro Preto (MG); Livraria e Editora Ouro Preto, 2016.

nomes como do entalhador português Manoel de Mattos, e do pintor Antônio Rodrigues Bello dentre os profissionais envolvidos na decoração da Matriz.

A edificação do referido templo ocorreu ainda nos primeiros anos do século XVIII, visto que “Os documentos mais antigos datam de 1708 e dizem respeito à irmandade do Santíssimo Sacramento, responsável, de princípio, pelo montante de obras. Em 1708 a igreja já sediava a paróquia de missão” (LEMOS, 2016, p. 86). Estes documentos demonstram que ainda na primeira década do século XVIII já existia alguma edificação primitiva no local onde hoje se situa a Matriz.

A conclusão das obras se deu em meados da segunda década do século XVIII, pois a documentação disponível demonstra que “Alguns anos antes de 1726, a estrutura do templo devia estar em reconstrução, com ampliação da Nave, pois neste ano consta a encomenda do coro, púlpitos e pintura do forro da Nave.” (LEMOS, 2016, p. 86).

Uma vez concluídas as obras civis da Matriz entram em cena o processo de execução de sua ornamentação. A Matriz de nossa Senhora de Nazaré além de ampliada, deveria receber uma rica decoração pictórica, tendo em vista sua tamanha importância religiosa e simbólica. Assim, foram executados ricos retábulos integralmente dourados e policromados, e pinturas que se estendem desde a entrada, sob o coro, até a Capela – Mor.

Nestas pinturas, o autor lança mão de um recurso utilizado pelos pintores europeus desde o século XVI, que viria a se tornar prática recorrente entre os pintores mineiros: a cópia de gravuras das mais diversas fontes iconográficas, como bíblias e missais. Para além do aspecto de praticidade deste processo de cópia iconográfica, deve-se ter em mente os processos de fiscalização exercidos pelo sistema de mesas sensórias e louvações que tornavam a reprodução destas peças gráficas mais seguras que a criação de iconografias totalmente novas por parte dos pintores, uma vez que as gravuras utilizadas como fontes já haviam sido fiscalizadas e aprovadas anteriormente.

Deve-se levar em consideração que este hábito de “copiar” gravuras pode ter uma estreita relação com o uso dos tratados de arquitetura e perspectiva, considerando que estes além de oferecer orientações técnicas de composição serviam também, (talvez esta fosse sua principal utilidade), como uma fonte de repertório visual para as construções e pinturas. Logo, pintores habituados a consultar as gravuras dos tratados quando era necessário representar tramas arquitetônicas, poderiam facilmente fazer o mesmo quando fosse necessário representar cenas e personagens bíblicos consultando as gravuras disponíveis em outras fontes.

Tais pinturas estão distribuídas por todo o templo, mas aqui serão enfocadas aquelas existentes sob o nártex, que contém três pinturas que carregam uma intencionalidade: a de transmitir uma mensagem clara de castigo e salvação através das duas cenas de Adão e Eva, do livro de Gênesis, e do apocalíptico triunfo da Virgem sobre a Heresia e os pecados.

Como dito anteriormente, a pesquisadora Hannah Levy identificou em 1944 as fontes iconográficas diretas das pinturas de Bello, seriam as gravuras de Christoph Weigel existentes numa antiga bíblia, *Historiae Celebriores Veteris Testamenti Iconibus Representatae*, publicada em alemão e latim, no ano de 1708 e republicada em 1712.

As gravuras utilizadas encontram-se logo nas primeiras páginas desta bíblia, uma vez que são cenas do livro de gênesis. A primeira delas, inclusive a primeira gravura da referida bíblia (a Queda do Homem). Um olhar atento e comparativo entre a gravura de Weigel, de 1712 e a pintura de Bello, provavelmente executada entre as décadas de 1730 e 1740 permite identificar algumas diferenças sutis, que possibilitam o vislumbre da mentalidade dos envolvidos nesta obra (artista ou encomendante).

Na pintura de Bello há uma preocupação em esconder a nudez, um pudor que se mostra no fato de que um galho cobre as nádegas antes desnudas da figura de Eva. Além disso, alterações no fundo e nos animais que circundam as figuras principais.

Neste sentido Bohrer aponta para um fundo potencialmente psicológico, que resultou na substituição de uma paisagem tropical da gravura por uma mais condizente com a realidade ibérica, já que ali ‘a maior parte dos membros da irmandade do Santíssimo Sacramento (comitente) era portuguesa e o próprio Bello, também.’ (Bohrer, 2020, p.112)¹²

A pintura de Bello tem um outro fundo, com uma paisagem repleta de ciprestes, e outros animais, talvez menos exóticos, dos quais destaca-se a supressão do elefante (talvez muito chocante para Minas Gerais do século XVIII), as feições humanas do leão (que segundo uma lenda popular no distrito de Cachoeira do Campo, teria as feições do rosto de Bello) e a dupla de patos em primeiro plano. Ainda sobre as aves presentes na composição Cachoeirense, percebe-se ao fundo desta cena uma revoada que se repete em diversas pinturas daquela Matriz, o que sugere que estas revoadas possam constituir parte do vocabulário frequente deste pintor.

Quanto às divergências decorrentes das alterações entre gravura e pintura, cabe destacar que a pintura obedece a uma iconografia específica, controlada pela Igreja Católica regida pelos preceitos do concílio de Trento. “É assim que as cópias (e as cópias das cópias) se multiplicam.” (BOHRER, 2007, p. 75) e desta maneira, estas



Figura 02. Comparativo entre as gravuras de Weigel e as pinturas de Bello nas cenas da Queda do Homem e da Expulsão do Paraíso. Fonte: Elaborado pelo autor. Montagem a partir de WEIGEL, 1712 e Acervo do autor.

¹² BOHRER, A. F. *O discurso da imagem: Invenção, cópia e circularidade na arte.* Chiado Editora; 1^a edição. 268 p. 2020.

“cópias” se mostram sujeitas à mentalidade dos encomendastes e dos artistas que as executam.

Acima, pode-se ver lado a lado a gravura de 1712 e a pintura de Cachoeira do Campo, a fim de oferecer ao leitor a possibilidade de comparação. Chama a atenção por fim o fato de a pintura executada por Bello traz em sua porção inferior um filactério, com o mesmo texto presente imediatamente abaixo da gravura, em latim e alemão. A Pintura de Bello transcreve o trecho original em latim, que em tradução livre contém a mensagem de que “A serpente astuta procurou Eva dentro do paraíso e Eva tolamente aceitou o fruto. Posteriormente houve a queda dos pais que foram enganados naquele lugar.” (BOHRER, 2020, p. 240).

A segunda pintura aqui analisada, encontra-se do lado direito do tríptico, no nártex da referida Matriz. Nela, está retratada a cena da Expulsão do Paraíso, onde o anjo com sua espada de fogo ocupa a porção superior esquerda da pintura, enquanto conduz para fora do Jardim do Éden Adão e Eva. Adão cobre seu rosto, envergonhado, enquanto eva, logo atrás dele, olha para trás observando o anjo (no caso da gravura) ou o paraíso que fica para trás (no caso da pintura de Bello).

Novamente se notam as mesmas alterações da cena anterior, na paisagem ao fundo, que antes era exuberante e tropical, e nos rastros do pudor, que cobrem o seio de Eva com uma mecha de cabelo, e nas vestes dos personagens. Sobre tal aspecto, Bohrer (2020) salienta o fato de que a gravura de Weigel encontra-se em desacordo com o texto bíblico, visto que as figuras estão nuas, uma vez que de acordo com a passagem de Gênesis, ainda dentro do paraíso adão e eva se percebem despidos e se vestem. Já na pintura de Bello, ambas as figuras trajam vestes rústicas, o que além de refletir o pudor já anteriormente citado, demonstra a atuação das mesas sensórias presentes em Minas Gerais na fiscalização da produção artística, rigidamente desenvolvida de acordo com os princípios da Igreja Tridentina.

Tais aspectos podem ser comparados nas imagens acima, no qual se pode perceber lado a lado a gravura utilizada como fonte iconográfica e a pintura dela “copiada”.

Nelas, além dos aspectos iconográficas já citados, pode-se perceber novamente o uso na pintura do filactério com a transcrição em latim do texto existente na gravura, que conta com o mesmo trecho em Latim e alemão. Nessa cena, o filactério contém o seguinte texto:

O anjo com a espada de fogo os expulsou do jardim. Essa foi a consequência para aqueles que queriam ser como Deus e, como castigo, seus olhos viram envergonhados que estavam nus: e ambos perceberam que eram somente humanos. (BOHRER, 2020, p. 240).

4 – A VIRGEM APOCALÍPTICA DE CACHOEIRA DO CAMPO

Por fim, a imagem central, que representa a Virgem Apocalíptica triunfante sobre o pecado e a heresia, não é citada nos antigos estudos iconográficos de Hannah Levy ou mesmo nos recentes estudos de Alex Bohrer, que eventualmente apenas descrevem a cena sem elaborar maiores observações sobre a mesma. Diferente de suas pinturas irmãs do tríptico, não foram identificadas fontes iconográficas diretas para a pintura da virgem. Esta terceira e última pintura apesar de ser a mais emblemática e carregada de significado, é a que apresenta menos estudos.

Trata-se da cena central, que retrata uma cena apocalíptica (Diferente das anteriores, do livro de Gênesis), onde a Virgem Maria apresenta-se pisando sobre uma lua, coroada por doze estrelas e rodeada por um resplendoroso brilho, o que remete ao trecho de apocalipse 12. Nesta cena, a Virgem é representada ladeada por figuras antropomórficas aladas e tem sob seus pés uma série de figuras, sendo elas: 1 - um esqueleto, portando uma foice cujo cabo está quebrado no chão; 2 - uma figura feminina, com um fruto semelhante ao existente na cena da esquerda, da queda do homem; 3 - uma serpente, sobre a qual a figura anterior encontra-se caída e que tem ao seu lado mais um fruto; 4 - um homem, aparentemente idoso, que deixa cair por terra não somente seus três livros, mas também um tinteiro e uma pena, o que indica que este homem não só lia aqueles livros, mas também os redigia. Além destas três personagens, São elementos notórios nesta pintura os

raios que partem da virgem, quase como setas, em direção a estas quatro figuras (a caveira, a mulher, a serpente e o homem com os livros) como se representassem castigos especificamente direcionados a cada uma delas.



Figura 03. A Virgem apocalíptica pintada por Antônio Rodrigues Bello em Cachoeira do Campo. Fonte: Acervo do autor.

Na parte inferior da pintura há, assim como nas duas outras pinturas do tríptico, um filactério com frases em latim, que diz “Heresia e inveja, os culpados pela dor da morte serão vencidos, e eu voltarei e os reduzirei às cinzas.” (BOHRER, 2020, p. 240). Não por acaso, esta imagem está na entrada (no nártex) de uma das mais antigas Matrizes mineiras: em suma, trata-se de uma mensagem clara, textualmente e iconograficamente, de poder e triunfo do catolicismo que passaria a reger a vida social nas terras mineiras.

Esta cena em específico, é menos estudada que suas irmãs das laterais (citadas e analisadas desde a década de 1940), e apesar de não terem sido identificadas fontes iconográficas diretas, parece plausível afirmar que dentro do contexto cultural de uma mentalidade barroca, o pintor pode ter partido da leitura de diversas fontes disponíveis e, assim como nas cenas de Adão e Eva, ter inserido ou suprimido elementos, fazendo as adaptações que julgasse necessárias dentro de seu processo criativo.

No que diz respeito às fontes iconográficas, indaga-se à respeito daquelas possivelmente utilizadas por Antônio Rodrigues Bello na composição desta cena central. Apesar da inexistência de uma fonte direta, da qual o pintor tenha copiado de forma clara a composição da cena, acredita-se que para esta pintura Bello possa ter feito uma composição à partir de diversas fontes e gravuras vistas anteriormente e que compunham o universo visual no qual ele (e os encomendantes da obra) se encontravam imersos dentro dos processos globais de circulação de livros e material gráfico.

Neste sentido, a quantidade de livros como Bíblias e Missais com estampas disponíveis na colônia constitui parte desse universo visual. Especificamente sobre a Bíblia de Weigel utilizada para as gravuras das laterais deste tríptico, tratava-se de um livro em dois volumes, divididos entre o antigo e o novo testamento. Enquanto as gravuras do antigo testamento foram utilizadas nas pinturas referentes ao livro de gênesis, localizadas nas laterais do tríptico, parece provável que alguma das gravuras do segundo volume desta bíblia, do livro de apocalipse, possa ter sido utilizada como fonte para a gravura central. Desta maneira, recorreu-se ao segundo volume da bíblia, também de 1712, “*Historiae Celebriores Novi Testamenti Iconibus Representatae Et Ad excitandas bonas meditationes selectis Epigrammatibus exornatae in lucem datae*”.

Nesta bíblia, no entanto, como fora indicado pelos pesquisadores anteriores, não encontram-se fontes diretas para a cena da Virgem Apocalíptica, mas há uma gravura no livro de Apocalipse que apresenta algumas similaridades notórias com

a pintura de Antônio Rodrigues Bello, que acredita-se que possa constituir uma das fontes indiretas por ele utilizadas.

Na estampa em questão aparece a figura de Cristo, ladeado por sete candelabros; com chamas em seus olhos; com uma espada em sua boca; sete estrelas em sua mão direita e em sua frente há uma figura masculina de joelhos. Obviamente, não se trata da mesma cena representada em Cachoeira do Campo, fato que se nota inicialmente pelo filactério presente na pintura, que não é o trecho de Apocalipse 1.

Mas nota-se os braços e as mãos das figuras do cristo de Weigel e da Virgem de Bello, que apresentam-se muito similares, inclusive na posição de cada um dos dedos. Cabe ressaltar aqui a exata semelhança entre as mãos verificada anteriormente entre as pinturas e as gravuras de Gênesis. Além do detalhe das mãos, pode-se perceber ainda algumas similaridades no panejamento de ambas as figuras, especialmente o tecido esvoaçante à esqueda sobre o ombro, notadamente rígido e com ângulos bem demarcados.



Figura 04: Gravura de Cristo existente no livro de Apocalipse da bíblia de Weigel e detalhe comparativo com a Virgem Apocalíptica de Bello. Fonte: Elaborado pelo autor à partir de acervo do autor e WEIGEL, 1712.

Outro ponto que suscita a utilização indireta de fontes iconográficas na composição da Virgem Apocalíptica de Cachoeira do Campo se encontra dentre as figuras sobre as quais ela pisa, em especial aquela que não é tão clara quanto a caveira com a foice (uma alegoria da morte) à sua esquerda e o homem com livros e tinteiros à sua direita (que claramente alude ao avanço do protestantismo). Esta figura feminina, que aqui segura um fruto semelhante ao fruto proibido da cena da queda do homem, encontra-se caída ao chão, com os braços flexionados, onde uma das mãos leva o fruto até a boca e outra mão com os dedos entrelaçados aos cabelos. Tal figura poderia passar desapercebida pelos estudos, como vem passado até então, uma vez que tem uma menor força iconográfica e uma menor expressividade que as que a ladeiam, porém, nota-se a semelhança desta com outras figuras suplantadas em diversas imagens pelo mundo.

Note-se por exemplo, em Roma, na capela de Santo Inácio existente na Igreja de Jesus, a imagem de Pierre le Gros denominada “Religião Derrota a Heresia”. Nela, percebe-se na figura caída ao chão o mesmo braço flexionado, com uma das mãos na cabeça, ou ainda, a estátua de Santo Inácio de Loyola de Camilo Rusconi existente na basílica de São Pedro em Roma, em que a mesma figura suplantada aparece com os braços flexionados e uma das mãos também é levada à boca. Além de outros elementos similares, como o fato da figura portar um livro e estar caída



Figura 05: Comparativo entre a pintura mexicana de Miguel Cabrera, a Escultura Romana de Camilo Rusconi e o detalhe da pintura Mineira de Antônio Rodrigues Bello, respectivamente. Fonte: Elaborado pelo autor, Montagem a partir de Wikimedia Commons; Flickr ; Acervo do autor.

sobre uma serpente, fatos comuns entre a estátua de Rusconi e a Pintura de Bello. Por fim, interessante pontuar que prováveis gravuras desta estátia foram produzidas, uma vez que existe por exemplo, uma pintura mexicana de Miguel Cabrera que é claramente uma cópia desta estátua: a mesma posição dos braços, a mesma figura caída ao chão com os braços flexionados e cabelos esvoaçantes.

Tais pontos são aqui demonstrados não com a rasa intenção de demonstrar que o artista teve em suas mãos uma ou outra gravura, mas para demonstrar que o artista se inseria numa mentalidade barroca dominante no século XVIII e esta mentalidade dominante é que inseria as gravuras acima num contexto cultural e visual maior no qual o pintor estava imerso. Tais gravuras constituíam este universo visual cujo pintores e escultores estavam inseridos. Na Europa e em todas as colônias espanholas (como o México) e portuguesas, como demonstra a pintura de Minas Gerais.

Tais gravuras podem constituir fontes iconográficas indiretas, e não se pode descartar que o pintor teve em mãos alguma destas, ou outras similares a elas, uma vez que ficou claro que Antônio Rodrigues Bello teve liberdade criativa para alterar a composição de suas fontes iconográficas. Neste caso, no nártex de Cachoeira do Campo, nota-se na cena da Virgem Apocalíptica uma composição livremente elaborada pelo pintor, com base porém em um sólido repertório visual prévio.

Apesar de algumas adaptações pontuais na composição, permanecem os elementos morfológicos dominantes: detalhes do panejamento, nas posições das mãos, braços e nos cabelos esvoaçantes de uma figura suplantada, que não por acaso está debruçada sobre uma serpente e ladeada por livros. Aqui, mantém-se principalmente o discurso central contido nestas imagens: a ideia do catolicismo triunfante sobre a morte, o pecado e a heresia, em especial aquela decorrente do protestantismo.

Destaca-se também que nos momentos iniciais dos estudos da pintura colonial mineira havia uma visão pejorativa sobre a obra de Bello, descrita àquela altura como medíocre e de segunda mão, que sem mesmo realizar análises mais próximas e profundas atribui a estas um “charme de ingenuidade” (BOHRER, 2020, p. 109), descrevendo as obras de Cachoeira do Campo de forma depreciativa. Tal fato pode ser revisto pelas pesquisas recentes não somente sobre este pintor, mas de muitos outros que atuaram em período próximo na região de Minas Gerais.

Por fim, cabe ressaltar a importância iconográfica de obras como a Virgem Apocalíptica de Cachoeira do Campo, que uma vez que não se apreentam descendentes de uma única gravura, mas sim de composições mais ricas e livres feitas pelos pintores possivelmente influenciadas por decisões das irmandades encomendantes, refletem não só o vasto acervo visual disponível aos primeiros habitantes de minas Gerais no alvorecer do século XVIII, mas também as ideias dominantes naquele espaço e naquele período, bem como os discursos dominantes que deveriam ser oficializados através da arte nos espaços de poder na colônia.

Recebido em: 02/06/23 – Aceito em: 01/07/23

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, Germain. *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Ed. Le Temps, Paris, 1966, p.162; O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil, Rio de Janeiro, 1990.

BOHRER, A. F. *Imaginário da Paixão de Cristo: Cultura artística e Religiosa nos séculos XVIII e XIX no alto rio das Velhas*. Monografia de Bacharelado. Departamento de História. Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. (2007)

BOHRER, A. F. *O discurso da imagem: Invenção, cópia e circularidade na arte.* Chiado Editora; 1^a edição. 268 p. 2020.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial* / John Bury; Organizadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira – Brasília, DF: IPHAN / MOMUMENTA, 2006

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / DPHAN, 1958, (Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 20).

FLEXOR, M.H.O. O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: “programa” da arte sacra no Brasil. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., LINS, E.Á. (Eds.). *Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design [online].* Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 206-251. ISBN: 978-85-232-1861-4. Disponível em: <<https://doi.org/10.7476/9788523218614.0013>>

FURTADO, Júnia; KANTOR, Iris; STOLS, Eddy; THOMAS, Werner. (org) *Um mundo Sobre Papel: Livros, Gravuras e Impressos Flamengos nos Impérios Português e Espanhol.* São Paulo / Belo Horizonte. Editora da Universidade de São Paulo/ Editora UFMG. (2014)

LEMOS, Paulo. (Org.) *Ouro Preto: Igrejas e capelas/* Paulo Lemos, 1º edição – Ouro Preto (MG); Livraria e Editora Ouro Preto, 2016.

LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura colonial. *Revista do SPAN*, Rio de Janeiro, V. 4, 1944.

LIMA, M. A. T. As Freguesias do Campo: um estudo da paróquia de Nossa Senhora de Nazaré da Cachoeira do Campo no século XVIII. 2012. Anais do XVIII encontro regional ANPUH. 2012. Disponível em:<http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340763893_ARQUIVO_artigopronto!.pdf>

MELLO, M. M. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de d. João V.* Lisboa: Editorial Estampa Ltda, 1998.

OLIVEIRA, M. R. A pintura de Perspectiva em Minas Colonial- ciclo barroco. In: *Revista Barroco*, 10 (1978): 27-37.

ARTIGOS LIVRES

O encontro entre a ciência e a pedagogia jesuíta no *Tratado de Perspectiva* do padre Inácio Vieira. (1678-1739) *

The contact between science and Jesuit pedagogy in the *Tratado de Perspectiva* of Father Inácio Vieira (168-1739)

Renata Nogueira Gomes de Moraes**

RESUMO

O objetivo deste artigo é demonstrar como o conhecimento perspectivo, presente no *Tratado de Perspectiva* (1715) do padre Inácio Vieira (1678-1739), foi atravessado pelo conhecimento científico, formado pela Companhia de Jesus e pela pedagogia dos jesuítas. Tendo em vista essa questão, é interessante localizar o lugar do texto de Inácio Vieira na tratadística portuguesa para perceber a importância dele como um texto científico-artístico. Ressalta-se ainda que o manuscrito conecta-se à efervênciça do setecentos português, um período rico tanto do ponto de vista da arte, como da ciência.

Palavras-chaves: ciência, prática, pintura, perspectiva, pedagogia

ABSTRACT

The purpose of this article is to demonstrate how the perspective knowledge, present in the Treatise of Perspective (1715) by Father Inácio Vieira (1678-1739), was crossed by scientific knowledge, formed by the Society of Jesus and by the pedagogy of the Jesuits. Bearing this question in mind, it is interesting to locate the place of Inácio Vieira's text in Portuguese treatises in order to perceive its importance as a scientific-artistic text. It should also be noted that the manuscript

*Artigo produzido a partir da comunicação apresentada no VII Jornada de História da Arte “O espaço colonial: entre o ornamento e a arquitetura, organizado pelo professor Dr. Magno Moraes Mello (UFMG).

**Doutoranda no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Email: remoraish@gmail.com

is connected to the effervescence of the Portuguese 1800s, a rich period both from the point of view of art and science

Key words: science, practice, painting, perspective, pedagogy

INTRODUÇÃO

O presente artigo é fruto da comunicação apresentada na VII Jornada de História da Arte, realizada entre os dias 30 de novembro a 02 de dezembro de 2023, na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte. A apresentação de diversas pesquisas possibilitou a troca de conhecimentos entre os pesquisadores de várias áreas com o intuito de aprimorar a História da Arte brasileira. Dentro dessa dinâmica, refletimos sobre como o *Tratado de Perspectiva*, um manuscrito escrito em 1715 pelo padre jesuíta Inácio Vieira, foi perpassado pelas concepções científicas e pedagogia dos jesuítas. Ademais, cumpre localizá-lo dentro da tratadística portuguesa e de demonstrar a união dos campos da arte e da ciência para a melhor compreensão sobre o tratado.

No primeiro ponto deste trabalho, refletiremos sobre a trajetória do jesuíta Inácio Vieira e sobre seu manuscrito, *Tratado de Perspectiva*, produzido por volta de 1715. A ideia nesse ponto é localizar a atuação do padre Jesuíta Inácio Vieira com o objetivo de compreender os seus objetivos em consonância com a Companhia de Jesus.

No segundo ponto, discutiremos a posição do *Tratado de Perspectiva* dentro da tratadística portuguesa do século XVI a XVIII. É relevante refletir sobre a tradição em que o texto insere-se e para compreendermos a relação com a ciência e arte.

Fruto de suas Aulas da Esfera, no Colégio Santo-Antônio, em Lisboa, o texto é um manuscrito que nos revela as concepções de ciência e pedagogia do padre jesuíta.

Entre os anos de 1709 e 1720, o professor Inácio Vieira lecionaria matemática naquelas aulas, o que o possibilitou a ele a produção considerável de textos científicos, além da divulgação do conhecimento científico para alunos não jesuítas. Dessa forma, o terceiro ponto deste artigo será apresentar a relação entre a Aula Esfera, a atuação de Inácio Vieira na produção do conhecimento científico, sobretudo naquele presente no *Tratado de Perspectiva*, texto produzido, em 1715,

O quarto ponto do artigo a ser destacado é a sobre a relação entre a concepção pedagógica dos jesuítas e as colocações do *Tratado de Perspectiva*. De acordo com o historiador Henrique Leitão¹, as origens da Companhia de Jesus mantinham uma tradição educativa, a qual valorizaria o ensino da ciência e sua prática. Nesse ponto, a formação pessoal e intelectual era uma forma de servir a Deus da melhor forma possível e, sendo assim, o ensino prático da perspectiva era um meio de tornar concreto os objetivos da Companhia.

1. INÁCIO VIEIRA: UM POLÍMATA DO SEU TEMPO.

Antes de refletirmos sobre a relação do manuscrito citado com a pedagogia e a ciência dos jesuítas, é imprescindível destacar a trajetória do padre Inácio Vieira, porquanto por meio desta análise é possível perceber o ambiente científico português do ínicio do século XVIII e a atuação do jesuíta na Aula da Esfera, no Colégio Santo-Antão, em Lisboa. De acordo com o historiador Magno Mello: “[...] foi o que teve maior período como Lente de matemática em Santo Antão.”², dada a sua atuação entre os anos de 1709 a 1720.

¹ LEITÃO, Henrique. Azulejos que testemunham o ensino científico. Coimbra: Centro de Matemática da Universidade de Coimbra, 2007.

² MELLO, Magno. O Universo Científico dos Jesuítas no Colégio Santo Antao de Lisboa: O estudo da perspectiva e da cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J entre 1709 a 1720. In. MELLO, Magno, ROMEIRO, Adriana (Org). *Cultura, Arte e História: A contribuição dos Jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. pp. 87-88.

Sobre a vida de Inácio Vieira, existem algumas referências importantes e que foram desveladas pelo professor Magno Moraes Mello³ em seu trabalho de doutoramento. Conforme Diogo Barbosa⁴, Ignacio Vieyra nasceu em Lisboa, sendo filho de Luis Vieyra Garcia e Maria da Silva Machado. Em relação à sua formação, ele ingressaria na Companhia de Jesus, em 30 de julho de 1692, de onde saiu mestre em Letras Humanas. Posteriormente, Machado nos relata que lecionou matemática com “[...] grande crédito de sua sciênciia”⁵. Além de ser professor, é destacado seus lugares, sendo ele: Mestre dos Noviços, em Coimbra, reitor do Colégio de São Patrício e São Antão, em Lisboa. Após uma longa contribuição à ordem, ele falece na Casa Professa de São Roque, em 1739.⁶

Complementando, Carlos J. S Sommervogel⁷ vai repetir as informações de Diogo Machado, apenas acrescentando alguns pontos, não mencionados pelo segundo, como a data de nascimento. Conforme Sommervogel, Inácio Vieira nasceu, em Lisboa, em fevereiro de 1678, sendo professor de Gramática e Retórica. Ademais, o jesuíta teria uma vivência como matemático durante doze anos, o que o levaria a produzir textos com os títulos sobre a *Catóptrica*, *Dióptrica e Piroytécnica*, como citados. Ao contrário da *Biblioteca Lusitana*, a data de morte do padre jesuíta é mencionada, isto é: em 21 de abril de 1739.

Ainda sobre a vida de Inácio Vieira, Magno Moraes Mello⁸ vai acrescentar que Inácio Vieira integra à Companhia de Jesus, aos 14 anos, em 1692 e, após dois anos, em 1694, torna-se jesuíta e estuda matemática, em Évora. Do ano de 1705 a 1708, ensina matemática no Colégio das Artes, em Coimbra. Com 30 anos, em 1709, transfere-se para Lisboa, onde lecionaria até 1720 no Colégio Santo Antão.

³ MELLO, Magno. *Perspectiva Pictorum- Arquiteturas ilusórias em tectos pintados em Portugal no século XVIII*. Tese de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, 2022.

⁴ MACHADO, Diogo, Barbosa. *Biblioteca Lusitana*. Tomo II, Coimbra, 1748. p. 551.

⁵ MACHADO, Diogo, Barbosa. *Biblioteca Lusitana*. Tomo II, Coimbra, 1748. p. 551.

⁶ MACHADO, Diogo, Barbosa. *Biblioteca Lusitana*. Tomo II, Coimbra, 1748. pp. 552.

⁷ SOMMERVOGEL,Carlo. S.J Bibliothéque de la Compagnie de Jesus. Vol.8, Paris, 1898.

⁸ MELLO, Magno. O Universo Científico dos Jesuítas no Colégio Santo Antao de Lisboa: O estudo da perspectiva e da cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J entre 1709 a 1720. In. MELLO, Magno, ROMEIRO, Adriana (Org). *Cultura, Arte e História: A contribuição dos Jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. p.82

Após encerrar sua trajetória na capital lusitana, ele volta à Coimbra e permanece lá até 1724. Nota-se que a documentação aponta que Inácio Vieira esteve em Roma, atuando como secretário-geral da Companhia de Jesus, entre os anos de 1720 e 1728. Com 50 anos, o jesuíta aparece como reitor do Colégio de Patrício e Colégio de Lisboa, atuando na direção destas instituições.

Como comumente se vê, os dados sobre a vida de Inácio Vieira trazidos pelos pesquisadores sempre convergem para o mesmo sentido, isto é: destacam sua brilhante trajetória na Companhia de Jesus e de sua contribuição científica nas diversas posições que ocupou.

2. TRATADO DE PERSPECTIVA E OS TRATADOS PORTUGUESES

Para podermos pensar sobre a contribuição científica dos jesuítas para o *Tratado de Perspectiva* (FIG 1) é interessante refletir sobre o lugar dele na tratadística portuguesa, visto que seu texto aborda a perspectiva, servindo também de instrumento para a colocação de um objeto tridimensional em um plano bidimensional. Ademais, o manuscrito apresenta a representação do espaço matematizado, algo novo na tratadística portuguesa.



Figura 1. Prólogo *Tractado da Perspectiva*, 1715.

Como já foi dito, o texto do jesuíta é um manuscrito que foi produzido a partir de suas aulas no Colégio São Antão, em Lisboa. De acordo com João Cabeleira Marques Coelho,⁹ embora estivesse em forma manuscrita, o tratado circularia entre os colégios, fosse através de sínteses dos conteúdos ou por meio de cópias dos manuscritos feitas pelos alunos. Sendo assim, pode-se afirmar que o conhecimento perspectico circularia nas instituições jesuítas e também entre os alunos (muitos dele não jesuítas) que frequentavam as aulas, no entanto, afirmar se utilizaram ou não daquele conhecimento não é viável. Embora ocorra essa imprecisão, pode-se dizer que o tratado foi um meio de divulgação da representação perspectica, dado o que foi dito acima.

A partir do Renascimento, ocorre uma produção significativa de tratados de pintura com o objetivo de discutir a teoria artística e afirmar a arte da pintura como um elemento componente das Artes Liberais. Além dessas modelos, existiram tratados de arquitetura, os quais abordam a perspectiva como elemento

⁹ COELHO, João Paulo Cabeleira Marques. Inácio Vieira an perspectiva as instrumentes towards a sensitie space. In: Nexus network Journal, v1, n.3, 2011. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s00004-011-0069-1>> Acesso em 12/02/2023.

matemático, caso do *Le Due Regole della Prospecttiva*, do arquiteto Jacopo Vignola Barrozi (1507-1573). É possível observar também, sobretudo durante o século XVI, a produção de escritos científicos, como o *Tratado da Esfera* (1593), de André de Avelar, uma tradução do tratado de Sacrobosco.

O processo de teorização da arte alastrou-se pela Europa, sendo que em Portugal o grande percursor deste processo seria Francisco de Holanda (1517-1585) com sua célebre obra *Da Pintura Antiga*, de 1548. Importa ressaltar que os textos produzidos na Europa impactaram o universo artístico português (dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII), visto que circulariam conteúdo de textos e partes soltas de tratados de perspectiva e pintura¹⁰. Embora os tratados portugueses que se dedicavam ao tema da perspectiva/pintura fossem escassos no século XVI, XVII e XVIII, foram produzidos outros textos com temas como: música, desenho, escultura¹¹.

Chama a atenção que a tratadística portuguesa do séculos XVI e XVII foi marcada pela defesa da liberalidade da pintura, isto é, os textos utilizavam da retórica antiga para afirmar que a pintura era uma arte nobre e liberal. Nesse sentido, os tratados portugueses, como o *Elogio da Pintura*, escrito em 1687 por Luís Nunes Tinoco (1642/43-1719), e a *Antiguidade da Pintura*, de Félix da Costa, escrito em 1696, tinham por objetivo defender à pintura da pecha mecânica. Lembramos que esta tratadística foi influenciada pelas lutas dos pintores portugueses, os quais queriam ser ver livres da pecha mecanica, que era atribuída ao seu ofício, e das corporações de ofício. Corroborando essa questão, Vitor Serrão define os escritos de arte do fim do século XVI como uma

¹⁰ MELLO, Magno. O Universo Científico dos Jesuítas no Colégio Santo Antao de Lisboa: O estudo da perspectiva e da cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J entre 1709 a 1720. In. MELLO, Magno, ROMEIRO, Adriana (Org). *Cultura, Arte e História: A contribuição dos Jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. p.86

¹¹ A coleção do historiador Dr. Rafael Moreira nos dá uma noção dos outros tratados produzidos. Ver mais em:

espécie de literatura de protesto¹², cujo objetivo era valorizar a liberalidade da pintura e o status dos pintores. Por essa razão, “[...] artistas de maior consideração buscaram no tratadismo italiano e castelhano, bons argumentos para sedimentar sua luta junto às autoridades.”¹³

Dentro da esteira dos tratados de pintura que defendiam a pintura da pecha mecânica, lembramos do *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*¹⁴, do dominicano Filipe Nunes, um texto que defendeu a liberalidade da pintura, porém o interesse em citá-lo reside no fato de ser também um tratado científico, visto que ele apresenta a perspectiva como ciência da visão, apesar da intenção de Nunes fosse de ensina-lá os pintores, como é possível constatar no trecho: “Para os mestres podem servir os princípios da perspectiva, por serem tão importante o bom uso dela [...].”¹⁵ A análise do *Arte da Pintura* demonstra que é um tratado que traz o conhecimento perspectivo associado à óptica, embora sua reflexão fique somente ao campo da especulação. Apesar do esforço de Nunes ao nível retórico de afirmar a pintura e destacar a perspectiva como um elemento técnico útil à boa execução, ele associa a perspectiva *artificialis* à teoria da visão, fato muito comum naquele período.¹⁶

¹² Termo usado por Serrão para se referir as argumentações presentes nas petições. SERRÃO, Vitor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminaçam (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe. 2011. pp. 73-89.

¹³ SERRÃO, Vitor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminaçam (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 74.

¹⁴ MORAIS, Renata Nogueira Gomes de Morais. *A compreensão de filipe nunes acerca da pintura e dos seus elementos “técnico-científicos”* No tratado arte da pintura, symmetria e perspectiva, lisboa, 1615. Orientador: Magno Moraes Mello. 2014. 226f. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

¹⁵ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69

¹⁶ O artigo do professor Fumikazu Saito vai discorrer sobre a fusão dos conceitos de perspectiva *naturalis* e *artificialis*. Ver mais em: SAITO, Fumikazu. *Entre o Natural e o Artificial*.

O *Arte da Pintura* de Filipe Nunes é um ponto de inflexão dentro da tratadística portuguesa, visto que ele reflete sobre a perspectiva, a partir de Euclides, e também tece sobre a sua importância para a pintura. É também um tratado embuído das questões do seu tempo, como a defesa da pintura e do valor desta, seguindo as determinações do Concílio de Trento (1545-1563). Pontuamos que o *Arte da Pintura* dialoga com o *Tratado da Perspectiva* de Inácio Vieira não somente pelo tema, mas porque foi o único texto a ligar a perspectiva à pintura. Certamente Vieira conheceria o *Arte da Pintura*, visto que ele cita trechos deste no seu tratado de *Quiromancia*¹⁷

Discorrer sobre as características da tratadística do século XVI e XVII leva-nos a entender a relevância do tratado de Inácio Vieira. Diferentemente do *Arte da Pintura*, que foi um tratado mais especulativo e destinado a exaltar à pintura retoricamente, o texto do padre jesuítico trouxe uma organização teórica sobre a perspectiva, de modo que a prática se alianhava à teoria. De acordo com João Cabeleira Marques Coelho,¹⁸ o tratado apresentou a representação matemática espacial com a aplicações práticas na pintura e na arquitetura. Assim, vê-se que a produção do manuscrito apresentou um marco importante em relação ao *Arte da Pintura*, de Filipes Nunes, porquanto a perspectiva deixa de ser abordada como teoria da visão e passa a ser vista como teoria da imagem, além do manuscrito de Inácio Vieira trazê-la de forma pragmática.

Considerando o lugar do *Tratado da Perspectiva* na tratadística portuguesa e sua relevância, dado o conteúdo científico, é fulcral refletirmos sobre dois aspectos

Visualização e representação no século XVI. e-hum Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte, vol. 13, n.º 1, Janeiro/Julho de 2020. Disponível em: <www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index> Acesso em 27/02/2023

¹⁷ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. Disponível em: <http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011.

¹⁸ COELHO, João Paulo Cabeleira Marques. Inácio Vieira an perspectiva as instrumentes towards a sensitie space. In: Nexus network Journal, v1, n.3, 2011. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s00004-011-0069-1>> Acesso em 12/02/2023. p. 317.

interesseses e que atravessam a produção do manuscrito: a relação dele com a produção do conhecimento científico na Aula Esfera e a com a concepção pedagógica prática dos jesuítas.

3. A AULA ESFERA E A PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO CIENTÍFICO.

Antes de avançar, é necessário lembrarmos da importância da criação do Colégio Santo-Antão, local onde funcionava a Aula Esfera. Fundado em 1593, a instituição foi criada com o objetivo de oferecer cursos regulares de matemática para o público em geral. Apesar dos jesuítas usarem o latim, em Portugal ocorreu algo peculiar, pois algumas normas foram deixadas de lado para adotar um ensino mais pragmático, ao invés de teórico e abstrato¹⁹. Com efeito, as aulas eram ministradas em língua vernacular, ao invés do latim e como exemplo, temos os textos científicos do padre Inácio Vieira, visto que todos os manuscritos estão em português. Ademais, as próprias notas de aulas, deixadas por alguns alunos, também revelam algumas questões

A urgência de um quadro técnico, movida pelas Grandes Navegações, levou os jesuítas a ensinarem, inicialmente, disciplinas relacionadas à cosmografia, náutica e astronomia²⁰. Essa situação pendurará até a segunda metade do século XVII, quando as necessidades mudarão. Sobre isso, Henrique Leitao nos diz que:

“[...] a matemática foi ensinada no colégio de Santo Antão com uma tônica especial nas questões relacionadas com a náutica e a cosmografia, isto é, numa configuração que era determinada em grande medida pela necessidade de treinar quadros técnicos externos à

¹⁹ COELHO, João Paulo Cabeleira Marques. Inácio Vieira an perspectiva as instrumentes towards a sensitie space. In: Nexus network Journal, v1, n.3, 2011. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s00004-011-0069-1>> Acesso em 12/02/2023.

²⁰ Lembramos que todas elas abarcavam o curso de Matemática.

Companhia e não apenas para cumprir detalhadamente as exigências pedagógicas da própria ordem.”²¹

A formação técnica oferecida pelos jesuítas reforça a importância da Companhia de Jesus em Portugal e, de acordo com Henrique Leitão²² e Ugo Baldini,²³ a relevância dos jesuítas pode ser demonstrada por meio do ensino, pois eles divulgaram a ciência. Destaca-se ainda que a formação ocorria sobretudo nas aulas dos colégios jesuítas, onde foram produzidos e discutidos textos científicos que tiveram como autores professores jesuítas estrangeiros, os quais foram responsáveis pelo ensino de muitos conteúdos, como: a cosmografia e a astronomia, por exemplo.

Nota-se que o colégio Santo Antão foi conhecido como um lugar de referência para o ensino científico não somente em Portugal, mas na Europa. Um fator importante a ser destacado é que nas aulas circulariam discussões de outros lugares, como aquelas da Academia do Cristovão Clávio (1537-1612),²⁴ matemático que teve uma relevância no ensino de matemática na Companhia de Jesus. Diante disso, nos perguntamos: qual a relação entre a Aula Esfera e o *Tratado de Perspectiva*?

Podemos destacar que a relação entre o padre Inácio Vieira foi professor da Aula Esfera entre os anos de 1709 a 1720. Diferentemente dos professores estrangeiros que ministram aulas na instituição inicialmente, o jesuíta representa a geração de professores portugueses que ministram aulas de matemática. Nesse sentido, compreende-se que ele teve uma atuação muito significativa, tendo em vista a

²¹ LEITÃO, Henrique. Azulejos que testemunham o ensino científico. Coimbra: Centro de Matemática da Universidade de Coimbra, 2007LEITÃO, Henrique. Azulejos que testemunham o ensino científico. Coimbra: Centro de Matemática da Universidade de Coimbra, 2007.

²² LEITÃO, Henrique. *A Ciência na aula da esfera do Colégio de Santo Antão, 1590-1759*. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier, 2007b.

²³ Baldini, Ugo. *As assistências ibéricas da Companhia de Jesus e a actividade científica nas missões asiáticas (1578-1640). Alguns aspectos culturais e institucionais*. Revista Portuguesa de Filosofia, 54 (1998) 195-245.

²⁴ A Academia de Clavius (1553-1612) foi fundada no Colégio Romano, em 1555. Foi um local de discussões matemática, sobretudo relacionados aos assuntos astronomicos. Joao Delgado (1553-1612), o primeiro professor da Aula Esfera, foi um estrangeiro que passou pela academia.

diversidade de assuntos ensinados, o que é possível observar pelos seus manuscritos sobre navegação, astronomia, catópratica, diópratica, óptica, perspectiva e quimorancia. Apesar da diversidade de assuntos abordados, importa ressaltar que o pesquisador Henrique Leitão destaca Vieira como professor de óptica e perspectiva. Sendo assim, o seu manuscrito de perspectiva foi fruto de aulas de matemática e das discussões que ocorriam dentro de sala de aula, pois o *Tratado da Perspectiva* diz que: “Depois de hua digressão tão prolixo, que a nao ser a coriozidade dos meos ouvintes tão grande, a digna de toda a explanação podia ter cauzado muito fastio.”²⁵

O período em que o tratado foi publicado foi sintomático de uma mudança que ocorreria dentro da Aula Esfera, no final do século XVII. Embora o colégio de Santo Antão tenha recebido professores estrangeiros e o conhecimento tenha circulado, muito por conta também das bibliotecas que viriam com aqueles mestres, o ensino de matemática foi considerado de qualidade inferior, visto que Portugal não enviava missionários suficientemente treinados em matemática à China. Como consequência desse processo, o padre Tirzo González vai enviar à Portugal, em 1692, a *Ordinatio*, um documento com o objetivo de reformular o ensino de matemática em Portugal. Conforme Henrique Leitão²⁶, os documento de 1692 foi seguido por outros até 1711.

A reformulação do ensino de matemática reverberá no tratado de Inácio Vieira em alguns aspectos, os quais apontaremos. Em alguns trechos da *Ordinatio*, observa-se que um dos pontos defendidos nos documentos era a práxis do ensino do matemático, de modo que o conhecimento fosse acessível a todos. Pensando no manuscrito do jesuíta, vê-se que ele tem um objetivo funcional, prático, visto que era voltado para a construção de cenas ilusionistas, seja em painéis

²⁵ VIEIRA, Inacio. *Tratado de Perspectiva*: Lisboa, 1715. fol 222.

²⁶ LEITÃO, Henrique. Azulejos que testemunham o ensino científico. Coimbra: Centro de Matemática da Universidade de Coimbra, 2007LEITÃO, Henrique. Azulejos que testemunham o ensino científico. Coimbra: Centro de Matemática da Universidade de Coimbra, 2007. p. 26.

retabulares, em tetos planos abobadados, cúpulas ou decoração de teatros²⁷. Corroborando, a autora Giusepinna Raggi comenta que Inácio Vieira introduz exemplos práticos de outros autores. Portanto, pode-se dizer que Inácio Vieira seguiu as instruções dando praticidade ao conhecimento matemático.

O segundo ponto que queremos chamar a atenção, encontra-se no fato do documento de 1692 enfatizar o uso de instrumentos para o aprendizado de matemática, como régua e compasso. Naturalmente, o jesuíta Inácio Vieira lançaria mão desses recursos para o ensino de uma cena perspectivada, tendo como base a matemática, porém é interessante demonstrar como isso está documentado no manuscrito. É possível ver no trecho que: “Finalmente ajudados de um compasso, transferiremos para outro papel, ou lenço os angulos da planta.”²⁸. Certamente essas e outras instruções do padre Tirso Gonzalez atravessariam as aulas e o ensino de Inácio Vieira.

Assim, podemos dizer que o ensino da Aula Esfera transpassou a escrita do manuscrito, ora estudado no que diz respeito ao aprendizado da óptica, da perspectiva e da geometria. Ademais a reforma matemática instruirá as aulas e organização do conhecimento do jesuíta.

4. A CIÊNCIA E PEDAGOGIA DOS JESUÍTAS E SUAS IMPLICAÇÕES NO TRATADO DE PERSPECTIVA

O universo que permeou a escrita do manuscrito de perspectiva, como também, as intenções de Inácio Vieira, é vasto e extenso. Contudo para este breve artigo destacaremos dois pontos fulcrais: a relevância da ciencia e a pedagogia dos

²⁷ MELLO, Magno. O Universo Científico dos Jesuítas no Colégio Santo Antao de Lisboa: O estudo da perspectiva e da cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J entre 1709 a 1720. In. MELLO, Magno, ROMEIRO, Adriana. *Cultura, Arte e História: A contribuição dos Jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. p 99.

²⁸ VIEIRA, Inacio. *Tratado de Perspectiva*: Lisboa, 1715. fol 42.

jesuítas. Seguramente consideramos temas complementares na epistemologia jesuítica.

Quando analisamos o *Tratado de Perspectiva* é possível compreender que instruia à representação matemática do espaço, de modo que este conhecimento era utilizado para aplicação na pintura de arquitetura ou quadratura. Apesar de ser um gênero pictórico, o tratado é transpassado pelo conteúdo matemático. Considerando sua característica científica, é interessante pensarmos sobre o significado da ciência para os jesuítas.

Diferentemente do que o Iluminismo acreditava, as ordens religiosas, como a Companhia de Jesus, não rechaçou à ciência, ao contrário, ela era um importante instrumento de chegar a Deus, sendo também um meio de propagação da fé, que naquele período precisava se afirmar. De acordo com Jeferson dos Santos Alves “ Logo, ao fazerem ciência, os jesuítas também estariam exercendo um ministério apostólico, desde que tivessem à vista a salvação própria e a do próximo.”²⁹

Outra questão muito interessante a se destacar é a ideia de encontrar Deus em tudo, o que justifica o interesse dos jesuítas por diversos ramos do conhecimento e saberes. Encontrar Deus/Conhecer no efeito da criação, como pelas contemplações da natureza, era chamado de método analógico. Para complementar essa informação, pode-se citar a regra do “tanto quanto”, segundo a qual era possível encontrar Deus em tudo, em todas as coisas.³⁰ Portanto, a ciência não aparece como antagônica a Deus, pelo contrário, ela era uma forma de salvar as almas e estar próximo do criador.

²⁹ ALVES, Jeferson dos Santos. Do Efeito à causa: A ciência como ministério apóstolico dos Jesuítas entre os séculos XVI a XVIII. *Revista História*, , ano 9, 18, pp-60-76. Disponível em: https://www.academia.edu/38353877/Do_efecto_%C3%A0_causa_a_ci%C3%A3ncia_como_minist%C3%A3rio_apost%C3%B3lico_da_Companhia_de_Jesus_entre_os_s%C3%A3culos_XVI_e_XVIII; Acesso em: 26/02/2023. p.64

³⁰ PAMPALONI, Massimo. A forma do Jesuíta e os exercícios Espirituais. In. MELLO, Magno, ROMEIRO, Adriana. *Cultura, Arte e História: A contribuição dos Jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

Dessa forma, ensinar a ciência da perspectiva, a construção do espaço matematizado era um instrumento de aproximação entre o professor jesuíta e Deus. Acredita-se também que quando Inácio Vieira utiliza-se de instrumentos científicos, como a matemática, e apresenta esse saber aos seus alunos, ele estava destinado a salvar aquelas almas, como também, ajudá-las e orientá-las. Lembramos que as universidades, escolas e colégios eram lugares de edificação e salvação dos alunos.

O último aspecto a ser pontuado é a importância do ensino para os jesuítas, visto que para a Companhia de Jesus, a formação pessoal e intelectual eram requisitos para servir a Deus da melhor forma possível. Para compreender as razões pelas quais a ordem primava tanto pelo ensino, é necessário ir à *Ratio Studiorum*³¹, um documento cuja função era “[...] garantir a solidez doutrinária nas atividades pedagógicas.”³² Além disso, ele instruía também os programas de ensino e disciplinas a serem ensinadas. Sendo assim, nota-se que a principal missão dos jesuítas consistia em impor e transmitir, máximas utilizadas tanto na evangelização, como no ensino.

Para além da questão citada no parágrafo anterior, a Companhia de Jesus primava também por transmitir o conhecimento de forma didática e prática. Essas questões ficam muito evidentes ao longo do *Tratado de Perspectiva*, porquanto Vieira parte dos fundamentos da perspectiva, no caso da óptica euclidiana, para os mais complexos com o fim de facilitar o aprendizado do seu aluno. A ideia do pragmatismo dos Jesuítas é uma “ação contemplativa”, expressão usada por

³¹ COMPANHIA DE JESUS. Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu. In: FRANCA, Leonel. *O Método Pedagógico dos Jesuítas*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1952. pp. 119-230.

³² ALVES, Jeferson dos Santos. Do Efeito à causa: A ciência como ministério apóstolico dos Jesuítas entre os séculos XVI a XVIII. *Revista História*, , ano 9, 18, pp-60-76. Disponível em: https://www.academia.edu/38353877/Do_efecto_%C3%A0_causa_a_ci%C3%A3ncia_como_minist%C3%A3rio_ap%C3%B3stolico_da_Companhia_de_Jesus_entre_os_s%C3%A3culos_XVI_e_XVII; Acesso em: 26/02/2023. p.65

Massimo Pampaloni³³ para referir-se à característica prática dos jesuítas. Para finalizar, trazemos um trecho do tratado para exemplificar o cuido prático e didático que permeia os trabalhos de Inácio Vieira. Veja que: “Ja dicemos asima que este quadro todo era pratico, e se derigia à praxe; e assim como na Architectonica primeiro se entende nos fundamentos, do que se levante a fabrica assim também a sciencia da perspectiva primeiro deve tratar dos seos fundamentos;”³⁴

Portanto, compreendemos que a organização do ensino, o apreço pela ciência e o conhecimento da Companha de Jesus foi o universo que atravessou a escrita do tratado e orientou a condução de Inácio Vieira em relação às suas aulas. Salientamos que a produção do conhecimento perspectico, presente no manuscrito, esteve atrelado as vissitudes do universo setecentista português, todavia é sem dúvida imprescindível refletir sobre o que levaria os jesuítas a contribuirem para a consolidação do conhecimento científico com o advento da Ciência Moderna.

CONCLUSÃO

O *Tratado de Perspectiva* localiza-se na tradição de tratados portugueses, cuja característica predominante era a defesa da pintura como arte liberal. Entretanto, ele se aproxima e dialoga com o *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* (1615), um texto que é também científico por compreender a perspectiva como óptica euclidiana.

Embora destoe dos tratados portugueses, ele é um importante referencial para o estudo da perspectiva como teoria da imagem, visto que ocorre uma separação

³³ PAMPALONI, Massimo. A forma do Jesuíta e os exercícios Espirituais. In. MELLO, Magno, ROMEIRO, Adriana. *Cultura, Arte e História: A contribuição dos Jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

³⁴ VIEIRA, Inacio. *Tratado de Perspectiva*: Lisboa, 1715. fol 35.

entre os termos óptica euclidiana e a perspectiva como técnica artística. Ademais, vale ressaltar que o tratado também dialoga com a tradição científica e matemática dos jesuítas, razão pela qual é fundamental conhecer esta para a compreensão das escolhas tomadas por Inácio Vieira. Por essa razão, destacamos a relação entre o ensino da Aula Esfera e o tratado.

Por fim, quisemos identificar a importância da ciência para os jesuítas e o ensino de modo a compreender a lógica didática/prática que transpassa a escrita do tratado.

Como dissemos, o universo que tange o período em que Inácio Vieira escreveu é rico e diverso, porquanto compreender o porquê em Portugal surge um tratado prático de perspectiva envolve uma rede de conhecimentos: artísticos, culturais, científicos e religiosos. Por essa razão, há muito trabalho a ser feito para que possamos elucidar em futuras pesquisas a relação entre o *Tratado de Perspectiva* e seu contexto artístico-científico em que estava inserido.

Recebido em: 03/04/23 – Aceito em: 28/06/23

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Jeferson dos Santos. Do Efeito à causa: A ciência como ministério apóstolico dos Jesuítas entre os séculos XVI a XVIII. *Revista História*, , ano 9, 18, pp-60-76. Disponível em:
https://www.academia.edu/38353877/Do_efecto_%C3%A0_causa_a_ci%C3%A3o_como_minist%C3%A9rio_apost%C3%B3lico_da_Companhia_de_Jesus_entre_os_s%C3%A9culos_XVI_e_XVIII; Acesso em: 26/02/2023. p.64

Baldini, Ugo. *As assistências ibéricas da Companhia de Jesus e a actividade científica nas missões asiáticas (1578-1640). Alguns aspectos culturais e institucionais*. Revista Portuguesa de Filosofia, 54 (1998) 195--245.

COELHO, João Paulo Cabeleira Marques. Inácio Vieira an perspectiva as

instrumentes towards a sensitie space. In: *Nexus network Journal*, v1, n.3, 2011. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s00004-011-0069-1>> Acesso em 12/02/2023.

LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. Disponível em: <http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011.

LEITÃO, Henrique. *A Ciência na aula da esfera do Colégio de Santo Antão, 1590-1759*. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier, 2007b.

LEITÃO, Henrique. Azulejos que testemunham o ensino científico. Coimbra: Centro de Matemática da Universidade de Coimbra, 2007. LEITÃO, Henrique. Azulejos que testemunham o ensino científico. Coimbra: Centro de Matemática da Universidade de Coimbra, 2007.

COMPANHIA DE JESUS. Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu. In: FRANCA, Leonel. *O Método Pedagógico dos Jesuítas*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1952. p. 119- 230.

MELLO, Magno. O Universo Científico dos Jesuítas no Colégio Santo Antao de Lisboa: O estudo da perspectiva e da cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J entre 1709 a 1720. In. MELLO, Magno, ROMEIRO, Adriana. *Cultura, Arte e História: A contribuição dos Jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014

MORAIS, Renata Nogueira Gomes de Morais. *A compreensão de filipe nunes acerca da pintura e dos seus elementos “técnico-científicos” No tratado Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva, Lisboa, 1615*. Orientador: Magno Moraes Mello. 2014. 226f. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. pp.72-73

NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982

PAMPALONI, Massimo. A forma do Jesuíta e os exercícios Espirituais. In. MELLO, Magno, ROMEIRO, Adriana. *Cultura, Arte e História: A contribuição dos Jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

SAITO, Fumikazu. *Entre o Natural e o Artificial. Visualização e representação no século XVI*. e-hum Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte, vol. 13, n.º 1, Janeiro/Julhode 2020. Disponível em:

<[www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index](http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index)> Acesso em 27/02/2023

RODRIGUES, Francisco. História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal:

Virtude, Letras e Ciências. A Província Portuguesa no século XVIII 1700-1760.
Porto: Livraria apostolado da imprensa, 1950. Tomo 4

VIEIRA, Inacio. *Tratado de Perspectiva*: Lisboa, 1715. fol 222.

Salomé ou Salomés? Uma análise das representações da história bíblica a partir da arte lombarda do século XVI

Salome or Salomes? An analysis of representations of the biblical history from the Lombard art of the 16th century

Sara Tatiane de Jesus^{1*}

RESUMO

Ao longo de todo século XV e XVI, presenciamos na arte italiana, inúmeras representações pictóricas acerca da história bíblica de Salomé. E a reverberação da cena bíblica que marca a degolação de João Batista, chamou a atenção da arte europeia como um todo, a partir do final do século XVI. Em meio a milhares de pinturas feitas a partir dessa mesma história, o que nos chama atenção nessa pesquisa, é a forma como essa cena da degolação foi entendida, compreendida e reproduzida, dentro do pequeno círculo da arte italiana lombarda, em especial por alguns artistas milaneses, como: Andrea de Solario; Giampetrino; Bernardino Luini e Cesare da Sesto. Compreender como esses artistas absorveram e reproduziram, cada um ao seu modo, a cena da degolação de João Batista, é de suma importância, para que possamos analisar, não somente a arte italiana lombarda renascentista do século XVI, enquanto um marco artístico relevante da pintura europeia. Mas também, para que consigamos vislumbrar o impacto imagético que se decorreu a partir de produções feitas após esse período, que muito provavelmente foram impactadas em decorrência da obra desses artistas Lombardos. Sendo assim, compreender a prática artística lombarda, é de suma importância, para que não perpetuemos um discurso homogêneo ao qual a experiência florentina; romana e veneziana, são as únicas possibilidades de arte relevante nesse período.

Palavras-chave: Arte Lombarda; Leonardianos; Salomé

¹ Graduada em História-Licenciatura - Universidade do Estado de Minas (UEMG- Divinópolis). Mestranda em História Social da Cultura - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsistas: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). E-mail: sarastatiane22@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8132073432886058>

*Essa pesquisa faz parte de um recorte associado a dissertação em andamento intitulada “Os artistas lombardos: dinâmicas colaborativas em Milão no século XV-XVI na corte sforzesca”.

ABSTRACT

Throughout the 15th and 16th centuries, we witness in Italian art, numerous pictorial representations about the biblical story of Salomé. And the reverberation of the biblical scene that marks the beheading of John the Baptist, called the attention of European art as a whole, from the end of the 16th century onwards. In the midst of thousands of paintings made based on this same story, what calls our attention in this research is the way in which this scene of the beheading was understood, understood and reproduced, within the small circle of Lombard Italian art, especially by some artists Milanese, such as: Andrea de Solario; Giampetrino; Bernardino Luini and Cesare da Sesto. Understanding how these artists absorbed and reproduced, each in their own way, the scene of John the Baptist's beheading, is of paramount importance, so that we can analyze not only the Lombard Italian Renaissance art of the 16th century, as a relevant artistic landmark of painting European. But also, so that we can glimpse the imagery impact that resulted from productions made after that period, which were most likely impacted as a result of the work of these Lombard artists. Therefore, understanding Lombard artistic practice is of paramount importance, so that we do not perpetuate a homogeneous discourse to which the Florentine experience; Roman and Venetian, are the only possibilities of relevant art in this period.

Keywords: Lombard art; Leonardians; Salome

INTRODUÇÃO

Os pintores Giampetrino, Cesare de Cesto, Andrea Del Solario e Bernardino Luini, retrataram a história bíblica de Salomé, cada um à sua maneira. Portanto, é possível para o telespectador tecer análises que conectam os quadros, mesmo que, os quadros tenham sido feitos em momentos diferentes. Não obstante, não sabemos ao certo, se essas quatro pinturas, foram feitas sob encomenda, por algum mecena, patrono, fraternidade ou ordem religiosa. Porém, mediante ao contexto da época, é factível pensarmos que muito provavelmente elas foram produzidas devido a uma encomenda prévia. Toda via, não podemos inferir com exatidão, quais foram as influências textuais que levam esses artistas a

conceberem esses quadros, pois a bíblia, não era a única fonte possível para se tomar conhecimento acerca da degolação de João Batista.

Os apócrifos cristãos são ricos em referências a João Batista. O primeiro deles – do Evangelho de Tomé e os Evangelhos judaico-cristãos (Jerônimo, Comentário sobre Isaías; Jerônimo, contra os Pelagianos; Epifânio, Heresias) – foram tratados em detalhes e, em sua maior parte, oferecem paralelos com episódios dos evangelhos canônicos. Textos apócrifos posteriores contêm muito mais material de interesse sobre João [...].²

Também não podemos afirmar que os quadros foram feitos a partir de alguma influência textual direta, pois para além da questão do alto índice de analfabetismo típico da época, as bíblias eram lidas em latim, e na maioria das vezes por padres, no momento da missa (os custos de reprodução de cópias eram elevados). Sendo assim, é possível inferir que esses artistas criavam suas obras, também, através da oralidade, construída por meio do contato com outros indivíduos que conheciam a história do assassinato de João Batista, e repassavam esses saberes de geração em geração.

Essas datas não coincidem com nenhuma das datas de festa estabelecidas para João Batista nas tradições orientais ou ocidentais” [...] interage com uma variedade de textos e tradições – alguns deles são considerados escrituras canônicas, outros não; algumas são tradições estabelecidas que sobreviveram até hoje, outras não³.

² “The Christian Apocrypha is rich with references to John the Baptist. The earliest of these – from the Gospel of Thomas (log. 46, similar to Matt 11:11/Luke 7:28) and the Jewish-Christian Gospels (Jerome, Commentary on Isaiah 4; Jerome, Against the Pelagians 3; Epiphanius, Heresies 30) – have been treated in detail and, for the most part, offer parallels to episodes from the canonical gospels. Later apocryphal texts contain far more material of interest about John and elucidate much of what is found in Life Bapt”. (Tradução minha). BURKE, Tony. The New Testament and Other Early Christian Traditions in Serapion’s Life of John the Baptist. Christian Apocrypha: Receptions of the New Testament in Ancient Christian Apocrypha, p. 281, 2014.

³ “These dates do not coincide with any of the established feast dates for John the Baptist in either eastern or western traditions [...] interacts with a variety of texts and traditions – some of these are now considered canonical scripture, some are not; some are established traditions that have survived to today, some are not. (Tradução minha). Ibid., p. 293-294.

No livro de Mateus⁴ percebemos uma análise mais breve, com poucos detalhes dos acontecimentos, nele se oculta o papel de Herodias, ex-esposa de Filipe, e de sua filha Salomé⁵. Percebesse que a jovem, não tem um papel de protagonismo na trama, ao contrário, na narrativa de Mateus, a jovem Salomé nem se quer é referida pelo seu nome. O cruzamento dos fatos e o desfecho fica retido na ambição de sua mãe Herodias, e na personalidade ambígua do rei Herodes Antipas, que, em um primeiro momento, fica “contristado”, com o pedido da enteada/sobrinha. Porém, em seguida, Herodes ordena que João seja “amarado e lançado na prisão”, e posteriormente, decapitado. Ou seja, Herodes é nos apresentado como um homem com sérios conflitos morais, em relação a qual atitude tomar na situação que envolve João Batista. Pois, por mais que João Batista tivesse levantado calunias contra seu casamento incestuoso com sua cunhada, ainda sim, segundo o texto de Mateus, Herodes temia João Batista, devido a sua santidade, que já naquela época, era reconhecida dentre alguns grupos de fiéis.

No livro de Marcos⁶ temos mais detalhes da trama empregada ao entorno da morte de João Batista, porém vemos que a ambiguidade em relação a personalidade do Rei, permanece. Em Marcos, presenciamos um pequeno trecho de um diálogo entre Herodias e sua filha: “Salomé: “*Que devo pedir?*” Herodias: “*A cabeça de João, o batizador*”. Nesse momento, é construído dentro do imaginário judaico-cristão, o papel fundamental de Herodias, enquanto a mandante do crime. Sendo “um dos poucos exemplos de mulheres exercendo poder significativo na Bíblia”⁷. As circunstâncias em que Herodias e Salomé são

⁴ SAGRADAS, Escrituras. Tradução do novo mundo das escrituras sagradas. Cesário Lange-SP: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, p. (14:1-13). 1986.

⁵ Se acomodou nomear a filha de Herodias de “Salomé”, porém, não é consenso dentro da historiografia, o nome exato da jovem. No livro de Mateus e Marcos, Salomé é nomeada apenas, como “filha” ou “donzela”.

⁶ Ibid., p. 6: 14-31.

⁷ “one of the few instances of women exercising significant power in the Bible”. (Tradução minha). KNIGHT, Jennifer Lassley. Herodias, Salomé, and John the Baptist’s Beheading: A Case Study of the Topos of the Heretical Woman. International Social Science Review, v. 93, n. 1, p. 1-2, 2017.

representadas no Testamento cristão, emolduraram seu retrato, que a tradição da igreja preservou como um exemplo de “comportamento pecaminoso, desviante e herético”⁸. Essa imagem, iria se enraizar e se estruturar na mentalidade religiosa, com o decorrer dos séculos.

O grau de influência que eles tiveram na execução de João Batista, portanto, pode ter sido deliberadamente construído para transmitir os perigos da influência feminina e do comportamento heterodoxo. É historicamente mais correto atribuir uma responsabilidade pragmática e política a Antípata pela execução de João. Apesar disso, sua esposa e enteada assumiram a culpa pelo fim horrível do profeta do primeiro século.⁹

Quando nos deparamos com as representações da História bíblica de Salomé, percebemos que a jovem adquire protagonismo nas obras de arte conforme os séculos avançam. A historiadora Barbara Baert (2011) nos mostra uma análise detalhada de trabalho feitos no período medieval, a partir da decapitação de João Batista. O que nos chama atenção, é que no decorrer dos séculos, o artista dentro do seu escopo criativo e intelectual, mesmo atrelado a história clássica de João Batista, ainda sim, recriou histórias em suas pinturas a partir do seu entendimento do que foi o evento bíblico. Mesmo guiado por um contrato preexistente, ainda assim, podemos inferir que existia determinada possibilidade de o pintor esboçar suas interpretações, pessoais e subjetivas, com base em seu capital cultural¹⁰, adquirido ao longo de sua vida artística.

⁸ “church tradition has preserved as an example of sinful, deviant, and heretical behavior”. (Tradução minha). Ibid., p. 1-2.

⁹ “The degree of influence that they had in the execution of John the Baptist, therefore, may have been deliberately constructed to convey the dangers of womanly influence and unorthodox behavior. It is more historically accurate to place a pragmatic, political responsibility on Antipas for John’s execution. Despite this, his wife and stepdaughter have shouldered the blame for the first-century prophet’s gruesome end. (Tradução minha). KNIGHT, Jennifer Lassley. Herodias, Salomé, and John the Baptist’s Beheading: A Case Study of the Topos of the Heretical Woman. International Social Science Review, v. 93, n. 1, p. 2, 2017.

¹⁰ BOURDIEU, P. Capital Cultural, Escuela y Espacio Social. México: Siglo Veinteuno, 1997.

Barbara Baert (2014), nos chama atenção, para o fato de que algumas pinturas, seguem a linha figurativa de uma Salomé criança e inocente, alheia ao crime. Porém, outras obras, seguem a visão da Salomé cumplice, mulher adulta e que encanta através da dança imoral e profana. Ou seja, assim como não existe consenso sobre a narrativa a se seguir desse evento, mesmo dentro da bíblia, conforme já exemplificado. Nas artes, vemos as mesmas disparidades e disputas, em relação a criação e recriação do banquete e decapitação do profeta. Não obstante, podemos perceber que a maioria das obras, em especial, as que iremos analisar nessa pesquisa, feita pelos artistas Lombardos. Concordam entre si, em relação a divinização de João Batista. Pois, ele é retratado, usualmente, como uma vítima, que tem a vida interrompida pelas mãos de um grupo de pessoas marcadas por seus pecados, tais como: luxuria, incesto e paganismo. João é elencado ao lado de Jesus, pois seu sacrifício se deu enquanto um homem que, através da pregação publica, defendia sua fé.

Cristo e João encontram-se, sobretudo pelo sacrifício mútuo. A conexão foi desenvolvida exegeticamente durante a alta Idade Média. [...] Talvez nenhuma outra criatura além do Batista pudesse competir tão abertamente com o sofrimento e a morte de Cristo. Durante o século XV, quando o culto de *Johannesschüssel* atinge seu apogeu, o assunto começa a aparecer também de forma pictórica¹¹.

A partir disso, ele foi brutalmente executado, com o fim de servir de exemplo para aqueles que pensassem em ofender o rei Herodes e sua família. Que por sua vez, já era uma família marcada por uma árvore genealógica complexa, com inúmeros familiares casados entre si. Tendo em vista o casamento de Herodes, com Herodias sua cunhada, casada com seu irmão Filipe I. Inclusive, o próprio

¹¹ “Christ and John in each other, especially through their mutual sacrifice. Connection was exegetically developed during the high Middle Ages. [...] Perhaps not a single other creature besides the Baptist was allowed to compete so openly with the suffering and death of Christ. During the fifteenth century, when the cult of the *Johannesschüssel* reaches its apogee, the subject begins to appear also in a pictorial form”. (Tradução minha). BAERT, Barbara. The Head of Saint John the Baptist on a Platter: the Gaze of Death. Ikon, v. 4, p. 168, 2011.

Herodes detinha para si várias esposas. Porém o que chama atenção, foi o fato dele se casar com Herodias, quando ela ainda era casada com Filipe I, pois o mesmo ainda estava vivo, no momento do matrimônio.

Enquanto a poligamia inicial de Herodes deixou a árvore genealógica da dinastia uma teia emaranhada, a documentação familiar de Josefo fornece um grau de clareza. Em resumo, Herodias era filha de Aristóbulo IV, tornando-a neta de Herodes por meio de sua segunda esposa, Mariamne o Hasmoneu. A maioria dos estudiosos concorda que o primeiro casamento de Herodias foi com Herodes Filipe I, seu meio tio e filho da outra esposa de Herodes, Mariamne II. Salomé, então, provavelmente era filha de Filipe. Enquanto isso, Antipas — filho de Herodes com outra esposa conhecida como Malthace, o Samaritano — mantinha um casamento de longa data com a filha de Aretas IV, rei de Nabateia. Essa aliança politicamente carregada, possivelmente arranjada pelo próprio Augusto, foi crucial para o desenvolvimento cultural do reino. Josefo registra que Antipas acabou se apaixonando por Herodias e a persuadiu a deixar seu meio-irmão e se casar com ele. Ela concordou, e Antipas arranjou para expulsar sua esposa. Essa decisão lasciva e impulsiva arruinaria sua aliança com Nabateia, levando a tensões nas fronteiras e eventual guerra. Além disso, Antipas e Herodias haviam violado a lei sagrada do Levirato, especificamente no que diz respeito às relações sexuais. com a esposa de um parente.¹²

De acordo com Knight (2017) existem muitas outras narrativas acerca da morte de João Batista. Entre elas, uma que ficou bastante conhecida, por fugir da visão ortodoxa cristã, é a do historiador judeu Flávio Josefo (37 d.C.), ao qual o

¹² “While the initial polygamy of Herod left the dynasty’s family tree a tangled web, the familial documentation from Josephus provides a degree of clarity. In summary, Herodias was the daughter of Aristobulus IV, making her Herod’s granddaughter by way of his second wife, Mariamne the Hasmonaean. Most scholars agree that Herodias’s first marriage was to Herod Philip I, her half-uncle and son of Herod’s other wife, Mariamne II. Salomé, then, was likely to have been Philip’s daughter. Meanwhile, Antipas—Herod’s son via another wife known as Malthace the Samaritan—had been in a long-standing marriage with the daughter of Aretas IV, king of Nabataea. This politically charged alliance, possibly arranged by Augustus himself, was crucial for the cultural development of the kingdom. Josephus records that Antipas eventually fell in love with Herodias and persuaded her to leave his half-brother and marry him. She agreed, and Antipas arranged to oust his wife. This lustful and impulsive decision would ruin his alliance with Nabataea, leading to border tensions and eventual warfare. Additionally, Antipas and Herodias had violated sacred Levirate law, specifically in regard to sexual relations with a kinsman’s wife”. (Tradução minha). KNIGHT, Jennifer Lassley. Herodias, Salomé, and John the Baptist’s Beheading: A Case Study of the Topos of the Heretical Woman. International Social Science Review, v. 93, n. 1, p. 5, 2017.

mesmo, produz uma visão diferente dos fatos ao entorno desse evento tão marcante na história das religiões. Dentro das inúmeras possibilidades de compreensão e entendimento que surgem em relação ao aniversário de Herodes Antipas, o banquete para seus convidados; a dança de sua enteada/sobrinha, e por fim, a degolação de João Batista. Existem outros aspectos que devem ser considerados e discutidos com mais afinco. Por aqui, vamos nos ater a complexidade da figura de Salomé, levando em conta sua representação nas obras dos artistas Lombardos.

Portanto, se retornamos nosso olhar, novamente, para a figura da jovem Salomé, podemos perceber que sua atuação ficou marcada em duas grandes etapas, em primeiro: Ela é a responsável por realizar uma dança, considerada tão impactante, que encantou a todos na mesa de jantar, ao ponto de seu tio/padrasto lhe conceder qualquer pedido, inclusive até metade do seu reino. Baert (2014), salienta que a dança teve uma função importante na construção narrativa da história evangélica, e que os banquetes na Grécia antiga eram normalmente animados por dançarinos e dançarinos conhecidos como *horchijstridal*. Esses dançarinos, por sua vez, “também podiam ser prostitutas. Isso não significa que a dança fosse considerada moralmente censurável, uma percepção provavelmente surgiu muito mais tarde [...]”¹³. Ou seja, a imagem de Salomé, foi moldada, construída e reconstruída, com o passar dos séculos. “O que é estranho é que a jovem é de sangue real e, portanto, não das classes mais baixas de acrobatas ou prostitutas. Além disso, ela é um membro da família e ainda muito jovem”¹⁴. E dentro do círculo religioso, essa noção se perpetuou, pois ela se tornou uma mulher carregada de pecados,

¹³ “The dancing women might also be prostitutes. This does not mean that dance was considered morally objectionable – a perception probably arose”. (Tradução minha). BAERT, Barbara. The dancing daughter and the head of John the Baptist (Mark 6: 14-29) revisited: an interdisciplinary approach. Louvain Studies, v. 38, n. 1, p. 20, 2014.

¹⁴ “What is strange is that the young girl is of royal blood and hence not from the lower classes of acrobats or prostitutes. She is moreover a family member and still quite Young”. (Tradução minha). Ibid., p. 20.

que agiu com plena consciência dos seus atos, ao optar pela morte de João Batista, a partir do desejo vingativo de sua mãe.

Em segundo lugar: Ao perceber o poder que tinha em suas mãos, Salomé corre para sua mãe, para saber o que deveria pedir ao Rei. Pois, apesar de, frequentemente ser retratada como uma jovem de moral duvidosa, e sempre ser perpetuada na história como uma mulher promíscua que utilizou da dança como atributo de sedução e vulgaridade. Não é sabido ao certo, qual a idade exata de Salomé. A maioria dos especialistas especulam a idade de doze anos, outros julgam no máximo dezenove.

Detalhes sobre a idade de Salomé e sua participação na dança, por exemplo, apresentam outro conjunto de questões. O escritor cristão do século II, Justino Mártir, refere-se a Salomé como uma *πάις* (pais), que significa “criança”. A análise hereditária fornecida por Josefo é incompatível com a pouca idade de Salomé na época da morte de João. Kraemer observa que alguns estudiosos sugeriram que ela poderia ter dezenove anos, mas tais argumentos foram formulados para resolver tensões [...].¹⁵ (KNIGHT, 2017, p. 8-9)

O fato dela correr para sua mãe para solicitar o conselho da mesma, sobre qual atitude tomar, nos remete, muito provavelmente, a inexperiência da jovem, no que diz respeito, a assuntos políticos, e também, a dependência afetiva e intelectual a figura materna, algo esperado de uma criança ou adolescente. “Salomé era originalmente sem nome. Seu papel na história é mais persona do que personalidade”¹⁶. Não devemos pensar em Salomé como uma “pessoa” ela é

¹⁵ “Details regarding Salomé’s age and participation in the dance, for instance, present another set of issues. The second century Christian writer Justin Martyr refers to Salomé as a *πάις* (pais), which means “child.” The gospels describe her as old enough to have danced impressively, but still a young girl no older than her early teens. The hereditary analysis Josephus provides is incompatible with Salomé’s young age at the time of John’s death.³² Kraemer notes “some scholars have suggested that she could have been as old as nineteen, but such arguments have been formulated to resolve tensions [...]. (Tradução minha). KNIGHT, Jennifer Lassley. Herodias, Salomé, and John the Baptist’s Beheading: A Case Study of the Topos of the Heretical Woman. International Social Science Review, v. 93, n. 1, p. 8-9, 2017.

¹⁶ “Salome was originally nameless. Her role in the story is more persona than personality”. (tradução minha). BAERT, Barbara. The dancing daughter and the head of John the Baptist

a personificação de sua mãe, ou seja, ela representa o desejo latente de uma vingança pessoal e política, encabeçada por seu padrasto/tio e sua mãe, um mero instrumento em meio ao caos político e religioso. Não obstante, não significa que essa jovem não seja relevante para a história principal, porém seu protagonismo foi mais advindo por causa das pinturas e representações, do que devido aos textos bíblicos.

Não obstante, se nos atermos, finalmente, as pinturas feitas pelos artistas lombardos, podemos nos questionar: Quais foram as inspirações/influências que levaram cada um a realizar essa obra? Foram referências textuais? Se sim, foi o texto de Mateus ou de Marcos? Algum texto não canônico, ou apócrifo? Será possível que esses artistas tiveram contato com os escritos de Josephus? Ou eles tomaram conhecimento do evento por meio da oralidade? São muitas as possibilidades que podemos especular, porém, até que novas descobertas arqueológicas e arquivistas sejam feitas, iremos nos ater, enquanto fonte, somente a pinturas feita por esses artistas. Que por si só, já são inteiramente capazes de nos prover informações valiosíssimas.

SALOMÉ

Na obra de Cesare, podemos verificar Salomé em um vestido vermelho quente, essa cor pode ser interpretada como associação a dignidade duvidosa da personagem, que como nos mostra a história bíblica sua mãe era adúltera. Cesare favorece os seios da personagem, deixando os levemente expostos e acrescentando uma iluminação. Nas mãos de Salomé, podemos perceber, que uma delas aponta para a cabeça decepada de João Batista; se repararmos nessa mão que aponta para morte, verificamos que ela está posicionada da forma como

(Mark 6: 14-29) revisited: an interdisciplinary approach. Louvain Studies, v. 38, n. 1, p. 20, 2014.

os artistas normalmente retratam as mãos que apontam para o céu em um sentido de devoção e agradecimento ao divino. No sentido e contexto da pintura, podemos supor que a mesma rompe com as leis do Deus judaico-cristão ao matar um de seus servos. A outra mão de Salomé, está posicionada em suas partes íntimas, ou seja, podemos pensar em outra inferência a acusação de adultério, assim como deduzir que o homem que traz para ela a cabeça de João Batista, pode ser não apenas um servo, como também, pode representar o amante de sua mãe Antípata, ou a submissão do mesmo, aos seus desejos, já que ele (Antípata) concedeu a cabeça do profeta, á Salomé.



Figura 1. SESTO, Cesare. Salomé. Kunsthistorisches Museum. Óleo de álamo. 135,3 x 80cm. Viena. Provavelmente cerca de 1510-20.

Outro ponto digno de nota, é a escolha de todos os artistas por optarem por um fundo preto e favorecer a luz em certas partes dos personagens, esse jogo de luz e sombra nos remete ao estilo lombardo-milanês, que após 1520, se espalhou pela Itália, atingindo seu ápice com o tenebrismo de Caravaggio. Cesare, adorna os cabelos expostos de Salomé, como também trabalha com a leveza e caimento de

seu vestido; ele demonstra habilidade com as curvas dos corpos e seus músculos, como podemos ver no servo e no pé da mesa, ambos ricamente trabalhados.



Figura 2. SOLARIO, Andre del. Salome with the Head of Saint John the Baptist. The Metropolitan Museum of Art. (57.2 x 47 cm). 1507–1509.

Na obra de Solário¹⁷ verificamos que o servo de Salomé não aparece de corpo inteiro, como na obra de Cesare, ele é parcialmente retratado. A sua ausência, pode ser interpretada, devido a sua posição na hierarquia social da época. Ou seja, um lembrete de que ele era apenas um servo que cumpre ordens, com quase nenhuma relevância na história, apenas alguém que segue instruções e as executa conforme os caprichos do Rei de seus superiores. Salomé é representada com o rosto angelical com os olhos fixados na bandeja que foi colocado a cabeça de João Batista. Salomé não expressa arrependimentos nem horror a situação, seu rosto enigmático nos transmite paz mediante ao assassinato encomendado. Na pintura de Solário, vemos uma Salomé contemplativa em relação ao que fez. Ela não parece terceirizar a culpa do assassinato, ela analisa o sangue que escorre da

¹⁷ Andrea del Solario produziu outra pintura acerca da História da Salomé. Disponível em: [Andrea Solario, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie - Salome mit dem Haupt Johannes d. Täufers - GG 898 - Kunsthistorisches Museum.jpg \(1253x1216\) \(wikimedia.org\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Solario,_Kunsthistorisches_Museum_Wien,_Gem%C3%A4ldegalerie_-_Salome_mit_dem_Haupt_Johannes_d._T%C3%A4ufers_-_GG_898_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg)

cabeça decepada, friamente. Sua expressão de serenidade carrega beleza e mistério. Essa é a única das quatro pinturas analisadas aqui, em que o personagem principal, é a cabeça de João Batista, e não a Salomé em si. Ela ocupa o papel secundário, em meio a trama que se arma.



Figura 3. GIAMPIETRINO. Salomé. Altura: 68,6 cm; Largura: 57,2 cm. cerca de 1510 a 1530.
National Gallery.

Na pintura do jovem pintor Giampietrino, se percebe uma atenção especial para forma como o tecido do vestido de Salomé se projeta em seu corpo, ele cai de forma harmoniosa em seus braços através das mangas bufantes, ostentando assim o poder aquisitivo da jovem que o veste. Giampietrino cobre a parte detrás do cabelo de Salomé, denotando conforme já explicado a intencionalidade de retratar uma dama. Entretanto, observemos como o servo de Salomé se apresenta, ao contrário das outras representações tratadas acima, esse servo não aparece como um guerreiro musculoso ou se ausenta da cena, ou ao menos entrega a cabeça de São João Batista. Sua mão esquerda, está posta para enganar o telespectador, ao confundir-nos se ele está entregando a cabeça do profeta ou

pxando uma parte do vestido de Salomé para si. Afinal, seu olhar está fixado em Salomé, como quem olha sem e medo de represálias, nos lembra um olhar de amante ou cúmplice de delito, e não de um simples servo. Salomé ostenta a cabeça, porém, não olha para a cabeça decepada, ela olha para o além, talvez para sua mãe, Herodias, a verdadeira mandante do crime.



Figura 4. LUINI, Bernadino. Salomé with the head of John the Baptist. 23 x 51. 1515-1525.

Na obra de Bernardino Luini, percebemos uma Salomé¹⁸ sem medo, consciente de seus feitos. Racional e indiferente ao ato. Apesar de não olhar diretamente para o telespectador, ou para o servo que executou a sentença, ainda assim, ela segura a bandeja com segurança. Seu olhar se perde no além, provavelmente encarando sua mãe. Luini segue o exemplo de Guiampetrino, com uma Salomé, que através do olhar, nos conta que o crime foi executado a mando de outra pessoa. Será que a jovem Salomé ao segurar uma cabeça decepada, percebe a

¹⁸ Bernardino Luini possui outras pinturas sobre essa temática de Salomé João Batista. Disponível em: [Bernardino Luini - Salome with the Head of John the Baptist - WGA13772.jpg \(1000×1258\) \(wikimedia.org\)](#). [Bernardino Luini Herodias - Salomé com a Cabeça de João Batista \(Luini\) – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)

consequência de seus atos? Mesmo que não carregue a culpa sozinha, é possível que presenciamos a morte da inocência nessa obra? Ou a perda da confiança na figura de sua mãe? “Salomé não é completamente inocente, mas é a menos culpada das três. Sua culpa é que ela só quer o que sua mãe quer [...] o juramento de Herodes causa o desfecho fatal da história”¹⁹.

CONCLUSÃO

A bandeja nas quatro obras analisadas aqui, carregam um significado importantíssimo. O fato de se colocar o batizador de Jesus, e profeta, em uma bandeja, nos remete profanação ou sacrilégio. Pois, a utilização da bandeja nos remete a exposição de algo, em especial de alimentos, como frutas e animais abatidos para consumo. Ou seja, a bandeja éposta a mesa como exibição de fartura e embelezamento do ambiente, em banquetes e eventos. No contexto das pinturas, podemos inferir o quanto a morte do profeta foi banalizada, e como aqueles indivíduos desprezavam as leis judaico-cristã, e se deleitavam com a exibição da carnificina de um homem considerado “santo”. Todos os artistas optaram por utilizar a bandeja na pintura, algumas delas contêm um “pé”, como no caso da pintura de Cesare de Sesto e Giampietrino. Porém, nas pinturas de Bernardino Luini e Andrea Solario, vemos que a bandeja é simples, com poucos adornos ou suporte, sem uma mesa de apoio. Nas pinturas de Cesare de Sesto e Giampietrino, vemos que provavelmente, a mesa tem o papel de apoio a bandeja, seguindo a possibilidade de exposição da morte, ou seja, para acentuar mais o desejo de espetacularização da morte. Apesar de todos retratarem um mesmo tema, verificamos em cada artista uma intencionalidade única, cada pintor conseguiu demonstrar em sua obra seu entendimento pessoal do que foi a morte

¹⁹ “Salome is not completely innocent, but she is the one of the three who is the least guilty. Her fault is that she only wants what her mother wants [...] Not her dance but the oath of Herod causes the fatal outcome of the story”. (Tradução minha). WEREN, Wim JC. Herodias and Salome in Mark’s story about the beheading of John the Baptist. HTS Teologiese Studies/Theological Studies, v. 75, n. 4, p. 4. 2019.

de João Batista. Nos detalhes, encontramos as diferenças de gostos e estilos, nas minúcias, percebemos a riqueza compositiva, e a profundidade da cultura artística lombarda renascentista. Que por muito tempo, permaneceu submersa atrás da figura mítica de Leonardo da Vinci. Impossibilitando que fossem feitas análises individuais desses artistas, para além do contato com Leonardo da Vinci em Milão.

Recebido em: 29/05/23 - Aceito em: 30/06/23

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS:

BAERT, Barbara. The Head of Saint John the Baptist on a Platter: the Gaze of Death. *Ikon*, v. 4. 2011.

BAERT, Barbara. The dancing daughter and the head of John the Baptist (Mark 6: 14-29) revisited: an interdisciplinary approach. *Louvain Studies*, v. 38, n. 1. 2014.

BURKE, Tony. The New Testament and Other Early Christian Traditions in Serapion's Life of John the Baptist. *Christian Apocrypha: Receptions of the New Testament in Ancient Christian Apocrypha*. 2014.

BOURDIEU, P. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. México: Siglo Veinteuno, 1997.

SAGRADAS, Escrituras. Tradução do novo mundo das escrituras sagradas. Cesário Lange-SP: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados. 1986.

WEREN, Wim JC. Herodias and Salome in Mark's story about the beheading of John the Baptist. *HTS Teologiese Studies/Theological Studies*, v. 75, n. 4. 2019.

Sob o signo de Capricórnio: Cosimo I de' Medici e a influência saturnina

Under the sign of Capricorn: Cosimo I de' Medici and the Saturnine influence

Thainan Noronha de Andrade¹

RESUMO

Ao tornar-se duque de Florença em 1537, Cosimo I de' Medici (1519-1574) empreende um conjunto de iniciativas buscando fortalecer seu poder. Além de executar uma série de reformas administrativas, concentrando sua autoridade e expandindo seus domínios pela Toscana, o duque explora um complexo aparato imagético em suas encomendas artísticas, recorrendo à associação de sua figura com fontes e conceitos antigos. Dentre estes, de especial importância é a adoção do signo astrológico de Capricórnio, estabelecendo um vínculo simbólico com o Império Romano (sobretudo na figura de Augusto). O presente artigo discute como a adoção do signo como *impresa* pessoal, entretanto, também exibe outras conotações, ligadas ao interesse de Cosimo I por disciplinas esotéricas como a astrologia, a alquimia e a magia, compondo o corpus conceitual conhecido no período como *occulta philosophia*, tendo como enquadramento teórico o neoplatonismo florentino desenvolvido a partir da década de 1460. Por meio deste estudo, pretende-se, chamar atenção para a utilização de temas e elementos esotéricos em programas decorativos e obras de arte no Renascimento para diversas finalidades, como a promoção e a consolidação políticas.

Palavras-Chave: Cosimo I de' Medici; filosofia oculta; astrologia; Florença;

ABSTRACT

By becoming Duque of Florence in 1537, Cosimo I de' Medici (1519-1574) executes a number of actions searching to consolidate his power. Despite a series

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais; Mestre em História pela mesma universidade; Licenciado em História pelo Centro Universitário de Araras “Dr. Edmundo Ulson” (UNAR) e Bacharel em Design de Produto pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Bolsista CAPES.

of administrative reforms, concentrating his authority and expanding his domain over the Tuscany, the Duque explores a complex imaging *apparatus* in his artistic commissions, resorting to an association of his figure to ancient sources and concepts. Among them, of special importance is the adoption of the astrological sign of Capricorn, establishing a symbolic link with the Roman Empire (mainly the figure of Augustus). The present study discusses how the adoption of the sign as a personal impresa, however, also contains other implications, connected with the interest of Cosimo I for esoteric disciplines such as astrology, alchemy and magic, forming the conceptual corpus known as *occulta philosophia*, having as theoretical background the Florentine Neoplatonism, developed from decade of 1460 onwards. Through this study, it is intended to draw attention to the utilization of esoteric themes and elements in decorative programs and art works in the Renaissance for several ends, such as promotion and political consolidation.

Keywords: Cosimo I de' Medici; occult philosophy; astrology; Florence;

INTRODUÇÃO

Com apenas 17 anos, Cosimo I de' Medici (1519-1574) foi eleito duque de Florença pelo *Senato dei Quarantotto* em 9 de janeiro de 1537, apenas três dias após a morte de seu primo distante, Alessandro de' Medici (1510-1537)². Sua ascensão ao trono, entretanto, não foi livre de adversidades. Inicialmente, foi-lhe permitido apenas utilizar o título de “*capo e primario del governo della città e del dominio*”, não angariando confiança tanto dentro quanto fora da cidade. Devido à sua criação em Mugello, nos arredores de Florença, cresceu alienado das tramas e conspirações da corte florentina.

Externamente, Cosimo era visto pelos franceses como um subordinado de seu inimigo, o Imperador Carlos V, e o papa Paulo III desejava conquistar o poder

² HIBBERT, Christopher. *The House of Medici: Its rise and fall*. New York: Perennial HarperCollins, 2003, p. 257 s.; VAN VEEN, Henk Th. *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and Culture*. Translated by Andrew P. McCormick. New York: Cambridge University Press, 2006, p. 1. Alessandro seria assassinado por um membro da própria família, Lorenzino de' Medici (apelidado de Lorenzaccio), filho de Pierfrancesco e primo de Giovanni delle Bande Nere, pai de Cosimo I. Após o assassinato, Lorenzaccio permaneceria foragido até ser morto a facadas por assassinos contratados por Carlos V, sogro do falecido duque. Cf. DALL'AGLIO, Stefano. *The Duke's Assassin: Exile and Deth of Lorenzino de' Medici*. New Haven and London: Yale University Press, 2015.

sobre a cidade para sua própria família. Eram ausentes até mesmo o apoio e a confiança de Carlos V, antigo apoiador de seu primo, cuja viúva, Margarida de Parma, Cosimo cogitara unir-se em matrimônio. Em Florença, parte da nobreza florentina, exilada após a ascensão de Alessandro ao poder, considerava Cosimo um continuador da tirania da família Medici, consequentemente apoiando o rei francês e o papa em suas demandas.

Paralelamente, os *piagnoni*, grupo de dominicanos inspirados pelas ideias de Savonarola, defendiam que Deus era desfavorável ao governo Medici (atribuindo a morte de Alessandro à vontade divina) profetizando uma série de tragédias decorrentes da ascensão de Cosimo. Estes pregadores representavam um perigo real, levando vários comerciantes a deixar a cidade, enquanto outros recusavam-se a pagar impostos para um governo que supostamente não contava com o apoio divino³.

À estas dificuldades, juntam-se questões de ordem financeira. O novo duque encontrara as finanças do estado depletadas pelos excessos de seu antecessor, sem, por outro lado, contar com reservas de sua própria família, visto que Cosimo já vivia em dificuldades financeiras junto de sua mãe, Maria Salviati, desde a morte de seu pai em 1526. O senado florentino, visando controlar o novo duque, lhe dedicaria um salário modesto de 12,000 *scudi* por ano, suficiente apenas para atender suas necessidades mais básicas⁴.

A situação atingiu seu ponto de inflexão quando, no verão de 1537, um exército formado por exilados florentinos e tropas papais marcharam em direção a Florença, sendo interrompidos por um grupo armado liderado por Cosimo em Montemurlo, ao norte da cidade. Inesperadamente, o exército do duque florentino

³ VAN VEEN. *Cosimo I*, p. 1; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 263-264; ROUSSEAU, Claudia. Astrological Imagery in the Rulership Propaganda of Duke Cosimo I de' Medici: The Villa Castello. In: CAMPION, Nicolas; ZAHRT, Jennifer (Eds.). *Astrology as Art: Representation and Practice*. University of Wales Trinity-St. David, Wales: Sophia Centre Press, 2018, p. 67, 71.

⁴ ROUSSEAU. Astrological Imagery, p. 71.

saiu vitorioso do confronto em 1 de agosto de 1537, evento que foi decisivo para mudar sua relação com o Imperador, que passou a reconhecer seu título hereditário⁵.

Por meio de uma série de manobras políticas, o duque dedica-se a expandir e consolidar o seu poder sobre a cidade e a Toscana, buscando integrá-las sob um mesmo governo, buscando simultaneamente afastar as tropas imperiais da região, almejando, finalmente, estabelecer um estado soberano e livre da influência de Carlos V ou qualquer outro governante externo. Para este fim, Cosimo buscou, em primeiro lugar, pacificar qualquer disputa interna, subjugando qualquer oposição possível, bem como as lideranças políticas da cidade, o que levou à concentração de seu poder. Como parte deste programa, Cosimo rodeou-se de assessores não-florentinos, os quais careciam de quaisquer pretensões sociais e políticas. Paralelamente, sua política externa foi expansionista, ampliando seu domínio com a conquista de territórios vizinhos, constituindo o estado toscano⁶.

Em 29 de julho de 1539, Cosimo conseguiu fortalecer sua posição ao casar-se com Eleonora, filha de Don Pedro de Toledo, o extremamente rico vice-rei espanhol de Nápoles. O casamento mostra uma disposição por parte do imperador, após rescindir com o papado, em estabelecer uma relação amigável com o ducado de Florença, a qual poderia trazer-lhe frutos, finalmente concordando com as requisições de Cosimo I e retirando suas tropas da Toscana. Após ter se livrado da ocupação externa, Cosimo I livrou-se também da interferência dos oficiais do governo⁷.

Em 1540, com apenas 21 anos, continuando a iniciativa de consolidação de seu poder, Cosimo I decide transformar o antigo palácio da *Signoria* florentina em residência oficial e corte, ordenando uma série de reformas e ampliações no

⁵ VAN VEEN. *Cosimo I*, p. 1; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 263-264

⁶ VAN VEEN. *Cosimo I*, p. 1;

⁷ HIBBERT. *The House of Medici*, p. 263-264

edifício⁸. A *Signoria* e o cargo de *Gonfaloniere di Giustizia* seriam abolidos por decreto, e os conselhos restantes foram todos presididos pelo duque, garantindo que não houvesse nenhuma decisão que fosse contra seus planos, finalmente instaurando um governo autocrático e eliminando qualquer resquício republicano⁹.

Este processo de fortalecimento político foi notoriamente auxiliado pela elaboração e promoção de um complexo e extenso programa decorativo simbólico de caráter esotérico, baseado na identificação do duque com um repertório imagético de origem pagã e na confecção de *imprese*, símbolos compostos por uma imagem e uma sentença que a explica, cuja função é a de comunicar uma lição ou significado pessoal de seu portador¹⁰.

Dentre os símbolos adotados como insígnia pessoal por Cosimo I, de particular importância é o signo astrológico de Capricórnio, através do qual o significado de uma série de encomendas escultóricas e pictóricas seria relacionado à figura do duque. Neste sentido, o presente estudo argumenta que, além de uma inspiração política, baseada na vinculação de Cosimo I com a imagética imperial, a adoção do signo também possui uma motivação esotérica, inspirada por noções derivadas do neoplatonismo florentino, expressando o interesse do duque pela filosofia especulativa, a qual seria utilizada como ferramenta de promoção política e construção de uma legitimidade sobrenatural e divina ao ducado.

COSIMO I E O SIGNO DE CAPRICÓRNIO

⁸ MUCCINI, Ugo; CECCHI, Alessandro. *Palazzo Vecchio: guide to the Building, the Apartments and the Collections*. Boston: Sandak, 1992, p. 22; GÁLDY, Andrea. "Che sopra queste ossa con nuovo ordines si vadiano accommodando in più luoghi appartamenti": Thoughts on the Organisation of the Florentine Ducal Apartments in the Palazzo Vecchio in 1553. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46. Bd., H. 2/3 (2002), p. 490; VAN VEEN. *Cosimo I*, p. 2; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 269;

⁹ HIBBERT. *The House of Medici*, p. 263-264

¹⁰ KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 117.

No Renascimento, a astrologia desfrutou de enorme difusão e aceitação, exercendo um impacto profundo em diversos campos da cultura europeia, da política à medicina, fornecendo uma concepção sobre o universo e a história humana, fundamentada filosoficamente pelo neoplatonismo¹¹. Desde o final da Idade Média, a circulação, no Ocidente latino, de obras provenientes do Oriente, como o *Picatrix*, tratado enciclopédico de magia astral de fundamento neoplatônico¹², fomentaria a crença na influência nas antigas divindades estelares sobre o mundo sublunar. Compondo uma miríade de seres benévolos ou malignos, cujas influências penetram como flechas o mundo sublunar, provocando efeitos vitais, maravilhosos e trágicos. Cabe ao indivíduo, por meio de uma série de métodos, a tentativa de neutralizar, esquivar ou transformar as radiações cósmicas, seja fazendo-as convergir, caso benignas, ou dispersá-las, caso maléficas¹³.

Do ponto de vista operativo (na esfera da magia, com a qual a astrologia sempre esteve ligada), a influência estelar é mediada pelo emprego de objetos de poder, como talismãs, pedras, imagens, selos e anéis. Dentre estes acessórios, as imagens tem uma função especial: funcionando como ferramentas de condensação e direcionamento de poderes celestes, resgatando as heranças dos antigos cultos astrais. Do ponto de vista astrológico, o nascimento de um indivíduo sob determinada configuração estelar é visto como um evento benigno ou maldito, dependendo dos planetas que lhe favorecem ou desfavorecem.

Os “influxos” tornam-se aspectos elementares variáveis, vistos como bençãos ou maldições de espíritos divinos: cada corpo celeste passa a ser possuído por demônios e almas diversas, uma crença que ganharia um impulso decisivo no

¹¹ GARIN, Eugenio. *O Zodiaco da Vida*: a polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI. Lisboa: Editora Estampa, 1987, p. 33 s., 43, 67 s..

¹² Também conhecido como *Gayat al-Hakim* ou “*O Objetivo do Sábio*”, o tratado, de origem árabe, teria sido escrito no século XI e traduzido para o castelhano e para o latim a pedido de Alfonso X de Aragão e Castela em 1256. PINGREE, David (Ed.). *Picatrix: Ghayat al-hakīm*. London: The Warburg Institute - University of London, 1986, p. 1; Sobre o texto e suas fontes, cf. PINGREE, David. Some of the Sources of the *Ghayat al-hakīm*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 43, 1980, p. 1-15.

¹³ GARIN. *O Zodiaco da Vida*, p. 58-59.

decorrer do século XVI com a publicação dos *De vita libri tres* (1489) de Marsilio Ficino (1433-1499)¹⁴. Para Ficino, o universo seria um grande ser vivo, e cada um de seus níveis ontológicos povoados por almas que mantem correspondências sutis entre si em todos os degraus da existência. Sob esta perspectiva, os deuses ou almas estelares são componentes importantes na hierarquia cósmica, agindo como intermediários no processo de manifestação da vontade divina sobre o mundo¹⁵.

Desde sua ascensão ao poder, Cosimo I demonstrava um profundo interesse pela astrologia, atestado pelo prognóstico feito pelo astrólogo carmelita Giuliano Ristori, datado de 28 de junho de 1537, durante o período mais difícil do reinado do novo duque¹⁶. O duque veria a astrologia como uma arma poderosa capaz de reverter as adversidades encontradas no início de seu governo. O mapa natal de Cosimo I, tal como discutido por Ristori, forneceria o elemento decisivo nesta iniciativa, por meio de uma configuração astrológica que indicaria o sucesso vindouro sobre as adversidades e o favor da Providência divina: o ascendente (cúspide da Primeira Casa zodiacal) na constelação de Capricórnio [Fig. 1].

Claudia Rousseau comenta que a utilização da astrologia pelo duque visava também oferecer uma resposta às profecias anti-Medici propagadas pelos *piagnoni*, revertendo a opinião pública a favor de Cosimo I ao atribuir um caráter messiânico à sua figura: como um enviado de Deus, sua missão de trazer prosperidade e paz ao povo florentino seria prenunciada e confirmada pelos astros, entendidos como ferramentas da Providência divina¹⁷.

¹⁴ GARIN. *O Zodíaco da Vida*, p. 58-59, 75 s..

¹⁵ FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, III.2, p.248-250. Cf., ainda a importante introdução para a edição da obra ficiniana de KASKE, Carol V.; CLARK, John R. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark . Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, p. 48-49.

¹⁶ RISTORI, Giuliano. *Prognostico sopra la genitura dello illusterrissimo Cosimo de' Medici duca della Repubblica Fiorentina*. Pluteo 89, Sup. 34. Florença: Biblioteca Medicea Laurenziana, 1537, fl. 133r-186r.

¹⁷ ROUSSEAU. Astrological Imagery, p. 67, 70, 82.

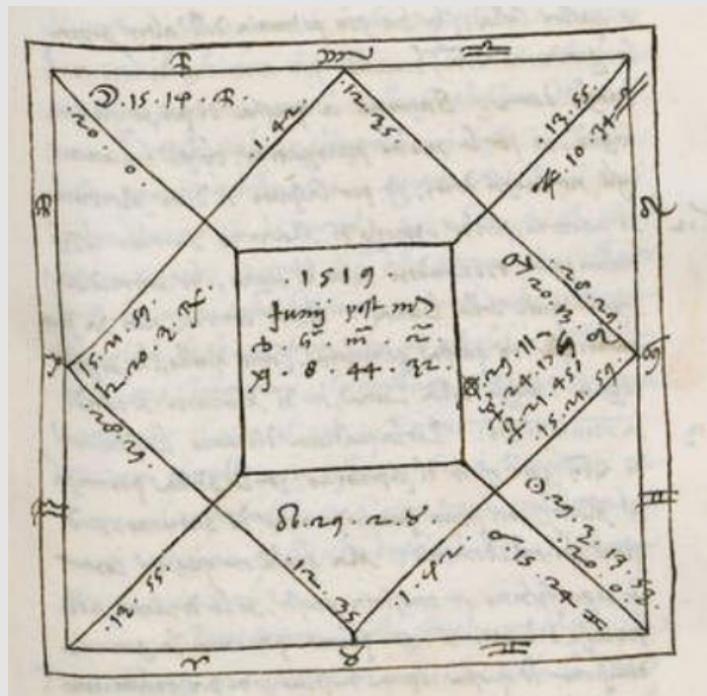


Figura 1. Giuliano Ristori. *Mapa natal de Cosimo I de' Medici*, Prognostico sopra la genitura dello illustrissimo Cosimo de' Medici duca della Repubblica Fiorentina. Pluteo 89, Sup. 34.

Florença: Biblioteca Medicea Laurenziana, 1537, fl. 135r. Fonte: Biblioteca Medicea Laurenziana¹⁸.

A utilização do signo de Capricórnio [Fig. 2] por Cosimo I de' Medici é explicada no famoso *Dialogo dell'imprese militari et amoroze* (1555) do médico e humanista Paolo Giovio (1483-1552). O autor revela que Cosimo escolhera o Capricórnio como um de seus símbolos pessoais visando construir uma analogia com o imperador romano Augusto, cujo ascendente encontrava-se no mesmo signo¹⁹.

Giovio reforça esta associação, chegando a comparar a Batalha do Áccio em 2 de setembro do ano 31 a. C., concluída com a vitória de Otaviano sobre as forças de Marco Antônio e Cleópatra, com a vitória de Cosimo I sobre a oposição ao seu ducado em Montemurlo, entre 1 e 2 de agosto de 1537. Acima do signo zodiacal há uma faixa com a inscrição FIDEM FATI VIRTUTE SEQUEMUR (“Com

¹⁸ Disponível em:
[http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOMBznI1A4r7GxMVZx&c=\[add.\]%20I.%20Prognostico%20sopra%20la%20genitura%20dello%20illusterrissimo%20Cosimo%20de%27%20Medici%20duca%20della%20Repubblica%20Fiorentina,%20auctore%20Iuliano%20Ristorio%20pratense%20carmelita#/oro/281](http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOMBznI1A4r7GxMVZx&c=[add.]%20I.%20Prognostico%20sopra%20la%20genitura%20dello%20illusterrissimo%20Cosimo%20de%27%20Medici%20duca%20della%20Repubblica%20Fiorentina,%20auctore%20Iuliano%20Ristorio%20pratense%20carmelita#/oro/281).

¹⁹ GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'impresa militari et amorose*. In Lione: Appresso Guglielmo Roviglio, 1559, p. 51.

virtude, buscarei concretizar os desígnios do destino”), indicando a crença de Cosimo I de que seu destino como duque havia sido revelado pelo seu horóscopo: o posicionamento de Capricórnio como seu signo ascendente, visão reforçada pela localização da constelação sobre a cidade de Florença²⁰.

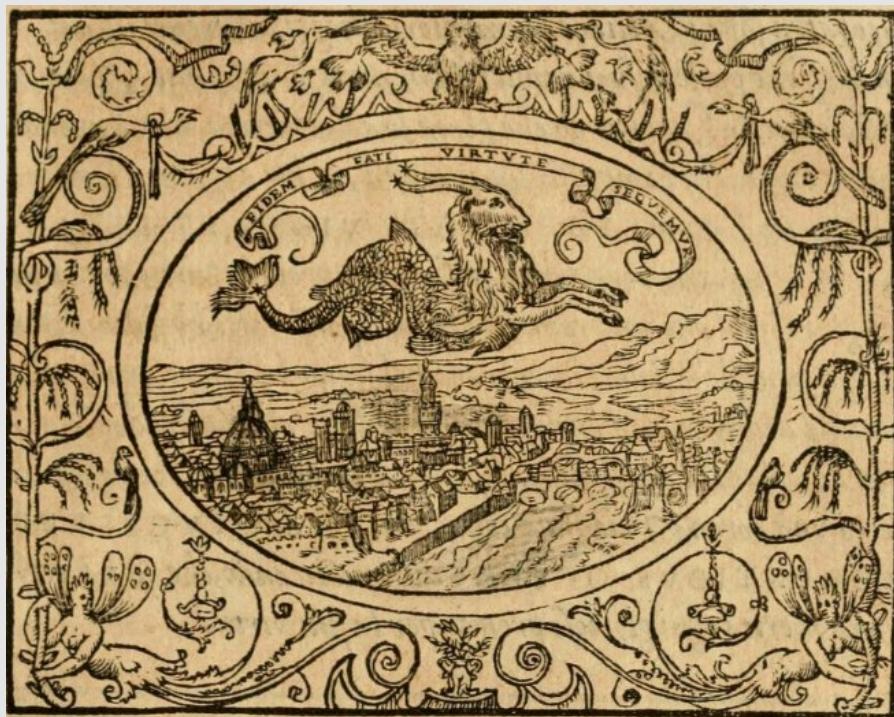


Figura 2. Paolo Giovio, *Impresa de Cosimo I de' Medici*. Fonte: GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, 1559, p. 51.

Como Giovio observa, a fonte desta noção remonta à *Vida de Augusto* descrita por Suetônio (69 – ca. 122 d. C.). Segundo o historiador romano, durante sua permanência na Apúlia, os jovem Otaviano, acompanhado de Marco Vipsânio Agrippa, consultou-se com o astrólogo Teógenes. Após Agrippa ter sua bem afortunada sorte revelada pelo astrólogo, após fornecer os dados de seu nascimento, temendo ter uma sorte menos afortunada, Otaviano inicialmente relutou em fornecer sua hora de nascimento, finalmente cedendo à insistência de Teógenes. Após a revelação de seu destino, o astrólogo teria se lançado aos pés do jovem em reverência, e desde então, Augusto teria demonstrado tamanha fé em seu destino, que tornaria seu horóscopo publicamente conhecido, mandando

²⁰ GIOVIO. *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, p. 51-52.

cunhar uma moeda de prata com o signo da constelação de Capricórnio, sob a qual havia nascido²¹. A partir de Augusto, a conexão do signo com o poder seria continuada pelos imperadores subsequentes, tornando-se um símbolo imperial²².

Considerando-se herdeiro político e êmulo de Augusto, Cosimo I adota esta imagética e passa a utiliza-la como símbolo pessoal desde os primeiros anos de seu ducado em suas encomendas artísticas, como parte de um esforço de consolidar sua posição perante a sociedade florentina e europeia. Esta motivação é o motivo pelo qual, durante seu período de maior crise, o duque comissionaria um dispendioso ciclo pictórico (atualmente perdido) a Jacopo da Pontormo, visando divulgar publicamente (assim como Augusto) sua natividade astrológica²³.

Uma das primeiras encomendas feitas pelo duque, na qual o signo é utilizado como parte de um programa propagandístico, é o conjunto estatuário de duas fontes para o jardim de sua *villa* de Castello, encarregando Niccolò Tribolo (1500-1550) de amplia-lo e decora-lo em 1537. A primeira delas, feita a partir de um desenho de Tribolo em 1545, consiste em um pedestal dedicado a *Vênus-Florença* decorado com sátiros, plantas e frutos, elementos alusivos da fertilidade inerente ao elemento água, símbolos de cidades sobre o domínio florentino, além de um Capricórnio, aludindo ao domínio de Cosimo I sobre a cidade. A base seria finalizada com um bronze alegórico de *Vênus-Florença*, seguindo o modelo de *Vênus Anadyomene*, executado por Giambologna entre 1570 e 1571, movido em 1788 para a vila vizinha de Petraia, onde compõe parte do acervo do museu. A segunda fonte, cuja base também apresenta o signo astrológico, mostra *Hércules e Anteu*, situada na extremidade do eixo central, mais próxima à *villa*, executada por Bartolomeo Ammanati em 1559²⁴ [Figs. 3 a 6].

²¹ SUETONIUS, *De vita Caesarum: libri VIII.* Stutgardiae: In aedibus B.G. Teubneri, 1978, Divus Augustus, 94, p. 103-104; GIOVIO. *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, p. 51.

²² BARTON, Tamsyn. Augustus and Capricorn: Astrological Polyvalency and Imperial Rhetoric. *The Journal of Roman Studies*, v. 85, 1995, p. 47.

²³ ROUSSEAU. Astrological Imagery, p. 70.

²⁴ VEEN. *Cosimo I*, p. 8-9.

A fonte de *Vênus-Fiorenza*, incorpora o aspecto benigno e provedor do duque, direcionado aos povos sob seu domínio, enquanto a fonte de Hércules e Anteu, sua característica combativa, destinada aos seus inimigos e àqueles que porventura ofereçam risco a paz e prosperidade de seu governo.

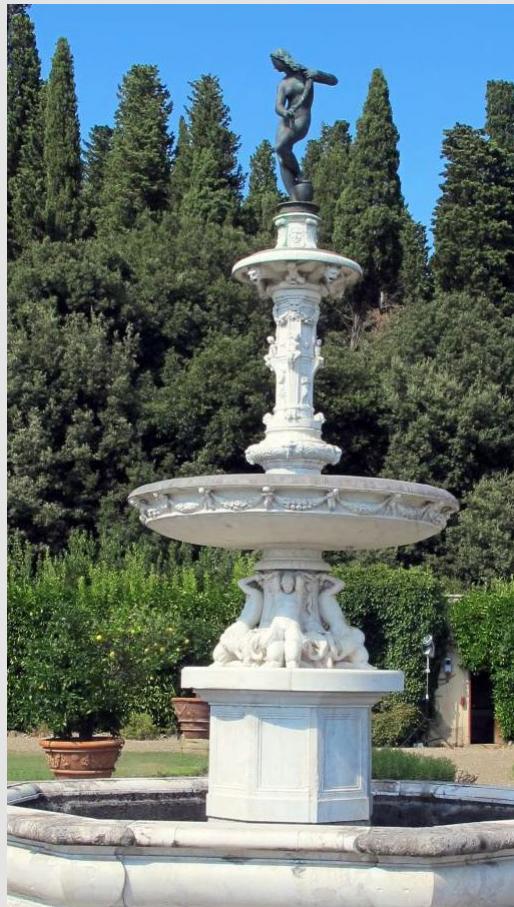


Figura 3. Niccolò Tribolo e Pierino da Vinci, *Fonte de Vênus-Fiorenza*, 1545-1570/71. Villa Medicea della Petraia, Florença. Fonte: Web Art Gallery²⁵

²⁵ Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/t/tribolo/petraia.jpg>> Acesso em 10 de novembro de 2022.



Figura 4. Niccolò Tribolo e Pierino da Vinci, pedestal da *Fonte de Vênus-Fiorenza* (detalhe), 1545-1553. Villa Medicea della Petraia, Florença. Fonte: JSTOR²⁶



Figura 5. Niccolò Tribolo, Pierino da Vinci (pedestal) e Bartolommeo Ammanati (bronze), *Fonte de Hércules e Anteu*, 1546-1559. Villa Medicea di Castello, Florença. Fonte: Web Art Gallery²⁷

²⁶ Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/community.20314066?searchText=&searchUri=&ab_segments=&searchKey=&refreqid=fastly-default%3Adacdba57bfcd31590a078447979fa3d9> Acesso em 10 de novembro de 2022.

²⁷ Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/t/tribolo/hercule.jpg>> Acesso em 10 de novembro de 2022.

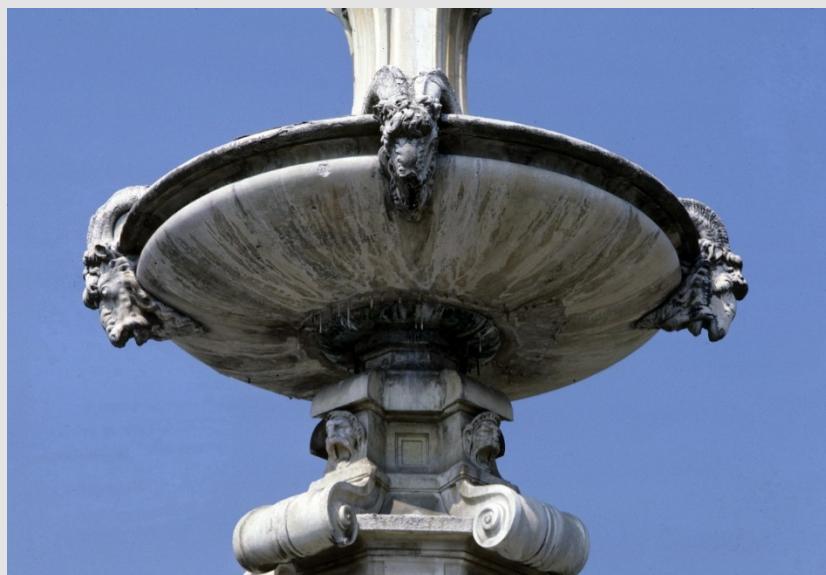


Figura 6 – Niccolò Tribolo e Pierino da Vinci, *Fonte de Hércules e Anteu* (detalhe), 1546-1556. Villa Medicea di Castello, Florença. Fonte: JSTOR²⁸

Assim, desde os primeiros anos de seu ducado, Cosimo I recorre ao repertório mitológico, alegórico e astrológico antigo como ferramenta de promoção de seu ducado e de sua linhagem, estabelecendo a ideia de que seu poder está em conformidade com a ordem natural da natureza e do universo. O Capricórnio, por sua vez, será utilizado para estabelecer um vínculo direto do duque com o significado expresso nas obras por ele encomendadas, de modo que o conteúdo destes programas represente aspectos da sua personalidade. O programa decorativo da *villa* Medici em Castello situa-se neste projeto mais amplo de promoção do regime, pautado na consolidação do poder ducal. Neste contexto, proliferaram encomendas artísticas que explorariam simbolicamente a sujeição de Florença à sua autoridade, em um tom semelhante ao adotado na *Fonte de Vênus-Fiorenza*²⁹.

²⁸ Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/community.20306772?searchText=&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dfountain%2Bof%2Bhercules%2Band%2Bantaeus&ab_segments=0%2FSYC6646_basic_search%2Fltr&searchKey=&refreqid=fasty-default%3A78d91da0e93a8b8dcfdfbd83cc4f9bcc> Acesso em 10 de novembro de 2022.

²⁹ Em 1539, as festividades de seu casamento com Eleonora de Toledo ecoariam parcialmente o programa escultórico de Castello, nas quais Tribolo também desempenharia um papel principal. A entrada da noiva foi marcada pela apresentação teatral, acompanhada de um banquete no *cortile* do Palazzo Medici, apresentando Apolo e as musas, seguidos por Fiorenza, os rios Arno e Mugnone, e cinco ninfas representando seu *contado*. Fiorenza segurava um bastão (símbolo de

No mesmo período, em 1540, com a mudança do duque e sua família para o antigo Palazzo della Signoria, como parte do processo de ampliação e reforma do edifício, Cosimo I encomendara a execução de diversos ciclos pictóricos para adequar a nova residência ao seu gosto. Esta iniciativa também incluiu a Piazza della Signoria, que contou com um bronze encomendado a Benvenuto Cellini (1500-1571) em 1545, desvelado na Loggia dei Lanzi em 1554 (Figs. 7 e 8). A obra é interpretada como alegoria de Cosimo I de' Medici esmagando seus inimigos e opositores, assim como, após exterminar Medusa, Perseu libertaria Andrômeda³⁰, uma alusão à cidade de Florença. Entretanto, além do sentido político explorado pelo duque, o mito passa a ser interpretado como alegoria. Em sua influente *Genealogia deorum gentilium*, uma das principais fontes de repertório mitológico na corte de Cosimo I³¹, Giovanni Boccaccio fornece uma série de interpretações sobre o mito.

Boccaccio menciona o mito como exemplo da polissemia inerente aos mitos antigos. Literalmente, após decapitar a górgona, o herói deixa o local voando com

sua dominação territorial), enquanto era vestida com um manto ilustrado com as *palle* medicianas e coroada com o *mazzocchio* ducal, elementos demonstrativos de sua submissão ao ducado. Cf. VEEN. *Cosimo I*, p. 9.

³⁰ PSEUDO-APOLLODORO. *Bibliotheca*. With an English translation by Sir James George Frazer. London; New York: William Heinemann; G. P. Putnam's sons, 1921, v. 1, II.4.1-3, p. 151-161. Perseu teria sido fruto da união entre Dânae e Zeus, que a engravidaria na forma de uma chuva dourada, sendo assim um semideus. Sob a orientação de Hermes e Atena, o herói teria ganhado das ninfas uma bolsa (*kibisis*), o Elmo de Hades (fazendo-lhe invisível), as Sandálias aladas e uma foice de Hermes, além do Escudo de Atena, que funcionaria como um espelho, com o auxílio dos quais decapitaria Medusa, a única mortal das górgonas. Em seu retorno, Perseu teria visto Andrômeda, filha de Cefeu, rei da Etiópia, colocada como sacrifício para um monstro marinho. Cassiopéia, esposa de Cefeu, ao vangloriar-se como mais bela que as Nereidas, atraiu para si a fúria de Poseidon, enviando enchentes e um monstro para destruir o reino, o que poderia ser evitado mediante o sacrifício de Andromeda ao monstro, levando Cefeu a oferecer sua filha acorrentada sobre uma rocha para aplacar a ira do deus marinha sobre seu reino. Ao avistar e apaixonar-se pela princesa, Perseu promete a Cefeu que mataria o monstro se consentisse com o casamento com Andrômeda. O herói finalmente mataria o monstro, libertaria a jovem e a faria sua esposa, levando-a consigo para casa.

³¹ A obra de Boccaccio é uma das principais fontes utilizadas em ciclos decorativos como o dos Quartieri degli Elementi no Palazzo Vecchio (1555-1557), como afirma o próprio Vasari em seus *Ragionamenti*. VASARI, Giorgio. *Ragionamenti: Sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo Vecchio com D. Francesco Medici allora Principe di Firenze. Secondo l'edizione di Pisa Presso Niccolò Capurro Co' Caratteri di F. Didot MDCCXIII. Commento a cura di Eugenio Giani*. Firenze: Accademia dell'Iris, 2011, I, 2, p. 36.

as sandalhas de Hermes; em termos morais, a vitória sobre o monstro representa a vitória do sábio sobre o vício e a ascensão até a virtude; alegoricamente, mostra o desprezo pelas delícias terrenas e a elevação mística até o divino; finalmente, anagogicamente, representa a vitória de Cristo sobre o príncipe do mundo e seu retorno ao Pai³².



Figura 7. Benvenuto Cellini, Perseu com a cabeça de Medusa, 1545-1554. Bronze, Piazza della Signoria, Florença. Fonte: Domínio público³³

No século XVI, esta interpretação platonizante do mito seria retomada pela literatura da época. Em seu *Dialoghi d'Amore* (escrito entre 1501 e 1502, mas publicado postumamente em 1535) Judá Leon Abravanel (conhecido como “Leão Hebreu”, ca.1460 - ca.1530) considera o mito de Perseu e a Górgona como uma

³² BOCCACCIO. *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vincenzo Romano. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1951, v. 1, I.3, p. 19.

³³ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/03_2015_Perseo_con_la_testa_di_Medusa-Benvenuto_Cellini-Piazza_della_Signoria-Loggia_dei_Lanzi-volta_a_crociera-ordine_corinzio_%28Firenze%29_Photo_Paolo_Villa_FOTO9260.JPG> Acesso em 12 de novembro de 2022.

alegoria do triunfo da virtude sobre o vício; da mente humana sobre o caráter monstruoso da condição terrena, ascendendo à contemplação das coisas divinas, atingindo a perfeição humana; ou mesmo, teologicamente, como o afastamento da essência angélica da matéria³⁴. O mesmo tom perpassaria a tradição mitográfica de autores como Natale Conti (1520-1582). Em seu *Mythologiae*, o autor considera Perseu, como uma alegoria da razão da alma humana e da prudência, eliminando Medusa, que, como uma meretriz, representa o desejo e a luxúria que faz os homens se tornarem pedra. Ao ser morta por Perseu e ter sua cabeça dada pelo herói à Palas, a fábula reforça a associação do herói com a sabedoria³⁵, relação que remonta à Fulgêncio³⁶. Esta tradição exegética teria inspirado o significado pretendido por Cellini e seus contemporâneos sobre a escultura³⁷.

Neste sentido, a associação a Cosimo I, atestada pelas faces do Capricórnio sobre o pedestal do bronze de Cellini (Fig. 8) apresenta um novo nível de sentido: Perseu não apenas representa a vitória do duque sobre seus inimigos (em um sentido histórico ou literal), mas também Cosimo I como o homem prudente, cuja virtude, reconhecida pelos deuses, lhe permitiu não apenas sobrepujar os males terrenos, mas também ascender ao divino. Aplicada ao programa propagandístico impulsionado pelo duque, a estátua pode ser concebida como a vitória da ordem divina, provida e instaurada por Cosimo I, sobre o caos terreno, representado pela górgona e pelo antigo governo republicano³⁸. O signo de Capricórnio serve como elo de ligação entre o mito e o poder ducal, validando-o simbolicamente.

³⁴ EBREO, Leone. *Dialoghi d'Amore*. A cura di Santino Caramella. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1929, II, p. 99.

³⁵ CONTI, Natale. *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*: In quibus omnia prope Naturalis & Moralis philosophiae dogmata sub antiquorum fabulis contenta fuisse demonstratur. Venetiis: Comin da Trino, 1568, VII.18, fl. 234 v.

³⁶ FULGENTIUS, Fabius Planciades. *Opera*. Recensuit Rudolfus Helm. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1898, I.21, 657-658, p. 33.

³⁷ CORRETTI, Christine. *Cellini's Perseus and Medusa: configurations of the body of state*. 2010. 326 f. Tese (Doutorado) - Department of Art History, Case Western Reserve University, Cleveland, 2011, p. 59 s..

³⁸ VEEN. *Cosimo I*, p. 16.



Figura 8. Benvenuto Cellini, *Perseu com a cabeça de Medusa* (pedestal), 1545-1554. Mármore e bronze, Piazza della Signoria, Florença. Fonte: domínio público³⁹

Desde o início de seu governo, Cosimo I promoveu a ideia de que os Medici seriam os instauradores da Era de Ouro em Florença. No campo ideológico, este projeto foi levado a cabo pela *Accademia Fiorentina* (antigamente, *Accademia degli Umidi*, fundada em 1540) trazida sob o jugo do poder ducal em 1541⁴⁰; no campo artístico, pelos ciclos decorativos de artistas a serviço de Cosimo, sobretudo os afrescos executados por Giorgio Vasari (1511-1574) e seus assistentes no Palazzo Vecchio. Na construção desta Era de Ouro, recorreu-se à identificação do duque e seus ancestrais com o mito antigo de Saturno, regente de seu signo ascendente⁴¹.

³⁹ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Cellini%2C_perseo_06.JPG> Acesso em 12 de novembro de 2022.

⁴⁰ GAETANO, Armand L. De. The Florentine Academy and the Advancement of Learning through the vernacular: the Orti Oricellari and the Sacra Accademia. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, v. 30, nº 1, 1968, p. 29 s.; CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico*: estudos sobre o Renascimento e o humanismo neoplatônico. Tradução de Dorothée de Bruchard; Introdução e Notas de Luiz Marques. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 73.

⁴¹ GOMBRICH, E. H.. Renaissance and Golden Age. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [S.L.], v. 24, n. 3-4, 1 jul. 1961, p. 306; NESLE, Solange de Mailly. *Astrology: History, Symbols and Signs*. NewYork: Inner Traditions International Ltd., 1985, p. 176.

OS MEDICI E A ERA DE OURO SATURNINA

Em *Trabalhos e Dias*, Hesíodo descreve como, durante seu governo, Kronos teria criado uma raça de seres humanos mortais. Estes seres viviam como deuses, sem preocupações, longe dos infortúnios, sofrimentos, envelhecimento, livres de todos os males, regozijando em festins. Ao morrer, era como se fossem tomados pelo sono, desfrutando da totalidade dos bens. Eram ricos em rebanhos e amados pelos deuses bem-aventurados. A terra, fecunda, produzia generosamente frutos em abundância, dos quais estes homens de ouro se nutriam⁴². Após ser expulso do Olimpo, Saturno teria buscado refúgio no Lácio, onde, junto com Jano (a divindade local), instituiria uma Era de Ouro (*Aurea Saecula*) na região, civilizando e pacificando os povos nativos ao instituir leis, ensinando-lhes a agricultura e abolindo as divisões sociais por meio de um governo justo e igualitário⁴³.

Nas decorações do Palazzo Vecchio, Vasari exploraria esta tradição mitológica em uma série de pinturas. Entre 1555 e 1557, o artista, junto de seus assistentes Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, de acordo com o programa conceitual fornecido pelo humanista Cosimo Bartoli (1503-1572), decoraria a *Sala degli Elementi* no segundo pavimento do palácio ducal. O projeto pictórico do cômodo consiste em uma série de representações alegóricas através das quais a criação do universo e seus elementos são expressos⁴⁴. De particular importância, entretanto, no que diz respeito à relação do duque com Saturno e o signo de Capricórnio, é o afresco sobre a parede dedicada ao elemento Terra (Fig. 9).

⁴² HESÍODO. Trabalhos e Dias. In: *Teogonia - Trabalhos e Dias*. Tradução e notas: Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010, 109-126, p. 106-107.

⁴³ MARO, Públia Virgílio. *Aeneis*. In: *Bucolica, Georgica, et Aeneis*. Parisiis: Ex Officina Stereotypa Petri Didot, 1814, VIII, 318-324, p. 274; MACRÓBIO, Ambrósio Teodósio. *Saturnalia. Stutgardiae et Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri*, 1970, I.7.21-23, p. 30.

⁴⁴ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 12 s.; GABRIELE, Mino. *Cabbala cristiana e miti pagani nella Sala degli Elementi a Palazzo Vecchio*. In: MOREL, Philippe (Ed.). *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris-Roma: Somogy éditions d'art, 2006, p. 325-340.



Figura 9. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Elemento Terra*, 1555-1557. Fresco. Sala degli Elementi, Palazzo Vecchio, Florença. Fonte: Wikimedia⁴⁵

A cena principal mostra Saturno como o benéfico rei do Lácio descrito pelos autores antigos, provedor da cultura e da fartura, e instaurador da Era de Ouro. O deus surge na costa da Sicília, em uma paisagem que conta com o vulcão Etna e a costa de Trapani, sendo o local onde sua foice teria caído após a mutilação do Céu, Urano. Ele é acompanhado de sua consorte, Ops, a Mãe Terra, à esquerda da composição, portando a cornucópia, um de seus atributos, sinalizando sua abundância. Ao centro, um grupo de pessoas dedica oferendas provenientes da terra a Saturno, incluindo flores, frutos, óleos, méis e leite, de acordo com as estações, também lhe oferecendo instrumentos com os quais trabalham o campo⁴⁶.

Saturno segura em sua mão direita um hieróglifo egípcio da serpente que morde sua própria cauda, tal como interpretado por Marsilio Ficino a partir dos hieróglifos descritos por Horapollo em seus *Hieroglyphica*⁴⁷. Ficino fornece uma

⁴⁵ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Giorgio_Vasari_-_The_first_fruits_from_earth_offered_to_Saturn_-_Google_Art_Project.jpg> Acesso em 10 de outubro de 2022.

⁴⁶ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 30.

⁴⁷ A obra, escrita pelo autor por volta do século IV d. C., se oferece como uma revelação dos significados obscuros dos hieróglifos egípcios. O texto desfrutou de grande repercussão no Renascimento a partir de sua descoberta na ilha de Andros por Cristoforo de Buondelmonti em 1419. Cf. GRAFTON, Anthony T.. Foreword. In: NILIACUS, Horapollo. *The hieroglyphics of Horapollo*. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, p. xi-xxii; SEZNEC, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its place in Renaissance Humanism and Art*. 9. ed. Chichester: Princeton University Press, 1995, p. 99.

interpretação alternativa ao hieróglifo da serpente alada que morde sua própria cauda. Enquanto, para o autor antigo, o a serpente simboliza o universo, Ficino a concebe como um símbolo do Tempo, o qual, ao ser contemplado, permite ao observador aprender todos os mistérios divinos do Tempo, pois os egípcios teriam reunido a totalidade dos argumentos discursivos na forma de uma única imagem. A imagem se torna assim uma expressão do irrepresentável, e por meio da contemplação, capaz de estabelecer o contato com esta realidade metafísica⁴⁸. No afresco, Vasari descreve o símbolo como uma expressão da forma do céu e do ciclo do tempo, também aludindo à necessidade de cultivar a boa vontade ao trabalhar a terra, pois a solicitude é a mãe da fortuna, produzindo um ciclo virtuoso. Assim, Vasari vincula duas das funções de Saturno: o provedor da abundância e o senhor do tempo⁴⁹.

A associação de Cosimo I com a divindade ocorre por meio da presença das duas *imprese* duais, o Capricórnio, um dos signos regidos por Saturno, ao lado do qual repousa segurando um orbe; e a tartaruga com uma vela, segurada pela personificação da Fortuna, símbolo também adotado por Cosimo I como expressão visual do *motto* *FESTINA LENTE* (apressa-te vagarosamente), também derivado das descrições de Suetônio sobre as ideias do imperador Augusto, o qual teria defendido que, para ser bem feito, um determinado trabalho deve ser executado com paciência e cautela, e não de modo apressado e descuidado⁵⁰. A presença dos símbolos pessoais do duque na composição reforça que o sentido expresso pelo afresco deve ser lido em relação à sua figura, especialmente considerando o vínculo astrológico entre o signo de Capricórnio e Saturno.

Primeiramente, abordando a Fortuna, que mostra a *impresa* da tartaruga com a vela a Saturno, planeta ao qual é vinculada, Vasari explica que o ato demonstra que

⁴⁸ NILIACUS, Horapollo. *The hieroglyphics of Horapollo*. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, I, p. 43; FICINO, Marsilio. *Opera omnia*. Basileae: Per Henricum Petri, 1561, v. 2, In Plotinum, V.8.6, p. 1768

⁴⁹ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 30-31

⁵⁰ SUETONIUS, *De vita Caesaram*, Divus Augustus, 25, p. 60.

Cosimo I, graças à sua sabedoria e bem sucedida trajetória, chegou em terra firme, conseguindo concluir sua jornada em direção ao poder. Sua apresentação a Saturno, por sua vez, representa a elevação de sua fama até a eternidade do tempo. A seguir, o artista compara o duque ao deus, observando que assim como os povos concedem a Saturno os primeiros frutos da Terra, assim todos os súditos de Cosimo I, “*col cuore e coll’opere d’ogni tempo*” (com coração e com ações em todos os tempos) lhe rendem tributo, e o duque, em retribuição, garante a abundância e prosperidade em seus territórios⁵¹. Esta relação entre o duque e Saturno é simbolizada pelo Capricórnio junto ao deus, simultaneamente signo sob domínio saturnino e símbolo astrológico pessoal do duque.

A identificação entre Cosimo/Capricórnio/Saturno é sintetizada no painel central do teto do mesmo cômodo, apresentando a Mutilação do Céu (Fig. 10), onde adquire um sentido metafísico. A cena, que consiste em uma representação, por meio de personificações helenizadas, das *sefirot* da Kabbalah cristã (as emanações de deus responsáveis pela criação do mundo), é protagonizada pela mutilação do Céu (Urano) por Saturno (Kronos)⁵².

Saturno alinha sua foice ao signo de Capricórnio da esfera celeste dourada acompanhada de um cetro (indicando autoridade sobre os seres viventes) que envolvendo a esfera celeste em seu interior, conjunto que representa o Reino, a última das emanações de Deus, o próprio cosmos. Vasari constrói uma relação etimológica entre o nome do duque, Cosimo, e o cosmos, ao qual vincula a influência saturnina sobre o signo de Capricórnio na esfera celeste. A combinação destes elementos, prossegue Vasari, produz uma luz benigna sobre a terra e,

⁵¹ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 31.

⁵² Cosimo Bartoli descreve o programa conceitual a Vasari em uma carta de 1555, baseando-se em trechos do De arte cabalística (1517) de Johannes Reuchlin, cabalista cristão inspirado por Pico della Mirandola. Cf. FREY, Karl (Ed.). *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris. Mit kritische Apparate versehen von K. Frey und zu Ende gefurht von H. W. Frey*. München: Georg Müller, 1923-1930, v. 1, CCXX, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), p. 410-412; VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 20-22; REUCHLIN, Johannes. *De arte cabalistica libri tres*. Hagenau: apud Thomam Anshelmum, 1517, fl. 61 v.-63 r.; GABRIELE. *Cabbala cristiana e miti pagani nella Sala degli Elementi a Palazzo Vecchio*, p. 325-340.

especialmente, sobre a Toscana e Florença, sua capital, produzindo um governo justo e sólido⁵³. Assim, o artista produz, pictoricamente, um significado metafísico e astrológico em relação ao duque: Cosimo é, simultaneamente, um microcosmo do mundo e um filho de Saturno, sob cuja influência se situa pelo seu ascendente. Favorecido pelo planeta, Cosimo I seria o equivalente terreno de Saturno, o provedor da abundância e instaurador de uma nova *Aurea Saecula* sobre a Toscana. De fato, como Gombrich pontua, foi durante o reinado de Cosimo I que o mito de uma *Aurea Aetas Medicea* seria construído, tendo Vasari como um de seus mais ardentes defensores⁵⁴.



Figura 10. Giorgio Vasari, *Mutilação do Céu*, 1555-1557. Óleo sobre painel, Sala degli Elementi, Palazzo Vecchio, Florença. Fonte: Google Ars and Culture⁵⁵.

Segundo o programa conceitual elaborado por Bartoli e Vasari, baseado na identificação neoplatônica de Saturno com a Mente divina (“*prima intelligentia*”), primeira emanção metafísica, responsável pela criação do universo terreno, a mutilação do Céu representa o momento no qual a forma e a matéria são geradas: a remoção do genitais significa a forma, e sua queda sobre o mar significa a matéria, processo responsável pela criação das coisas terrenas, inferiores,

⁵³ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 22.

⁵⁴ GOMBRICH, E. H.. Renaissance and Golden Age, 306-307.

⁵⁵ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/saturno-mutila-urano-dio-del-cielo/hAG3yufz1RJUvA>> Acesso em 9 de novembro de 2022.

corruptíveis e mortais⁵⁶. Esta interpretação alegórica, segundo a qual o Céu é concebido como Deus, e Saturno como a Mente divina, remonta à interpretação popularizada por Plotino a partir do *Crátilo* de Platão, desfrutando de grande fortuna entre os neoplatônicos tardo antigos e renascentistas, sobretudo Marsilio Ficino e Pico della Mirandola (1463-1494), fontes diretas do programa conceitual de Bartoli e Vasari⁵⁷.

Esta tradição alegórica também se estende ao nível psicológico. No final da Antiguidade, a doutrina física dos estoicos, que considerava os deuses planetários como símbolos de poderes e forças cósmicas (vinculada, por sua vez, à uma tradição oriental babilônica anterior que concebia os astros celestes como divindades)⁵⁸, seria unificada pelos astrólogos à teoria hipocrática dos humores, tendo como elemento aglutinante a fisionomia, florescida no período helenístico. Assim, no caso de Saturno, considerado frio e seco, sua qualidade se refletiria sobre o mundo terreno e, segundo um sistema de correspondências entre o macrocosmo e o microcosmo, em aspectos da personalidade e da fisionomia humana, manifestando-se como o temperamento melancólico⁵⁹.

Paralelamente, ainda no século IV a. C., dentro de um contexto mais amplo de alegorização dos mitos helênicos, este temperamento passaria a ser considerado como um estado de grandiosidade sobre-humana, representado pelas fábulas de heróis como Hercules, Ajax e Belerofonte. Associada aos mitos, a melancolia passaria a ser caracterizada por uma certa superioridade sinistra. A disposição

⁵⁶ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 20.

⁵⁷ Cf. PLATÃO. Crátilo. In: *Teeteto - Crátilo*. Tradução direta do grego por Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1988, 396b, p. 119; PLOTINUS. *The six Enneads*. Translated by Stephen Mackenna and B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977, V.8.13, p.246; FICINO, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium*. The Text and a Translation, with an Introduction by Sears Reynolds Haynes. Columbia: University of Missouri, 1944, II, 7, p.48; V, 12, p.76-77; MIRANDOLA, Giovanni Pico dela. Commento sopra una Canzona de Amore. In: BENIVIENI, Girolamo. *Opere di Girolamo Benivieni Firentino*: Nouissimamente riuedute et da molti errori espurate con una Canzona dello Amor celeste & divino, col Commento dello ill. s. Conte Giovanni Pico Mirandolano distinto in Libbri III. In Venetia: Nicolo Zopino e Vincentio compagno, 1522, I, 6, fl. 10r.; I, 7, fl. 10r.; II, 16, fl. 29v-30r.; II, 17, fl. 30v-31r.

⁵⁸ SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p.40

⁵⁹ KLIBANKSY; PANOFSKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 136 s..

passou a ser, de certo ponto de vista, uma característica heroica e idealizada ao ser equiparada ao frenesi ou furor, elevado pelo platonismo⁶⁰ a um estado de exaltação espiritual da mais alta ordem, o mesmo ocorrendo com o “*humor melancholicus*”, cujo potencial divino é também abordado pelas interpretações dos heróis mitológicos⁶¹. A união conceitual entre o humor melancólico e o furor divino, no entanto, seria efetuada pelos *Problemata*, obra de suposta autoria de Aristóteles. O texto defende que a melancolia é o temperamento pertencente a todos os homens extraordinários na filosofia, política, poesia e artes, entre os quais o próprio Platão, Sócrates, entre outras personalidades notáveis⁶².

A melancolia, vinculada ao furor divino e às capacidades intelectuais extraordinárias, foi então associada a Saturno, considerado pelos neoplatônicos como alegoria do Intelecto divino. O planeta então passou a ser interpretado como fonte da capacidade contemplativa do ser humano. Autores como Macróbio, ao descrever a descida da alma através das esferas cósmicas, atribui a Saturno a parte superior da alma, sede do raciocínio e a inteligência (*ratiocinationem et intellegentiam, λογιστικόν ε θεωρητικόν*)⁶³.

Tal interpretação seria absorvida pelo mundo árabe e se difundiria no final da Idade Média⁶⁴ pelo ocidente latino, sendo resgatada pelos neoplatônicos florentinos no final do século XVI, a partir dos *Problemata*. Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, cujas obras ideias permeavam a cultura florentina do século XVI, atribuem à Saturno a virtude contemplativa e a capacidade intelectual do ser

⁶⁰ PLATÃO. Fedro, In: PLATÃO. *Diálogos*: Fedro – Cartas – O primeiro Alcibíades. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, XXII.244a-b, p.53-54.

⁶¹ KLIBANKSY; PANOFSKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 16.

⁶² PSEUDO-ARISTÓTELES. *Problems II*: Books XXII – XXXVIII. With an English translation by W. S. Hett. London; Cambridge, MA: William Heinemann LTD; Harvard University Press, 1957, XXX, 1, p. 154-157.

⁶³ MACROBIUS, Ambrosius Theodosius. *Comentarii in Somnium Scipionis*. Edidit Jacobus Willis. Stutgardiae et Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1994, I, 12, p. 47-50.

⁶⁴ No Picatrix, Saturno é descrito como o deus como regente das ciências elevadas e das propriedades ocultas e profundas. PINGREE, David (Ed.). *Picatrix: Ghayat al-hakīm*. London: The Warburg Institute - University of London, 1986, III, 1, p.91.

humano, sendo a fonte da inclinação que faz com que o indivíduo se volte ao divino⁶⁵.

Logo, Saturno, além de simbolizar o intelecto divino e o reino inteligível em sentido macrocósmico, também é o provedor da virtude contemplativa e intelectiva do ser humano, simbolizando a região superior da alma, no nível macrocósmico, surgindo com esta ambivalência no programa decorativo da *Sala degli Elementi*. Este sentido metafísico é, por sua vez, aplicado ao próprio duque, exaltado como um deus *in terris*, herdeiro e representante da divindade, dotado da missão de governar Florença e a Toscana, assim como Deus governa o universo, uma noção que seria difundida entre os humanistas florentinos, como na dedicatória de Bernardo Segni ao duque em sua tradução da Política aristotélica de 1548⁶⁶.

Ademais, ainda segundo a tradição neoplatônica, o temperamento melancólico, associado a Saturno, tem como um de seus principais afeitos a inclinação à contemplação e à busca pelo conhecimento oculto do universo, interesses compartilhados por Cosimo I, que ordenaria a construção de uma *fonderia*, (um gabinete de estudos científicos, ocultos e de experimentações) no Palazzo Vecchio onde fabricaria medicamentos e faria experimentos alquímicos com metais, minerais e substâncias diversas, a qual seria mais tarde transferida para o *Casino di San Marco* e, finalmente para a Galleria degli Uffizi⁶⁷.

A inclinação do duque por estas disciplinas esotéricas é testemunhada por Vasari que, em seus *Ragionamenti*, reconhece o patrono como um grande conhecedor da mineralogia, de remédios eficazes contra as doenças que afetam o corpo humano (fabricados no laboratório do Palazzo), da alquimia e dos segredos da natureza,

⁶⁵ FICINO, *Three Books on Life*, III.22, p. 364; MIRANDOLA, Giovanni Pico della. Commento. I, 7, fl. 10r-10v.

⁶⁶ SEGNI, Bernardo. Allo Ill.mo ed Eccell.mo Padron mio Il Signor Cosimo de Medici Duca di Firenze; In: ARISTÓTELES. *Trattato de' governi*. Tradotto da Bernardo Segni. Milano: G. Daelli e C. Editori, 1864, p. 5.

⁶⁷ PICCARDI, Giovanni. La Fonderia Medicea di Firenze. In: CERRUTI, Luigi; TURCO, Francesca (Ed.). *Atti del XI Convegno Nazionale di Storia e Fondamenti della Chimica*. Roma: Accademia delle Scienze detta dei XL, 2005, p. 197–210.

fazendo dele “*mercurialíssimo*”⁶⁸. Conforme Ficino observa, acerca das causas celestiais por trás do temperamento melancólico, este é originado pela influência conjunta de Mercúrio e Saturno⁶⁹, planetas que representam os temas intelectuais de Cosimo I, e sua própria personalidade. De fato, Cosimo era conhecido por seus contemporâneos por sua introversão, isolamento, semblante sério e fechado, frugalidade e austeridade, costumando vestir-se de preto com um simples *lucco* florentino, evitando excessivas demonstrações de afeto e emoção, características atribuídas à personalidade melancólica ou saturnina. Ficino, a este respeito, atribui a tendência ao isolamento do temperamento melancólico à tendência da alma de voltar-se sobre si mesma e à realidade inteligível⁷⁰.

Portanto, o afresco e o painel protagonizando Saturno na *Sala degli Elementi*, por um lado, simbolizam o governo de Cosimo I como a manifestação terrena da sabedoria divina, noção que também perpassa suas encomendas artísticas oficiais, tendo o signo de Capricórnio como atributo identificativo, através do qual o significado da obra é aplicado à pessoa do duque. Por outro, especialmente nas pinturas da *Sala degli Elementi*, Saturno (e, por extensão, Capricórnio, ao mesmo tempo símbolo pessoal do duque e signo saturnino) é a celebração das inclinações intelectuais de Cosimo I, sua busca pela compreensão dos mistérios do universo e pela contemplação espiritual, motivação esta, por trás do programa pictórico do painel da Mutilação de Urano (Fig. 10)⁷¹.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização da simbologia astrológica por Cosimo I e os artistas a seu serviço pertence a um contexto mais amplo caracterizado pela absorção e circulação da

⁶⁸ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 32.

⁶⁹ FICINO. *Three Books on Life*, I, 4, p. 112.

⁷⁰ HIBBERT. *The House of Medici*, p. 270; AGRIPPA, Heinrich Cornelius. *De occulta philosophia libri tres*. Edited by Perroni Campagni. Leiden; New York: E.J. Brill, 1992, I, XXV, p. 137-138; FICINO. *Three Books on Life*, I, 4, p. 112-114.

⁷¹ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 26.

occulta philosophia na cultura florentina no decorrer do século XVI, demonstrando a permanência das ideias de Marsilio Ficino e seus sucessores, mesmo após os ataques promovidos por Girolamo Savonarola e seus seguidores nos últimos anos do *Quattrocento*, voltados em combater o sincretismo entre o cristianismo e o saber antigo.

No ducado de Florença, tais ideias são convertidas em ferramenta de consolidação política e ideológica, garantindo a Cosimo e sua família uma legitimidade divina, segundo a qual os Medici são exaltados como “deuses terrestres”, verdadeiros representantes de Deus no mundo. As artes representativas assumem um papel central neste programa, viabilizando uma transformação cultural profunda na sociedade florentina e italiana. Por um lado, as artes visavam consolidar a imagem de Cosimo como um líder messiânico cuja missão foi prenunciada pelos astros; por outro, exaltar suas vidas e personalidades perante nobres e príncipes europeus, utilizando uma imagética complexa que revelasse a erudição do ducado florentino.

Percebe-se, neste sentido, o valor atribuído às artes visuais, no qual convergem o caráter mágico atribuído à imagem pelo neoplatonismo renascentista e as especulações teóricas de meados de século, acerca da natureza intelectual do processo criativo artístico, pertencendo a um mesmo enquadramento metafísico. A crença do duque no poder das imagens é atestada pela prioridade que dedica às artes. Mesmo diante das vicissitudes do início do seu governo, acreditando fielmente na capacidade da imagem de transformar sua realidade, o duque volta-se a financiar encomendas artísticas, através das quais Cosimo afirmar-se-ia, com sucesso, como líder legítimo e escolhido pelos céus para o governo de Florença e da Toscana.

Recebido em: 34/05/23 - Aceito em: 01/07/23

BIBLIOGRAFIA

- AGRIPPA, Heinrich Cornelius. *De occulta philosophia libri tres*. Edited by Perroni Campagni. Leiden; New York: E.J. Brill, 1992.
- BARTON, Tamsyn. Augustus and Capricorn: Astrological Polyvalency and Imperial Rhetoric. *The Journal of Roman Studies*, v. 85, 1995, p. 33-51.
- BOCCACCIO. *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vincenzo Romano. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1951, v. 1.
- CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico*: estudos sobre o Renascimento e o humanismo neoplatônico. Tradução de Dorothée de Bruchard; Introdução e Notas de Luiz Marques. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CORRETTI, Christine. *Cellini's Perseus and Medusa*: configurations of the body of state. 2010. 326 f. Tese (Doutorado) - Department of Art History, Case Western Reserve University, Cleveland, 2011.
- DALL'AGLIO, Stefano. *The Duke's Assassin*: Exile and Deth of Lorenzino de' Medici. New Haven and London: Yale University Press, 2015.
- EBREO, Leone. *Dialoghi d'Amore*. A cura di Santino Caramella. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1929.
- FICINO, Marsilio. *Opera omnia*. Basileae: Per Henricum Petri, 1561.
- _____. *Commentary on Plato's Symposium*. The Text and a Translation, with an Introduction by Sears Reynolds Haynes. Columbia: University of Missouri, 1944.
- _____. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998 (Medieval & Renaissance Texts and Studies)
- FREY, Karl (Ed.). *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*. Mit kritische Apparate versehen von K. Frey und zu Ende gefurht von H. W. Frey. München: Georg Müller, 1923-1930, v. 1.
- FULGENTIUS, Fabius Planciades. *Opera*. Recensuit Rudolfus Helm. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1898.
- GABRIELE, Mino. Cabbala cristiana e miti pagani nella Sala degli Elementi a Palazzo Vecchio. In: MOREL, Philippe (Ed.). *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris-Roma: Somogy éditions d'art, 2006, 325-340.
- GAETANO, Armand L. De. The Florentine Academy and the Advancement of Learning through the vernacular: the Orti Oricellari and the Sacra Accademia. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, v. 30, nº 1, 1968, p. 19-52.

GÁLDY, Andrea. "Che sopra queste ossa con nuovo ordines si vadiano accommodando in più luoghi appartamenti": Thoughts on the Organisation of the Florentine Ducal Apartments in the Palazzo Vecchio in 1553. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46. Bd., H. 2/3, 2002, p. 490-509.

GARIN, Eugenio. *O Zodíaco da Vida*: a polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI. Lisboa: Editora Estampa, 1987.

GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'impresa militari et amorose*. In Lione: Appresso Guglielmo Roviglio, 1559.

GOMBRICH, E. H.. Renaissance and Golden Age. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [S.L.], v. 24, n. 3-4, 1 jul. 1961, p. 306-309.

GRAFTON, Anthony T.. Foreword. In: NILIACUS, Horapollo. *The hieroglyphics of Horapollo*. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, p. xi-xxii.

HESÍODO. Trabalhos e Dias. In: *Teogonia - Trabalhos e Dias*. Tradução e notas: Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010, p. 71-110.

HIBBERT, Christopher. *The House of Medici*: Its rise and fall. New York: Perennial HarperCollins, 2003.

KASKE, Carol V.; CLARK, John R. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark . Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, p. 3-90. (Medieval & Renaissance Texts and Studies)

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

MARO, Públis Virgílio. Aeneis. In: *Bucolica, Georgica, et Aeneis*. Parisiis: Ex Officina Stereotypa Petri Didot, 1814, p. 101-389.

_____. *Saturnalia*. Stutgardiae et Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1970.

MACROBIUS, Ambrosius Theodosius. *Comentarii in Somnium Scipionis*. Edidit Jacobus Willis. Stutgardiae et Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1994.

MIRANDOLA, Giovanni Pico dela. Commento sopra una Canzona de Amore. In: BENIVIENI, Girolamo. *Opere di Girolamo Benivieni Firentino*: Nouissimamente rivedute et da molti errori espurate con una Canzona dello Amor celeste & divino, col Commento dello ill. s. Conte Giovanni Pico Mirandolano distinto in Libbri III. In Vinetia: Nicolo Zopino e Vincentio compagno, 1522, fl 5r-73r

MUCCINI, Ugo; CECCHI, Alessandro. *Palazzo Vecchio*: guide to the Building, the Apartments and the Collections. Boston: Sandak, 1992.

NESLE, Solange de Mailly. *Astrology: History, Symbols and Signs*. NewYork: Inner Traditions International Ltd., 1985.

NILIAS, Horapollo. *The hieroglyphics of Horapollo*. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

PINGREE, David. Some of the Sources of the *Ghayat al-hakīm*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 43, 1980, p. 1-15.

PINGREE, David (Ed.). *Picatrix: Ghayat al-hakīm*. London: The Warburg Institute - University of London, 1986.

PLATÃO. Fedro, In: PLATÃO. *Diálogos: Fedro – Cartas – O primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, p. 31-99.

_____. Crátilo. In: *Teeteto - Crátilo*. Tradução direta do grego por Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1988, p. 101-177.

ROUSSEAU, Claudia. Astrological Imagery in the Rulership Propaganda of Duke Cosimo I de' Medici: The Villa Castello. In: CAMPION, Nicolas; ZAHRT, Jennifer (Eds.). *Astrology as Art: Representation and Practice*. University of Wales Trinity-St. David, Wales: Sophia Centre Press, 2018, p. 63-85.

SEGNI, Bernardo. Allo Ill.mo ed Eccell.mo Padron mio Il Signor Cosimo de Medici Duca di Firenze; In: ARISTÓTELES. *Trattato de' governi*. Tradotto da Bernardo Segni. Milano: G. Daelli e C. Editori, 1864, p. 1-7.

SEZNEC, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its place in Renaissance Humanism and Art*. 9. ed. Chichester: Princeton University Press, 1995. 392 p.

SUETONIUS, *De vita Caesarum: libri VIII*. Stutgardiae : In aedibus B.G. Teubneri, 1978.

PSEUDO-APOLLODORO. *Bibliotheca*. With an English translation by Sir James George Frazer. London; New York: William Heinemann; G. P. Putnam's sons, 1921, v. 1.

PICCARDI, Giovanni. La Fonderia Medicea di Firenze. In: CERRUTI, Luigi; TURCO, Francesca (Ed.). *Atti del XI Convegno Nazionale di Storia e Fondamenti della Chimica*. Roma: Accademia delle Scienze detta dei XL, 2005, p. 197–210.

PSEUDO-ARISTÓTELES. *Problems II: Books XXII – XXXVIII*. With an English translation by W. S. Hett. London; Cambridge, MA: William Heinemann LTD; Harvard University Press, 1957. (Loeb Classical Library).

RISTORI, Giuliano. *Prognostico sopra la genitura dello illustrissimo Cosimo de' Medici duca della Repubblica Fiorentina*. Pluteo 89, Sup. 34. Florença: Biblioteca Medicea Laurenziana, 1537, fl. 133r-186r.

REUCHLIN, Johannes. *De arte cabalistica libri tres*. Hagenau: apud Thomam Anshelnum, 1517.

VAN VEEN, Henk Th. *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and Culture*. Translated by Andrew P. McCormick. New York: Cambridge University Press, 2006.

VASARI, Giorgio. *Ragionamenti*: Sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo Vecchio com D. Francesco Medici allora Principe di Firenze. Secondo l'edizione di Pisa Presso Niccolò Capurro Co' Caratteri di F. Didot MDCCCXIII. Commento a cura di Eugenio Giani. Firenze: Accademia dell'Iris, 2011.

Os Desencantamentos do Mundo, em Max Weber

Disenchantment of the World by Max Weber

Wantuil Miguel de Barcelos¹

RESUMO

O objetivo deste trabalho é pôr um foco de luz no desencantamento do mundo preconizado por Max Weber, tendo como fundamento três eixos: a religião protestante, a ciência e o modo de produção capitalista. Estas três "instituições" pretendem conceber visões de mundo que formatem os homens aos seus serviços e interesses. A religião ao engendrar teorias teológicas que difundem o paraíso, onde habitará o homem santo, cria um mundo de danação terrena, um lugar de passagem. Já a ciência pretende relacionar com a terra somente do ponto de uma matéria, que deve ser estudada, manuseada para produzir bens indispensáveis à manutenção da vida. O capitalismo pretende produzir para a consecução do lucro, da riqueza. Dentro destes contextos o mundo perde o encantamento, e isto pode ser a fonte de benefícios e malefícios ao meio ambiente, que serão clarificados ao longo do texto.

Palavras-chave: mundo, desencantamento, religião, capitalismo, ciência, lucro e fé.

ABSTRACT

The objective of this work is to shed light on the disenchantment of the world advocated by Max Weber, based on three axes: the Protestant religion, science and the capitalist mode of production. These three "institutions" intend to conceive visions of the world that shape men to their services and interests. Religion, by engendering theological theories that spread paradise, where the holy man will live, creates a world of earthly damnation, a place of passage. Science, on the other hand, intends to relate

¹ *Bacharel em Jornalismo – Unibh; Licenciado em Filosofia – UFMG; Mestre em Filosofia - UFMG

to the earth only from the point of view of a matter, which must be studied, handled in order to produce goods that are indispensable for the maintenance of life. Capitalism intends to produce to achieve profit, wealth. Within these contexts, the world loses its enchantment, and this can be the source of benefits and harm to the environment, which will be clarified throughout the text.

Keywords: world, disenchantment, religion, capitalism, science, profit and faith.

Ao longo da história primitiva da civilização humana, o homem criou uma profusão enorme de rituais mágicos (preces, danças, cânticos, adornos, oferendas, etc), para que pudessem garantir a sua sobrevivência sob duas perspectivas: a primeira situa-se na esfera de suas relações com a vida e a morte. Para escapar da transitoriedade da vida terrena, foi necessário criar um vínculo com deidades da natureza para a partir de oferendas e rituais mágicos tivesse a certitude, por pura crença, vista sob a égide de uma *religiosidade natural*, de uma vida eterna. Isto explica, parcialmente, o motivo de funerais, onde o homem era sepultado com alguns bens materiais, que foram imprescindíveis durante toda à sua vida, para que no trajeto de sua ida para a eternidade nada lhe faltasse, bem como para ele se conduzir alegre e digno de estar ao lado de uma divindade qualquer. A segunda: para vencer as intempéries da natureza foi preciso desenvolver ferramentas, ainda que rústicas, para poder dominá-la e, consequentemente, manter-se vivo num ambiente totalmente inóspito. A descoberta do fogo tornou-se numa ferramenta poderosa para as suas ambições. Mas mesmo assim foram insuficientes para se domar o espectro contingencial da natureza. Os rituais mágicos cumpriram bem esta função, bastava para isso, a título de metáfora, oferecer uma prenda para uma ave, para uma árvore, para um rio, montanha ou acender uma fogueira, que todos os males e necessidades estavam sanadas.

Com o fluxo de séculos de conquistas nos campos “tecnológico” e religioso, o homem deu um salto quantitativo e qualitativo na sua relação com a vida-morte e com a natureza: produziu ferramentas com o ferro, criou uma *religiosidade totêmica* (imagens esculpidas em madeira ou pedra) e racionalizou diversas atividades ligadas ao setor primário, agricultura e pecuária. Contudo, estas evoluções não garantiram ao homem uma maior certeza para a conservação de sua vida. A natureza permanecia uma grande incógnita para o pequeno universo do conhecimento humano. Para dominá-la, fazia-se necessário fazer oferendas e súplicas para os totens que emergiam do mundo simbólico, imagético, do homem. Estes rituais estruturaram uma sociedade, mas não conseguiram organizar o acaso da natureza, menos ainda prover as necessidades do homem por um longo e incerto tempo, isto porque a produção era incipiente em função da pouca racionalidade dos processos produtivos.

A primeira sociedade a combater a magia foi a judaica. Os judeus criaram uma religião monoteísta, com uma forte base de racionalidade, fundamentada em conhecimentos revelados aos profetas eleitos por Deus. A partir de então a economia capitalista teve um alicerce sólido para desenvolver-se: a racionalidade, e a sociedade, uma coesão coercitiva trespassada pelas leis de Deus. O homem, pela fé ou pelas obras, ou por ambas, terá um lugar garantido ao lado do Criador onipotente, onisciente e onipresente. A economia obteve um desenvolvimento enorme no decorrer dos anos, em função de uma racionalidade “científica”, que alargou os métodos de produção e as fronteiras de comercialização. É o princípio da economia de mercado e o início da decadência da economia de subsistência. Desta forma o homem tem uma maior garantia para as vidas na terra e na eternidade, bem como meios mais eficazes para domesticar o fluxo contingencial da natureza, para colocá-lo nas formas dos fatos entrelaçados causalmente, ainda que este fluxo dirija-se para o infinito. Esta perspectiva racionalista fez com que o homem se sinta o “criador do conhecimento”,

e este “conhecimento do criador”² faz do homem um ser onipotente para conhecer somente aquilo que ele cria, em consequência a natureza transformada pela ação humana. Este homem “Demiurgo” (deus construtor) não alterou somente a sua relação com a natureza, mas também, de forma acentuada e substancial, a sua relação social, principalmente no campo da religião e da ciência, tendo a razão como fonte geradora e organizadora das atividades humanas. O judaísmo e o catolicismo foram um fundamento da racionalização e o calvinismo o fim, como veremos mais adiante.

Resta então, após esta exposição superficial da trajetória do homem ocidental no domínio da religião e no uso da razão, indagar quais foram as consequências deste processo evolutivo e contínuo de racionalização na vida do homem. Qual é a visão de mundo que ficou em função deste quadro de rationalidade? Como que uma religião racional pode abarcar as ambições do homem de imortalidade? A religião, mesmo sendo crivada pela razão, não tem uma relação amistosa com a ciência, então há que se perguntar: não é um paradoxo num mundo de rationalidade oferecer ao homem um lugar na eternidade, espaço este que não é passível de demonstração racional ou empírica? Qual é a função da ciência neste mundo desmagificado e domesticado pela própria razão?

A nossa proposta para estas indagações dar-se-á da seguinte maneira: primeiro, o homem, ao colocar a razão no centro da cultura ocidental, criou uma religião fundada na razão e em princípios revelados. Segundo, a religião racional combateu com tenacidade os processos mágicos que encantavam o mundo; terceiro, o mundo sem rituais mágicos é um mundo desencantado e em quarto lugar: a ciência, num atributo de máxima rationalidade técnica, num afã de dominar a natureza através do cálculo

² Sobre o argumento do criador, q.v. DOMINGUES, Ivan. *Formas de rationalidade e estratégias discursivas das ciências humanas na contemporaneidade*. Tese de habilitação para professor titular da UFMG. Obs.: Esta conceituação de religião natural, totêmica e representação é do Prof. José Henrique.

matemático, sepulta a magia do mundo. Haveremos de demonstrar tais proposições segundo a teoria do sociólogo Max Weber, com base nas seguintes obras: *Ciência e política, duas vocações e Ética protestante e o espírito do capitalismo*. Para tornar a nossa exposição pedagogicamente clara abordaremos o **Desencantamento do mundo** através do seguinte itinerário: o **Desencantamento do mundo** pelas vias da religião e da ciência.

DESENCANTAMENTO PELA RELIGIÃO

No tempo daquelas religiões - da natureza e totêmica – o homem usava, num mundo encantado, a magia, num variado espectro de rituais, para coagir os deuses a fim de conseguir realizar os seus objetivos terrenos, tal como nos mostra a seguinte análise feita por Weber:

(...) o encantamento [Zauber] não só era meio terapêutico, como também servia para produzir nascimentos, e particularmente nascimentos masculinos, para passar nos exames ou para assegurar a consecução de todo tipo de bens terrenos imagináveis – encantamento [Zauber] contra o inimigo, contra os competidores eróticos ou econômicos; encantamento [Zauber] para o orador ganhar a causa jurídica, encantamento [Zauber] do credor para pressionar a execução do devedor, encantamento [Zauber] para conseguir do Deus da riqueza o sucesso das empresas. Tudo isso na forma grosseira da magia de ataque [Zwangsmagie] ou na forma refinada da persuasão de um Deus ou demônio funcional por meio de oferendas.³

³ WEBER, Max, *Gesammelte aufsätze zur religionssoziologie I*, Tübingen, Mohr, 1988, p 370-1 e *Ensayos sobre sociología de la religión*, 3 vols, Madrid, Taurus, 1984, p 353. Apud Pierucci, Antônio Flávio, *O Desencantamento do mundo, todos os passos do conceito em Max Weber*, São Paulo, Editora 34, 2003, p. 128.

Este mundo cerzido e cinzelado pela magia dava-lhe um encantamento, tornava-o um “Jardim Encantado”, ao mesmo tempo em que produzia uma orientação pragmática para a vida do homem, numa rationalização orientada para fins:

Quando alguém apela para intervenção mágica, a idéia já é a de garantir o resultado que se quer com a ação extraordinária, Weber classifica-a como uma ação *subjetivamente racional* em relação a fins (...) Um mundo mágico assim tão pragmático como de fato é, só pode aparecer (paradoxalmente?) como pobre em significação, pois afinal os bens que as pessoas procuram obter com a magia preenchem realmente a definição do que sejam fins indiscutivelmente racionais: dinheiro, comida, saúde, longevidade e descendência. A magia tem a seu favor esta rationalidade dos fins.⁴

Podemos, então, inferir dessas citações as características de um mundo imerso na magia: este mundo tem um encantamento que o aproxima de um “Jardim Encantado”, metáfora dado por Weber à civilização asiática; os deuses estão a serviço do homem, portanto passíveis à coação, que para se obter uma “graça divina” basta coagi-los quer por oferendas, quer simplesmente por meio de um discurso calcado na retórica, que ela (a magia) tem uma rationalidade orientada para fins. Ainda assim Weber associa o mundo da magia como o reino do *irracional* e do *tradicional*.⁵ Há que se indagar: se o mundo tem uma rationalidade orientada para fins, como se pode classificá-lo, então, como o reino do irracional? Weber: ela (a magia) tem fins racionais – fins econômicos.⁶ Esta rationalidade não abarca toda a vida do homem nem econômica nem religiosamente, mesmo porque Weber preconiza que o mundo mágico é um mundo localizado no campo, na natureza, e os camponeses são os portadores dessa forma de religiosidade primordial, que é a magia. A atividade econômica desenvolvida por eles é pouco suscetível de uma sistematização racional.⁷ Donde se conclui que esta rationalidade para fins é uma rationalidade suplicante, os fins são

⁴ PIERUCCI, Flávio Antônio. *O Desencantamento do Mundo*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 74 e 75.

⁵ PIERUCCI. *O Desencantamento do Mundo*, p.75.

⁶ PIERUCCI. *O Desencantamento do Mundo*, p.75.

⁷ PIERUCCI. *O Desencantamento do Mundo*, p.76.

realizados através de rituais, de oferendas e “preces”, que exclui todo um processo de sistematização racional tanto do processo produtivo quanto das relações intramundanas. Weber acrescenta, como veremos mais adiante, que a magia é um estorvo para o desenvolvimento da economia, exatamente por falta de uma racionalidade sistêmica, que esteja no cerne da economia e das relações sociais. O magismo para Weber, para além de ter uma racionalidade voltada para fins, “é uma forma *irracional* de busca da salvação”.⁸ Esta é a tese que defendemos no início de nossa exposição: a religião tem um papel fundamental na sobrevivência do homem, tanto na terra, e aqui as atividades econômicas têm uma importância capital, quanto para a vida eterna, para esta finalidade o passaporte para o paraíso é emitido pela religiosidade, através do poder de uma divindade.

A superação da magia como um estorvo ao desenvolvimento da economia vem na esteira dos problemas que surgiram com o advento da *polis*⁹ (cidade), que para resolvê-los foi necessário criar uma racionalidade que pudesse dar conta de sanar os entraves que surgiram da necessidade do homem de viver em sociedade, tais como: os conflitos oriundos da relação de poder entre os homens, a carência de um mecanismo que pudesse organizar e dar coesão à sociedade, de tal modo que a própria sociedade pudesse se autogovernar; decifrar os mistérios da origem do cosmos, posto que a explicação dada pela mitologia não convence mais o homem *urbano*; resolver os problemas da escassez de produção, e a falta de um *metron* (medida) que pudesse dar uma certa eqüidade nas relações de trocas comerciais. A racionalidade também tem que resolver um problema crucial do homem que vive na *polis*: que é criar uma *Paidéia* (educação) que pudesse ensinar o homem a agir com correção no interior da cidade, numa dimensão crivada pela ética.

⁸ PIERUCCI. *O Desencantamento do Mundo*, p.76.

⁹ Sobre os problemas que apareceram com o surgimento da *polis* queira ver VERNANT, Jean-Pierre, *As origens do pensamento grego*, Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil. 1996.

A primeira sociedade a enfrentar estes desafios e consequentemente colocar a razão no centro da cultura ocidental foi a grega¹⁰. É neste ambiente de efervescência que surgiu a filosofia, que forneceu propostas satisfatórias para aqueles problemas na esfera da política, da ética, na questão cosmológica, e para a educação dos cidadãos, bem como dilatou vários campos da ciência (*episthême*). A filosofia é a mãe de todas as ciências. De uma forma superficial mostramos como a razão foiposta como alicerce do mundo artificializado pela ação do homem em suas várias atividades.

Agora vamos abordar como surgiu a religião racionalizada e as consequências desse processo na relação do homem com o mundo, com as vidas terrena e eterna.

Como surge uma religião racionalizada? A gênese de uma religião ocorre quando o homem altera a sua percepção do mundo, ou seja, quando ele cria uma nova idéia do mundo. Mas o que são idéias para Weber?

Idéias são aqueles pontos de vista suprapessoais que articulam os aspectos fundamentais da relação do homem com o mundo. Em sentido amplo, elas são ‘imagens de mundo’, mais precisamente, elas devem sua existência à necessidade, e à busca, intelectual de uma narrativa coerente do mundo e, como tal, são criadas predominantemente por grupos religiosos, profetas e intelectuais.¹¹

A primeira religião racionalista que surgiu foi a judaica, que subverte a visão monista (este mundo, mundo único, visão animista) de mundo sustentada pela magia, “para a qual o mundo dos espíritos faz parte do mundo dos humanos tanto quanto os animais e vegetais, uma vez que não existe seres inanimados, tudo que existe tem alma (*ânima*); para implantar uma “idéia” dualista de mundo (este mundo e o paraíso) centrada num Deus único”.¹² Para além de fazer esta divisão de mundo, o judaísmo, uma religião revelada por Deus aos profetas eleitos, introduz no mundo uma nova

¹⁰ Queira ver a obra clássica sobre este tema: JAEGER, Werner, *Paideia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

¹¹ TENBRUCK, apud, PIERUCCIO *desencantamento do mundo*, p. 92.

¹² PIERUCCI. *O Desencantamento do Mundo*, p. 69,70,71.

“idéia” de salvação, que para tanto será necessário que se obedeça às leis de Deus. “No monoteísmo, ao contrário do politeísmo, há uma só lei, a lei de Deus, que se aplica com igualdade a todos e uma só ordem cósmica e social e assim surge a ética, que estuda as ações dos homens em sociedade, numa religião eticizada”.¹³ Agora o homem tem meios mais eficientes para alcançar a salvação, basta para tanto cumprir rigorosamente as leis que expressam a vontade de Deus. Este Deus único é o juiz das ações dos homens, quem não obedecer aos mandamentos D'ele será severamente castigado e como punição poderá viver uma danação terrena, ou ter a morte eterna. A ética, através de uma teleologia (fim último) voltada para a salvação no paraíso celestial, racionaliza toda a estrutura da sociedade.

Se com a ética religiosa o homem pode almejar a imortalidade, resta-lhe dominar a natureza para poder subsistir-se na terra, para tanto será necessário criar novas tecnologias que lhe permitam ampliar a produção e expandir a comercialização através de uma racionalidade e um planejamento próprios para estes fins. Ao longo dos anos, o homem desenvolveu uma racionalidade que lhe possibilitou criar novas máquinas e equipamentos, bem como racionalizar e controlar os meios de produção, esta evolução racional culminou com a revolução industrial ocorrida na Inglaterra no século 18.

O judaísmo e o cristianismo foram início do processo de demagificação do mundo e o fim foi com o calvinismo, que radicalizou o uso da razão como fundamento religioso e criou uma ética extremante severa para com os fieis, calcada numa ascese intramundana (controle rigoroso da conduta humana) e no trabalho como vocação, que abriram o caminho para a salvação. Com a teoria da predestinação¹⁴, Calvino põe o homem numa dimensão de profundo isolamento social. De acordo esta teoria, Deus

¹³ PIERUCCI. *O Desencantamento do Mundo*, p. 107-108.

¹⁴ Sobre a teoria da predestinação queira ver, WEBER, Max, *Ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 2003, p. 55.

traçou o destino de todos os homens antes mesmo de seus nascimentos, uns serão eleitos por Ele para viverem a vida eterna e outros na danação eterna, ou morte eterna. Como que o homem sabe que é um eleito ou um condenado? Resposta: pela fé! Como que ele saberá que sua fé é a verdadeira fé? Pelas obras que ele pratica em sociedade! Para se praticar boas obras é preciso praticá-las durante todo o curso da vida, é uma vida de obras, e não uma obra de uma vida. É o trabalho como vocação ou um *calling* de Deus (chamamento de Deus). O Trabalho, para as igrejas reformadas, é uma exaltação a Deus. O trabalho como vocação é uma profissão que Deus concede aos homens para que ele a exerça durante toda a vida. Tem-se que trabalhar duro todos os dias, sem descanso, e todos os produtos devem ser produzidos com a máxima qualidade. Quem não produz com qualidade prejudica o próximo, isto pode ser um sinal do pecado, e pode revelar que o trabalhador foi condenado à morte eterna. Todos devem trabalhar para a glória de Deus, mesmo quem for predestinado para a danação eterna, porque o fruto do trabalho é indispensável à sociedade, é um bem que se a presta a todos. Weber: “a atividade social do cristão no mundo é unicamente uma atividade *in majorem glorium Dei*, este caráter é assim partilhado pelo trabalho na vocação que serve à vida em comunidade”.¹⁵

O puritanismo através da ética, da moral, do trabalho como vocação, numa atividade *hardwork* despoja o mundo de toda a sua magia, por meio de um longo e complexo processo de racionalização, tal como nos mostra a seguinte citação weberiana:

Para apreciar o nível de racionalização que uma religião representa podemos usar dois critérios básicos, que se inter-relacionam de várias maneiras. O primeiro é o grau em que uma religião despojou-se da magia; o outro é o grau de coerência sistemática que imprime à relação entre Deus

¹⁵ WEBER. *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, p. 60.

e o mundo e, em consonância com isso, a sua própria relação ética com o mundo.¹⁶

No que se refere ao primeiro caso, o protestantismo combateu com toda tenacidade a magia, como numa “guerra” à feitiçaria, de tal forma que ele consegue desalojar a magia dos domínios da sua religião. Outro fator que vai concorrer para a extirpar a magia do mundo é a ética ascética intramundana do protestantismo, fundada na teoria da predestinação e no trabalho como vocação. Estas duas vertentes vão contribuir em muito para alterar a percepção do homem em relação a Deus e ao mundo ou entre Deus e o mundo. A consequência em relação ao mundo: o mundo desalojado de magia é um mundo desencantado¹⁷, este é um dos conceitos de desencantamento do mundo, que posto na dimensão religiosa e científica, como veremos no próximo capítulo, este conceito ganha uma maior elasticidade. Abordaremos, então, na ótica da religião, alguns conceitos de desencantamento do mundo. Na *Ética protestante* Max Weber conceitua desencantamento do mundo como desmagificação do mundo, porém com acréscimo de um “complemento nominal” caracterizado como meios mágicos de salvação:

Aquele grande processo histórico-religioso da eliminação da magia do mundo que começara com os velhos profetas hebreus e conjuntamente com o pensamento helenístico, repudiou todos os meios mágicos de salvação como superstição e pecado, chega aqui à sua conclusão lógica.¹⁸

As religiões monoteístas, judaísmo, catolicismo e igrejas reformadas, ao combater a magia, o alvo delas é, certamente, colocar um só Deus no centro da vida humana, e para realizar tal fim é necessário lutar contra o politeísmo e consequentemente derrotar as suas divindades mitológicas. Assim teremos um outro conceito de desencantamento do mundo, um mundo sem deuses mitológicos:

¹⁶ WEBER, Max, Apud PIERUCCI. *O desencantamento do mundo*, p. 116.

¹⁷ WEBER, Max, Apud PIERUCCI. *O desencantamento do mundo*, p. 117.

¹⁸ WEBER. *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, p 58.

Desencantamento entendido antes de mais nada como desencantamento do *mundo natural*, como aquele grande trabalho sistemático a que lança o pensamento científico (...) de acossar para sempre a ilusão mítico-arcaica de que existe um sentido cosmológico inerente ao mundo natural. Desencantamento, portanto, como “desmitologização”.¹⁹

A ética protestante, a teoria da predestinação e o trabalho como vocação foram fatores de relevância para o processo de desencantamento do mundo, isto porque vão produzir uma imagem ímpar de homem, pertinente para tal fim:

O asceta intramundano é uma racionalista, tanto no sentido de uma sistematização racional de sua própria conduta de vida, quando no sentido da rejeição de tudo o que é eticamente irracional, seja artístico, seja pessoal-sentimental, dentro do mundo e de suas ordens”.²⁰

Para além de ser um homem racionalista do ponto de vista ético, que busca vigilante um domínio metódico da sua própria conduta de vida, ele é um *hardwork*: “despreza-se, portanto, o desfrute da riqueza, considerando-se como “vocação” a economia gerida de modo ético-racional e levada sob rigorosa legalidade, cujo êxito, isto é, o lucro, torna possível a bênção de Deus ao trabalho do homem piedoso...”²¹ Como já dissemos anteriormente, o trabalho como vocação é dedicado à glória de Deus. Não há descanso, nem prazeres mundanos, até mesmo a procriação é desapaixonada, o objetivo do asceta puritano é “trabalhar, poupar tudo que pode, gastar tudo que pode e dar tudo que pode, para assim crescer na graça de Deus e amealhar um tesouro no céu”.²² Em síntese, esta visão de homem pode ser expressa assim: o homem é um administrador, uma máquina de ganhar dinheiro, responsável e cumpridor do dever²³; este homem é orientado a agir sob a égide das virtudes da ética protestante: a *honestidade*, não se permite, no tipo ideal weberiano, o desonesto, o procrastinador, o preguiçoso, o sem visão de empreendedor na busca por novos negócios e da riqueza.

¹⁹ WEBER, Max, Apud PIERUCCI. *O desencantamento do mundo*, p. 162.

²⁰ WEBER, Max, Apud PIERUCCI. *O desencantamento do mundo*, p. 96.

²¹ WEBER, Max, Apud PIERUCCI. *O desencantamento do mundo*, p. 96.

²² WEBER. *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, p. 96.

²³ WEBER. *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, p. 93.

A teoria da predestinação projeta os objetivos do homem para o além mundo, portanto ele vague neste mundo como um *easyrider* (sem destino) como um ser isolado, atomizado, habitando uma região abissal, isto porque ele não é capaz de reconhecer sinais exteriores de que ele é um eleito ou um condenado por Deus. A razão humana é impotente para conhecer os desígnios de Deus; além disso o homem tem que trabalhar para um mundo sem sentido e se pôr como um “santo” para ser membro de uma igreja invisível e para agravar esta situação de isolamento, não há remissão para os seus pecados. Aqui encerra um grande paradoxo do puritanismo: o homem trabalha para a glória de Deus, vive como um “santo invisível”, mas isolado no mundo, projetando para o futuro do além uma salvação que ele não pode ter certitude que ela ocorrerá. Há que se observar que o homem no uso da razão desmagificou o mundo com esta finalidade. Esta foi a consequência da racionalidade religiosa do homem. Como Max Weber cita Tolstói, poder-se-ia dizer, porém parafraseando Dostoiévski: a racionalidade religiosa foi um **Crime** e o “santo invisível” ou *easyrider* terrestre , o **Castigo**.

A religião desencantou o mundo ao despojar-se da magia, dos rituais sacramentais, dos mitos, ao tornar o mundo sem sentido e também ao criar uma moral intramundana calcada no trabalho como vocação e na predestinação. Cabe-se indagar, qual é a visão de mundo que ficou com todo este processo de racionalidade religiosa, numa perspectiva puritana? Resposta: “O mundo como um todo permanece, do ponto de vista ascético, uma *massa perditionis* [...] que, justamente por ser o vaso natural do pecado e da luta contra ele, uma ‘tarefa’ para a comprovação da disposição ascética. O mundo permanece em seu desvalor de criatura [...].”²⁴ O mundo, para os puritanos, é podre e corrupto, o lugar do sofrimento, no entanto é o lugar próprio para o asceta mostrar a sua disposição de caráter ou sua reta razão, não para mudá-lo, evidentemente, mas somente para agir para a glória de Deus, isto porque o mundo que

²⁴ WEBER, Max, Apud PIERUCCI. *O desencantamento do mundo*, p. 96.

ele almeja é o além mundo. A salvação, neste quadro degradante, fica a cargo da vontade inefável e inteligível de Deus. Este Deus puritano, ao contrário das deidades mágicas, não pode ser coagido pelos homens. Os homens é que são coagidos por Deus.

Desta forma procuramos responder as nossas indagações iniciais: qual é a consequência para a vida do homem em função deste processo contínuo de racionalização de suas atividades no mundo? Qual é a visão de mundo? E por último, como o homem terá garantido a sua salvação eterna? Síntese do que já foi demonstrado: resposta à primeira indagação: o homem é um ser isolado, atomizado, vive num abismo, trabalha com afínco, numa atividade vocacional imutável, para a eterna glória de Deus: Segunda indagação: o mundo é um lugar da corrupção, do pecado e da danação humana; não tem sentido nem magia. Terceira: a salvação do homem para a vida eterna é uma incógnita, posto que não se pode, pela razão humana, desvelar a vontade do Criador. O homem já tem o seu destino traçado e só Deus o conhece.

DESENCANTAMENTO DO MUNDO PELA CIÊNCIA

Nós vimos como a religião desencantou o mundo ao despojar-se da magia através de um longo processo histórico de racionalização. Sabe-se que a ciência caminhou concomitantemente com religião neste percurso de desmagificação do mundo. Então cabe-nos investigar qual é o papel da ciência na consecução desta tarefa e quais foram a consequência da ação da ciência na vida do homem e finalmente qual é a visão de mundo que está subjacente no embasamento teórico que reveste as diversas metodologias científicas.

A magia foi um estorvo para o desenvolvimento do capitalismo, porque os homens usavam os rituais mágicos como instrumentos de fomento para as suas atividades

agro-pastoris. Foi preciso que os hebreus criassem uma religião racionalista fundamentada em revelações divinas e posteriormente os gregos colocarem a razão no centro da cultura ocidental, para que houvesse uma maior teorização dos processos produtivos e econômicos, e como toda teoria necessita de uma razão que lhe seja pertinente, o homem criou para tal finalidade a *razão poética* (produtiva), que teve maior relevo a partir do renascimento da ciência ocorrido na Itália no século XVI, mas que abarca todas as atividades produtivas na revolução industrial inglesa, que teve início no século XVIII e o apogeu no século XX, através do avanço da física nuclear, da química e da biologia, que criaram centenas de máquinas que contribuíram para aumento da produção em série em escala mundial.

É neste quadro de profundas mudanças na ciência e tecnologia que Max Weber fez uma crítica ácida à ciência, afirmando que o desencantamento do mundo provocado pela ciência é mais pernicioso do que o originado pela ação da religião: isto porque na teologia o mundo é dotado de sentido, ao passo que a ciência não nos dá um sentido para o mundo, nem mesmo se sentido existe:

Quem ainda acredita - com exceção de algumas crianças que encontramos justamente entre especialistas - que os conhecimentos astronômicos, biológicos, físicos ou químicos podem ensinar-nos algo a respeito do sentido do mundo ou poderiam ajudar-nos a encontrar sinais deste sentido, se é que existe.²⁵

Um mundo desalojado de sentido, este é o conceito *stricto sensu* de desencantamento do mundo pela ciência, de acordo com Weber. Ao citar Tolstói, Weber faz uma análise mais contundente sobre o sentido da ciência como vocação, acentuando que ela não nos responde a mais simples indagação, que é o que nos interessa: “*O que devemos fazer? Como devemos viver?*”²⁶. A religião dá uma prescrição para estas duas inquirições, podemos encontrá-la (a prescrição) na *Ética protestante*: se o que

²⁵ WEBER, Max, *Ciência e política, duas vocações*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

²⁶ WEBER. *Ciência e política, duas vocações*, p. 43.

devemos fazer é colocado sob a perspectiva do mercado de trabalho, temos duas soluções: a primeira, é descobrir uma profissão vocacional e a segunda, trabalhar duro (hardwork) em nome de Deus e adaptar-se às leis de mercado; sobre a *pergunta como devemos viver*, a resposta é: viver como um “santo” na perspectiva de um eleito de Deus para ter a vida eterna, trabalhando, enriquecendo, poupando tudo que pode, gastando tudo que pode, doando tudo que pode e sendo honesto. Já a ciência, segundo Max Weber, não nos dá um sentido nem para o mundo, nem mesmo para a vida, isto porque “(...) estão destruídas todas as ilusões que nela divisavam a via que conduz ao ‘ser verdadeiro’, à ‘verdadeira arte’, à ‘verdadeira natureza’, ao ‘verdadeiro Deus’, e à ‘verdadeira felicidade’”. Enfim, estamos num mundo desmagificado pela atuação da religião; sem sentido, sem uma via de acesso às ilusões em função da ação da ciência. Estamos presos numa “‘grade’ de ferro”, segundo a metáfora de Weber.

Qual é, então, o papel da ciência? Qual é a visão que a ciência tem de mundo, posto que não nos diz o que fazer e como viver, como foi demonstrado? E, finalmente, qual é a relação da ciência na relação vida-morte?

O papel da ciência para Max Weber é “(...) pôr à nossa disposição um determinado número de conhecimentos que nos permitam dominar tecnicamente a vida através de previsão, (...) bem como contribuir para a “clareza”, (...) método de pensamento, ou seja, os instrumentos e uma disciplina, bem como os meios para se alcançar os fins”.²⁷

Esta definição circunscrita no papel da ciência vai gerar uma consequência extraordinária para as pretensões do homem, principalmente que no tange à manutenção de sua vida: a partir de então ele poderá dominar tudo através da previsão, isto encerra, de certa forma, a discussão sobre a contingência. O homem, com este processo de intelectualização (de recorrer à técnica e à previsão), tendo auxílio de uma “ciência utilitarista” como motor, calcada numa razão *poética*, porá

²⁷ WEBER. *Ciência e política, duas vocações*, p. 52.

em movimento perpétuo, como um *moto continuo*, o progresso tecnológico. Só que este processo tecnológico é autofágico, isto porque uma nova tecnologia pede, na concepção de Weber, para ser superada: “toda obra científica acabada” não tem outro sentido senão o de fazer outras indagações. Portanto, ela pede que seja “ultrapassada” e envelheça”.²⁸ “Isso vale para as ciências humanas, mais ainda para as ciências naturais, (...) que a finalidade não é outra que a de dominar o mundo natural e o mundo cotidiano pela técnica”.²⁹

Sobre a visão que a ciência tem do mundo: se ela parte do pressupostos, e toda ciência os tem, que pode dominá-lo através da previsão e do cálculo é que ele não passa de uma *res extensa* ou o pronome inglês *it* e só, portanto uma "coisa" que pode ser produzida, vendida, para se ter lucro, ou obtenção da riqueza. . O mundo para a ciência é desprovido de sentido. Segundo Pierucci isto ocorre porque a ciência não nos pode fornecer uma cosmovisão doadoras de sentido ao mundo e à vida dos humanos. A ciência é sem sentido, é alheia ao divino, e o seu fruto, o conhecimento científico, é sem telos, e também transitório.³⁰ Esta ação da ciência faz com que, segundo Weber, o mundo seja desencantado da forma mais atroz, porque não existe possibilidade de a ciência nos oferecer um sentido para a vida, um sentido para o mundo, mesmo porque ela não os tem, a não ser o de produzir um conhecimento que nos permite manufaturar alguns utensílios que perecerão em poucas décadas, e é justamente nesta evolução permanente que reside o problema de sentido da ciência:

(...) a ciência moderna é uma sabença auto-reflexiva que desencanta o mundo ao mesmo tempo que desencanta a si mesma, produzindo-se reproduzindo-se de forma ampliada em ciência desencantada.³¹

²⁸ WEBER. *Ciência e política, duas vocações*, p. 36.

²⁹ PIERUCCI. *O desencantamento do mundo*, p 158.

³⁰ PIERUCCI. *O desencantamento do mundo*, p. 154-157.

³¹ WEBER Apud PIERUCCI. *O desencantamento do mundo*, p 164.

A relação da ciência com a vida e a morte: com o fluxo contínuo do progresso científico, criou, ao nosso julgamento, no homem um sentimento de que querer é poder, que basta a ciência querer prolongar a vida, que ela poderá, vide a metáfora do Frankenstein. Esta percepção ingênuas teve a seguinte consequência para o homem:

Em virtude disso, a seus olhos, a morte é um acontecimento que não faz sentido. Como a morte não faz sentido, também a vida do civilizado não o faz, já que a “progressividade” sem significação faz da vida um acontecimento igualmente sem significação”.³²

Desta forma nós abordamos o desencantamento do mundo pela religião e pela ciência, bem como as consequências para o homem em seu afã de conseguir uma garantia para a manutenção de sua vida terrena, bem como para o seu desejo de imortalidade: ficou isolado num mundo desmagificado pela religião, se sentindo um “santo” num abismo colossal, pedindo clemência para a divina providência; e habitando a superfície de um mundo sem significado, dominado por uma ciência que não pode lhe dar significado nem lhe dar vida eterna. Talvez, cremos, a solução para se abrir as portas desta gaiola de ferro, tal como defendera Weber ao fim da *Ciência e política* é:

aquele que não é capaz de suportar estoicamente esse sistema de nossa época, resta apenas dar o seguinte conselho: volte em silêncio, sem dar a teu gesto publicidade habitual dos renegados, com simplicidade e recolhimento, aos braços abertos e cheios de misericórdia das velhas igrejas. Elas não tornarão penoso o retorno.³³

Recebido em: 26/04/23 - Aceito em: 30/06/23

³² WEBER. *Ciência e política, duas vocações*, p. 39.

³³ WEBER. *Ciência e política, duas vocações*, p 58.

BIBLIOGRAFIA

Jaeger, Werner, Paideia. São Paulo: Martins Fontes, 2003

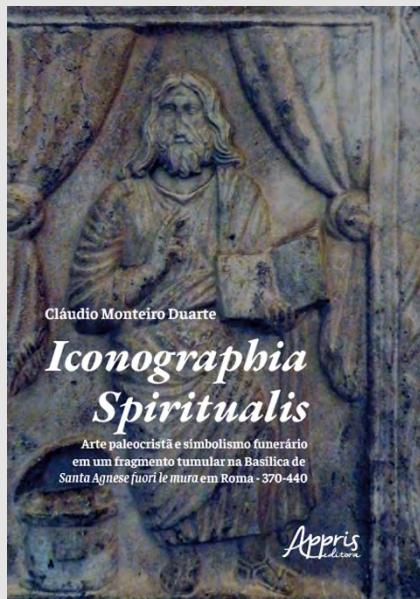
PIERUCCI, Flávio Antônio. *O Desencantamento do Mundo*. São Paulo: Editora 34, 2003.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Editora Pioneira Thomson Learning, 2001.

_____. *Ciência e Política – Duas Vocações*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____, *Sociologia das religiões*. São Paulo: Ícone Editora, 2019.

RESENHAS



Resenha: DUARTE, Claudio Monteiro. *Iconographia Spiritualis: Arte paleocristã e simbolismo funerário em um fragmento tumular na Basílica de Santa Agnese fuori le mura em Roma - 370-440.* Curitiba: Appris, 2022.

Rafael Scopacasa¹

O livro de Cláudio Monteiro Duarte é bem mais abrangente do que sugere a capa. O fragmento tumular na igreja de *Santa Agnese fuori le mura* em Roma, sinalizado no título, é na verdade um ponto de partida para o autor discutir uma gama impressionante de temas, problemas, fontes e processos históricos, de Augusto até Constantino e da Itália até a Síria.

O livro é o fruto da tese de doutorado que Duarte desenvolveu no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do Prof. Dr. Magno Moraes Mello, e que foi defendida em 2016.

A Introdução (pp. 19-30) nos oferece uma descrição detalhada do fragmento tumular que dá nome ao livro. O artefato é entendido como parte de um sarcófago decorado tardo-antigo, que data provavelmente do século 4 d.C., e que foi posteriormente inserido no muro da igreja de Santa Agnese em Roma.

¹ Professor adjunto de História Antiga na Universidade de São Paulo.

Partindo de cada elemento visual representado nesse fragmento (a figura masculina barbada de pé, o livro-codex que essa figura ergue nas mãos, as cortinas que a emolduram, o cesto aos seus pés com rolos de pergaminho), Duarte nos conduz habilmente por discussões vastas e complexas, sobre o desenvolvimento histórico da iconografia e da religião cristãs no império romano, durante os primeiros quatro séculos da era comum, sobretudo dos séculos 3 e 4 d.C..

O primeiro capítulo mapeia criticamente a recepção do fragmento tumular de *Santa Agnese fuori le mura* pelos séculos até a modernidade – nas palavras do autor, trata-se de considerar a “fortuna crítica” do fragmento. Nesse percurso, destaque é dado para o trabalho dos antiquários italianos Antonio Bosio (1576 - 1629), Paolo Aringhi (1600 - 1676) e Giovanni Gaetano Bottari (1689 - 1775).

Em seguida, o capítulo 2 situa o fragmento de sarcófago de Santa Agnese no contexto dos sarcófagos antigos, tanto pagãos quanto cristãos. O capítulo 3 faz um movimento parecido, contextualizando as imagens representadas no fragmento de Santa Agnese (sobretudo a imagem da figura masculina barbada) no âmbito da discussão historiográfica sobre as representações imagéticas de Cristo nos primeiros séculos da era comum.

Duarte revela ter um ótimo domínio da bibliografia, tanto nos capítulos supracitados quanto no seguinte (capítulo 4), no qual ele parte para discussões de arianismo, monasticismo e, ao final, sobre as representações visuais de livros em forma de codex. O quinto capítulo, por sua vez, é dedicado a uma discussão panorâmica das representações de cortinas na arte figurativa da antiguidade tardia. A prontidão com que o autor transita por temas bastante diversos é perceptível.

Por fim, a obra de Duarte culmina numa conclusão intitulada “ensaio de interpretação”, onde o autor considera, brevemente, maneiras em que o fragmento mortuário de Santa Agnese poderia ser abordado como um documento histórico. Aqui, as dificuldades referentes à falta de dados contextuais sobre o fragmento representam sérios obstáculos, como o próprio autor enfatiza.

O livro de Duarte é uma contribuição valiosa para a historiografia sobre o desenvolvimento inicial da arte cristã. Estudantes de graduação e de pós-graduação com interesse na área encontrarão aqui uma apresentação completa e detalhada de temas e debates historiográficos relevantes. A interface com referências basilares na história da arte representa um atrativo adicional. A escrita acessível, e as ilustrações de alta qualidade, contribuem para fazer deste livro uma adição bem-vinda a bibliotecas universitárias.

Recebida em: 01/05/23 - Aceita em: 15/06/23

ENTREVISTAS

**Entrevista com Ana Cavalcanti
Conduzida por Lorenna Fonseca¹**



Ana Cavalcanti, é grande referência em pesquisa de arte brasileira do século XIX. Atua como professora de História da Arte da Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas pesquisas abordam a produção, a circulação e a recepção da arte entre Brasil e a Europa nos séculos XIX e XX.

Como foi o seu primeiro contato com a história da arte e como surgiu o interesse pelos estudos da arte do século XIX?

Eu comecei a me interessar por história da arte na verdade quando estava fazendo graduação em pintura na Escola de Belas Artes. Eu gostava da disciplina de história da arte, e a professora Ângela Âncora da Luz foi a "culpada" por despertar meu maior interesse. Suas aulas eram todas apaixonantes, ela era muito entusiasmada pela história da arte. Então, adorávamos suas aulas. Eu me lembro de ter pensado naquele momento: “se um dia eu for professora aqui na escola, não vou querer ser professora de pintura, vou querer ensinar história da arte”. Foi

¹Lorenna Fonseca é mestra em História e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRJ.

curioso como esse pensamento surgiu, mas era apenas uma fantasia, pois não havia nada concreto. No entanto, isso se tornou realidade mais tarde, quando de fato me tornei professora de história da arte. A Ângela ensinava sobre o período do século XIX e XX. Naquela época, eu ainda não tinha um interesse especial pela arte do século XIX. Isso foi crescendo aos poucos. Nos anos noventa, fiz uma especialização em *História da Arte e Arquitetura no Brasil*, na PUC-Rio, e esse curso ainda existe. Meu trabalho lá foi sobre Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, o que despertou meu interesse pela crítica de arte. Depois disso, decidi fazer um doutorado na França. Inicialmente, meu tema para o doutorado também era sobre crítica de arte contemporânea, sem relação com o século XIX. No entanto, ao final do primeiro ano, chamado de *Diplôme d'Études Approfondies* (Diploma de Estudos Aprofundados), que correspondia a um mestrado quando convertido para o Brasil, meu professor Eric Darragon me disse: "Tudo bem, vou continuar sendo seu orientador, mas não quero que você continue com esse tema. Gostaria que você trabalhasse sobre Hélio Oiticica". Ele sabia que eu voltaria ao Brasil para passar alguns meses aqui. Então fui ao MAM (Museu de Arte Moderna), comecei a ler sobre Hélio Oiticica, mas percebi que não era o que eu queria estudar durante quatro anos. Era interessante, mas não queria passar tanto tempo estudando isso. Em um sentido mais pessoal, durante meu primeiro ano em Paris, senti muita saudade do Brasil, algo que nunca imaginei que sentiria tanto. Cheguei a me perguntar por que tinha feito aquilo, por que tinha ido para lá, pois sentia uma imensa saudade, estava sofrendo horrores de saudade. Foi quando me lembrei do que tinha estudado antes, lembrei que os pintores brasileiros do século XIX tinham ido para Paris, que havia sempre esse contato com a Europa e essa ideia de um sonho de viajar para lá e estudar. Isso sempre esteve presente em minha mente desde jovem. Comecei a me questionar como teria sido para aqueles artistas brasileiros do século XIX quando foram estudar na Europa, se também sentiram essa saudade que estava sentindo. Meu interesse inicial surgiu por um motivo pessoal. Então, propus ao meu professor que estava interessada em estudar Eliseu Visconti, eu falei assim, "olha, eu comecei a estudar sobre o Hélio Oiticica e tal, mas eu pensei em outro tema, que seria os artistas brasileiros que vieram estudar aqui no século XIX, especialmente Eliseu Visconti". Então, o professor aceitou e disse: "Eu aceito, mas você não pode estudar apenas Eliseu Visconti, terá que estudar os artistas brasileiros. Fazer um panorama desses artistas que vieram para a França e estudá-los.". Na verdade, ele comentou que já estava orientando uma outra estudante que pesquisava os artistas russos em Paris, então essa questão já estava presente nos interesses dele. Paris foi o centro artístico internacional do século XIX e recebia artistas de todas as partes. Os próprios artistas franceses que viviam nas províncias iam para Paris, assim como artistas de outros países europeus, asiáticos, japoneses e americanos, tanto norte-americanos quanto argentinos, chilenos e brasileiros. Paris era esse grande centro que atraía artistas de todo o mundo.

Como ocorreu o início do seu ensino de história da arte na Escola de Belas Artes da UFRJ?

Eu tinha concluído meu doutorado e, quando estava retornando ao Brasil, comecei a procurar quais eram os caminhos possíveis, sabe? Na época, existia uma bolsa chamada *bolsa de recém-doutor*. Hoje em dia, essa bolsa é chamada de *pós-doutorado*. Naquela época, eu era uma recém-doutora, então solicitei essa bolsa e consegui. Para obter essa bolsa, era necessário estar vinculado a uma instituição. Então, procurei os professores da EBA, na verdade a professora Sônia Gomes Pereira. Ela era a coordenadora da pós-graduação na época e se tornou minha tutora nessa bolsa. Eu tinha que realizar uma pesquisa e, ao mesmo tempo, embora não fosse obrigatório, era interessante lecionar tanto na graduação quanto na pós-graduação. Foi uma experiência muito boa, sabe? Claro, havia um pouco de estresse, pois era a primeira vez que eu enfrentava aquilo. Antes, eu já havia dado aulas, mas em escolas, fui professora no Colégio Pedro II e em uma escola estadual, mas não tinha gostado muito de trabalhar com crianças e adolescentes. No entanto, em contraste com essa experiência nas escolas, a experiência na EBA foi ótima porque as pessoas que estavam lá estavam interessadas, entende? Quem está na faculdade escolheu estar ali, então havia um diálogo. Nas minhas aulas, sempre busco criar quase uma conversa. Claro que trago conteúdo e informações, mas sempre procuro ouvir o que a turma tem a dizer, entende? Isso também é uma descoberta para quem começa a trabalhar nisso. Às vezes, dou a mesma aula para duas turmas e, gente, a aula é completamente diferente. A turma também faz parte da aula. Essa química entre o professor e a turma. Então, as turmas transformam sua aula pela maneira como podem estimular com as perguntas e observações que fazem. Percebi que adoro dar esse tipo de aula. Outro dia, minha sobrinha disse "uma aula dinâmica", é isso mesmo, uma aula dinâmica é isso!

Como a tua formação artística contribuiu para as pesquisas em arte e sobretudo como isto reverbera no seu ensino teórico?

Então, comentei anteriormente que meu primeiro curso de arte foi pintura. Quando estava prestes a me formar, comecei a questionar se era isso que eu realmente queria. Gosto de pintar e até hoje mantendo alguma prática, faço aquarelas. Embora não seja constante, pelo menos uma vez por mês eu faço alguma aquarela ou algo do tipo. No entanto, essa não se tornou minha carreira principal. Não me dediquei totalmente a isso. Por outro lado, quando comecei a me aprofundar na história da arte, minha experiência prática com a arte, por ter passado pela Escola de Belas Artes, ter frequentado aulas de modelo vivo e ter experimentado um

pouco de modelagem e gravura, tudo isso influenciou minha abordagem da história da arte. Porque, na minha prática com a história da arte, percebo que o historiador da arte possui duas fontes principais, as próprias obras de arte e a documentação da época. Isso inclui o que os artistas escreveram, o que as pessoas da época escreveram sobre eles e a documentação relacionada à sua formação. Portanto, temos as obras de arte e essa parte documental, e eu considero o olhar sobre as obras de arte como algo extremamente importante. O que essas obras nos dizem sobre o período em que foram criadas, como elas dialogam com obras de períodos passados, a técnica utilizada, as dificuldades enfrentadas pelo artista na execução da obra, questões de composição, escolhas de paleta de cores, estilo de pinceladas e textura. Além disso, há as questões temáticas, os temas escolhidos pelos artistas, que certamente também influenciam. Embora eu aborde principalmente a pintura, esses aspectos também podem ser aplicados à escultura, como a forma como a pedra foi trabalhada ou se foi utilizada argila, entre outras questões materiais. Talvez, nesse sentido, meu olhar seja direcionado principalmente para a pintura. Por causa dessa prática, acabo falando mais sobre pintura do que escultura, arquitetura ou outras formas de arte em minhas aulas na graduação. Cheguei até a receber um pedido de um aluno para falar mais sobre esculturas, o que me levou a preparar uma aula dedicada exclusivamente a esse objeto. Eu acho que por conta dessa minha prática na pintura, o meu olhar vai muito para a pintura. Acredito que isso aconteça devido à minha grande paixão por essas pinturas! As pinturas do século XIX.

Apenas complementando uma coisa. Eu busco estimular meus alunos a fazerem o seguinte: antes de procurar informações sobre uma obra, é importante estar diante dela. A primeira coisa que procuro fazer é observar, contemplar e identificar que tipo de emoção a obra desperta em mim, que lembranças ela traz. Tenho um contato direto com a imagem. O que essa imagem está transmitindo para mim? Ela é reconfortante, instigante, causa nervosismo, alegria ou evoca tristeza. Portanto, tento estabelecer essa conexão emocional com a obra, pois acredito que isso também é fundamental para o historiador de arte. O historiador de arte não é algo frio. Essas obras dialogam diretamente conosco, com nossas sensações humanas. Aquilo que o artista expressou continua vivo e ressoa em nós. Então, também procuro fazer isso. A partir desse contato, a própria obra começa a suscitar perguntas, ou seja, surgem questões a partir daquilo que estou observando. E essas perguntas nos levam a buscar documentos, a pesquisar o que foi escrito sobre a obra. Mas é importante não deixar de ter esse olhar. Não, nunca existe um olhar completamente isento, mas é necessário tentar ter esse encontro com a obra, através do nosso olhar.

Qual a importância do entendimento da técnica artística para o ensino de história da arte?

Há uma questão que considero bastante interessante de mencionar: o curso de história da arte da UFRJ está vinculado à Escola de Belas Artes. Dentro dessa escola, existem um total de treze cursos de graduação, incluindo aqueles que estão presentes desde o início, como Pintura, Gravura e Escultura. Esse último agora chamado Artes Visuais - Escultura, o qual tem uma pegada mais contemporânea. Existem ateliês localizados dentro do prédio da Escola, e os estudantes que se formam como historiadores da arte têm contato com os estudantes que se formam como artistas. A cada dois anos, ocorre uma Bienal da EBA, na qual os estudantes dos cursos de arte são selecionados para participar como artistas e exibir sua produção artística, enquanto os estudantes do curso de história da arte são convidados a escrever sobre essa produção. Portanto, eles têm a oportunidade de se conectar com esses artistas e percorrer os ateliês. Alguns deles também podem escolher, embora não seja obrigatório, participar de disciplinas de pintura, gravura ou aquarela. Acho que é sempre interessante que eles tenham esse contato, mesmo que não se formem como artistas, mas que possam ter contato com as técnicas artísticas. Para nós, historiadores da arte, uma obra de arte não é apenas um reflexo de outros eventos históricos que estão ocorrendo. Ela traz informações que são intrínsecas à própria obra. Por isso, sempre procuro visitar alguma exposição com os alunos. Eu me lembro de um ano em que presenciamos a restauração das pinturas de Eliseu Visconti no Theatro Municipal. Dois professores da escola, que são restauradores, estavam coordenando esse processo de restauração: Humberto Farias e Edson Motta. Havia andaimes até o teto do teatro. Então, tivemos essa oportunidade de subir nos andaimes e chegar bem perto da pintura de Visconti. Tiramos várias fotografias. Podíamos observar os detalhes que víamos lá embaixo da plateia quando olhávamos para o teto, eles usam a palavra *plafond* em francês. De longe víamos pontinhos, a técnica do pontilhismo, mas quando subimos nos andaimes, percebemos que não eram pontinhos, eram “pontões”. Era muito curioso, como se fosse uma espécie de mosaico. Percebemos como as cores eram vivas de perto e como o efeito dessas cores era diferente quando olhávamos para a pintura lá embaixo. Portanto, acho que esse contato com o material nos aproxima do próprio processo dos artistas. Ah, isso me lembrou de outra coisa: na formação dos artistas do século XIX, havia uma parte muito importante que era a realização de cópias dos grandes mestres. Essas cópias tinham uma dupla função, né? Os artistas brasileiros que iam para a Europa e tinham contato com essas obras faziam as cópias, que depois serviam como material didático aqui no Brasil. Isso beneficiava os artistas que não podiam viajar para a Europa, pois eles teriam contato com essas obras. Lembrando que no século XIX eram raras as fotografias coloridas. A outra função era que esses artistas se apropriavam das técnicas daqueles mestres. Ao copiarem, eles precisavam observar com mais atenção. Como era a pincelada daquele artista? Quais pigmentos ele misturou para obter essa cor, essa tonalidade? Estabeleciam um diálogo com o artista que veio antes

deles, de forma muito pessoal. Se apropriavam, de certa forma, daquela técnica e conheciam aquele artista em profundidade. Portanto, de alguma forma, quando estamos atentos a essas técnicas, nos aproximamos mais desse processo e produção dos artistas do passado.

Qual era a sua bibliografia selecionada (autores lidos) naquele momento, e atualmente?

Desde o início, tenho ministrado disciplinas de história da arte europeia, abordando um pouco do Brasil também, mas principalmente focada na Europa do século XIX. Essa é uma das disciplinas que leciono desde o início, quando comecei na EBA. Depois, quando o curso de História da Arte foi criado em 2009, comecei a lecionar *História da Arte no Brasil* do século XIX e também *Historiografia da Arte Brasileira*. Para o curso de arte na Europa, já possuía uma bibliografia bem estabelecida. Posso acrescentar outros autores, mas na verdade, eu me mantive fiel a três autores que utilizo desde sempre: Gombrich, Janson e Argan. Outros autores também são incluídos, mas esses três são a base, por assim dizer, os manuais de história da arte. Ainda considero que são muito úteis, especialmente no início dos estudos de graduação. Já para a disciplina de *História da Arte no Brasil*, precisei buscar textos mais recentes. São textos produzidos pelos professores da própria Escola de Belas Artes, pelos professores da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFRJ), como a professora Maraliz Christo, pelos professores da Universidade de Campinas (UNICAMP), do pessoal de São Paulo e do Rio Grande do Sul. Enfim, existem vários núcleos de pesquisa no Brasil que estão voltando seus olhares para a arte brasileira do século XIX. Então tenho utilizado textos de colegas, o que é muito interessante, pois às vezes é possível ter a presença de um deles nas aulas. Por exemplo, a Elaine Dias, cujos textos utilizo, uma vez ela estava aqui no Rio e eu disse a ela: "Amanhã vou trabalhar com meus alunos o seu texto, você não quer vir?". E ela veio. Os estudantes ficam muito empolgados quando podem conhecer os autores pessoalmente. Outro dia, a professora Sônia Gomes Pereira também veio à minha aula em que trabalhamos com o texto dela. E às vezes também utilizo meus próprios textos, coisas que produzi. Na parte de arte brasileira, utilizo uma bibliografia mais recente, que tenho trabalhado.

Na disciplina de historiografia, quando se trata da historiografia da arte geral, também existem textos canônicos, não é mesmo? Panofsky, Wölfflin e, mais recentemente, Didi-Huberman entra nessa categoria. Mas quando fui ensinar a *Historiografia da Arte no Brasil*, essa disciplina não está mais comigo, agora é ministrada pelo Ivair Reinaldim. Por um bom tempo, no entanto, fiquei responsável por essa disciplina de *Historiografia da Arte no Brasil*. Então, eu pensei: "O que vou fazer?". Minha estratégia foi a seguinte: pegar textos antigos

escritos por historiadores de arte do Brasil, textos que não são recentes. Nesses textos antigos, eu pedia aos alunos que observassem o que estava sendo dito e como estava sendo dito. Porque isso é interessante, quando você lê um texto dos anos quarenta, percebe que não é um texto escrito nos dias de hoje, você reconhece que é um texto daquela época se você tem algum conhecimento, você começa a identificar: “Ah, isso deve ser um texto escrito no século XIX, não é mesmo?”. Quando você lê um texto de Gonzaga Duque, percebe que é completamente diferente a maneira de escrever sobre a história da arte. Depois, Mário Pedrosa tem outra forma de escrever, os textos de Carlos Zilio também são diferentes. Então, eu pedia a eles para começarem a perceber como essa história está sendo contada. Porque, na verdade, a historiografia é a história da história da arte. É como essa forma de contar a história da arte vai se modificando e o tipo de perguntas que esses estudiosos fazem sobre a arte e o tipo de interesse. Eles lançam questões sobre a arte em geral a partir de algo que os preocupa naquele momento. Então, sempre, no caso, não é sobre a historiografia da arte do Brasil, mas sobre a historiografia da arte geral, por exemplo, Wölfflin, ao desenvolver os conceitos fundamentais da história da arte, começa a propor aquelas dicotomias entre linear/pictórico. Isso aconteceu no início do século XX e está relacionado com a arte abstrata que estava em alta naquele momento. Então, havia uma preocupação com as questões formais, os artistas daquela época estavam totalmente voltados para essas questões formais. Então, acredito que, mesmo que Wölfflin nunca tenha escrito sobre a arte de sua época, pois ele se dedica à arte anterior, as perguntas que ele faz sobre a arte estão relacionadas às questões formais e têm relevância para a arte contemporânea. Assim, acho que a arte contemporânea de cada um de nós, ou de qualquer estudioso, influencia a forma como enxergamos a arte do passado. Portanto, nunca se esgotam os olhares. Você pode continuar estudando arte produzida em séculos passados, mas terá novas perguntas sobre aquela arte, terá um novo olhar, um olhar que vem de nossa própria época. Por exemplo, tenho muito interesse na questão do público, como o público do século XIX via a arte e sua importância para a criação do artista. Os artistas do século XIX estavam muito voltados para grandes exposições, era a época dos grandes salões de Belas Artes, então essa presença do público me interessa. Às vezes fico pensando se isso tem alguma relação com o público atual. Acredito que essa relação com o público nos dias de hoje seja bastante central, os museus estão preocupados com o público, estão sempre sendo questionados se estão atraindo público suficiente e o que estão fazendo para atrair as pessoas. Portanto, acho que isso também acaba influenciando minha visão sobre a arte do passado.

Você tem uma pesquisa ampla apresentando os diálogos entre o Brasil e a Europa. Quais são os principais desafios nessa pesquisa e como isso se desenvolve no ensino de História da Arte do século XIX?

Você mencionou corretamente que minhas pesquisas geralmente se concentram nessa relação entre o Brasil e a Europa. Não tem como evitar, eu sempre digo isso, não dá para estudar a arte brasileira do século XIX sem pensar nessa relação. Desde a chegada dos franceses, que foram fundamentais para a criação da Academia de Belas Artes, e posteriormente a Escola Nacional de Belas Artes, que foi herdeira dessa academia. Esse sistema foi estabelecido, o sistema acadêmico baseado no modelo francês. Além disso, as viagens dos artistas brasileiros para a Europa com o prêmio de viagem também são importantes, assim como o olhar da elite brasileira do século XIX voltado para a Europa. Havia uma grande ambição de tornar o Brasil um país tão civilizado quanto os países europeus. A nação brasileira desejava estar no círculo das nações, e a Europa era o modelo a ser seguido. Em relação aos problemas atuais, muitas vezes os alunos não estão mais interessados na questão da Europa, especialmente devido às divisões contemporâneas e à ideia de decolonialidade. Portanto, precisamos abordar essa relação de forma crítica. Não podemos deixar de considerar essa relação com a Europa, mas devemos mudar a maneira como a apresentamos. Precisamos examinar quais são as consequências dessas relações para a arte brasileira. Ao mesmo tempo, é interessante observar que é no século XIX que surge o nacionalismo, uma preocupação em criar a identidade brasileira, em definir o que é o Brasil. Essa é uma das perguntas que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro colocou desde o início, ainda no século XIX. Os artistas brasileiros, como os diretores da academia, por exemplo, como Félix Émile Taunay e Manuel de Araújo Porto Alegre, também levantavam essa pergunta: quando teremos uma arte brasileira e como será formada essa identidade artística brasileira? Essa era uma preocupação do século XIX. Portanto, ao mesmo tempo em que havia a relação com a Europa, também existia essa preocupação em criar algo brasileiro, uma identidade nacional. Mas estavam ainda tateando nesse processo. Sinto que eles estavam explorando muito a questão temática. Por exemplo, Araújo Porto Alegre falava muito da natureza brasileira, de como os artistas deveriam se voltar para a natureza, para a cultura da paisagem. No entanto, se aprofundarmos um pouco mais nessa questão, o que encontramos? Que até mesmo os europeus também estavam muito interessados no Brasil, entende? Eles buscavam a paisagem, a natureza, a flora, a fauna e também os nativos, os indígenas. Esses eram elementos que despertavam grande interesse neles. Portanto, talvez quando Manuel de Araújo Porto Alegre diz que a arte brasileira nasceria do estudo da paisagem brasileira, ele também estava sendo influenciado por esse olhar estrangeiro de alguma forma. É uma espécie de dialética que acontece nesse contexto. Agora, o que eu percebo é que sou muito estimulada por perguntas e inquietações das turmas atuais. Nos últimos dois anos, as turmas têm me pedido para explorar como era a arte das mulheres e a presença dos negros na academia. Portanto, comecei a estudar mais sobre essas questões, tanto os artistas negros na academia quanto as artistas mulheres do século XIX. Sem perder de vista a relação

com a Europa, outros temas vão surgindo e me provocando, levando a novos estudos.

Gostaria que você falasse um pouco da importância do Museu Dom João VI e o diálogo desse espaço entre o ensino e a pesquisa.

Eu acho importante falar que o historiador da arte está sempre conectado ao museu. Ele deve considerar quais obras de arte foram reunidas lá. Essas obras são mais propícias para entrar na história da arte. O museu se torna um laboratório de estudos para o historiador da arte. Na Escola de Belas Artes da UFRJ, temos a sorte, na verdade não é sorte, é o trabalho de várias gerações, de ter o Museu Dom João VI, que foi criado em 1979 pelo professor Almir Paredes, juntamente com Ecyla Castanheira. Hoje em dia, o Museu Dom João VI está reabrindo as portas para o público. Por muito tempo, o museu permaneceu fechado devido a um triste episódio, um incêndio que ocorreu no oitavo andar do prédio em 2016. Depois disso, o museu teve que fechar. Felizmente, o fogo não afetou o museu. Mas devido a isso e posteriormente à pandemia, por um longo período, o museu recebeu muito poucas pessoas. Agora, nós retomamos as visitas. Na semana passada, levei minha turma de História da Arte no Brasil II para visitar o museu. Foi uma experiência incrível, porque pedi para separarem os desenhos de modelo vivo, alguns feitos por Pedro Américo, outros por Victor Meirelles, outros por Rodolfo Amoedo. Eles perceberam como é diferente ver a fotografia e ver a obra real na sua frente. A questão da materialidade, as dimensões da obra. O tipo de papel, o traço do artista. Alguns aspectos podem ser vistos na fotografia, mas ao vivo você experimenta uma emoção diferente, não é? Quase não dá para explicar em palavras. Foi muito interessante ver as reações dos estudantes, não apenas com essa parte que pedi para separarem, mas com a visão geral do museu. O Museu Dom João VI é muito importante não apenas para a Escola de Belas Artes, mas também para todos os estudiosos da arte brasileira do século XIX. Isso ocorre porque o museu preserva obras que testemunham a formação dos artistas nesse período. Por exemplo, as estampas, as estampas anatômicas, que eram usadas como exercícios pelos alunos, e as moldagens. Parte dessas moldagens está atualmente no Museu de Belas Artes, mas muitas também estão no Museu Dom João VI, sendo utilizadas como material didático e fazendo parte da formação dos artistas. Além disso, há pinturas que eram provas de concursos, e também os exercícios, as "academias pintadas", que eram pinturas de modelos nus. Também estão presentes os envios dos pensionistas que estudaram na Europa. Grande parte dessas obras está no Museu Dom João VI. Portanto, são obras que possuem valor artístico, mas mesmo quando não possuem esse valor, possuem um valor histórico. Elas são exemplos do processo utilizado na formação desses artistas. Essa é uma das coleções que eu estudo mais. No entanto, o Museu Dom João VI possui várias outras coleções. Uma delas é a

coleção Ferreira das Neves, que é muito importante. Não vou poder me aprofundar nela agora, mas também há uma coleção de arte popular, de têxteis e de medalhas, entre outras. Enfim, existem várias outras coleções, e incentivamos os alunos a escolherem obras desse acervo como objetos de seus trabalhos de conclusão de curso. Nem todos se interessam, é claro, mas alguns acabam se envolvendo e nos ajudam a compreender melhor essas obras, pois o material fica disponível para os pesquisadores. Alguns objetos já foram bastante estudados, mas muitas das peças do Museu Dom João VI ainda carecem de pesquisa. Nem todas, é claro, algumas delas já foram mais estudadas, mas, de qualquer forma, é um desafio interessante. Quando você se depara com um objeto que foi pouco estudado, é preciso começar a buscar informações sobre ele. Isso se torna um desafio estimulante.

Para o futuro, como você vê a expansão da sua pesquisa? E qual o legado que você pretende imprimir na História da Arte brasileira?

Sobre a minha pesquisa em si, é interessante comentar que quando comecei a fazer pesquisa em história da arte, eu comecei a ver as coisas de arquivo e a examinar as obras, fiquei surpresa ao perceber que algumas informações nos livros não eram corretas. Isso me deu a sensação de que as pessoas haviam falado coisas que não eram verdade. No início, talvez por causa da juventude, eu comecei a achar que o pessoal estava equivocado. No entanto, com o amadurecimento, percebi que eu também posso cometer equívocos. Faz parte do processo. Comecei a valorizar ainda mais os pesquisadores anteriores, que contribuíram para o conhecimento atual. Entendi que certas informações que temos hoje não estavam disponíveis para eles na época. A construção da história da arte é um processo coletivo. O pesquisador atual está respondendo às questões levantadas por pesquisadores anteriores. Às vezes, está até debatendo com alguém que "já faleceu", mas cuja obra está presente. Ao ler esses textos, posso achar estranhas algumas ideias ou pensar "Nossa, isso que ele disse é muito legal!" ou até discordar completamente e não entender por que aquela pessoa escreveu aquilo. Assim, vou construindo meu próprio pensamento a partir das leituras e dos escritos de outras pessoas sobre as obras de arte. Quando as pessoas estão escrevendo suas teses de doutorado, é um processo sofrido. Passamos cerca de quatro anos imersos no mesmo tema, e mesmo que seja uma jornada cansativa, acredito que seja um momento único, especialmente para aqueles que são professores, pois depois disso é difícil ter tanto tempo dedicado exclusivamente à pesquisa. Quando a pessoa tem essa sorte de não ter que se dividir, não é mesmo? Durante os quatro anos em que me dediquei à minha tese de doutorado, sinto que esses momentos ainda me alimentam nas minhas pesquisas atuais. Reviso certos pontos e continuo pesquisando a arte brasileira durante a passagem do século XIX para o século XX. Faço parte do grupo de pesquisa *Entresséculos*, juntamente com a professora Sônia Gomes

Pereira, a professora Marize Malta e o professor Alberto Chillón, que está de licença na Espanha no momento. É muito enriquecedor trabalhar em conjunto com o grupo, onde cada um de nós se aprofunda em temas específicos, mas mantemos contato com a pesquisa dos outros.

Recentemente comecei a estudar muito a questão do impressionismo no Brasil. Isso surgiu a partir da demanda de duas pesquisadoras, uma da Inglaterra e outra dos Estados Unidos, que propuseram a criação de um livro sobre o impressionismo global, ou seja, o impressionismo que ocorreu fora da França. Elas me contataram e, devido a essa demanda, iniciei meus estudos nessa área. Agora, estou buscando dar continuidade a essa pesquisa, e também estou considerando explorar o simbolismo. A abordagem que escolhi para estudar a história do impressionismo no Brasil foi analisar como ele foi recebido e discutido na imprensa brasileira, desde a década de 1880, o período em que surgem menções ao impressionismo, até aproximadamente 1929. Procuro entender como o impressionismo era mencionado e quais artistas brasileiros eram identificados por seus contemporâneos como impressionistas ou influenciados de alguma forma por essa corrente artística. Achei essa abordagem bastante interessante, pois resgata artistas que foram pouco discutidos e acabaram sendo esquecidos ao longo do tempo, principalmente aqueles das duas primeiras décadas do século XX que estavam ligados à Escola Nacional de Belas Artes. Muitos deles foram considerados ultrapassados quando a arte moderna e a Semana de Arte Moderna de 1922 ganharam destaque em São Paulo. Enquanto os modernistas paulistas foram iluminados pela historiografia, esses artistas ligados a Escola Nacional de Belas Artes, que ainda trabalhavam sob influência do impressionismo foram deixados de lado, muitos até considerados ultrapassados, sem compreender as mudanças que estavam ocorrendo. No entanto, atualmente há interesse em resgatar essa história, pois esses artistas desempenharam um papel importante e ativo na cena artística carioca daquele período.

Sobre minhas pesquisas futuras, comecei a considerar explorar as influências do simbolismo, sempre pensando muito a partir de Eliseu Visconti, o artista que estudei mais profundamente em minha tese. Atualmente, faço parte da comissão Visconti, responsável pela autenticação de suas obras. Estou sempre envolvida com seu trabalho e percebo a importância da atração de Visconti pela *art nouveau* e pelo simbolismo. Isso fica evidente, por exemplo, em suas pinturas no foyer do Theatro Municipal, em que sua técnica é influenciada pelo neoimpressionismo, com aqueles pontos, o pontilhismo, digamos assim. Porém, os temas que ele aborda são alegorias, envolvendo personagens como Dante e Beatriz, além de elementos mitológicos, como sereias. É dito que isso simboliza a questão poética e o drama. Portanto, tenho interesse em explorar como nossos artistas mesclaram diversas tendências em uma mesma obra, sentindo-se livres para absorver o que lhes interessava dos europeus e transformar em sua própria criação. Esses artistas

da passagem do século XIX para o XX, talvez a gente possa até usar uma palavra que vem anos depois, praticavam uma forma antropofagia, eles “comiam” o que lhes interessava do europeu e transformavam na obra deles. Então eu pretendo continuar nessa abordagem, e talvez o que mais gostaria de alcançar, em termos de impacto, essa palavra legado é forte, né? Por meio do meu trabalho como educadora e orientadora, é a formação de novos pesquisadores. Tanto em projetos de graduação quanto de mestrado e doutorado. Através do diálogo com as novas gerações, espero poder plantar sementes que germinem e frutifiquem, resultando em novas gerações de pesquisadores que se interessem pela arte da passagem do século XIX para o XX.