

DOSSIÊ:

A HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA
CULTURAL: UMA “VISÃO COSMOVISIONAL”



Universidade Federal de Minas Gerais

Departamento de História

Editor Chefe

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

Editor

Dr. Thainan Noronha de Andrade

Conselho Consultivo

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

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

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

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

Prof. Dr. Rafael Scopacasa – Universidade de São Paulo - USP;

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 Complutense de Madrid;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prof^a. Dra. Sara Fuentes Lázaro – Universidad a 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: Prof^a. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Diretor: Prof. Dra. Thais Porlan de Oliveira

Departamento de História

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

Collegiado de Pós-Graduação

Coordenador: Prof. Dr. André Miatello

Edição e Diagramação

Dr. Thainan Noronha de Andrade

Contato: Perspectiva Pictorum

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

E-mail: periodicoperspectivapictorum@gmail.com

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

Conselho Científico Nacional

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

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

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

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

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

Prof^a. Dra. Janaina Ayres – Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro;

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

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

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

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

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

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

SUMÁRIO

EDITORIAL

A história da arte como história cultural: uma “visão cosmovisional”.5

Magno Moraes Mello

DOSSIÊ

Apresentação 8

Luiz Aberto Ribeiro Freire

A estigmatização de São Francisco na pintura “Extase de São Francisco” de Michelangelo Merisi da Caravaggio 10

Adriano Cézar de Oliveira

A decoração de brutescos da capela de Nossa Senhora da Paz na igreja do Colégio da Bahia, século XVII 37

Belinda Maria de Almeida Neves

Iconografia sobre as Inquisições Ibéricas e o tema de São Domingos e dominicanos 59

Guilherme Augusto Guglielmelli Silveira

As armas de Cristo entre chinesices e brutescos: pinturas na sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Embu, SP 75
Myriam Salomão

Ver e orar: a festa barroca nas imagens, ritos e hinos 116
Robson L. S. Barbosa

ARTIGOS LIVRES

Mestre Valentim 132
Alexandre Rosalino Silva

Músicas e mulheres em pinturas do século XVIII no Brasil 161
Angela Brandão

Entre a religiosidade e a musealidade: a ressignificação da Igreja de São Francisco da Penitência do Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro 188
Anne Teixeira Barcellos e Helena Cunha de Uzeda

Dois Aprendizes, um Mestre português e conversações sobre a Arte da Pintura em Minas Colonial 216
Célio Macedo Alves

As pinturas de teto portuguesas e suas congêneres paulistas 240
Danielle Manoel dos Santos Pereira

- A igreja de São Lourenço dos Índios de Niterói: uma joia do Maneirismo brasileiro pouco conhecida 262
Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

- Le Madonne in Maestà degli Uffizi, tre pitture tra disegno e architettura 284
Maria Teresa Bartoli

- As fadas e a política no século XVII 303
Paula Ferreira Vermeersch

- O lugar da arquitetura religiosa mineira da segunda metade do século XVIII no contexto da arte barroca 320
Rodrigo Espinha Baeta

- O Teatro Musical como Arquivo, Performance e Representação 372
Suelen Régia dos Santos Ogando

RESENHAS

- Resenha: RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias, Arquitecturas descritas, Arquitecturas pintadas*. Madrid, Alianza Forma, 1983. 389
Cenise Monteiro

- Resenha: NATIONAL FOUNDATION ON THE ARTS AND THE HUMANITIES; NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS. *Creativity and Persistence: Art that Fueled the Fight for Women's*

- Suffrage*. Editado por Don Ball e Mary Anne Carter. Washington,
D.C.: NEA, 2020. 124p.398
- Vitor Claret Batalhone Júnior*

ENTREVISTAS

- Entrevista com Percival Tirapeli.....405
Karin Philippov

- Entrevista com Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira421
Luiz Alberto Ribeiro Freire

EDITORIAL

A história da arte como história cultural: uma “visão cosmovisional”

Apresentamos neste primeiro semestre de 2024 mais um número da revista *Perspectiva Pictorum*. Uma revista eletrônica do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais totalmente dedicado ao estudo e pesquisa da história da arte.

Neste número nossos convidados discutem sobre história e sobre arte em diferentes vertentes culturais, entre os séculos XIV e XIX. O dossiê intitulado *A história da arte como história cultural: uma “visão cosmovisional”* está coordenado pelo Prof. Doutor Luiz Freire da UFBA, que nos oferece de modo brilhante todo o arcabouço deste volume. Neste sentido compreendemos esta cosmovisualidade como uma visão de mundo e de ideias visuais, sem ser uma história das imagens.

Nossa proposta é mostrar história e história da arte estudada numa conjuntura ampla e diversificada. O leitor especializado ou o público em geral perceberá em todos os textos discussões inéditas sobre temas variados e gêneros artísticos diversificados, o que facilita o entusiasmo a novas intenções investigativas.

O volume conta com especialistas brasileiros e estrangeiros, de modo a criar um processo pujante no universo da história da arte. A organização dos textos está apresentada em ordem alfabética para melhor orientar o leitor na busca por seus interesses. A história e a arte vivem juntas entre forma e conteúdo, entre visibilidade e invisibilidade. Esta dualidade permite disposições infinitas de estudo, a partir da estrutura plástica, de modo a criar elasticidade na formação de interpretações sedimentadas na história dos estilos e nas dinâmicas culturais.

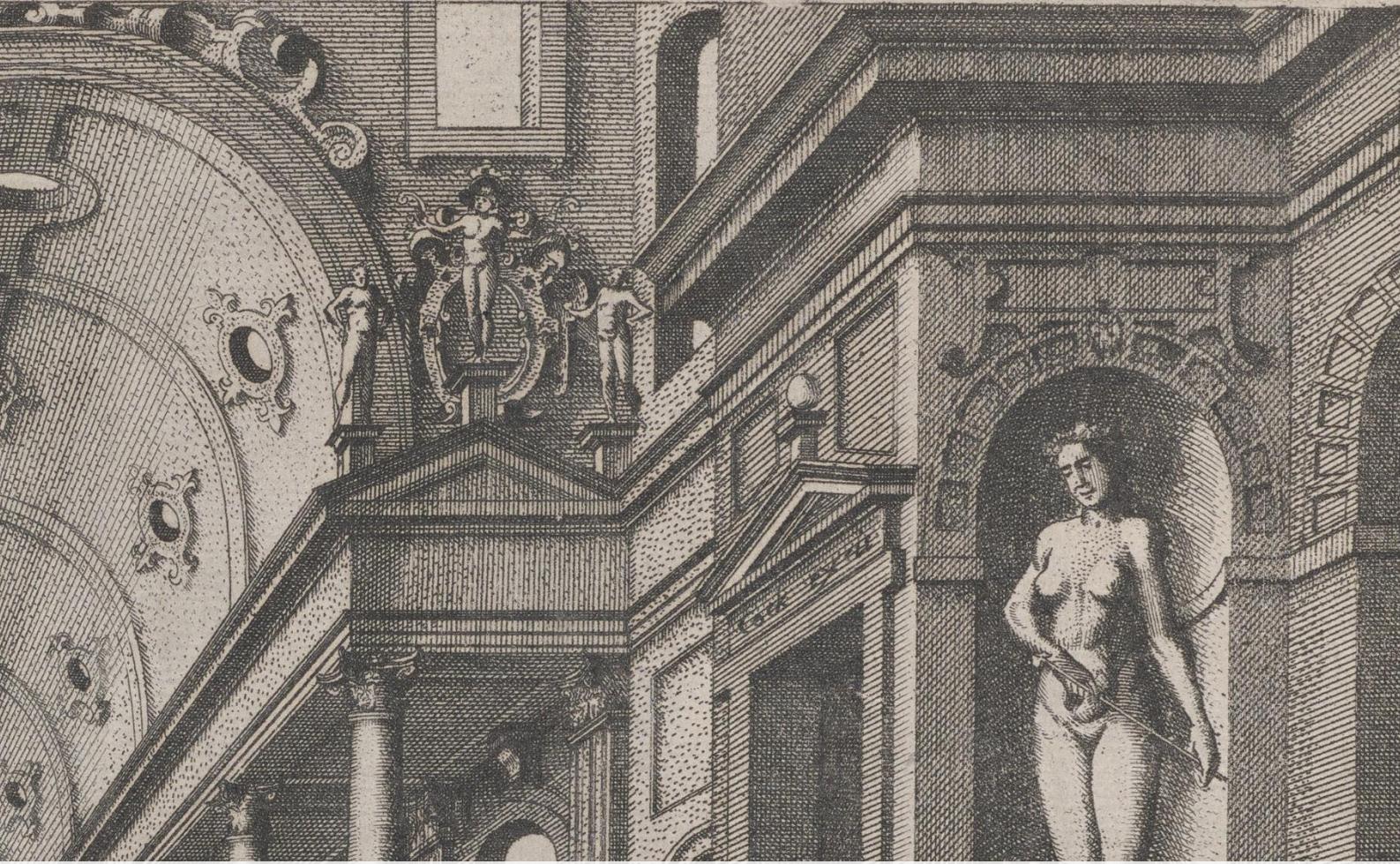
A preocupação fulcral deste volume foi a de mostrar a arte do ponto de vista da produção, das realizações técnicas, das fontes e dos documentos, pois permite uma maior reflexão sobre as nossas próprias atividades produtoras.

Enfim, o leitor terá uma maior diversidade de temas e, naturalmente, um maior estímulo para futuras interpretações e estudos especializados no campo da história da arte. Esperamos que este número ofereça a centelha justa para a abertura a novos trabalhos e a novos rumos de modo a possibilitar um profícuo intercâmbio entre estudiosos do Brasil e especialistas estrangeiros. Agradeço aos autores a confiança e, em especial, ao amigo Luiz Freire pela bela apresentação e disposição em nos ajudar a produzir mais um número desta revista.

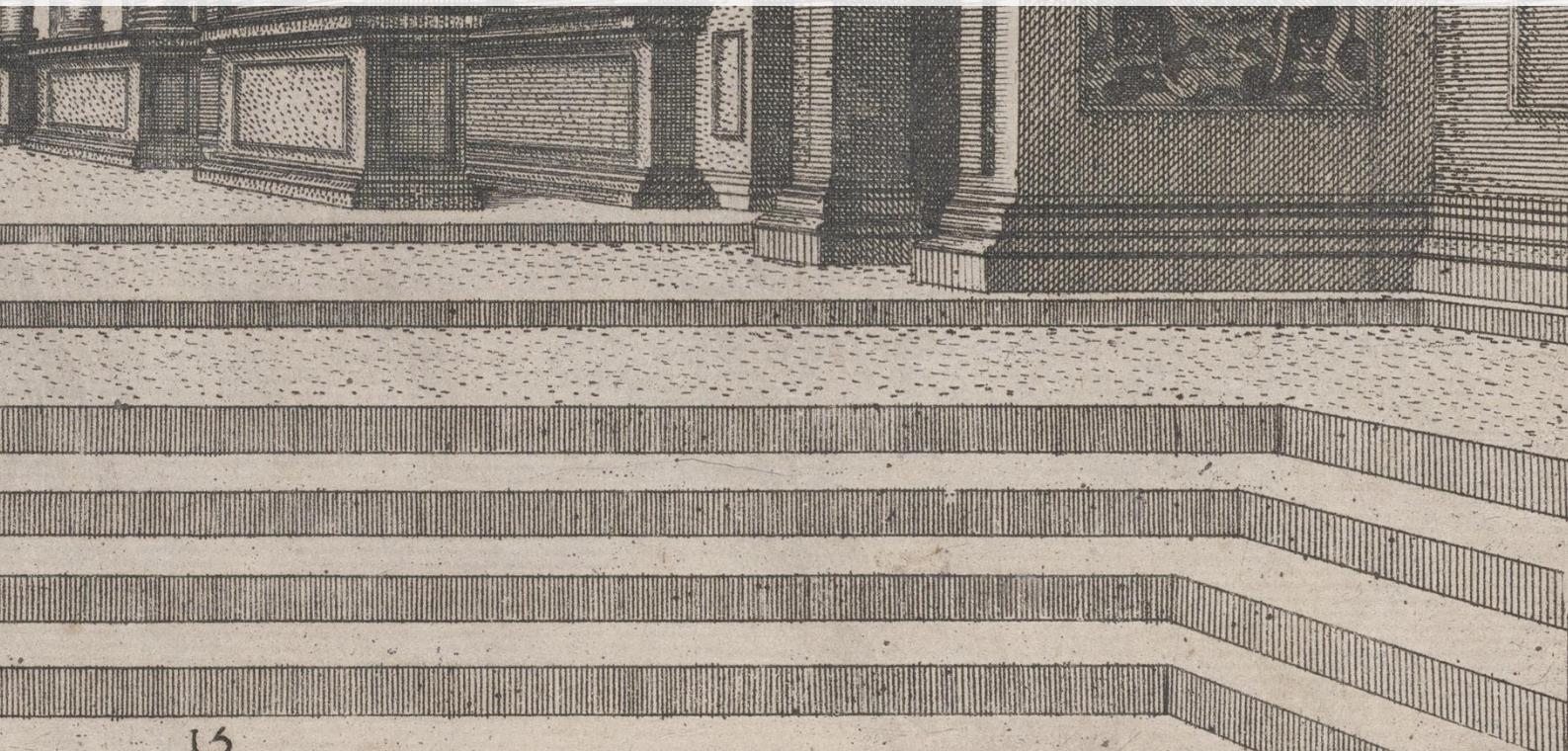
A todos o meu sincero agradecimento.

*Magno Moraes Mello
Editor-chefe da revista Perspectiva Pictorum*

Belo Horizonte, 17 de setembro 2024



A HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA CULTURAL: UMA VISÃO “COSMOVISIONAL”



Apresentação

Muito tem se pesquisado acerca da arte antiga brasileira, a arte produzida para fins religiosos, entendendo esses fins como múltiplos e algumas vezes ambíguos de sagrado e profano. As perspectivas dos estudos se multiplicaram respondendo a natureza polissêmica das manifestações artísticas, assim como o potencial simbólico e interpretativo. Nesse campo de estudo, o grupo de pesquisa *Perspectiva Pictorum* tem contribuído imenso com esses olhares contemporâneos, seja através de eventos científicos, seja por meio de suas publicações, especialmente da Revista *Perspectiva Pictorum*. Nesse número estão reunidos artigos que contemplam manifestações artísticas de vários territórios, incluindo o europeu, afinal, a base iconográfica/iconológica foi fundada nesse continente e sob a égide da cultura católica medieval e tridentina.

Há reflexões sobre o êxtase de São Francisco de Assis por Caravaggio, tema de primeira importância por constituir essa estigmatização o contato místico mais profundo do santo com Jesus Cristo, transformando-o em um “Alter Christus”. A vida dos artistas continua a ser um foco de interesse dos historiadores da arte, muito do que fizeram pode ser entendido a partir de suas experiências de vida. No Brasil esse campo é muito dificultado por falta de documentos e crônicas de época. A vida do Mestre Valentim é aqui tratada juntamente com sua obra artística, em especial os trabalhos realizados para a antiga igreja de São Pedro dos Clérigos, no Rio de Janeiro. O tema dos cinco sentidos, tão caro à cultura do barroco, é discutido a partir da iconografia de pinturas provenientes da igreja de N. Sra. do Mato Dentro e casa de fazenda de Paracatu, ambos de Minas Gerais. Sobre o patrimônio paulista, um dos artigos analisa a iconografia e as composições da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário, no antigo conjunto jesuítico da cidade de Embu. As criaturas fabulosas são contempladas em um texto que foca na presença das fadas na pintura, na filosofia e na política.

Inusitado é o estudo que relaciona os personagens da pintura ilusionista da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia em Salvador e a presença delas no contexto e texto dos hinos litúrgicos. Surpreende também o texto que trata do Teatro Musical como Arquivo no sentido de registro do acontecimento, documento e preservação da cultura, assim como Performance de uma manifestação e execução cultural e social. A ornamentação do monumental templo do colégio dos jesuítas da Bahia é aqui revelada e parte reconstituída na sua primeira compleição, antes de receber a talha que ainda se preserva. Como podemos constatar os temas, as abordagens e a qualidade da pesquisa dos autores aguçam o interesse de toda a gente, principalmente aqueles que estudam essas manifestações artísticas. Convidamos, pois, à leitura e usufruto desses conhecimentos.

Luiz Alberto Ribeiro Freire

Professor de história da arte na Escola de belas Artes da UFBA

A estigmatização de São Francisco na pintura “Êxtase de São Francisco” de Michelangelo Merisi da Caravaggio

The Stigmatization of Saint Francis in the Painting 'The Ecstasy of Saint Francis' by Michelangelo Merisi da Caravaggio

Adriano Cézar de Oliveira¹

RESUMO

O principal objetivo deste artigo é refletir sobre a pintura "Êxtase de São Francisco" de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). A obra representa uma das cenas mais recorrentes no vasto repertório da iconografia de São Francisco, a estigmatização. Para isso, abordará alguns traços biográficos do pintor e algumas características de sua pintura, bem como elementos das narrativas hagiográficas e a problematização histórica da representação dos estigmas do santo de Assis. Por fim, a partir da pintura em questão, serão apresentados elementos que indiquem continuidades e rupturas nas formas de representação desse tipo de iconografia desde o modelo de Giotto di Bondoni até o período pós-concílio tridentino e seus influxos.

Palavras-chave: São Francisco de Assis; Caravaggio; iconografia; estigmas.

ABSTRACT

The main objective of this article is to reflect on the painting "Ecstasy of Saint Francis" by Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). The work represents

¹ Licenciado em Filosofia, Bacharel e Especialista em Teologia pelo Instituto Santo Tomás de Aquino. Especialista em História da Arte Sacra pela Faculdade Dom Luciano Mendes. Especialista em Ciências da Religião pela Faculdade Única. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes (PPGArtes/EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de Pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisador do grupo: Arte Sacra Contemporânea: Religião e História do Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da Fundação São Paulo/PUC-SP-LABÔ.

one of the most recurring scenes in the vast repertoire of Saint Francis' iconography, the stigmatization. To do so, it will address some biographical traits of the painter and some characteristics of his painting, as well as elements of hagiographic narratives and historical problematization of the representation of the stigmata of the saint of Assisi. Finally, starting from the painting in question, it will present elements that indicate continuities and ruptures in the forms of representation of this type of iconography from the model of Giotto di Bondone to the post-Tridentine council period and its influences.

Keywords: Saint Francis of Assisi; Caravaggio; iconography; stigmata.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao longo da *História do Cristianismo* é possível constatar que as representações visuais ocupam um lugar de importância, destaque e polêmica. No vasto universo do discurso religioso, desde os primórdios da comunidade cristã, as imagens sagradas projetam-se como instrumento poderoso para proclamar a verdade revelada através de diversos símbolos, desde a singeleza da arte paleocristã, passando pelo período das grandes basílicas, até o tempo das catedrais góticas. Essas e outras temáticas são questões debatidas desde os primeiros séculos cristãos até os dias atuais.²

Na Europa do século XVI, a reforma protestante, empreendida por Martinho Lutero (1483-1546), em meio ao caldo de diversas questões políticas, lançou inúmeros questionamentos em relação ao uso das imagens sagradas. Entretanto, o Concílio de Trento (1545-1563), conhecido como um concílio de contrarreforma, reafirmou a função da imagem e sua importância para o culto católico. As normativas conciliares encontram-se em um dos tópicos da sessão

² Para uma visão mais ampla sobre essa questão, conferir: RATZINGER, Joseph. *A questão das Imagens*. In: *Introdução ao Espírito da Liturgia*. São Paulo: Edições Loyola, 2015; MUELA, Juan Carmona. *Las imágenes sagradas en el Cristianismo: origen y sentido*. In: *Iconografía Cristiana: Guía Básica para Estudiantes*. Madri: Ediciones ISTMO, 1998 e SCOMPARIM, Almir Flávio. *A Iconografia na Igreja Católica*. São Paulo: Paulus, 2008.

XXV, chamada *A invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e as sagradas Imagens*, e data de 03 e 04 de dezembro de 1563, sob o Pontificado de Pio IV.

A Igreja Católica, nesse sentido, distingue três formas de culto às imagens, a *latria* (do grego *latreou*), que significa adorar e se dirige somente a Deus Pai; a *dulia* (do grego *douleo*), que quer dizer honrar ou venerar e se dirige aos santos; e a *iperdulia* (do grego *hyper douleo*), que significa o culto que está abaixo da adoração a Deus Pai e acima da veneração dirigida aos santos, essa forma de culto se destina apenas à Virgem Maria, a *Theotókos*, título grego que designa Maria de Nazaré como a “portadora de Deus”.

Assim, na Igreja Católica, as imagens sagradas não são adoradas, visto que a adoração deve ser dirigida somente a Deus Pai. Entretanto, as imagens sagradas, objetos e lugares considerados santos devem ser venerados, dado que recordam os mistérios de Cristo e dão testemunho do seguimento discipular. Não obstante, os significados histórico-teológicos há outras camadas de significado que se sobrepõem à imagem e, de acordo, com o escritor argentino, Alberto Manguel,

uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer.³

No contexto da Contrarreforma do século XVI, em meio às pungentes mudanças sociais e religiosas e das múltiplas transformações da cultura e da arte a concepção, destacada acima por Manguel, poderá ser observada na vasta obra do pintor milanês Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Suas telas são marcadas pela paixão, pelo drama, e por um teor importante de revolução do real. De seu vasto repertório pictórico, destacaremos algumas notas sobre a pintura *Êxtase de São Francisco*, custodiada pelo Museu Wadsworth Atheneum em Hartford, EUA, realizada entre os anos de 1594-1595.

³ MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens, uma história de amor e ódio*. Companhia das Letras, 2001, p. 291.

Entretanto, faz-se necessário destacar alguns elementos da vida e da obra desse importante mestre da pintura, conhecido simplesmente como Caravaggio. Tais elementos corroboram para a compreensão do objeto de nossa pesquisa, um dos exemplares da iconografia de São Francisco na obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).

2. ENTRE CLARÕES E ESCURIDÃO: TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO

Michelangelo Merisi de Caravaggio, nasceu em Milão no ano de 1571, na vila de Caravaggio, na Lombardia Italiana. Filho de Lucia Anatore, proveniente de Caravaggio, e Fermo Merisi, mestre de obras, artesão qualificado com direito de abrir seu próprio ateliê e contratar aprendizes. Seu pai morreu em 1577, devido à peste, e sua família atravessou muitas dificuldades nesse período. Michelangelo Merisi órfão de pai aos seis anos, quando completou 12 anos foi trabalhar, como aprendiz, no ateliê do pintor milanês Simone Peterzano (1540-1596). Caravaggio, foi acolhido pelo pintor para aprender a arte da pintura em seu estúdio, em Milão, e ali permaneceu até o ano de 1588, segundo contrato assinado em 6 de abril daquele ano.⁴

Após a morte da mãe, Caravaggio com a parte da herança que lhe cabia, chega a Roma, grande centro cultural da época, provavelmente em 1595, e teve um início bastante problemático e penoso. Neste período, na cidade eterna, realizou trabalhos de pouco valor nos estúdios da cidade e passou por muitas dificuldades. Provavelmente em 1595 passou a viver no *Palazzo* do cardeal Francesco Maria del Monte, que se tornaria seu protetor e principal mecenas. Nesse período,

⁴ VODRET, Rossella. *Caravaggio: vida e obras*. In: Catálogo da Exposição Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2012, p. 14.

estimulado pelas ilustres personalidades com as quais convivia, Caravaggio elaborou as bases de seu revolucionário estilo e as características fundamentais de todas as suas composições: o tema observado ao vivo, o formato “ao natural” das figuras muito semelhantes ao espectador, a cena representada toda em primeiro plano para envolver quem observa, o fundo neutro ou escuro para concentrar toda a atenção sobre o tema representado, enfatizado por um fecho de luz forte e direto, proveniente de uma fonte bem precisa e, principalmente a acentuada dialética de *chiaroscuro* que deixa a composição “real”, viva e vital.⁵

As primeiras pinturas de Michelangelo Merisi da Caravaggio datam da década de 1590. Foi nas ruas por onde perambulou, na pobreza extremada e em meio à miséria social e humana que escolheu os modelos para suas obras, e os retratou nas pinturas como eram em sua realidade, sujos e maltrapilhos. De acordo com a pesquisadora Maritsa Costa, Caravaggio utilizava pessoas do povo como modelos, que eram contratados para encarnar santos, santas e virgens. Vestia-os, posicionava-os e os pintava diretamente na tela, não utilizando esquemas preparatórios ou estudos através de desenhos. Na época de Caravaggio, os projetos eram considerados como imprescindíveis ao aprimoramento técnico, e a não utilização deles demostra, da parte de Caravaggio, uma extraordinária coordenação entre olho e mão e, não obstante, a sua insubordinação metodológica.⁶

A historiadora da arte, Rossella Vodret, destaca que “o lado obscuro da inquietação e da agressividade do pintor andava lado a lado com o seu crescente sucesso e conquista artística”.⁷ Caravaggio, de personalidade polêmica e gênio irascível, vivia envolto em confusões, brigas, disputas, violências e seus problemas com a lei. O episódio de contenda mais grave envolveu a família Tomassoni, ligada aos Farnese, importante clã aristocrático italiano. Em maio de 1606, em uma provável disputa em um duelo, Caravaggio feriu mortalmente Ranuccio Tomassoni. O pintor, “segundo um jornal da época, recebeu uma condenação

⁵ VODRET. Caravaggio: vida e obras, p. 18.

⁶ COSTA, Maritsa Freire. *São Francisco de Assis, por Caravaggio*. 2014. 49 f. Monografia (Especialização em Cultura e Arte Barroca) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014, p. 27.

⁷ VODRET. Caravaggio: vida e obras, p. 14.

capital, que o seguiu como uma implacável ameaça durante os últimos anos de sua vida atormentada”.⁸

A vida de Caravaggio é, como sua arte, uma série de relâmpagos na noite escura. Foi um homem que nunca se pode conhecer por completo, pois quase tudo que fez, disse e pensou está perdido em um passado irrecuperável em absoluto. Morreu em Porto Ercole, na Toscana, em 18 de julho de 1610, nunca mais retornou a Roma e sua morte é cercada de mistérios.⁹

3. DA REALIDADE QUE CHAMA AO DIÁLOGO: A PINTURA DE MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO

Alberto Manguel afirma que “os quadros de Caravaggio permanecem como um lembrete contra a hipocrisia”.¹⁰ Essa afirmativa, de antemão, assegura ao repertório pictórico de Caravaggio um lugar atemporal de suma importância como conjunto de expressão de arte autêntica. O pintor, em suas telas de teor dramático, figura a cena diante do espectador convocando-o a se posicionar, a dar uma resposta diante daquela realidade narrativa e que chama ao diálogo.

A pintura de Caravaggio foi considerada, pelos críticos dos *Seiscentos*, uma pintura que se volta para o real, opondo-se nitidamente à cultura humanística romana.¹¹ As telas do pintor milanês impressionam, pois mergulham o espectador na realidade da passagem retratada e, sobretudo, na realidade de si mesmo. Segundo Manguel, Caravaggio (...) suprime a ideia do espectador como algo externo, ele o transforma em ator; faz dele um participante do enredo que se

⁸ VODRET. Caravaggio: vida e obras, p. 32.

⁹ Cf. GRAHAM-DIXON, Andrew. *Caravaggio, una vida sagrada y profana*. Espanha: Taurus, 2017.

¹⁰ MANGUEL. Lendo Imagens, uma história de amor e ódio, p. 309.

¹¹ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, vol. III, 2003, p. 247.

desenrola não diante dos olhos do espectador, situado em uma posição privilegiada, mas sim a toda volta dele, no mesmo nível que ele (...).¹²

A vida de Caravaggio foi marcada por uma extrema tensão existencial e religiosa, corroboradas por sua personalidade, fatores tais que conferem à sua pintura uma carga revolucionária e, ao observá-las, o espectador, agora ator da própria pintura, vê-se envolto em um mundo iluminado por relâmpagos. O historiador de Arte, Giulio Carlo Argan, ao fazer análise das obras de Caravaggio, destaca que:

o seu realismo nasce da ética religiosa instaurada por Carlo Borromeo na sua diocese de Lombardia: não consiste em observar e copiar a natureza, mas em aceitar a dura realidade dos fatos, em desdenhar as convenções, em dizer toda a verdade, em assumir as máximas responsabilidades. Isso significa: excluir a busca do “belo”, visar o verdadeiro; renunciar à invenção, restringir-se aos fatos; não pôr em prática um ideal dado, mas procurar ansiosamente uma saída ideal na práxis comprometida da pintura; contrapor o valor moral dessa práxis ao valor intelectual das teorias.¹³

A pintura realística de Caravaggio exorta a aceitação da dura realidade dos fatos, ao distanciamento das convenções, a contemplação da verdade e, sobretudo, a assumir as responsabilidades das experiências. Essas características mostram a distância da arte de Caravaggio da cultura humanística, do belo ideal, da representação perfeita da natureza, da perfeição desconectada da vida real. Para ele, a arte não é uma atividade intelectiva, mas antes de tudo moral, o que não consiste em afastar-se da realidade para representá-la, mas antes, mergulhar nesta mesma realidade a fim de vivê-la. Com isso,

fazendo a pintura, refaz-se ou revive-se o fato: descobrem-se os seus motivos profundos, os êxitos transcedentes. Caravaggio aprofunda a experiência do real, tanto mais quanto mais a contrai ou concentra, por um rigor moral mais estrito. Recusa o mundo clássico porque é um mundo poético, que se afasta daquela realidade que é o mundo presente.¹⁴

¹² MANGUEL. *Lendo Imagens, uma história de amor e ódio*, p. 307.

¹³ ARGAN. *História da Arte Italiana*, p. 247-248.

¹⁴ ARGAN. *História da Arte Italiana*, p. 248.

Por fim, Caravaggio pode parecer, no vasto e clamoroso rol dos pintores da arte barroca, um caso isolado. Entretanto, produzira, ao contrário, consequências longínquas, alcançando os dois vértices opostos da cultura artística europeia do *Seiscentos*: Rembrandt, na Holanda, e Velásquez, na Espanha. Vale lembrar que o desenvolvimento da cultura figurativa barroca começa depois da morte de Caravaggio e um dos máximos criadores dessa cultura, o flamengo Rubens, viveu em Roma nos primeiros anos do século e conheceu e admirou a obra de Caravaggio, por mais distante fosse esta do seu gosto pela ênfase pictórica, pelas alegorias vistosas, pelos mais brilhantes efeitos de luz e de cor.¹⁵

4. DOS ESTIGMAS AO ÉXTASE: A ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO NA PINTURA DE CARAVAGGIO

O episódio da recepção dos estigmas por São Francisco de Assis é amplamente descrito ao longo das páginas das Fontes Franciscanas – hagiografias (ou legendas), crônicas, escritos de São Francisco e documentos históricos, internos e externos a Ordem.¹⁶ As primeiras hagiografias franciscanas, escritas pelo frade Tomás de Celano (1190-1260), primeiro biógrafo de Frei Francisco, a saber: a *Vita beati patri nostri Francisci* – A lenda do nosso beato pai Francisco (1228-1229); a *Legenda ombra - Vita Brevior* – Vida breve (1232-1239); o *Memoriale in Desiderio animae* – Memorial do desejo da alma (1246-1247); e o *Tractatus Milaculorum* – Tratado dos Milagres (1250-1252) e depois a obra *Legenda Maior Sancti Francisci* – Legenda Maior de São Francisco, de São Boaventura de Bagnoregio (1263), dão descrições detalhadas, testemunhas da

¹⁵ ARGAN. História da Arte Italiana, p. 252.

¹⁶ “A estigmatização de Francisco de Assis foi anunciada pela primeira vez na Carta Encíclica escrita pelo Frei Elias de Cortona (c. 1180-1253), então ministro geral da Ordem dos Frades Menores, em 1226, e tinha como finalidade tornar ciente toda a comunidade dos Menores sobre o falecimento do seu Pai Fundador.” (CESAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais: a Estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Programa de Pós-graduação em História Social, Dissertação de Mestrado, 2010, p. 51).

autenticidade de milagres que teriam ocorrido a partir da visão das chagas.¹⁷ Os dois principais relatos podem ser lidos conforme abaixo:

A lenda do nosso beato pai Francisco – Tomas de Celano (1228-1229)	Legenda Maior de São Francisco – São Boaventura (1263)
<p>Capítulo 3 - Da visão do homem com a imagem de um Serafim crucificado.</p> <p>94.</p> <p>1 Dois anos antes de entregar sua alma ao céu, estando no eremitério que, por sua localização, tem o nome de Alverne, Deus lhe deu a visão de um homem com a forma de um Serafim de seis asas, que pairou acima dele com os braços abertos e os pés juntos, pregado numa cruz.</p> <p>2 Duas asas elevavam-se sobre a cabeça, duas abriam-se para voar e duas cobriam o corpo inteiro.</p> <p>3 Ao ver isso, o servo do Altíssimo se encheu da mais infinita admiração, mas não compreendia o sentido.</p> <p>4 Experimentava um grande prazer e uma alegria enorme pelo olhar bondoso e amável com que o Serafim o envolvia. Sua beleza era indizível, mas o fato de estar pregado na cruz e a crueldade de sua paixão atormentavam-no profundamente.</p> <p>5 Levantou-se triste e alegre ao mesmo tempo, se isso se pode dizer, alternando em seu espírito sentimentos de gozo e de padecimento.</p> <p>6 Tentava descobrir o significado da visão e seu espírito estava muito ansioso para compreender o seu sentido.</p> <p>7 Estava nessa situação, com a inteligência sem entender coisa alguma e o coração avassalado pela visão extraordinária, quando começaram a aparecer-lhe nas mãos e nos pés as marcas dos quatro cravos, do jeito que as vira pouco antes no crucificado.</p> <p>95.</p> <p>1 Suas mãos e seus pés pareciam atravessados bem no meio pelos cravos, sobressaindo as cabeças no interior das mãos e em cima dos pés, e as pontas do outro lado.</p>	<p>XIII,3</p> <p>1 Por isso, como era carregado para o alto, para Deus, pelos ardores seráficos dos desejos, e por compassiva doçura estava sendo transformado nele, pela demasiada caridade quis ser crucificado.</p> <p>2 Uma manhã, perto da festa da exaltação da santa Cruz, quando estava orando em um lado do monte, viu que estava descendo do céu um Serafim com seis asas tão de fogo quanto esplêndidas.</p> <p>3 Chegou num voo rapidíssimo ao ponto do ar perto do homem de Deus, aparecendo entre as asas a efígie de um homem crucificado, com as mãos e os pés estendidos em modo de cruz e na cruz pregados.</p> <p>4 Duas asas elevavam-se acima de sua cabeça; duas estendiam-se para voar, e duas velavam todo o seu corpo.</p> <p>5 Vendo isso, ficou enormemente espantado, e seu coração incorreu num misto de tristeza e alegria.</p> <p>6 Alegrava-se pelo aspecto gracioso pelo qual via Cristo na figura de um Serafim olhando para ele, mas o fato de estar pregado na cruz atravessava sua alma com a espada da dor compassiva.</p> <p>7 Estava muito admirado pelo aspecto dessa visão tão inescrutável, sabendo que a enfermidade da paixão não combina absolutamente com a imortalidade do espírito seráfico.</p> <p>8 Finalmente acabou entendendo, a partir disso, pela revelação de Deus, que de tal forma aquela visão fora apresentada a ele pela divina providência, que o amigo de Cristo pudesse conhecer com antecedência que não seria todo transformado na figura do Cristo crucificado pelo martírio da carne mas pelo incêndio da mente.</p>

¹⁷ TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas*. Petrópolis: Vozes, 2004.

<p>2 Os sinais eram redondos nas palmas das mãos e longos no lado de fora, deixando ver um pedaço de carne como se fossem pontas de cravo entortadas e rebatidas, saindo para fora da carne.</p> <p>3 Havia marcas dos cravos também nos pés, ressaltadas na carne.</p> <p>4 No lado direito, que parecia atravessado por uma lança, estendia-se uma cicatriz que frequentemente soltava sangue, de maneira que sua túnica e suas calças estavam muitas vezes banhadas naquele sangue bendito.</p> <p>5 Infelizmente, foram muito poucos os que mereceram ver a ferida sagrada do seu peito, enquanto viveu crucificado o servo do Senhor crucificado!</p>	<p>9 Por isso, quando a visão desapareceu, deixou no coração dele um admirável ardor, mas na carne imprimiu a figura não menos admirável dos sinais.</p> <p>10 Pois começaram a aparecer imediatamente em suas mãos e pés os sinais dos cravos, como um pouco antes tinha visto naquela imagem do Crucificado.</p> <p>11 As mãos e os pés pareciam pregados com cravos bem no meio, aparecendo as cabeças dos cravos na parte interior da mão e em cima dos pés, e suas pontas do outro lado.</p> <p>12 As cabeças dos cravos, nas mãos e nos pés eram redondas e negras, mas as pontas eram compridas, entortadas e como que reviradas, saindo da própria carne mas destacando-se fora da carne.</p> <p>13 O lado direito também tinha uma cicatriz rubra, como se tivesse sido transpassado por uma lança e, derramando sangue muitas vezes, molhava a túnica e as calças.</p>
--	---

A historiadora Chiara Frugoni levanta inúmeras questões sobre a veracidade dos estigmas de São Francisco de Assis. No entanto, por causa da brevidade de nosso estudo, não adentraremos a questão.¹⁸ Não obstante, o acirramento de tais discussões sobre o episódio, entre todas as representações imagéticas de Francisco, a cena da impressão dos estigmas, por ser o tema de maior identificação de Francisco como *alter Christus*, tornou-se sua imagem distintiva e conheceu uma extraordinária difusão.¹⁹ Por estigmas, entendem-se as marcas corporais que lembram as feridas recebidas pelo Cristo em sua paixão e morte de cruz. Desse modo:

A figura de Francisco diretamente relacionada à figura de Cristo é a imagem que mais será alvo de acusações, desconfianças e controvérsias. Assim, por volta da metade do século XIII, duas questões

¹⁸ Para aprofundamento da discussão acerca desta temática, cf. FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Einaudi, 1993.

¹⁹ VEGA, Virgilio Bermejo. *La Difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. “Il Poverello” de Asís en la entalladura del siglo XV*. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996, Najera, Espiritualidad, Franciscanismo. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996, p. 291 e MORELLO, Giovanni. *A imagem do Pobrezinho de Assis*. In: Catálogo da Exposição São Francisco na Arte de Mestres Italianos. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2018, p. 20.

vêm juntar-se à problemática da difusão da imagem de Francisco associada ao Cristo. A primeira é a da oposição de parte do clero secular e de frades de outras ordens mendicantes, que manifestamente se colocam contra a ideia. As recusas em aceitar a estigmatização de Francisco como obra divina, transformando-o em *alter Christus*, obrigam a uma firme intervenção pontifícia neste campo, através de bulas onde são impostas a crença nos estigmas de Francisco e a difusão do culto aos mesmos. São exemplos disto, a bula *Usque ad terminos*, de Gregório IX (31/3/1237) contra os bispos da Boêmia, a bula *Benigna operatio* (29/10/1255), de Alexandre IV, aos bispos em geral, onde defende apaixonadamente os estigmas e a *Quia longum* (28/7/1259) dirigida ao clero de Leão e Castela, onde o próprio papa apresenta-se como testemunha visível, pois revela ter, pessoalmente, tocado nos estigmas do santo. A segunda questão refere-se às próprias divisões internas dos Frades Menores, cujas diversas correntes construíram diferentes imagens de Francisco, a partir dos seus pontos de vista expressos nas *Legendas* escritas do período. Somente no início do século XIV, após quase um século de história franciscana, a imagem de Francisco como *alter Christus* parece firmemente cristalizada nos meios oficiais.²⁰

As representações de Francisco recebendo os estigmas, desde o século XIII, foram inspiradas nas composições do ateliê de Giotto di Bondone (1267-1337) em seus afrescos na Basílica de São Francisco, na cidade italiana de Assis. Até o Concílio de Trento, praticamente não houve modificações nessa representação. Entretanto, após o concílio tridentino, esse episódio, de extraordinária importância para o Franciscanismo, é interpretado de forma diferente, o episódio é representado como um êxtase de forma similar ao êxtase de outros santos como Santa Teresa de Ávila e Santo Inácio de Loyola.²¹

Nos séculos XVI e XVII, as representações figurativas do êxtase foram muito comuns e recorrentes.²² Tal foi a influência do movimento contrarreformista que exacerbou a sensibilidade católica, apelando para a comoção e a interioridade. Assim, o episódio de São Francisco recebendo os estigmas foi o mais solicitado aos artistas pelas Igrejas e pelos Conventos do período.

²⁰ SILVA, Miriam Lourdes Impellizieri. *A Santidade Franciscana na memória dos frades menores no século XIII*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 4.7.

²¹ MÁLE, Emile. *El Barroco. El Arte Religioso del siglo XVII*. Madrid, 1985, p. 70ss.

²² Cf. MÁLE, Emile. *El Arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México-Buenos Aires: Fondo del Cultura Económica, 1952, p. 170-174 e a obra: MÁLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII*. Tradução Ana María Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

O objeto deste artigo, a pintura *Êxtase de São Francisco* (Fig. 1), encontra-se no Museu Wadsworth Athenaeum em Hartford, EUA, e foi pintada entre 1594 e 1595. É a primeira de três pinturas do artista representando São Francisco de Assis. As outras representam São Francisco ora em meditação ora em oração. Aquela, executada em 1606, encontra-se na Galleria Nazionale d'Arte Antica, em Roma, e esta, do mesmo ano, está na Pinacoteca del Museo Civico, em Cremona. O *Êxtase de São Francisco*, provavelmente, é a primeira pintura de Caravaggio com temática religiosa e foi executada quando o pintor vivia no Palazzo do cardeal Francesco Maria del Monte, provável comitente da pintura. O Francisco representado no quadro tem características de *del Monte*, e as representações de “êxtase”, nesse período, são recorrentes na pintura, provável motivação da origem do pedido.

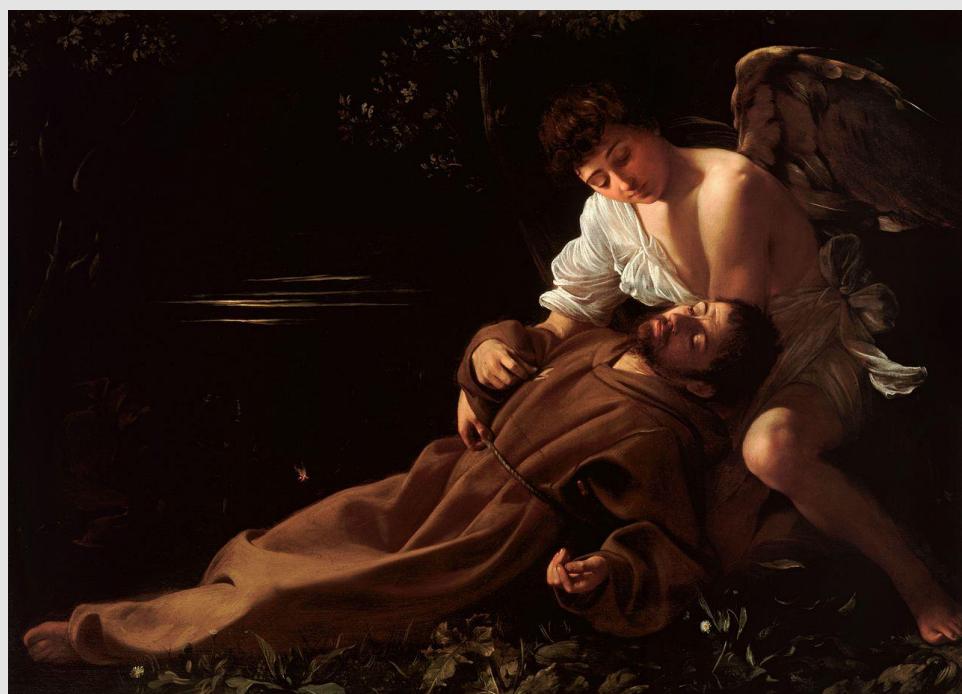


Fig. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio. *Êxtase de São Francisco*. Museu Wadsworth Athenaeum em Hartford, EUA, c. 1594-1595.²³

O nome dado à pintura traz em seu bojo o conceito de “êxtase” muito presente nas representações religiosas a partir do século XVI. Esse conceito está no campo semântico e estrutural da ideia de experiência religiosa pessoal, que, por

²³ Disponível na página do Museu Wadsworth Athenaeum em Hartford, EUA: https://5058.sydneyplus.com/argus/final/Portal/Public.aspx?lang=enUS&p_AAEE=tab4&g_AA_BX=%7bs%3aAABR%7d&d=d. Acesso em 15 de fevereiro de 2024.

sua vez, “tem raiz e centro na consciência mística (...) que é a forma mais elaborada de todas as experiências religiosas vividas.”²⁴ Assim, o êxtase insere-se como um fenômeno sobrenatural, resultante da experiência mística, podendo ser caracterizada como:

vivência de ultrapassagem dos limites do eu acompanhada do sentimento gozoso de comunhão com o todo circundante identificado ao divino. Ou ainda, uma experiência extática de transposição dos limites entre o eu e o não-eu e de união amorosa com Deus, com o qual se faz uma coisa só.²⁵

Na experiência mística existem os fenômenos primários, portanto, essenciais, e os secundários, marginais. O fenômeno primário demonstra a transposição das fronteiras do eu e a união amorosa com o divino, como destacado acima, e o secundário caracteriza-se como um fenômeno chamado de para-místico, que é o caso do “êxtase”, o que não desqualifica sua ocorrência. São características dessa experiência a comunhão, o sentimento cósmico e a alegria.

A já citada pesquisadora Aldilene Marinho Cesar realizou um estudo pioneiro, em língua portuguesa, sobre o tema da estigmatização de São Francisco através de uma análise diacrônico-quantitativo das pinturas que figuram o episódio entre os séculos XIII-XVI²⁶, do qual nos serviremos para analisar as permanências e rupturas dos elementos cenográficos e iconográficos da composição da cena da recepção dos estigmas, neste caso, aplicadas à obra de Caravaggio em questão. Segundo a autora,

dois episódios da legenda franciscana foram os mais representados pelos artistas que produziram ao longo dos séculos imagens contendo cenas narrativas de sua *Vida*: o da estigmatização sobre o Monte *Alverne* e a morte do santo na *Porciúncula*. Por um lado, enquanto a morte do santo deu lugar a representações menos complexas, a cena da estigmatização reunia múltiplos significados (pois remetia à penitência, à imitação de Cristo e a própria Paixão do Salvador) e, provavelmente,

²⁴ MESLIN, Michel. *Fundamentos de antropologia religiosa: a experiência humana do divino*. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 137.

²⁵ ARAÚJO, Ricardo Torri. *Experiência mística e psicanálise*. São Paulo: Edições Loyola, 2015, p. 10.

²⁶ CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 49-73.

por isso passou a ser uma das mais reproduzidas em toda a cristandade.²⁷

Conforme o relato hagiográfico, em ambos os textos, após a visão milagrosa do Cristo-Serafim, Francisco percebe que seu corpo está marcado com feridas nas mãos, nos pés e no flanco direito. Essas marcas estavam nos mesmos locais das feridas do corpo do Cristo crucificado. Nas representações mais recuadas no tempo, em geral, o Cristo-Seráfico aparece com os braços abertos em forma de cruz e, por vezes, pregado em uma cruz. Das chagas de Cristo geralmente saem raios dourados ou filetes que insinuam sangue e que vão até as feridas no corpo de Francisco.

O episódio da impressão dos estigmas no corpo de São Francisco é retratado, até as primeiras décadas do século XVI, acontecendo no Monte Alverne, conforme relato hagiográfico, e a figura de Frei Leão (1574-1651) é representada acompanhando a cena. Essas características cenográficas e iconográficas podem ser observadas nos retábulos historiados que trazem essa figuração e nos afrescos de Giotto di Bondone.

Na representação, em relação à figura de Francisco, há mudanças significativas entre o século XIII, início e finais do século XVI, e há igualmente mudanças na apresentação dos elementos iconográficos que compõem o cenário. Francisco, até final do século XV e início do XVI, é figurado com poucas variações, aparecendo quase sempre de joelhos com mãos erguidas e voltadas à visão, o que é um gesto típico da oração medieval. Ademais, é figurado com hábito de burel e cordão; tonsura nítida, quando não coberta pelo capuz; barba; auréola, simbolizando a santidade; e mãos e os pés aparentes com os sinais dos estigmas.²⁸

A figura de Francisco sofreu mudanças mais significativas nas pinturas produzidas a partir da terceira década e até o final do século XVI (Fig. 2). Em relação a Francisco,

diferenciando-se das representações produzidas nos séculos anteriores, no Francisco das novas imagens da estigmatização executadas a partir

²⁷ CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 164.

²⁸ CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 61-63.

do século XVI a tonsura e auréola perdem a ênfase que tinham nas representações anteriores e em alguns casos o capuz recobre-lhe a sua cabeça. Uma importante modificação apresentada nessas imagens é que pela primeira vez desde a imagem do relicário de Limoges, produzido no século XIII, por volta de 1580, o santo italiano passa a ser representado frequentemente de pé, fugindo completamente à tradição *giottesca* que o representava de joelhos. O semblante do *Poverello* passa a ser representado em alguns casos com expressões que sugerem o estado de êxtase.²⁹



Fig. 2: Caravaggio, Êxtase de São Francisco, 1594-1595 (detalhe)

No que se refere ao meio em que o episódio é representado, até final do século XV, Francisco aparece recebendo os estigmas em um ambiente externo a sua cela no eremitério do Monte Alverne, geralmente em meio a uma natureza exuberante, e aparece, na cena, um monte representando o Alverne e uma Igreja representando a Porciúncula, representação é frequente até meados do XVI. No entanto,

a partir das primeiras décadas do século XVI, no entorno do santo, a natureza exuberante e cheia de cores que antes compunha o ambiente,

²⁹ CESAR. Imagens e práticas devocionais, p. 65.

será pouco representada e sempre que figurada nessas imagens os tons escuros predominam em lugar da anterior profusão de cores que dominava a cena. Apesar de frequentes nas cenas produzidas nos séculos anteriores, o Monte Alverne e a Porciúncula perdem o destaque que possuíam nas obras da tradição *giottesca* e, algumas vezes, deixam mesmo de aparecer. A representação do Monte Alverne que fazia parte da iconografia tradicional do tema, doravante poderá ser interpretada pelo ambiente montanhoso que, algumas vezes, aparece circundando Francisco; já a igreja da Porciúncula desaparece quase que completamente.³⁰

A figura de Frei Leão aparece pela primeira vez na cena da estigmatização no afresco de Giotto, por volta de 1295-1300, na Basílica de Assis. É representado de diversas maneiras, ora afastado da cena e, portanto, da visão, ora compartilhando a visão do Serafim alado, ora dormindo (Fig. 3). Outras vezes, aparece lendo um livro e, assim, “isolado” da visão como é o caso do afresco de Giotto. Frei Leão aparece

nos painéis executados por Stefano di Giovanni, mais conhecido como Sassetta, e Fra Angélico no século XV – o primeiro entre 1437-1444 e segundo com data atribuída por volta de 1440 – são as primeiras obras a representarem o Frei Leão olhando para a figura alada e, portanto, como testemunha ocular da impressão das chagas do santo de Assis.³¹



³⁰ CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 65-66.

³¹ CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 66-67.

Fig. 3: Caravaggio, Êxtase de São Francisco, 1594-1595 (detalhe)

De acordo com a pesquisadora, na esteira de Louis Réau, a inspiração para representar Frei Leão junto a Francisco encontra-se, mais uma vez, fundamentada na construção da imagem de Francisco, pretendida pelos franciscanos, como o verdadeiro *alter Christus*. Frei Leão, portanto, seria a testemunha a dar veracidade ao acontecimento e, posteriormente, às demais pinturas encontradas com o mesmo tema passam frequentemente a figurá-lo como testemunha da impressão das chagas.

A Estigmatização sobre o Monte Alverne é visivelmente modelada sobre a Agonia do Cristo no Monte das Oliveiras. O serafim corresponde ao anjo com o cálice que aparece a Jesus em oração. Detalhe característico: o irmão Leão dormindo como os três apóstolos, durante o doloroso êxtase de São Francisco.³²

No que diz respeito ao Cristo-Seráfico, este aparece na tradição giottesca, “flutuando” e envolto em seis asas. De suas mãos, pés e do flanco direito saem filetes (ou raios) de luz ou de sangue que seguem em direção aos mesmos pontos do corpo de Francisco. O tamanho do Cristo-Seráfico aparece desde uma imagem pequena até a estatura de um homem adulto.

Até o início do século XV as dimensões variaram pouco e, na maioria dos casos, a estatura do Crucificado da visão de Francisco se assemelha a de um homem. A partir de então, até o início do século XVII, o Cristo-serafim passa a ser representado não somente em dimensões menores, e algumas vezes bastante reduzidas, mas também, sua aparência passa a se diferenciar da figura humana e aproxima-se muitas vezes de um objeto de culto: o crucifixo. Em alguns casos, essa figura é apenas sugerida por uma forte luz que incide de um canto da imagem. Os filetes de luz ou de sangue que anteriormente saiam nitidamente dos membros do Cristo em direção a Francisco, a partir de meados do século XVI passam a ser raros, algumas vezes, são apenas sugeridos por raios de luz que envolvem a figura seráfica e, na maioria das vezes, deixaram de ser representados.³³

As figurações da recepção dos estigmas, produzidas a partir da terceira década do século XVI, apresentam o predomínio dos tons escuros, num ambiente que sugere o isolamento do mundo e na caracterização do episódio com ênfase na

³² RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*. Paris: PUF, Tomo III, vol. I, 1958, p. 527 apud CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 67.

³³ CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 68-69.

experiência mística do contato individual e introspectivo de Francisco com o Cristo crucificado³⁴, o que se evidencia claramente em nosso objeto de estudo.

A pintura *Êxtase de São Francisco* retrata o exato momento da hierofania – a manifestação do sagrado – mostrando a luz que se derrama sobre o jovem alado e o santo no primeiro plano do quadro, enquanto o restante do cenário permanece na penumbra. A leitura de Caravaggio da cena se diferencia-se completamente do modo giottesco de representar, alguns dos elementos iconográficos e cenográficos desaparecem e outros sofrem releitura.

A composição cenográfica é completamente modificada. Assim temos a natureza em abundância substituída por uma “floresta escura”³⁵. O monte Alverne dá lugar a uma planície com discreta elevação com vegetação rasteira. As árvores aparecem na penumbra e recebem apenas o reflexo da luz das figuras centrais, uma figura alada aparece segurando Francisco. A Igreja da Porciúncula não é contemplada. A cela de Francisco é transferida para “o mundo aberto”, claustro de sua pregação. Em relação à composição cenográfica há um completo deslocamento em relação às primeiras representações da mesma passagem hagiográfica.

Em relação aos elementos iconográficos da representação há significativas mudanças. A figura de Cristo Seráfico, resplandecente com suas seis asas, não aparece na obra, deixando a passagem hagiográfica subtendida. Os raios dourados e os filetes de sangue também desaparecem. Aparece uma outra figura, a de um jovem alado, como que um anjo³⁶. Apesar de sua presença, o leito de verdura abaixo do santo indica que ele não está no céu, mas muito firmemente na terra. Francisco e o anjo são iluminadas por uma fonte não identificada de brilho, lançadas sobre o rosto e as mãos de Francisco e na metade do corpo e da face do

³⁴ CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 159.

³⁵ Nos painéis e telas produzidos especialmente depois da primeira metade do século XVI, o santo assisense aparece representado como se estivesse fora do mundo, em um ambiente circundado de penumbra, em contrapartida à natureza terrena, meio na qual essa cena era tradicionalmente representada. (CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 107).

³⁶ O rosto do rapaz alado tem semelhança com o modelo de outras obras de Caravaggio, a saber *Rapaz descascando fruta* (1992-93); o rapaz sendo enganado em *Os Trapaceiros* (1994) e o cupido alado de *Os músicos* (1995).

anjo em sombras. A ilusão de luz é significativa porque explica o brilho quase espiritual que vemos em São Francisco de Assis em êxtase. Juntamente com as ondulações na lagoa e os contornos florais claros, mas definidos no fundo. Esse uso de luz enfatiza a fisicalidade da cena, enquanto a enche de um brilho espiritual.

A figura de Francisco é representada sem tonsura e sem auréola, o que marca uma ruptura com as convenções. O único elemento que permanece é a barba e o hábito. O Francisco de joelhos e de mãos estendidas é substituído por um Francisco na horizontal segurado por uma figura alada, quase que como uma “nova Pietà”. Francisco está estendido no chão, esgotado pela dor das feridas e pelo peso emocional, gerado pelo evento prodigioso, sendo recomfortado por um anjo que o segura nos braços, quase como uma nova *Pietà*, valorizando aquela *imitatio Christi* buscada pelo santo de Assis.³⁷

Os olhos fitos no Serafim aparecem agora fechados como que “sofrendo” os efeitos, no corpo e na alma, daquela visão beatífica. Francisco aparece inundado na alegre-agonia do “êxtase”. O semblante do *Poverello* antes menos expressivo, agora, em alguns casos, aparece com expressão que sugere uma contemplação profunda, ou o êxtase.³⁸ A simplicidade do santo se manifesta no hábito de confecção básica, no modelo Capuchinho³⁹, amarrado com um cordão de mesma tonalidade.

Impressiona, segundo a análise de Costa⁴⁰, que, como um índice, a mão de São Francisco aponta para uma fenda do hábito (Fig. 4), que remete ao estigma resultante da chaga provocada pela lança do soldado romano sobre o tórax de

³⁷ MORELLO. A imagem do Pobre de Assis, 21-22.

³⁸ CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 114.

³⁹ “Na nova iconografia pós-tridentina, o hábito de Francisco foi substituído pelo hábito capuchinho e a razão disso seria o fato dos franciscanos reformados terem encarnado com maior fidelidade o espírito de penitência da época.” (RÉAU. *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, p. 259 *apud* CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 163). Para uma compreensão historiográfica acerca das representações do hábito franciscano, conferir: GIEBEN, Servus. *Per la storia dell'abito francescano*. In: *Collectanea Franciscana. Periodicum cura Instituti Historici Ordinis Fratum Minunorum Capuccinorum Editum*. Annus 66, 1996, Roma, p. 431-478 e também MOUILLERON, Véronique Rouchon. *Quelle couleur pour les frères? Regards sur l'habit des Mineurs aux XIII^e-XIV^e siècles*. Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA 18.1 (2014), p. 2-29.

⁴⁰ COSTA. São Francisco de Assis, por Caravaggio, 2014, p. 41.

Cristo. A cena é banhada pela luz arbitrária que ilumina a composição e ressalta as diagonais empregadas. O anjo e o santo parecem saltar do quadro sobre o espectador. Ainda ressalta a especialista,

dois outros aspectos são notáveis: a maneira como Caravaggio retratou este momento e o gestual do anjo. No que se refere ao modo como foi apresentado o recebimento dos estigmas (...) o pintor optou por reproduzir o êxtase. Eliminando a figura do Cristo Seráfico, ele manteve a presença de um ser celestial para mostrar a presença do divino na cena. Ele não destacou as chagas transpostas do corpo de Cristo ao corpo do santo, mas expressou a essência do fenômeno por meio da apresentação de um São Francisco visivelmente extenuado pelo efeito do milagre. Assim como na versão rejeitada do "São Mateus e o anjo", a figura angelical interage com o santo, sustentando-o, segurando o cordão do hábito para melhor ampará-lo. Como na pintura recusada, o anjo novamente não voa, embora seja uma figura alada, mas está ajoelhado e com os pés descalços sobre à terra. Porém, diferentemente do quadro repudiado, este foi considerado decoroso, em muito devido à identificação com a doutrina franciscana. Afinal, os ideais de humildade, simplicidade e pobreza estão convenientemente expressos no quadro.



Fig. 4: Caravaggio, *Êxtase de São Francisco*, 1594-1595 (detalhe)

No *Êxtase de São Francisco* de Caravaggio, embora sua primeira pintura com temática religiosa, vislumbramos a sensibilidade religiosa do artista, bem como sua natural habilidade de manipular a luz e a sombra. Suas pinturas são como

uma epopeia paradoxal de luz e sombra. Caravaggio privilegiava as diagonais para o enquadramento das suas composições pictóricas. As vestimentas dos personagens são próprias da época em que viveu o pintor.

Essa proximidade dos personagens corrobora para que a cena representada seja um acontecimento próximo aos espectadores ou fiéis que visitavam e oravam na Igreja diante dos quadros⁴¹. Assim, na pintura em questão, a simplicidade de Francisco, completamente extático e vulnerável, dá à obra apelo e exortação à fé e é um convite eloquente à experiência de Deus, por meio da busca e da vivência dos ideais da fé cristã e, sobretudo, dos valores franciscanos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como estrela da manhã a despontar por entre nuvens, *Francisco*, resplandecendo pela claridade da vida e pelos fulgores da doutrina, com a sua resplandecente irradiação encaminhou para a luz os que viviam nas trevas e nas sombras da morte; ou como um arco-íris engalanando as nuvens e testemunhando a aliança do Senhor, anunciou aos homens a boa nova da paz e da salvação, ele que, como arauto da verdadeira paz, foi por Deus chamado, à imitação do Precursor, a preparar no deserto deste mundo o caminho da altíssima pobreza e a pregar a penitência tanto pelo exemplo como pela palavra. (BAGNOREGIO, *Legenda Maior*, Prólogo).

Juntou-se à voz de Boaventura as palavras de Dante Alighieri na *Divina Comédia* (Paraíso, Canto XI) na qual se refere a São Francisco de Assis, dizendo: “nasceu no mundo um sol.” A figura de Francisco de Assis, desde o século XIII, segue fascinando uns, questionando outros e desafiando todos. Muito recentemente, o bispo de Roma assumiu seu nome e seu legado e parece responder

⁴¹ COSTA. São Francisco de Assis, por Caravaggio, 2014, p. 26.

ao apelo do Cristo da Cruz de São Damião que um dia falou a Francisco: “*vai e repara a minha casa que como vês está toda em ruínas*”. Francisco tornou-se, entre Oriente e Ocidente, um ícone da paz, da fraternidade, do respeito à criação, da busca do diálogo inter-religioso, do ser humano verdadeiramente humano.

Ao longo de sua vida, São Francisco, nas hagiografias e ciclos narrativos, é identificado com personagens bíblicos do primeiro e segundo testamentos e santos anteriores a ele e assim seu repertório iconográfico vai sendo construído. Tão logo tendo se encontrado com a “irmã morte”, sua imagem já era representada, mesmo fora dos domínios do Franciscanismo, o que pode ser o caso, segundo alguns pesquisadores, da pintura da Capela de São Gregório do Sacro Speco em Subiaco, Itália, antes mesmo de sua canonização, graças à perspicácia dos frades dispostos a perpetuar a memória de seu santo fundador e, sobretudo, de seu retrato espiritual.

Entre o vasto repertório da iconografia franciscana, o episódio da estigmatização, aquele em que São Francisco é associado a Cristo, através da recepção das marcas de sua paixão no Monte Alverne, foi o que mais ganhou destaque e conheceu a maior difusão. Poucos anos depois, a cena ganhou destaque nas tábua historiadas, nas quais diferentes episódios do repertório iconográfico franciscano vão encontrando seu espaço, como, por exemplo, nos quadros de Boaventura Berlinghieri e do Mestre de São Francisco Bardi.

No entanto, somente nas igrejas da Basílica de São Francisco, com o ciclo de vinte e oito afrescos do ateliê de Giotto di Bondone, retratando cenas da vida do *poverello*, é que foi inaugurado o tipo iconográfico de São Francisco que será a principal referência por pelos menos dois séculos. Giotto e seu ateliê retratam a cena da recepção dos estigmas cujos elementos cenográficos e iconográficos constituirão a base de todas as representações posteriores, até o final do século XV, conforme observado.

No final do século XV, os grandes ciclos narrativos vão desaparecendo e determinadas cenas desses ciclos passam a ser representadas isoladamente e com novas características iconográficas. Contribuiu com esse cenário a internacionalização das representações de Francisco através da difusão de

estampas devocionais circulantes nas rotas de peregrinação e comércio, já antes de 1500, cenário que se expandiu fortemente no Novo Mundo, especialmente nas Américas, após o Concílio Tridentino.

Em relação às mudanças na iconografia de São Francisco de Assis, há que se considerar que, no final do século XV e decorrer do século XVI, houve uma combinação de fatores que promovem uma verdadeira “mudança cultural” e fez emergir novas práticas religiosas, o que influenciou diretamente nas representações pictóricas. Esse período é marcado pela emergência de reflexões em torno da nascente subjetividade, da concepção de indivíduo, do anseio por transformações religiosas, fatores que causaram tensões que culminaram, entre outros tantos movimentos, na Reforma Protestante, iniciada em 1517, e foram compondo um novo cenário social com novas configurações humanas e religiosas. Outro fator que deve ser considerado, junto a esses é a *devotio moderna*, e sua demanda por um cristianismo mais simples, menos ritualizado e mais próximo à via mística e à busca contemplativa. Nesse sentido, serve melhor a essa prática o contato mais íntimo do fiel com o santo, possibilidade que as pinturas narrativas não ofereciam. Além disso, essa nova demanda nas representações pictóricas ganhou espaço na arte da Contrarreforma, sobretudo, no Barroco.

O Concílio de Trento, em suas determinações, reafirmou a legitimidade do uso das imagens sagradas e apostou em nisso como prática devocional e catequética. No entanto, sancionou a prerrogativa de “controle” da produção dessas imagens, muito embora isso não tenha se realizado como estava previsto. A arte deste período assumiu caráter persuasivo, apologético e retórico, com alta carga de dramaticidade e sensibilização em vista da incitação da piedade, devoção e doutrinação. Diante disso, as imagens apresentam uma nova iconografia para exprimir essa nova doutrina e responder à demanda de uma nova espiritualidade emergente.

Réau (1958), observando estas mudanças da iconografia de São Francisco de Assis, divide a mesma em duas categorias: a *Iconografia Medieval de São Francisco e Iconografia Franciscana Pós-Tridentina*. Após o concílio tridentino,

as representações do santo privilegiam cenas iconográficas com forte conotação mística, sobretudo, em temas relacionados à oração e à meditação, consolações espirituais, como podemos observar no objeto deste artigo e, ainda, temas relacionados à Virgem Maria. Essa perspectiva é reforçada pela literatura contrarreformista e o tema da penitência corrobora, inclusive, para o aparecimento de novos atributos, como a caveira – *memento mori* e *vanitas* – foi um elemento recorrente nas figurações do santo após esse período.

A este cenário se somou, em termos técnicos, as mudanças ocorridas no interior da prática e do desenvolvimento da pintura, em que, por exemplo, o afresco perde lugar gradativamente para os painéis pintados sobre madeira, contribuindo para uma maior produção de imagens isoladas em lugar dos grandes ciclos. Com isso, observou-se o desaparecimento da profusão de cores, que, desde Giotto, era característica das séries franciscanas, o predomínio de tons escuros, o jogo de luz e sombra, e o semblante de São Francisco mais dramático e doloroso.

As representações de Francisco recebendo os estigmas que, desde o século XIII, eram inspiradas na composição do afresco de Giotto de Bondone, agora são retratadas como êxtase, o que se pode observar na pintura de Caravaggio. Além disso, na obra há uma completa mudança cenográfica de ambientação e os elementos iconográficos sofrem alterações em sua representação e disposição. A cena retratada, até as primeiras décadas do século XVI acontecendo no Monte Alverne, nesta obra acontece em uma floresta escura e a Igreja da Porciúncula, até então recorrente, não aparece na composição.

Francisco, de acordo com os relatos hagiográficos, percebe que seu corpo estava marcado com feridas, nas mãos, nos pés e no flanco direito após a visão do Cristo-Seráfico. Na representação de Caravaggio, o Cristo-Seráfico não aparece, a não ser pela incidência de luminosidade refletida na figura de Francisco, segurada por um jovem alado e apontando para o estigma do lado. A figura de frei Leão, presente desde Giotto, praticamente se perde na “penumbra” da cena. O cenário escuro, as árvores e a luminosidade refletida na água ajudaram a compor um cenário com forte conotação espiritual.

Finalmente, nosso objeto de estudo apresenta a influência dos diversos fatores relacionados e, como uma pintura de caráter devocional, convida o fruidor à experiência religiosa e ao contato, íntimo e introspectivo, com Cristo crucificado. A obra de Caravaggio, além de exortar a simplicidade, a exemplo do hábito capuchinho vestido por Francisco, exorta o fiel a buscar a vivência dos valores do Evangelho, ao modo dos exemplos da vida de São Francisco, deixados como herança e carisma para as Ordens Franciscanas.

Recebido em: 15/05/24 – Aceito em: 24/08/24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Ricardo Torri. *Experiência mística e psicanálise*. São Paulo: Edições Loyola, 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, vol. III, 2003.
- BAGNOREGIO, São Boaventura. *Legenda Maior Sancti Francisci*. In: *FONTES FRANCISCANAS*. Santo André, SP: Editora o Mensageiro de Santo Antônio, 2014.
- CELANO, Tomás de. *Vita beati patri nostri Francisci*. In: *FONTES FRANCISCANAS*. Santo André, SP: Editora o Mensageiro de Santo Antônio, 2014.
- CESAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais: a Estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Programa de Pós-graduação em História Social, Dissertação de Mestrado, 2010.
- COSTA, Maritsa Freire. *São Francisco de Assis, por Caravaggio*. 2014. 49 f. Monografia (Especialização em Cultura e Arte Barroca) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

GIEBEN, Servus. Per la storia dell'abito francescano. In: *Collectanea Franciscana. Periodicum cura Instituti Historici Ordinis Fratum Minunorum Capuccinorum Editum*. Annus 66, 1996, Roma, p. 431-478.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *Caravaggio, una vida sagrada y profana*. Espanha: Taurus, 2017.

MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII*. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MÂLE, Emile. *El Arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México-Buenos Aires: Fondo del Cultura Económica, 1952.

MÂLE, Emile. *El Barroco. El Arte Religioso del siglo XVII*. Madrid, 1985.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens, uma história de amor e ódio*. Companhia das Letras, 2001.

MESLIN, Michel. *Fundamentos de antropologia religiosa: a experiência humana do divino*. Petrópolis: Vozes, 2014.

MORELLO, Giovanni. *A imagem do Pobrezinho de Assis*. In: Catálogo da Exposição São Francisco na Arte de Mestres Italianos. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2018, p. 10-25.

MOUILLERON, Véronique Rouchon. Quelle couleur pour les frères? Regards sur l'habit des Mineurs aux XIII^e-XIV^e siècles. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | BUCEMA 18.1 (2014), p. 2-29.

MUELA, Juan Carmona. *Las imágenes sagradas en el Cristianismo: origen y sentido*. In: **Iconografía Cristiana: Guía Básica para Estudiantes**. Madri: Ediciones ISTMO, 1998.

RATZINGER, Joseph. *A questão das Imagens*. In: *Introdução ao Espírito da Liturgia*. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*. Paris: PUF, Tomo III, vol. I, 1958.

SCOMPARIM, Almir Flávio. *A Iconografia na Igreja Católica*. São Paulo: Paulus, 2008.

SILVA, Miriam Lourdes Impellizieri. *A Santidade Franciscana na memória dos frades menores no século XIII*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

VEGA, Virgilio Bermejo. *La Difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. “Il Poverello” de Asís en la entalladura del siglo XV*. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996, Najera, Espiritualidad, Franciscanismo. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996.

VODRET, Rossella. *Caravaggio: vida e obras*. In: Catálogo da Exposição Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2012, p. 14-41.

A decoração de brutescos da capela de Nossa Senhora da Paz na igreja do Colégio da Bahia, século XVII

The decoration of brutescos of the chapel of Our Lady of the Peace at the church of the College of Bahia, 17th century

Belinda Maria de Almeida Neves¹

RESUMO

O presente artigo visa apresentar elementos do programa decorativo da Companhia de Jesus para o Colégio da Bahia. A remoção temporária de elementos escultóricos para fins de restauração revelou uma extensa malha de pinturas parietais que se encontra subjacente à estrutura retabular de alguns altares. Flores, jarrões entre cartelas, híbridos fito-antropomorfos que incluem a representação do indígena, resultam em significativo contingente de grotescos e brutescos nacionais e fornecem novos elementos para o estudo do discurso artístico e o programa iconográfico adotado pelos religiosos na igreja.

Palavras-chave: Pintura decorativa. Brutesco. Igreja do Colégio da Bahia.

ABSTRACT

This paper aims to present elements from the decoration program of the Society of Jesus for the College of Bahia. The temporary removal of sculptural elements for restoration revealed an extensive net of parietal paintings that is subjacent to the retabular structure of some altars. Flowers, vases among cards, phyto-anthropomorphic hybrids including the representation of the Indian, results in a significant contingent of national grotesque and brutesco and provide new elements for studying the artistic speech and the iconographic program adopted by the religious in the church.

Keywords: Decorative painting. Brutesco. Church of the College of Bahia.

¹ Mestre e doutora pela Escola de Belas Artes da UFBA na linha de pesquisa em história da arte.

INTRODUÇÃO

Os motivos decorativos que ornamentaram os primeiros templos religiosos no Brasil são, ainda, objetos de estudo e pesquisa. Embora a maioria das igrejas construídas no século XVI não tenha chegado ao século XX e XXI em virtude da técnica construtiva usada nos primórdios da colônia (taipa de mão), outras construídas no século XVII em pedra e cal passaram por inúmeras reformas estilísticas e ampliações, o que resultou na perda de elementos decorativos e, consequentemente, na dificuldade em estabelecer o histórico da decoração brasileira.

As primeiras ornamentações dos templos religiosos devem ser interpretadas com atenção, estavam voltadas “para a maior glória de Deus”, sendo que para as edificações civis de gestão pública e fortificações não havia o mesmo critério e finalidade.

Alguns templos jesuíticos brasileiros preservam elementos decorativos de antigas ornamentações do século XVII, muitos desses subjacentes aos retábulos e camadas de cal provenientes de atualização e renovação espacial. É nas obras de restauração e conservação que esse contingente é revelado aos olhos dos pesquisadores da contemporaneidade, possibilitando o registro, o estudo, e o avanço no conhecimento da história da ornamentação no Brasil.

Um exemplo de decoração em meados do século XVII foi revelado no século XX na igreja dos jesuítas do Santuário Anchieta, no Espírito Santo, durante obras de restauração pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN² e ficaram visíveis na capela-mor após reorganização espacial do recinto.

Em outro exemplo, subjacente a um retábulo colateral na igreja jesuítica de São Miguel, na capital paulista, está uma pintura parietal em tons terrosos em um nicho de altar, com motivos do sol e da lua, circundados por nuvens e variados motivos clássicos. Essa pintura foi revelada e registrada durante obras de restauração pelo IPHAN, mas continua subjacente ao retábulo após a conclusão,

² A partir daqui utilizaremos apenas IPHAN.

em virtude do conjunto ornamental que se estabeleceu na atualidade, uma camada estilística e histórica legítima.

Na igreja do Colégio da Bahia, a quarta construída pelos jesuítas na cidade de Salvador, há uma série de ornatos pintados a têmpera nas paredes, tetos de alvenaria e de madeira, bases dos altares, cantaria e cimalhas. No conjunto ornamental alguns elementos se encontram visíveis e outros estão subjacentes à uma nova decoração no período jesuíta e também pós-jesuíta.

Com pedra fundamental lançada em 1657, a igreja do Colégio da Bahia abriu suas portas aos fieis em 1672 com alguns altares. Em 1694 eram sete as capelas prontas e, durante o século XVIII foram intensas as obras de decoração, atualização estilística e remodelação de espaços da igreja até a expulsão dos religiosos que ocorre em 1760 (LEITE, 1945).³

Embora grande parte da ornamentação jesuítica dos séculos XVII e XVIII ainda esteja preservada, novos elementos artísticos e decorativos, dos primórdios da igreja, foram acrescidos ao conjunto.

A revelação desse contingente apenas foi possível em virtude das obras de restauração ocorridas pelo IPHAN (Marsou Engenharia) entre 2015 e 2018 o que resultou em uma pesquisa mais abrangente sobre a ornamentação daquela igreja no período jesuítico e no pós-jesuítico, na Catedral Basílica de São Salvador.⁴

O avanço no conhecimento da ornamentação jesuítica ocorre em vários altares. Neste artigo apresentamos a decoração do período jesuítico, século XVII, da capela de Nossa Senhora da Paz, que passou a ser do Santíssimo Sacramento após a expulsão. A pintura decorativa está subjacente à talha do teto e das paredes laterais e possibilita uma maior análise e interpretação do conjunto decorativo estabelecido nos primórdios da quarta igreja do Colégio no século XVII, em virtude da amplitude do conjunto decorativo e da conservação pictórica desse contingente.

³ LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo V, 1945.

⁴ NEVES, Belinda Maria de Almeida. *De templo jesuítico à Sé Catedral: transformações ornamentais e iconográficas da igreja do Colégio após a expulsão dos jesuítas*. Tese de Doutorado: EBA/UFBA, 2020.

CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PAZ E DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO

A capela colateral de Nossa Senhora da Paz foi uma das primeiras a serem inauguradas na quarta igreja. Conforme Serafim Leite (1945, p.123) no dia 8 de dezembro de 1672 “coloca-se na sua capela a milagrosa imagem de Nossa Senhora da Paz do Colégio da Companhia”. Nossa Senhora da Paz seria, portanto, a primeira invocação da capela. Após a expulsão dos jesuítas passou a outra invocação, Santíssimo Sacramento, em data ainda desconhecida.

Em texto do início do século XVIII informa frei Agostinho de Santa Maria (1722, p.40) que a imagem de Nossa Senhora da Paz foi “feita em Lisboa é muito formosa e tem sete palmos de estatura: é de escultura de madeira e ricamente estofada”⁵.

Para Luciana Sobral (2014) a capela esteve igualmente em evidência em virtude da confraria ou irmandade da Boa Morte, que teve início na igreja do Colégio da Bahia em 1682, na capela de São Francisco de Borja e, posteriormente, passou ao altar de Nossa Senhora da Paz.⁶ A irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte ali funcionou até a expulsão da Companhia de Jesus, pois consta no inventário realizado na igreja entre janeiro e março de 1760 que atrás do altar havia ornamentos daquela irmandade, inclusive os utilizados em procissão.⁷

Algumas informações a respeito das imagens, ornamentos, objetos de ouro e de prata, além de mobiliário constam no referido inventário. Entretanto faltam maiores detalhes sobre a ornamentação e configuração dos altares da igreja naquele período.

⁵ SANTA MARIA, Frei Agostinho de. *Santuário Mariano*. Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozo Gabram, 1722. Vol. IX.

⁶ SOBRAL, Luciana O. da G. Uma escola que ensinava a morrer – A confraria da Boa Morte dos jesuítas na cidade da Bahia (1682-1759). Rio de Janeiro: Revista 7 Mares – n 4.

⁷ LEITE, Serafim. *Op. cit.* Tomo VII, Apêndice D.

Na atualidade a capela do SS. Sacramento da Catedral Basílica de São Salvador é o resultado de amplas reformas ornamentais no período jesuítico e pós-jesuítico.

Apresenta retábulo híbrido com talha proveniente de diversos períodos estilísticos com revestimento em folhas de ouro e de prata. O sacrário em ouro, prata e pedras preciosas é em estilo neoclássico e, no trono, está uma imagem do Sagrado Coração de Jesus, ambos do século XIX (figura 1).



Figura 1 – Capela do Santíssimo Sacramento, antiga Nossa Senhora da Paz. Catedral Basílica de São Salvador, Bahia. Fotografia de Belinda Neves, 2018

Um grande volume de cariátides ornamenta o recinto sem que necessariamente sustente um baldaquino ou elemento superior no retábulo, fator esse que contribui significativamente para distinguir e distanciar essa capela da ornamentação dos outros altares da igreja nos dois períodos: jesuítico e pós-jesuítico. Nossa proposição é que esse conjunto de cariátides tenha sido reaproveitado da antiga igreja da Sé, na ocasião da reforma estilística iniciada naquela igreja em 1870 (NEVES, 2020, pp.282-286).

O antigo frontal em madeira com incrustações de tartaruga e de marfim, do período jesuítico, foi substituído por outro exemplar em pedra e gesso em 1923, ocasião em que a igreja passou por significativas reformas de obra civil e decorativa.

Os elementos da talha laterais e do forro são ainda do período jesuítico embora tenham sofrido algumas intervenções ao longo dos anos. O teto dourado em estilo barroco apresenta duas fênix (símbolo da ressurreição de Cristo) entre motivos fitomorfos entrelaçados variados e, no arremate central, está uma coroa sustentada por dois anjos.

Nas duas laterais da capela estão oito pinturas sobre madeira, com cenas da vida da Virgem Maria e de Jesus Cristo.⁸ As molduras e entremeios que ornamentam as referidas cenas religiosas, anteriormente douradas e com entalhes típicos dos finais do século XVII e início do XVIII, receberam revestimento em folhas de prata em período posterior à Companhia de Jesus.

As oito pinturas religiosas que se encontram nas laterais da capela foram repintadas, possivelmente no final do século XIX, durante um grande volume de obras na igreja, alterando significativamente o estilo pictórico.

Durante as obras de restauração pelo IPHAN (Marsou Engenharia) ocorridas entre 2015 e 2018 foram feitas janelas de prospecção que indicaram pintura subjacente. Após exames com raios-X e pesquisas iconográficas houve a indicação de remoção da camada posterior da pintura, deixando à mostra a pintura jesuítica, anterior.

Para a restauração do conjunto de oito pinturas foi necessária a sua remoção das paredes laterais. A ação revelou a existência de uma antiga decoração nas paredes da capela, que antecedeu à colocação da talha e das pinturas religiosas (figura 2).

⁸ Os temas das pinturas são: Nascimento de Maria; Apresentação de Maria no templo; Esponsais da Virgem; Anunciação; Visitação de Maria a Isabel; Natividade; Circuncisão do Menino Jesus; Adoração dos reis magos.

A pintura foi realizada a têmpera sobre reboco com tonalidades variadas: verde, azul, vermelho, ocre, preto e marrom. No centro do painel está uma cartela com volutas e jarrão de flores (ou albarrada), motivo esse muito utilizado na quarta igreja do Colégio da Bahia em técnicas e suportes variados: pintura a óleo nas portas dos retábulos-armários das capelas das santas e dos santos mártires e nos elementos da talha da capela-mor. Foram muito reproduzidos na azulejaria, nos frontais de altares em seda bordados e vários outros elementos decorativos nos séculos XVII e XVIII.



Figura 2 – Pintura parietal decorativa com brutescos subjacente à talha. Padrão século XVII.
Autor desconhecido. Igreja do Colégio da Bahia. Fotografia de Belinda Neves, 2016

Circundando os quatro vértices da cartela estão motivos fitomorfos entrelaçados variados, na representação da folha de acanto e de frutos brasileiros a exemplo do caju. A necessidade de reparação de outros altares nos possibilitou visualizar a mesma decoração nas paredes da capela do Santo Cristo (período jesuítico), atual Nossa Senhora das Dores (pós-jesuítico), com algumas variações cromáticas na pintura.

O estudo desse contingente nos conduziu a reconstruir o desenho utilizado na capela de Nossa Senhora da Paz e também na do Santo Cristo (figura 3). As folhas de acanto que se apresentam no desenho das paredes estavam em harmonia

e em diálogo com as duas bases laterais em pedra que recebem o mesmo padrão decorativo.

Usada desde a Antiguidade no capitel coríntio, a plasticidade da folha de acanto permitiu que fosse adotada em vários estilos decorativos ao longo da história, sendo que no período barroco essa folhagem ganha proporções ainda maiores e com complexas soluções entrelaçadas e rebuscadas, com simetria.



Figura 3 – Reconstituição do desenho das laterais das capelas de Nossa Senhora da Paz e do Santo Cristo. Padrão século XVII. Autor desconhecido.
Igreja do Colégio da Bahia. Desenho de Belinda Neves, 2017

As laterais em pedra da capela de Nossa Senhora da Paz receberam a folha de acanto pintada, posteriormente substituída pelo mesmo motivo entalhado, mas que passou por inovações estilísticas do douramento barroco ao branco e dourado do período neoclássico, camadas que vão se sobrepondo e dialogando com conceitos de época, vanguardismo e orientações diversas para a ornamentação dos altares (figura 4).

Nossa pesquisa *in loco* possibilitou atestar que a pintura da folha de acanto nas laterais está subjacente à talha na capela de Nossa Senhora da Paz e,

igualmente, com a mesma composição e formato, na capela de Nossa Senhora da Conceição. Mas foi removido de outros altares como o do Santo Cristo (hoje Nossa Senhora das Dores), São Francisco de Borja e de Santo André (hoje São Pedro). Restam, entretanto, vestígios do formato da folha e dos pigmentos utilizados, ainda visíveis.



Figura 4 – Base lateral do altar de Nossa Senhora da Paz com a pintura da folha de acanto. Padrão século XVII. Autor desconhecido. Igreja do Colégio da Bahia. Fotografia e desenho de Belinda Neves, 2017

A continuidade de restauração na antiga capela de Nossa Senhora da Paz logo revelaria outro relevante contingente, dessa vez no teto, e também subjacente à talha dourada onde estão representadas as duas fênix.

Trata-se de um conjunto de elementos híbridos na representação fitomorfa e antropomorfa, grotescos e brutescos, *ferronneries*⁹ (figura 5). O desenho é de grande complexidade e nossa reconstituição um processo demorado (figura 6).

⁹ São as representações de metais ou ferragens nos desenhos e pinturas, muito utilizadas na ornamentação de brutescos nos séculos XVII e início do século XVIII em Portugal e suas colônias.

Embora o forro da antiga capela do Santo Cristo tenha sido parcialmente removido, nos foi possível observar que se tratava do mesmo risco, mas o da capela de Nossa Senhora da Paz estava mais bem conservado. O mesmo ocorreu na observação de duas outras capelas, a de Santo Ignácio de Loyola e de São Francisco Xavier, cujos tetos apresentam fragmentos que constatamos ser com o mesmo traçado, embora não estejam completos. A simetria ocorre no desenho, no sentido horizontal e vertical.



Figura 5 – Pintura decorativa a têmpera, subjacente à talha, no teto da capela de Nossa Senhora da Paz. Padrão século XVII. Autor desconhecido. Igreja do Colégio da Bahia. Fotografia de Belinda Neves, 2016

O conjunto ornamental é impactante e muito acrescenta ao conhecimento das artes decorativas na Bahia e no Brasil, com remanescentes históricos que hoje podem ser analisados sob outra ótica, redimensionando alguns conceitos da ornamentação dos primórdios da colônia lusófona da América, que agora sabemos estar alinhada aos padrões europeus decorativos daquele período.

Nossos estudos identificaram que a primeira decoração da igreja privilegiou a pintura decorativa com um sortido rol de motivos arquitetônicos clássicos (correntes, dentelos, etc.) acrescidos de outros fitomorfos como lírios, margaridas e talos de vegetais, entrelaçados com elementos grotescos e híbridos, com

douramento. Os retábulos deveriam ser menores, na transição do maneirismo para o barroco, com aproveitamento de exemplares da igreja anterior, como previu Lucio Costa.¹⁰

Supomos que a estatura da imaginária religiosa tenha sido menor nos primeiros altares da igreja e Colégio, assumindo dimensões maiores com a volumetria da talha barroca e a renovação decorativa e estilística dos altares, mediante o aporte de recursos da própria Companhia de Jesus e de doações, no patrocínio das capelas. A análise do contingente de pintura decorativa subjacente à talha e pinturas religiosas na igreja nos permitiu identificar as técnicas de transposição do risco ou traçado do desenho para o suporte, utilizadas pelos jesuítas.¹¹ Neste caso, nas paredes o motivo era ampliado no próprio local pelo método quadriculado. Para os tetos a técnica utilizada foi o estresido.¹²

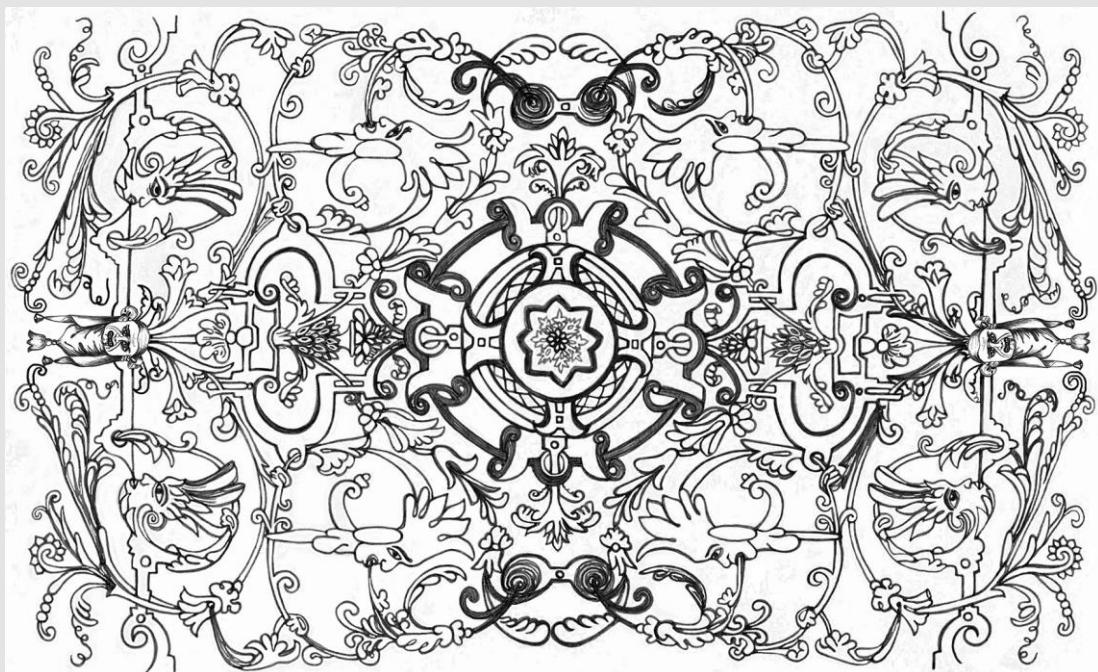


Figura 6 – A reconstituição do desenho do teto da capela de Nossa Senhora da Paz. Padrão século XVII. Autor desconhecido. Igreja do Colégio da Bahia. Desenho de Belinda Neves, 2017.

¹⁰ COSTA, Lucio. *A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*. ARS (São Paulo) vol.8, n.16, São Paulo, 2010

¹¹ Ver NEVES, Belinda, *Op.cit.* (2020, p. 451, figuras 425 e 426).

¹² Essa técnica consiste em perfurar os contornos do desenho e depois preencher os furos no impacto de uma bucha de carvão ou grafite, resultando no contorno pontilhado.

O conjunto pictórico encontrado subjacente à talha da capela de Nossa Senhora da Paz é bem significativo e inclui, ainda, arabescos da folha de acanto em tonalidade marrom sobre um arco na cor ocre, imitando douramento, possivelmente emoldurando todo o contorno do primeiro retábulo ali instalado. Os azulejos em tons de azul, amarelo e branco, tipo tapete e padrão massaroca do século XVII, ornamentam as laterais dessa e das demais capelas da igreja.

É surpreendente constatar que todo o conjunto de pinturas decorativas dos primórdios daquela capela se encontre totalmente preservado e isso ocorre em virtude da ausência de luz, embora o teto e paredes laterais apresentem manchas de hidrólise, um indicativo de que as águas das chuvas penetraram no recinto.

A sobreposição de todo o conjunto com nova ornamentação mediante instalação da talha dourada e pinturas religiosas pode ser interpretada, de fato, como uma nova camada. E cada remodelação e atualização estilística, da mesma forma, um histórico que convive e dialoga com as marcas do tempo e com os pensamentos de época.

Assim, os elementos decorativos ou camadas estilísticas nessa e em outras capelas da Catedral Basílica de Salvador podem hoje ser considerados um real repositório e um documento histórico da ornamentação que parte do maneirismo para estilos de transição, o barroco, o rococó, o neoclássico até o século XX, com outras inovações decorativas e de obra civil que remodelam aquele espaço religioso.

GROTESCOS E BRUTESCOS

A decoração de gênero brutesco que observamos na igreja do Colégio da Bahia, visível ou subjacente à talha dos altares, é a reinterpretação portuguesa que parte dos *grottesche* que tanto impactaram artistas após a redescoberta da Casa

Dourada, a *Domus Aurea* do imperador Nero que foi construída após o grande incêndio da cidade de Roma, em 64 d.C.¹³

O palácio de Nero ficou conhecido pela grandiosidade de suas dimensões externas agregando campos de animais, bosques, criações diversas. Mas foram a suntuosidade e extravagância da decoração interna, dos afrescos, ornatos a ouro e pedras semipreciosas, mármores, mosaicos e marfins que impactaram os olhos dos artistas na Antiguidade e, posteriormente, influenciaram novas criações a partir daqueles padrões. Após a morte do imperador Nero em 68 d.C., seus sucessores se empenharam no apagamento da memória daqueles tempos promovendo o aterramento gradativo do palácio e a destruição parcial do conjunto arquitetônico com construções sobrepostas.

No século XV após um acidente que o fez cair em meio a várias pedras, um jovem romano visualizou o interior do que poderia ser uma caverna ou gruta, amplamente ornamentada com pinturas parietais. O contingente impressionava pelos afrescos com seres fantásticos e monstruosos ali representados entre um sortido número de ornatos vegetais entrelaçados e arabescos, entre cenas mitológicas. Tratava-se da Casa Dourada ou *Domus Aurea* de Nero, soterrada, e que trouxe à luz uma ornamentação exótica e inquietante da Antiguidade, e encontrou no Renascimento a sua revalorização, como ocorreu com todos os segmentos da cultura clássica.

A notícia sobre a existência da gruta ou caverna ornamentada, posteriormente identificada como o palácio de Nero, logo se espalhou pela cidade e passou a receber observadores, artistas e arquitetos curiosos que viram naquele contingente uma fonte de inspiração para novas criações no segmento artístico e decorativo. Os nomes *grottesche* e grutesco surgem a partir desse evento e adquirem outros adjetivos e características no decorrer dessa descoberta.

Esse “encantamento” pelo motivo possibilita que seja incluído na linguagem ornamental italiana e europeia com a criação de novos elementos

¹³ Nero Claudio César Augusto Germânico (37 d.C. - 68), o último imperador da dinastia julio-claudiana.

artísticos inspirados naquele conjunto, com o auxílio e estímulo de gravuras diversas impressas que apresentam novos motivos com seres fantásticos, híbridos, mitológicos, simbólicos, flores e vegetais variados. Mas não houve unanimidade na predileção e adoção desse tipo de ornamentação, pois também foi interpretado como grosseiro e de mau gosto por outros grupos, entre artistas e arquitetos.

É relevante pontuar que os seres fantásticos e mitológicos provenientes dos povos e das culturas da Antiguidade nunca abandonaram o imaginário humano. Os comportamentos dos animais eram associados aos instintos mais primitivos da humanidade e, por essa razão, serviram de forma eficaz para ilustrar fábulas e histórias de caráter moralizante. Na Idade Média foram os animais reais e fantásticos, moralizados, que exemplificaram os vícios e virtudes nos bestiários medievais, e nortearam os modelos comportamentais dos súditos de vários reinos europeus.

O contato com seres monstruosos e híbridos da Antiguidade na *Domus Aurea* reacende um interesse atávico pelo universo mágico e fantástico, por vezes adormecido, em virtude do caráter humanista que norteou o pensamento no Renascimento. Mas nem mesmo Leonardo da Vinci (1452-1519), um artista daquela época, ignorou o simbolismo e a moralização dos animais. Em seu bestiário, por exemplo, não faltaram animais fantásticos como o unicórnio e o basilisco.¹⁴ No universo português o gosto pelo gênero grotesco é obsorvido, mas ressignificado, chamado de brutesco, e adota variações próprias, específicas, que se alastram igualmente pelas colônias em uma manifestação ampla que inclui o repertório local como o gentio, frutos e flores, animais da terra, alegorias e símbolos religiosos.

A linguagem do brutesco em Portugal e nas colônias lusófonas é tema amplamente estudado por Victor Serrão (1992, 2010, 2012).¹⁵ Para o pesquisador

¹⁴ VINCI, Leonardo da. *Bestiário, Fábulas e outros escritos*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2007.

¹⁵ SERRÃO, Victor. A Pintura de Brutesco do Século XVII em Portugal e as suas Repercussões no Brasil, Barroco 15, 1990-1992; O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos no tempo do Barroco (1640-1725), 2012; Os Programas Imagéticos na Arte Barroca Portuguesa e a sua Repercussão nos Espaços Coloniais Luso-Brasileiros, 2010.

português essa linguagem se expande pelo universo lusitano e se distingue dos motivos de origem italianos ou nórdicos:

[...] A partir do segundo terço do século XVII, pode-se afirmar que o gênero se nacionaliza: baseado nas influências das *ferronneries* flamengas (Cornelis Floris, Étienne Delaume) e dos tratados de *grottesche*, arabescos e flores (Claude Audran, Jean Berain e outros decoradores da corte de Luís XIV), o brutesco português desenvolve, pela larguezas dos espaços em que intervém, pela estilização pessoalizada do seu “receituário”, pela qualidade plástica dos seus melhores cultores (os Ferreira de Araújo, Lourenço Nunes Varela, Gabriel de Barco), um caminho próprio de pesquisas, que permite reivindicar para a Arte portuguesa do Barroco um papel decisivo na disseminação de uma fórmula decorativa que cedo conquista os espaços do Império e, concretamente, o Brasil.[...] (SERRÃO, 2015, p.114)

O gênero de brutescos pode ser amplamente conferido nos templos religiosos e prédios civis portugueses e assume a predominância em todas as suas colônias. Victor Serrão estuda a repercussão e proliferação desse gênero ornamental, embora considere que no Brasil os estudos sobre esse contingente ainda careçam de maior aprofundamento e sugere a junção de pesquisadores brasileiros e portugueses para maiores estudos sobre o tema (SERRÃO, 2010).

Entendemos, hoje, que se faz necessário o mapeamento e registro desse gênero na Bahia e no Brasil através de fotografias, desenhos e indicações por região de um conteúdo relevante que, por vezes, pode não ser tão considerado em virtude do desconhecimento da sua existência e importância nas artes decorativas da Bahia e do Brasil. Observamos, nas figuras 7 e 8, elementos antropomorfos e híbridos fitoantropomorfos que aparecem na pintura do teto em meio a outros elementos como as *ferronneries* e folhas de acanto entrelaçadas, na capela de Nossa Senhora da Paz (os mesmos motivos na capela do Santo Cristo).



Figura 7 – Pintura com motivos brutescos no teto da capela de Nossa Senhora da Paz, na representação híbrida do indígena brasileiro. Padrão século XVII. Autor desconhecido. Igreja do Colégio da Bahia. Fotografia de Belinda Neves, 2016



Figura 8 – Desenho dos brutescos no teto da capela de Nossa Senhora da Paz. Padrão século XVII. Autor desconhecido. Igreja do Colégio da Bahia. Desenhos de Belinda Neves, 2017

O elemento central na figura 8, um grotesco antropomorfo que se apresenta com um lenço na cabeça e no pescoço, foi amplamente utilizado na ornamentação da segunda metade do século XVII e início do século XVIII em pintura e escultura, inclusive nos frontais de altar da azulejaria portuguesa.¹⁶ São dois em cada extremidade do teto, quatro nas duas capelas colaterais e estimamos terem sido oito no total, considerando as duas capelas do transepto onde há indicativos do mesmo risco, mas atualmente restam fragmentos.

¹⁶ Ver NEVES, Belinda. *Op. cit.* (2020, pp.480-482); Revista *Oceanos* (1999, pp.162-164).

Um elemento bem semelhante a esse, com lenço na cabeça, pode ser observado na decoração da Villa Emo, Itália, em afrescos realizados pelo pintor italiano Giovanni Battista Zelotti (1526-1578)¹⁷. Percebe-se a reinterpretação contínua dos motivos grotescos da *Domus Aurea* e a sua repercussão posterior nos discursos artísticos dos espaços portugueses e do Brasil colonial.

O elemento à esquerda (figuras 7 e 8), híbrido fitoantropomorfo, representa um lírio rosa, ou mesmo uma flor de lótus com fisionomia humana. São ao todo quatro desses no teto da antiga capela de Nossa Senhora da Paz, oito unidades nas duas colaterais, e 16 no total de quatro capelas anteriormente mencionadas.

Um exemplar de estilo semelhante a esse híbrido de flor cor de rosa pode ser ainda visualizado em outro espaço religioso, o antigo convento de Santa Teresa em Salvador, atual Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia - UFBA. São duas unidades no teto da capela de Nossa Senhora das Mercês, com leves feições femininas, também entre motivos fitomorfos entrelaçados e características do século XVII. Outros altares daquele museu apresentam motivos decorativos de brutesco fitomorfos, mas sem hibridismos ou metamorfoses.

Elemento bem semelhante ao híbrido fitoantropomorfo com flor cor de rosa foi observado no painel de azulejos de brutesco, nas tonalidades azul e amarela, no arco cruzeiro da igreja de Nossa Senhora do Amparo, na cidade de Olinda em Pernambuco.¹⁸ O motivo é bem semelhante ao risco dos tetos da igreja do Colégio da Bahia, o que confirma a prática dos riscadores ou artistas envolvidos em todas as artes na pintura do gênero brutesco em Portugal e suas colônias além-mar.

Neste caso o risco do painel de azulejos parece inspirar a concepção de flor cor de rosa, mas também o cocar do indígena que apresentamos na figura 7, ao centro. É uma customização da linguagem artística ao repertório local e adequação do discurso iconográfico estabelecido entre os altares da quarta igreja do Colégio da Bahia.

¹⁷ A Villa Emo, em Fanzolo, província de Treviso, na Itália, foi projetada pelo arquiteto italiano Andrea Palladio (1508-1580).

¹⁸ Ver SIMÕES, João M. dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)* (1965, B-112); NEVES, Belinda. *Op.cit.* (2020, p.479).

É importante pontuar que um homem com penas na cabeça também está ornamentando os painéis da Villa Emo. Os afrescos de Giovanni Zelotti, na metade do século XVI, nos propiciam uma associação quase imediata com a pintura dos indígenas que se encontram nas capelas de Nossa Senhora da Paz e do Santo Cristo, uma apropriação e readequação de elementos grotescos que dialogam com o discurso decorativo da igreja da Bahia.

O autor ou autores dos riscos das pinturas decorativas em paredes, tetos, cantaria do século XVII e início do século XVIII nos altares da igreja do Colégio da Bahia ainda são desconhecidos. Podem ter sido executados em Portugal e reproduzidos aqui na Bahia, mas não podemos excluir a facilidade de apropriação e ressignificação dos padrões escolhidos e adotados, incluindo o gentio, animais e frutos da terra, um forte indicativo de que podem ter sido customizados e realizados por artistas da própria Companhia de Jesus no local.

Até o momento os textos de história da arte privilegiam a investigação de possíveis autores da pintura religiosa na igreja do Colégio da Bahia, em detrimento às atribuições das pinturas decorativas.

Hoje sabemos, após investigação, que foi extensa a área ornamentada com pinturas a têmpera na decoração da igreja no século XVII. Essa ornamentação, hoje revelada, nos permite constatar que a pintura parietal dominou na ornamentação dos altares nos primórdios da abertura da quarta igreja do Colégio da Bahia.

Ao Irmão Domingos Rodrigues (1632-1706), proveniente de Arruda dos Vinhos e que chega ao Brasil em 1659, é atribuído o contingente pictórico religioso das capelas prontas e da sacristia, no século XVII (LEITE, 2008).

Outro pintor atuante naquele período, proveniente de Cremona, Itália, chamava-se Paulo Camilo (1638-1669) e chegou à Bahia em 1663. Conforme Serafim Leite (2008, p.138) estava destinado a ir para o Maranhão, mas não chegou a sair da Bahia, passando ao Rio de Janeiro em 1667, também no ofício da pintura. A hipótese da permanência daquele pintor em Salvador durante alguns anos pode

ser justificada pela necessidade de mão de obra durante a ornamentação da quarta igreja do Colégio.

Esses pintores europeus, embora sigam as coordenadas já traçadas pelos idealizadores dos programas iconográficos, trazem em sua bagagem uma vivência com a linguagem dos grotescos e brutescos nos espaços decorativos do período barroco e contribuem, igualmente, para a sua execução.

A linguagem de brutescos na igreja do Colégio da Bahia merece especial atenção, e não se encontra somente na pintura decorativa subjacente à uma nova ornamentação. O gênero adotado pode ser observado na pintura e na talha, compondo um complexo conjunto de elementos simbólicos e alegóricos.

Na sacristia, por exemplo, o forro pintado a têmpera com 21 efígies dos jesuítas nos quatro continentes, apresenta quarto Orfeus encantando as bestas. O contingente não reflete apenas o simbolismo da cultura clássica, essencial na formação dos jesuítas, mas frutos, cartelas, flores entre animais da fauna americana, um legítimo documento naturalista no século XVII (NEVES, 2015).

O contingente de brutescos da igreja apresenta um sortido número de frutos da terra: jaracatiás, cacaus, cajus, ananás, sapotis e que se relacionam diretamente com alegorias do indígena e do selvagem, nas pinturas e na talha da sacristia e dos altares da nave. O volume de pinturas decorativas, hoje conhecido e observado, nos permite afirmar que a intensa atividade artística nos primórdios da quarta igreja envolveu muitos pintores, mestres e ajudantes. Supomos ainda ter sido maior que o constatado em virtude da ampliação e ornamentação do Colégio, que não chegou aos nossos dias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das artes decorativas dos templos jesuíticos do período colonial brasileiro tem contribuído, de fato, para a compreensão de como ocorreram as

primeiras manifestações da ornamentação pós-tridentina, em consonância com os padrões decorativos europeus e portugueses nas colônias lusófonas.

Observa-se, em todos os altares da quarta igreja do Colégio da Bahia, a preservação do contingente anterior subjacente a um novo programa ornamental adotado, quando se trata da talha sobre pintura decorativa a têmpera. Ou seja, o programa anterior ou antigo não é desfeito, apagado ou desmanchado pelos jesuítas, ficam no local as suas camadas históricas.¹⁹

As obras de restauração ocorridas entre 2015 e 2018 colaboraram para a visualização do antigo programa decorativo e um novo conceito sobre os primórdios daquela igreja. Nessa linha de pensamento nos foi possível constatar que a decoração não tem início a partir da documentação que indica a elaboração da talha dos altares, mas anteriormente, quando prevaleceu a pintura decorativa a têmpera no gênero brutesco.

A análise do programa decorativo da igreja do Colégio da Bahia nos permite afirmar, na atualidade, que havia diálogo e harmonia entre as capelas e recintos pesquisados entre o século XVII e primeiras décadas do século XVIII, período em que predominou a técnica da pintura decorativa. O diálogo foi preservado quando na elaboração da talha barroca.

O gênero brutesco concebido e interpretado pelas colônias portuguesas é amplamente utilizado na pintura e na talha dos motivos decorativos da capela de Nossa Senhora da Paz e na igreja do Colégio da Bahia, entre o século XVII e XVIII, em total alinhamento com a decoração utilizada em Portugal e suas colônias.

A amplitude da área decorada a têmpera dos primórdios da igreja, hoje conhecida, em muito colabora para o conhecimento da evolução das artes decorativas na cidade de Salvador e enfatiza a importância da decoração pós-

¹⁹ Excluímos desse contingente a remoção dos azulejos tipo tapete, padrão massaroca, das paredes dos altares de Santo Ignácio de Loyola e de São Francisco Xavier para a colocação do novo retábulo na metade do século XVIII.

tridentina para os templos religiosos, onde prevalece a expressão *Ad maiorem dei gloriam* (para maior glória de Deus).

Recebido em: 21/05/24 - Aceito em: 31/07/24

REFERÊNCIAS

COSTA, Lucio. *A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*. ARS (São Paulo) vol.8, n.16, São Paulo, 2010. [Http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000200009](http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000200009)

LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1760*. Edição fac-similar. Natal: Sebo vermelho, 2008.

_____. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938-1950; Lisboa: Portugalia. 10v.

NEVES, Belinda Maria de Almeida. *De templo jesuítico à Sé Catedral: transformações ornamentais e iconográficas da igreja do Colégio após a expulsão dos jesuítas*. Tese (Doutorado – Artes Visuais). Salvador: EBA/ UFBA, 2020.

_____. *O bestiário na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador*. Dissertação (Mestrado – Artes Visuais). Salvador: EBA/UFBA, 2015.

_____. *Capela do SS. Sacramento. Catedral Basílica de Salvador*. 1 Álbum (7 fotos). 10 x 15 cm. Color. 2016-2018.

_____. *Capela de Nossa Senhora da Paz. Igreja do Colégio da Bahia*. 1 Álbum (6 desenhos). 10 x 15 cm. P&b; color. 2016-2018.

Revista *Oceanos*. Azulejos Portugal e Brasil, Nº 36/37 – Outubro 1998/ Março 1999. Lisboa.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. *Santuário Mariano*. Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozo Gabram, 1722. Vol. IX.

SERRÃO, Victor. *A Pintura de Brutesco do Século XVII em Portugal e as suas Repercussões no Brasil*. In: Revista Barroco 15 – 1990/1992. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flavio Gutierrez, 1990, pp.113-135.

_____. *O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos no tempo do Barroco (1640-1725)*. In: MONTEIRO, João Pedro; Matos, Maria Antonia P. (Coord.) *Catálogo da Exposição Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Athena, 2012, pp. 183-200.

_____. *Os Programas Imagéticos na Arte Barroca Portuguesa e a sua Repercussão nos Espaços Coloniais Luso-Brasileiros*. In: Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa – Número especial de homenagem a Irisalva Moita, direção de Maria Micaela Soares, coordenação de José Meco, IV Série, 2010, nº. 95, 1º. Tomo, pp.149-186.

SIMÕES, João M. dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965. 450p. Il.

SOBRAL, Luciana O. da G. *Uma escola que ensinava a morrer – A confraria da Boa Morte dos jesuítas na cidade da Bahia (1682-1759)*. Rio de Janeiro: Revista 7 Mares – n 4 – pp. 117-132.

VINCI, Leonardo da. *Bestiário, Fábulas e outros escritos*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2007.

Iconografia sobre as Inquisições Ibéricas e o tema de São Domingos e dominicanos

Iconography on the Iberian Inquisitions and the theme of Saint Dominic and the Dominicans

Guilherme Augusto Guglielmelli Silveira¹

RESUMO

O presente trabalho visa apresentar o papel da iconografia como instrumento retórico capaz de legitimar a violência praticada pelas Inquisições ibéricas, além de divulgar símbolos que reafirmavam valores morais e incrustavam uma certa “pedagogia do medo” no imaginário popular a partir do final do século XV. Um dos objetivos aqui é demonstrar que nem só de condenações e execuções vivia a Inquisição, e que o uso extensivo e sistemático de imagens era parte do programa de combate à heresia, contribuindo sobremaneira para moldar a moralidade dos cristãos durante a Idade Moderna. Desta forma, a iconografia inquisitorial foi instrumentalizada e mobilizada para convencer os fiéis a se comportarem de acordo com os interesses da Igreja. Sendo uma ferramenta que, através da educação do olhar, moldou o imaginário de toda uma sociedade.

Palavras-chave: Iconografia, Inquisição. Pedagogia. Medo.

ABSTRACT

The present work aims to present the role of iconography as a rhetorical instrument capable of legitimizing the violence practiced by the Iberian Inquisitions, in addition to disseminating symbols that reaffirmed moral values and embedded a

¹ Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFMG (PPGH-UFMG). Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História. Graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro do grupo de pesquisa Perspectiva Pictorum, do departamento de História da UFMG. Pesquisador associado do Laboratório de História Oral e Imagem (Labhoi), da Universidade Federal Fluminense (UFF), e do GT Imagem, Cultura Visual e História, da ANPUH. Professor efetivo de História da Secretaria Municipal de Educação (SEMEC), da prefeitura de Nova Serrana, Minas Gerais.

certain “pedagogy of fear” in the popular imagination of the late 15th century. One of the objectives here is to demonstrate that not only convictions and executions were experienced by the Inquisition, but that the extensive and systematic use of images was part of the program to combat heresy, greatly contributing to shaping the morality of Christians during the Modern Age. In this way, inquisitorial iconography was instrumentalized and mobilized to convince the faithful to behave in accordance with the interests of the Church. Being a tool that, through the education of the look, shaped the imagination of an entire society.

Keywords: Iconography, Inquisition. Pedagogy. Fear.

INTRODUÇÃO

Em artigo publicado em 2014, Geraldo Pieroni chama a atenção sobre o quanto a imagética relacionada às Inquisições ibéricas pode contribuir para a apreensão histórico-cultural de uma determinada época, bem como ajudar na compreensão de posicionamentos hierárquicos contidos em uma representação icônica religiosa. A partir dessa questão, o autor traça um breve balanço historiográfico a respeito da iconografia nos trabalhos sobre as Inquisições da Península Ibérica, relacionando-os com outros estudos importantes sobre as contribuições das pesquisas iconográficas para a história. Em síntese, o autor levanta diversos pontos fulcrais que nos levam a pensar que a imagética foi, de fato, uma linguagem fortemente utilizada pelos tribunais do Santo Ofício de forma tanto a se legitimar, como de difundir e cristalizar no seio da cristandade diversos elementos simbólicos no imaginário popular e das mais diversas camadas sociais.²

Em trabalho clássico, Bartolomé Benassar demonstrou claramente como que a explicação para a longevidade das Inquisições ibéricas não se encontra apenas uso da força, como nas torturas e na aplicação de pena capital que, segundo o autor, não eram especialmente mais usadas pelos tribunais de fé do que nos tribunais seculares. Para ele, elementos simbólicos, como as penas públicas, como,

² PIERONI, Geraldo. A imagética inquisitorial: religião, representações e poder. *Saeculum – Revista Histórica* (30). João Pessoa, jan./jun. 2014. p. 63-74.

por exemplo, os autos de fé, as listas públicas de penitenciados e o véu de obscuridade que cobria o processo através do segredo judicial, sacralizaram de tal maneira a imagem da Inquisição gerando um grande e duradouro temor quanto a ela. A essa difusão de elementos simbólicos que cristalizaram e enraizaram um grande temor contra os tribunais de fé, Benassar denominou “pedagogia do medo”.³ Por isso, muito se tem dado atenção para as formas de difusão dessa “pedagogia do medo” pelos tribunais inquisitoriais e o uso de imagens, por e contra esses tribunais, tem merecido crescente atenção pela historiografia.

Bastante representativa dessa atenção dada pela historiografia para a relação entre a imagética e as representações sobre os tribunais de fé se encontra em *História das Inquisições*, de Francisco Bethencourt. O autor objetivou ao longo desse importante trabalho problematizar as Inquisições portuguesa, espanhola e italiana para além da “lenda negra”, construída, na historiografia, a partir do século XIX, mas dialogando com uma longeva literatura que existe desde o século XVI, marcada por uma caracterização de tribunais crudelíssimos, obscuros e responsáveis por um sempre ressaltado atraso cultural da Europa católica. Contra isso, entretanto, Bethencourt não se propõe a criar uma “história positiva” da Inquisição. A complexidade dos ritos, imagética, etiquetas, bem como todos os circuitos de circulação das representações contrárias ou laudatórias ao Santo Ofício são analisadas de forma pormenorizada. O autor, longe de definir a obra a partir de uma perspectiva antagônica ou outra, propõe uma leitura crítica e contextualizada de um enorme campo de representações sobre as Inquisições, que envolvem toda uma engenharia social e muitos jogos de poder internos à Europa católica, mas com implicações que vão muito além de seus territórios e tocam,

³ BENASSAR, Bartolomé. La pédagogie de la peur. In: L’Inquisition Espagnole: XV^e-XIX^e siècle. Collection Marabout Université. Hachete. Paris,1979. p.105-141

inclusive, no próprio desenvolvimento e funcionamento dos tribunais de fé⁴. Conforme ressalta Pieroni:

A beleza deste livro reside na sensibilidade em compreender a Inquisição pelas obliquidades dos ritos e etiquetas; das formas de organização; dos modos das ações e, finalmente, dos sistemas de representações, de modo especial a emblemática que é apresentada através uma atenciosa leitura iconográfica: fogueiras, torturas, repressão ao judaísmo, ao protestantismo, à feitiçaria, vigilância ao pensamento por meio do controle dos livros etc.⁵

O TEMA DE SÃO DOMINGOS E DOMINICANOS NA ICONOGRAFIA INQUISITORIAL

Dentre as diversas vertentes de produções de imagens e obras críticas contra os tribunais de fé, Bethencourt, seguindo os objetivos centrais da mesma obra, não deixa de analisar a iconografia mobilizada pelas próprias Inquisições no sentido de protegerem-se, se justificarem ou ainda, como mencionado acima, em usar de maneira pedagógica as imagens. Conforme explica o autor, as Inquisições não tiveram necessidade de justificar sua existência entre o estabelecimento dos tribunais na Espanha (1478) até a segunda metade do século XVI. No entanto, algumas obras nesse sentido existiam para leitura de um público interno, no caso, eclesiásticos e inquisidores. Os tribunais de fé buscavam fortalecer sua imagem recorrendo à História, salientando sempre casos de grandes heresias e heresiarcas, além do risco que eles representavam à cristandade. Apenas no século XVII na Itália e no XVIII na Espanha começou a haver obras apologéticas por parte da Inquisição. Com efeito, os tribunais mantiveram consistentemente a postura de não responder ataques ou polêmicas diretas contra eles. Os principais argumentos sobre a legitimidade da Inquisição organizam-se em torno da sacralidade de sua fundação, da inspiração divina de sua ação, além de sua utilidade espiritual, social e política. Dentre os temas que mais se destacam nessa imagética, temos a

⁴ BETHENCOURT, Francisco. Representações. In: _____. *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália. Séculos XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 335-376.

⁵ PIERONI, Geraldo. A imagética inquisitorial. Op. Cit. p. 70

constante invocação de São Domingos e São Pedro Mártir, com a qual é conferida à Inquisição um caráter sagrado, de maneira a consagrar a função da instituição e, ao mesmo tempo, contrariar as “narrativas de mártires”, de autores, muitas vezes, protestantes e cristãos-novos, que vítimas do Santo Ofício, procuraram difundir uma anti-imagem dos tribunais e se estabeleceram como gênero literário e artístico durante a Idade Moderna.⁶

Uma boa parte dessas imagens, cuja função é exaltar o funcionamento das Inquisições, traz, em primeiro plano, alguma referência à Ordem dos Pregadores ou a Ordem dos Dominicanos. Esta ordem esteve na origem dos tribunais de fé medievais e teve participação importante no surgimento e consolidação das Inquisições Ibéricas, como vamos retomar mais à frente. Diante disso, não é surpresa de que a relação de dominicanos ou de figuras importantes à ordem esteja de forma recorrente no centro das representações iconográficas a respeito da Inquisição, seja no sentido de uma busca por legitimá-la, seja no seu inverso, em uma contra narrativa que deslegitimasse os tribunais de fé.

A imagem abaixo foi analisada por Bethencourt na citada obra. A figura é intitulada *Acto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, quadro do pintor renascentista espanhol Pedro Berruguete, de datação imprecisa, variando geralmente entre 1495 e 1500. Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro descreve o artista como “um verdadeiro cronista de seu tempo através de imagens” e “artista fortemente vinculado à Inquisição, atendendo na maioria de suas obras a programação pedagógica que essa instituição colocava em ação no combate à heresia, primordialmente a judaica”.⁷ Segundo a autora:

O pintor palentino [Pedro Berruguete] viveu e trabalhou totalmente afinado com os objetivos do poder Real e da Inquisição. Retratou a Castela da época não só em seus personagens como seus fatos históricos, suas paisagens, seus valores mentais. Serve-nos hoje como se tivesse sido um repórter que narra com sensibilidade através de sua arte sóbria. Seu projeto pictórico, eminentemente narrativo é baseado em lendas piedosas da vida dos santos. Deixa transparecer uma intenção

⁶ BETHENCOURT, Francisco. Representações. Op. Cit. p. 355-356.

⁷ RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. *Arte e Inquisição na Península Ibérica: a arte, os artistas e a Inquisição*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. p. 73.

de catequese como a maioria dos pintores da época que, de uma maneira ou de outra, se envolviam no programa evangelizador da Igreja. Entretanto, nas obras destinadas ao convento de Ávila, creio que mais que catequese, visava-se legitimar a ação inquisitorial desencadeada a partir de 1480.⁸

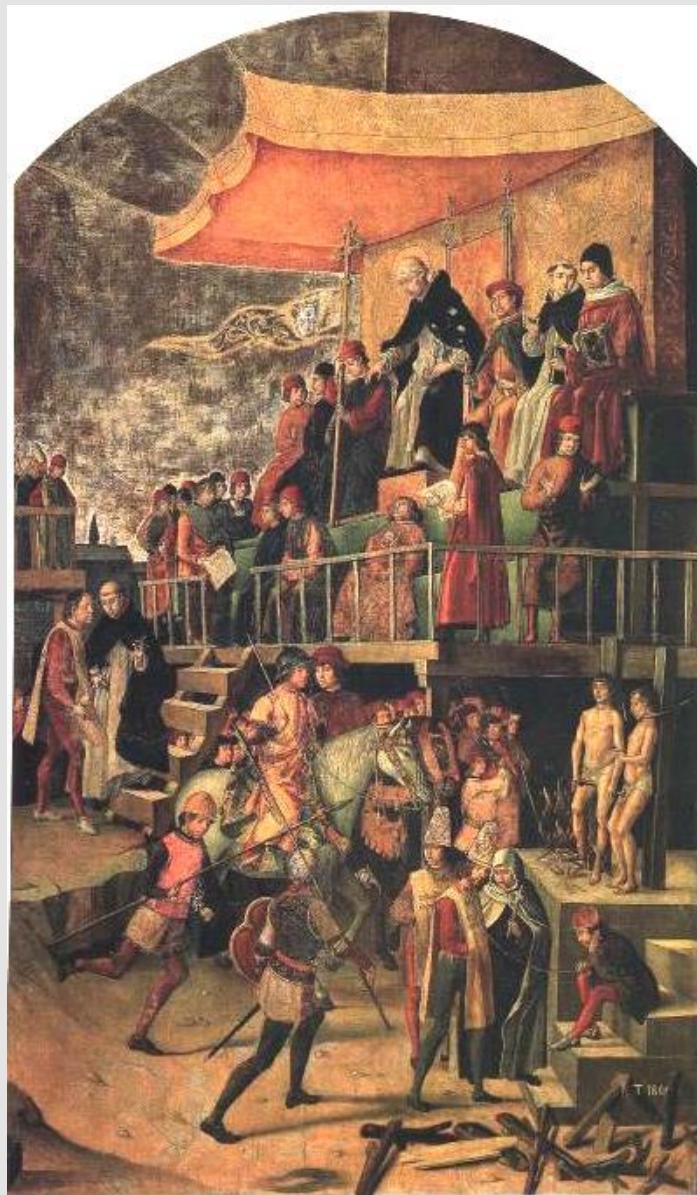


Figura 1- *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán.* 1493 - 1499. Óleo sobre tabla, Pedro Berruguete. Paredes de Nava (Palencia), 1445 - Madrid (i?), 1503. Museo del Prado.

⁸ _____. A Inquisição e a legitimação do poder através da Arte: o programa iconográfico do Convento Dominicano de Santo Tomás em Ávila. In: Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom. P. 9-10

Esta obra, ainda de acordo com a autora, faz parte de um conjunto maior de obras, presentes no convento dominicano de Santo Tomás de Ávila, que segundo ela, compõe:

A série de pinturas executadas por Pedro Berruguete para o convento dominicano de Ávila se constituiu de um verdadeiro programa iconográfico. Formavam três retábulos dedicados à narrativa da história de Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzman e San Pedro Mártir. Esse conjunto pintado entre os anos de 1490 e 1499 respondia aos desejos dos Reis Católicos, da Ordem Dominicana e da Inquisição, encabeçada, naquele momento, por Tomás de Torquemada.⁹

Dentre os elementos que podemos destacar, está o fato de que as personagens retratadas possuem tamanho e proporções, bem como posições na imagem, de acordo com sua hierarquia eclesiástica. No museu que guarda a referida obra, consta uma referência ao título original “São Domingos perdoa um herege”.¹⁰ Este santo, a quem é atribuída a fundação da Ordem Dominicana, é importante para entendermos essa iconografia inquisitorial. Conforme explica, Pieroni, a São Domingos é atribuída a fundação da Inquisição, no século XIII, e com relação a isso aos dominicanos é dada uma alcunha de defensores ferozes da ortodoxia católica. Muito em decorrência disso, comumente, a imagem da ordem é representada pela figura de um cão que, no caso, guarda a pureza da fé e o que é representada etimologicamente mesmo pelo nome da ordem, na junção dos termos *domini* (senhor) e *cani* (cão). Nas palavras do autor:

A missão de São Domingos de Gusmão (Caleruega, Reino de Castela, 24 de Junho de 1170 – Bolonha, 6 de Agosto de 1221), fundador da Ordem dos pregadores, está diretamente associada à figura do cachorro. Sua simbologia é originada em uma tradição. Reza a lenda que Dona Joana [nome atribuído à mãe de São Domingos], quando grávida de Domingos, certa noite sonhou que dava à luz um cachorro branco e preto que segurava na boca uma tocha, com a qual ia incendiando o mundo por onde passava. Preocupada com um sonho tão singular, foi visitar o mosteiro de São Domingos de Silos, próximo a Caleruga, e pediu ao monge que fizesse a interpretação daquele sonho. Na intimidade de sua oração, ouviu a seguinte resposta: “Seu filho será um fervoroso pregador do Evangelho e com sua palavra atrairá muitos à conversão e alertará os pastores da Igreja contra seus inimigos”. Esta

⁹ Ibidem, p. 80.

¹⁰ *Auto de fe presidido por santo Domingo de Guzmán [Berruguete]*. Museo del Prado. Disponível em < <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/auto-de-fe-presidido-por-santo-domingo-de-guzman/e0fd4d32-72a1-43a9-83c2-5ed7454f197c> > . Acessado em 23/01/2017.

resposta tranquilizou Dona Joana, que esperou pelo tempo em que o Senhor cumpriria o Seu desígnio. Por isso, os escultores e pintores representam São Domingos de Gusmão acompanhado de um cão com uma tocha na boca, com uma significativa legenda: *Domini canis*, isto é “Cães do Senhor”.¹¹

Na descrição de Bethencourt, salienta-se que o artista sublinha a figura de São Domingos, e, sobretudo, pela centralidade que ele assume na figura, como análoga à figura do inquisidor, reduzindo os condenados a uma apresentação desvalorizada e anônima, além de conter nele diversos temas presentes na etiqueta inquisitorial, tais como a leitura de sentenças, o relaxamento¹² de condenados à justiça secular e a valorização do acompanhamento espiritual dos mesmos condenados por religiosos, que exibem a eles crucifixos.¹³

Também há na imagem muitos elementos que remetem à narrativa santoral de São Domingos, presente na *Legenda Áurea*, obra do século XIII que reúne diversas narrativas de vidas de santos. Além do sonho já mencionado de sua mãe, na *Legenda* consta outro milagre, em que à época de seu batizado, sua madrinha teria visto diante da criança, que era São Domingos, uma estrela luminosa que projetava raios prateados para todo o mundo.¹⁴ A iconografia relaciona as visões de sua mãe, a mesma acima mencionada, com o cão, com essa de sua madrinha, representando o santo e a Ordem Dominicana como um cão segurando uma vela. Segundo Benair Ribeiro, no quadro há outros elementos importantes e destacáveis, como a túnica e escapulário brancos, representando a pureza, o manto negro, representando a austeridade da ordem, além da flor-de-lis heráldica em sua mão

¹¹ PIERONI, Geraldo. A imagética inquisitorial. Op. Cit. p. 67.

¹² O relaxamento ao braço secular é, na prática, uma condenação à morte dada pelo Santo Ofício a um réu. Para o tribunal do Santo Ofício, em todos os regimentos do Santo Ofício, era cabível dar aos hereges declarados e àqueles que permaneciam obstinados em seus erros à excomunhão, que seria a exclusão do réu do seio da Igreja e uma espécie de anatemização do mesmo. A Igreja não infligia morte corporal ao pecador, mas, em seu lugar, dava a excomunhão. Dada a excomunhão, o referido pecador seria *relaxado à justiça secular*, o que consistia em entregar o réu condenado pelo Santo Ofício à justiça civil para a aplicação da pena capital que era a morte na fogueira, ou, em alguns casos, o perdão régio ou conversão da pena noutras mais leves. MURAKAWA, C. de A. A. Inquisição portuguesa: vocabulário do direito penal substantivo e adjetivo. 1991. Tese (Doutorado) – Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 1991.

¹³ BETHENCOURT, Francisco. Representações. Op. Cit. p. 370-373.

¹⁴ DE VARAZZE, Jacopo, Arcebispo de Gênova. *Legenda Áurea: vida de santos* [+/-1260]. 2003. Tradução: Hilário Franco Jr. São Paulo, Companhia das Letras. p. 614-631.

que seria usada diversas vezes nas bandeiras e estandartes da Ordem Dominicana. No extremo oposto da cruz, um logo se debatendo em chamas, que representa o demônio e a heterodoxia, que o dominicano iria atacar e vencer, na sua posição de inquisidor.¹⁵

A severidade da punição e a misericórdia do perdão aos hereges, colocada na mesma imagem, em que se destacam diversos elementos simbólicos da Inquisição e da Ordem Dominicana colocam no plano imagético o tema da *Misericordia et Justitia*, lema do Tribunal do Santo Ofício. No quadro, dessa forma, notamos talvez sua mais fundamental função pedagógica que ao mesmo tempo justifica a função da Inquisição em manter a ortodoxia e sacraliza sua origem, além de se reforçar a ideia de um tribunal de fé que age com o rigor da justiça e com o perdão ensinado nas Escrituras. O combate à heterodoxia, dessa maneira, ancorado nos valores sintetizados por este lema, são apresentados na forma de imagem, produzindo um tipo específico de linguagem. Este tema aparece também associado à imagem de São Domingos no estandarte da Inquisição de Goa, na figura abaixo:



Figura 2- Estandarte da Inquisição de Goa.
Autor: desconhecido. s/d. In: SANTOS, José Ricardo Gonçalves dos. Estudo para a fundação de um museu da Inquisição em Portugal. Dissertação de 2º Ciclo em História, Especialização em Museologia. Universidade de Coimbra.p.107.

Já no quadro *O Assassino do Inquisidor*, Berruguete representa outro tema importante presente na

¹⁵ RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. *Arte e Inquisição na Península Ibérica: a arte, os artistas e a Inquisição*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. p. 90

iconografia medieval, no caso, o assassinato de Pedro de Verona, depois conhecido como São Pedro o Mártil.

Pedro Mártil nasceu em Verona no ano 1205, filho de cátaros, mas educado na ortodoxia católica, tendo ido, na juventude, estudar em Bolonha. Teria entrado na Ordem dos Dominicanos aos quinze anos de idade, tendo depois exercido a função de prior em Como. O papa, em 1232, o nomeou Inquisidor da Fé em Milão, residindo num convento que era a sede da Inquisição na Lombardia. O frei sucumbiu num assassinato em 29 de abril de 1252 nas mãos de um grupo de cátaros venezianos. O assassinato ocorreu num bosque situado no caminho entre Como e Milão. Segundo a crença popular, enquanto ainda agonizava, escreveu com seu sangue na terra a palavra “creio”.¹⁶

Em 15 de setembro de 1485, poucos anos após a implantação da Inquisição em Castela, um fato importante pode ter influenciado Berruguete na representação do assassinato de Pedro Mártil: se trata do assassinato de Pedro de Arbués, assassinado em plena Catedral de Zaragoza, em meio a enormes conflitos resultantes da implantação do Santo Ofício na Espanha, que teve forte resistência não somente de judeus e conversos, mas de grande parte da população católica em diversos setores. Arbués era conhecido como implacável perseguidor de conversos e judeus, e seu assassinato gerou uma enorme comoção, tendo sido declarado santo pouco depois de sua morte. Se o assassino era católico, converso ou judeu, de fato, a posteridade jamais saberá com exatidão devido aos enormes silêncios das fontes nesse sentido: o fato é que, como explica Henry Kamen, as consequências foram duras para essas minorias religiosas, sob as quais, aprovando ou não o assassinato, viu um recrudescimento da perseguição e o início de um grande ciclo de violência.¹⁷

¹⁶ RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. A Inquisição e a legitimação do poder através da Arte. Op. Cit. p. 4.

¹⁷ KAMEN, Henri. *La Inquisición Española: una revisión histórica*. Barcelona: Ed. Crítica, 1999. P.12 e p. 54-55; _____. Toleration and Dissent in Sixteenth-Century Spain: The Alternative Tradition. *Sixteenth Century Journal*, vol.19, nº. 1. (Spring, 1888), 3-23.

Segundo Benair Ribeiro, “toda referência feita pelo pintor nas representações do Retábulo de San Pedro Mártil é uma clara manifestação do uso da tradição no sentido de propagar e legitimar a Inquisição Moderna pela recorrência constante ao passado e ao martírio cristão”. Dessa forma, o Pedro Mártil de Verona é, em alguma medida, transposto no Pedro Mártil espanhol, e a imagética da perseguição dos cristãos pelos hereges e infiéis é reforçada, legitimando, assim, ação inquisitorial.

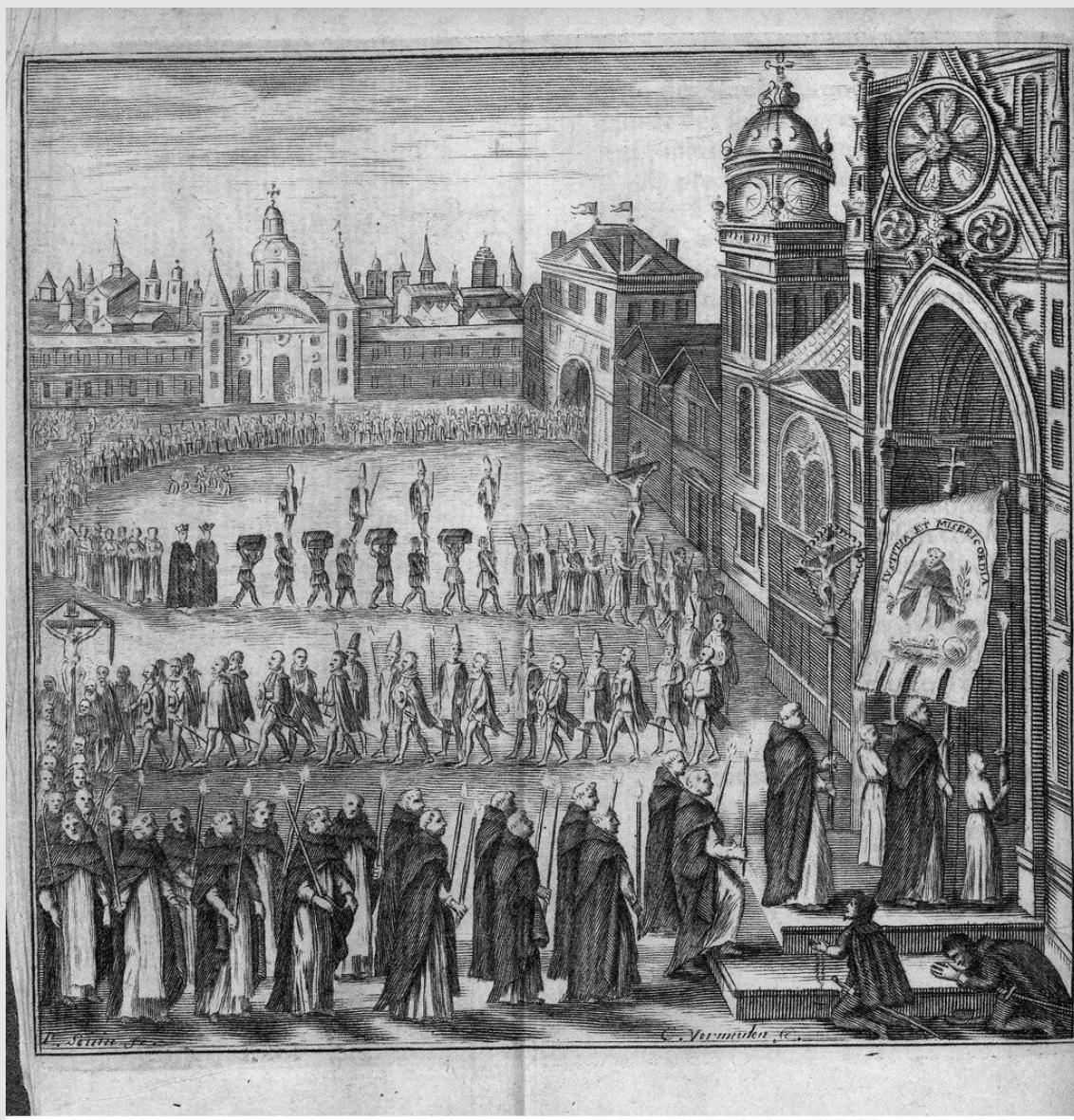
Para tanto, “o pintor busca no maravilhoso da lenda e na tradição do passado o referencial de sua pintura. Nenhuma ordem religiosa tinha relações tão íntimas com a Inquisição como os dominicanos”.¹⁸



Figura 3- *La muerte de san Pedro Mártil*. Pedro Berruguete. 1493 - 1499. Óleo sobre tabla, 128 x 82 cm. Museo del Prado.

¹⁸ RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. A Inquisição e a legitimação do poder através da Arte. Op. Cit. p.7.

O tema de São Domingos e da *Misericordia et Justitia* é, como aponta Yllan de Mattos, apropriado por vertentes de uma literatura de narrativa de perseguidos pelas Inquisições, invertendo, de alguma maneira, a simbologia que aparece na obra de Berruguete. O autor analisa uma das imagens mais famosas nesse sentido, no caso, uma dentre as várias ilustrações feitas por Pierre Paul Sevin que ganharam notoriedade na Europa do final do seiscentos através da obra de Charles Dellan, sobre sua prisão nos cárceres inquisitoriais em Goa.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 4 - Illustrations de Voyages de Mr Dellan / P. Sevin, dess. [Volume II. Pl. dépl. en reg. p.119 : Inquisition de Goa. Procession de l'Acte de Foi.][Cote : Réserve A 200 114]

Em livro publicado em 1677, *Relation de L’Inquisition de Goa*, Charles Dellen denunciou a dureza desse tribunal, além dos horrores vividos por ele em seus precários cárceres. Essa obra teve uma expressiva circulação nos meios cultos europeus do século XVIII, servindo como aporte para o desenvolvimento e difusão de muitas críticas aos tribunais de fé¹⁹. Segundo Yllan de Mattos, as ilustrações de Sevin deram destaque aos perseguidos e condenados, ao contrário do que aconteceu com os mesmos nas feitas por Berruguete. Isso, de alguma forma, trazia atenção ao que acontecia portas adentro dos procedimentos inquisitoriais, o que feria o “segredo” da Inquisição, uma das maiores armas de difusão da “pedagogia do medo” difundida pelos tribunais.²⁰ Sevin ainda traz para o primeiro plano os dominicanos, apesar do mencionado destaque aos condenados. Uma igreja, provavelmente de São Domingos, para onde se conduz à procissão, o próprio São Domingos com uma espada, na mão direita, e um ramo de oliveira, na esquerda, são outros elementos encontrados na ilustração. Um cão com uma vela acesa na boca, alusão aos próprios dominicanos, como explicado acima, as armas de Portugal no ultramar e o lema *justitia et misericordia* completam a imagem.²¹ O foco nos réus, marcando seu inevitável destino até o suplício e à morte e não à reconciliação com a Igreja conduz o observador da imagem a um olhar distinto da sacralidade e obstinação na defesa da ortodoxia, propostos na obra de Berruguete, em relação aos inquisidores, que na imagem feita por Sevin nada mais aparentam que carrascos dos réus.

¹⁹ MARCOCCI, Giuseppe e PAIVA, José Pedro. História da Inquisição portuguesa: 1536-1821. 1^a edição. A Esfera dos Livros, editora. Lisboa, 2013. p. 235.

²⁰ A respeito do segredo e sua relação com a difusão da “pedagogia do medo”. C.f. CAMILO ROCHA, Igor Tadeu. “Não se fazem mais excomunhões que prestem nos dias de hoje”: libertinos, Reformismo Ilustrado e a defesa da tolerância religiosa no mundo luso-brasileiro (1750-1803). *Revista Almanack- Unifesp*, v. 3, n. 14, p. 196-240, 2016.

²¹ MATTOS, Yllan de. A Inquisição contestada: críticos e críticas ao Santo Ofício português (1605-1681). Tese de doutorado (História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013. p. 162.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pesquisas, atualmente, fazem uso das imagens como fonte de pesquisa, e se afastam cada vez mais de modelos metodológicos nos quais elas se resumem apenas a ilustrações. Ao se estudar o Santo Ofício e todo o seu repertório de representações sobre si e seus declarados inimigos ao longo de toda a Idade Moderna, percebemos que a iconografia constitui uma linguagem com funções e características específicas que foram centro de um campo de disputas. As imagens fizeram parte do repertório de recursos que as Inquisições lançaram mão para legitimarem sua atuação, sendo parte importante de sua “pedagogia do medo”, mas, também, como forma de reforço de sua sacralidade tanto de sua função como de sua fundação. Por sua vez, essas mesmas imagens foram parte de outro campo antagônico de representações que se difundiram pela Europa de forma crítica aos tribunais de fé, tornando-se, posteriormente, matéria do que viria a compor a chamada “lenda negra”, que, de acordo com a crítica de Alécio Fernandes, até a contemporaneidade influencia negativamente a produção historiográfica, que muitas vezes têm pesquisas pautadas em procurar a confirmação das representações contrárias às Inquisições.²²

Recebido em: 25/05/24 - Aceito em: 10/09/24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Auto de fe presidido por santo Domingo de Guzmán [Berruguete]. Museo del Prado. Disponível em < <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/auto-de-fe>

²² FERNANDES, Alécio Nunes. Da historiografia sobre o Santo Ofício português. *História e Historiografia*. Ouro Preto: Número 8, abril 2012. 22-48.

presidido-por-santo-domingo-de-guzman/e0fd4d32-72a1-43a9-83c2-5ed7454f197c

.Acessado em 23/01/2017.

BENASSAR, Bartolomé. La pédagogie de la peur. In: L’Inquisition Espagnole: XV^e-XIX^e siècle. Collection Marabout Université. Hachette. Paris,1979.

BETHENCOURT, Francisco. Representações. In: _____. *História das Inquições: Portugal, Espanha e Itália. Séculos XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMILO ROCHA, Igor Tadeu. “Não se fazem mais excomunhões que prestem nos dias de hoje”: libertinos, Reformismo Ilustrado e a defesa da tolerância religiosa no mundo luso-brasileiro (1750-1803). *Revista Almanack- Unifesp*, v. 3, n. 14, p. 196–240, 2016.

DE VARAZZE, Jacopo, Arcebispo de Gênova. *Legenda Áurea: vida de santos* [+/-1260]. Tradução: Hilário Franco Jr. São Paulo, Companhia das Letras. 2003.

FERNANDES, Alécio Nunes. Da historiografia sobre o Santo Ofício português. *História e Historiografia*. Ouro Preto: Número 8, Abril 2012. 22-48.

KAMEN, Henri. La Inquisición Española: una revisión histórica. Barcelona: Ed. Crítica, 1999.

_____. Toleration and Dissent in Sixteenth-Century Spain: The Alternative Tradition. *Sixteenth Century Journal*, vol.19, nº. 1. (Spring, 1888), 3-23.

MARCOCCI, Giuseppe e PAIVA, José Pedro. História da Inquisição portuguesa: 1536-1821. 1^a edição. A Esfera dos Livros, editora. Lisboa, 2013.

MATTOS, Yllan de. A Inquisição contestada: críticos e críticas ao Santo Ofício português (1605-1681). Tese de doutorado (História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.

MURAKAWA, C. de A. A. Inquisição portuguesa: vocabulário do direito penal substantivo e adjetivo. 1991. Tese (Doutorado) – Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 1991.

PIERONI, Geraldo. A imagética inquisitorial: religião, representações e poder. *Saeculum – Revista Histórica* (30). João Pessoa, jan./jun. 2014. p. 63-74.

RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. *Arte e Inquisição na Península Ibérica: a arte, os artistas e a Inquisição*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

_____. A Inquisição e a legitimação do poder através da Arte: o programa iconográfico do Convento Dominicano de Santo Tomás em Ávila. In: Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. CD-ROM.

.

As armas de Cristo entre chinesices e brutescos: pinturas na sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Embu, SP

The weapons of Christ between chinoiseries and grotesques: paintings in the sacristy of the Church of Our Lady of the Rosary in Embu, SP

Myriam Salomão¹

RESUMO

O presente estudo trata de uma breve análise iconográfica e compositiva do conjunto de pinturas existentes no teto da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário, no antigo conjunto jesuítico da cidade do Embu, estado de São Paulo, com destaque para os elementos simbólicos das Armas de Cristo, numa referência à Paixão de Cristo na parte central dos nove painéis existentes no teto. Também são analisadas as pinturas de brutescos (ou grotescas) que circundam as Armas de Cristo, e as chamadas chinesices, tema presente como elemento decorativo nas molduras dos quadros, estabelecendo possíveis conexões com a circulação global de artefatos, imagens e pessoas.

Palavras-chave: Igreja N. Sra. do Rosário, Embu/SP; Pintura de chinesices; Circulação de imagens.

ABSTRACT

This paper provides a brief iconographic and compositional analysis of the set of paintings on the ceiling of the sacristy of the church of Nossa Senhora do Rosário, in the former Jesuit complex in the city of Embu, state of São Paulo, with emphasis on the symbolic elements of the Arms of Christ, a reference to the Passion of Christ in the central part of the nine panels on the ceiling. Also analysed are the paintings of brutescos (or grotesques) that surround the Arms of Christ, and the so-called chinesices, a theme present as a decorative element in the frames of the paintings,

¹ Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) / Mestre em Artes, professora no curso de Design da UFES e pesquisadora da História da Arte Brasileira, com ênfase na pintura religiosa dos séculos XVIII e XIX. E-mail: myriam.salomao@ufes.br

establishing possible connections with the global circulation of artefacts, images and people.

Key words: Church of Nossa Senhora do Rosário, Embu/SP; Chinoiseries painting; Circulation of images.

SOBRE A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

O conjunto arquitetônico e artístico de Nossa Senhora do Rosário localizado na atual cidade de Embu, foi construído num antigo aldeamento indígena sendo formado pela igreja, com construção iniciada após o ano de 1683, provavelmente em 1700 – 1701, pelo padre Belchior Pontes², e a residência anexa erguida cerca de quarenta anos depois pelo padre Domingos Machado.

Protegido como monumento histórico e artístico pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 1938, é considerado uma referência no estudo da presença dos jesuítas no Brasil, tanto do ponto de vista da arquitetura, como das obras de imaginária, pintura e talha. Seu exterior é singelo, com o pequeno campanário que se levanta entre o corpo da igreja à esquerda e da residência com telhado mais aberto e uma entrada à direita.

A igreja tem nave única com púlpito, coro com órgão histórico, dois altares no arco cruzeiro e uma capela-mor com pintura em painéis de madeira no teto e nas paredes laterais com motivos em brutescos, retábulo joanino com imagens da Virgem do Rosário e os santos jesuítas Inácio de Loyola e Francisco Xavier além

² A extensa pesquisa de Angélica Silva, confrontando a biografia do Padre Belchior de Pontes (1644 – 1719) escrita por volta de 1748 e publicada em 1752 pelo também padre jesuíta Manoel da Fonseca (1703 – 1772) com documentos localizados no *Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI), Fundo Brasil, em Roma, na Itália, conseguiu estabelecer que “[...] a construção da atual igreja de Nossa Senhora do Rosário aconteceu somente após 1683, momento em que o padre Pontes retorna ao Colégio de São Paulo, após seu período de formação na Bahia” (p.212). SILVA, Angélica Brito. *O aldeamento jesuítico de MBoy: administração temporal (séc. XVII-XVIII)*. 2018. 309 fls. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/D.8.2019.tde-13032019-125431. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13032019-125431/publico/2018_AngelicaBritoSilva_VCorr.pdf. Acesso em: 5 abr. 2024.

das alfaias expostas sobre os retábulos. O corpo de pinturas que integram a principal fonte desse estudo está localizado na sacristia, provavelmente realizado no século XVIII (Fig. 01).



Figura 01 – Conjunto de nove painéis do forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em têmpera sobre madeira, com 511 cm de largura x 735 cm de comprimento. Autoria desconhecida, século XVIII. Fonte: Mateus Rosada, 2013 (cortesia).

Formado por nove painéis retangulares no teto plano com motivos pictóricos alusivos à Paixão de Cristo³, mais precisamente das Armas de Cristo, tematicamente está organizado da seguinte forma:

- Na primeira fileira horizontal na parte inferior da Fig. 01, à direita, está a coluna da flagelação; ao centro, a coroa de espinhos (pintura bastante danificada) e, à esquerda, os dois flagelos com um galho de abeto;
- Na fileira horizontal ao centro da Fig. 01, vemos, à direita, a representação do caniço que serviu de cetro quando da coroação com os espinhos; no quadro

³ O conjunto sempre foi identificado como representando a Paixão de Cristo, mas como apresentaremos no item Iconografia, propomos um ajuste no título do painel para Armas de Cristo.

central, a face ensanguentada de Cristo no véu da Verônica e, por último, à esquerda, a lança e o cabo com a esponja que serviu o vinagre na crucificação;

- Na fileira horizontal superior da Fig. 01, à direita está o cálice com que foi recolhido o sangue de Cristo; no centro estão os três cravos com os quais pregaram Jesus na cruz e, à esquerda, vemos a luva de soldado.

Cada painel possuiu moldura com cercaduras de brutescos com carinhas de anjos alados nas extremidades e/ou de volutas cercadas por festões e buquês de flores. Um filete de mármore fingido separa a cena central das chinesices em fundo vermelho e desenhos brancos de pagodes, rios, pontes, montanhas, vegetais retorcidos e flores. Após essa moldura, há frisos beje e dourado e, ainda, pinturas de pencas de flores coloridas presas a um longo ramo escuro sobre fundo branco. Nos ângulos das molduras, há quatro folhas de acanto e pinhas pendentes em talha dourada.

SOBRE AS FONTES, OS REFERENCIAIS TEÓRICOS E A METODOLOGIA DE ANÁLISE

Uma das justificativas para a existência de poucos estudos históricos relacionados com a execução da decoração dos espaços internos da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Embu é a escassez de fontes primárias, como os registros escritos, principalmente dos arquivos documentais que foram destruídos ou dispersos com a expulsão dos jesuítas do Brasil em 1759.

Sendo assim, foram consultados alguns poucos documentos do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (ACMSP) referente ao período pós 1759, e inventário e relatórios técnicos de restauro e conservação realizados a partir de 1938 pelo IPHAN, que se encontram no escritório regional da cidade de São Paulo.

Além disso, a análise da biografia do jesuíta Padre Belchior de Pontes, escrita e publicada em 1752⁴ pelo também jesuíta Padre Manoel da Fonseca, permitiu estabelecer a hipótese central a respeito da escolha temática para a pintura e decoração do espaço da sacristia, conforme discorreremos mais adiante.

Diante desse fato, para o desenvolvimento de nossa pesquisa, não ficamos restritos ao campo tradicional da seleção das fontes primárias escritas e incorporamos as próprias pinturas, como defende Peter Burke em seu livro *Testemunha Ocular* (2017), porque as imagens são plenas de significação e de sentido para a construção e reconstrução da nossa identidade; elas podem e devem ser usadas como evidência, não como pura ilustração de um conceito ou informação contida em um documento escrito⁵.

A referência ao historiador Carlo Ginzburg⁶ e ao seu paradigma indiciário foi necessária, por se tratar de um método de conhecimento cuja força está na observação do pormenor revelador. Para ele, no âmbito da história documentada, esse paradigma permite o “reconhecimento de uma realidade talvez ínfima, para descobrir pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador”⁷, ou seja, a decifração de sinais.

Ao olharmos para as imagens dos quadros, buscamos, para a análise compositiva, os princípios de Rudolf Arnheim⁸ que, em seus estudos sobre arte e percepção visual, explora como percebemos e interpretamos formas, cores, espaços e outros elementos visuais na arte e como a linha, a cor, a luz, a sombra e a perspectiva são usadas para criar impacto visual e comunicar ideias. Essa análise

⁴ FONSECA SJ, Manoel da. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ*. Lisboa: Publicado pela Officina de Francisco da Silva, 1752. Reeditada pela Cia Melhoramentos de São Paulo: Caieiras: Rio de Janeiro, 1932, p. 141.

⁵ BURKE, Peter. *Testemunha ocular. O uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: EDUNESP, 2017, p. 23-27.

⁶ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁷ GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais*, p. 152-153.

⁸ ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Ed. Revista. São Paulo: Cengage, 2016.

compositiva e formal foi complementada com análise iconográfica e simbólica, através de dicionários de iconografia religiosa e de símbolos.

Os estudos de Anne Gerritsen e Giorgio Riello⁹ foi uma referência para analisarmos o intercâmbio de materiais entre Ásia, Europa, Américas e Austrália e dos movimentos dos objetos através das redes humanas de comércio, colonialismo e consumo e avançarmos um pouco na compreensão sobre a presença das chinesices nas pinturas da sacristia do Embu.

NOTÍCIAS HISTÓRICAS SOBRE A IGREJA E AS PINTURAS

De acordo com o padre Manoel da Fonseca, na biografia que escreveu em 1752 sobre o padre Belchior de Pontes, ele não teria visto a igreja do Rosário totalmente pronta:

Vê-se hoje este Templo ornado de um formoso retabolo de talha primorosamente lavrado, e ja dourado: nem lhe faltaõ preciosos ornamentos, com que se celebre o Santo Sacrificio de Missa; porque ainda que naquelles tempos naõ pode o Padre orná-lo, naõ faltaraõ com tudo sucessores os quaes levados da devoção, que tinhaõ à Senhora, fizeraõ todo o possível, para que naquelle ainda que pequeno palácio estivesse com a decencia que se lhe devia como a Rainha¹⁰.

Supomos que ao menos as diretrizes para a iconografia dos painéis do teto da sacristia e das outras pinturas existentes na capela-mor da igreja, o padre Belchior de Pontes deve ter pré-estabelecido, mas não temos como afirmar que foram realizados durante a sua vida.

Continuando a tentativa de estabelecer uma cronologia para as obras da igreja, Angélica Brito Silva aponta que, para Serafim Leite, “a decoração ocorreu antes de 1735, pois em uma carta Anua do período, é dito ‘que se fez a Capela-

⁹ GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio (ed.). *The Global Life of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*. London / New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016.

¹⁰ FONSECA. Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ, p. 141.

mor e a Capela colateral, obra na verdade bem esculpida e artisticamente decorada”¹¹. Outro fato intrigante é que por duas ocasiões diferentes o padre José de Moura foi superior no Embu: em 1732 e 1735. Este religioso possuía conhecimentos de construção e tinha um irmão, também religioso da Companhia de Jesus, João de Moura, que era conhecido por sua habilidade na feitura de imagens, sendo assim, os dois podem ter sido os responsáveis, neste período, pela ornamentação da igreja, fato e data estes que coincidem com a informação anterior do padre Serafim Leite, historiador da Cia de Jesus¹².

Na transcrição de parte da lista de bens da igreja, relacionados nos autos de inventário de 1759, logo após a expulsão, há uma menção ao espaço da sacristia:

Uma imagem de Nossa Senhora do Rozario com Seu Menino nos braços no Altar mor como padroeira; duas ditas de Santo Ignacio, e São Francisco Xavier nos dous nichos do dito Altar mor; uma de Sam Miguel no Seu Altar Collateral; uma de Santa Anna com a Senhora no mesmo Altar; uma de Santa Catharina no outro Altar Collateral; duas de Santo Antonio, e San Joao pequenas no dito altar; uma do Santo Christo na Tribuna; uma dita na Sachristia com Santa Maria Madalena ao pe da Crux; uma dita mais pequena sobre o sacrário; uma dita no Altar colateral tamb[e]m pequena; uma do senhor morto debaixo do Altar mor; uma de nossa Senhora do Rozario pequena no nicho de frente da Sacristia; uma da mesma senhora no nicho do salaõ da caza; uma de São Miguel pequena no Almario da Sacristia; Pres[epio] de Jezus, Maria, e Joze no dito Almario para o passo do nascimento; e Seis painéis pinturas de Roma na Sacristia¹³.

É neste documento que pela primeira vez, até o momento, localizamos uma menção direta à existência de pinturas na sacristia: “[...] e Seis painéis pinturas de Roma na Sacristia”¹⁴. Pode não ser uma referência aos painéis do teto, pois toda a descrição do auto de inventário do documento se refere aos chamados bens móveis¹⁵ da igreja. Além disso, a pintura do forro é formada por nove painéis e,

¹¹ SILVA. O aldeamento jesuítico de MBoy, p. 214.

¹² SILVA. O aldeamento jesuítico de MBoy, p. 216-217.

¹³ Transcrição de fonte manuscrita realizada por Angélica B. Silva, constante de sua dissertação de mestrado (2018, p.16-17): *Autos de Inventário e Sequestro feito nos bens que se acharam na Aldeya de Mboy*, 2 de dezembro de 1759. Cota: Secretaria do Patrimônio da União, Setor de Incorporações, caixa 3, Sítio Mutinga, Fl. 5.

¹⁴ SILVA. O aldeamento jesuítico de MBoy, p. 17.

¹⁵ Bem móvel, bem imóvel e bem integrado: dentro da esfera patrimonial, bens móveis são aqueles de essência material e que podem ser transportados sem alteração da substância ou da destinação

como veremos adiante na análise da iconografia, não poderia ser em número menor.

A dificuldade que se apresenta, tanto nesse documento antigo como em outros até mais recentes, é a generalização das classificações. É comum encontrar o uso da expressão, por exemplo, “duas telas a óleo”¹⁶, sem indicar ao menos o tema e/ou tamanho a que se refere determinada obra, dificultando sua identificação.

Após a expulsão dos jesuítas em 1759, as igrejas de todos os seus aldeamentos no estado de São Paulo passaram a ser de responsabilidade do Bispado de São Paulo:

[...] coube ao Bispo provisionar párocos para o atendimento espiritual das populações indígenas e a conservação dos templos nestes locais. Cada aldeamento, além do pároco, ainda contaria com um diretor, um capitão e um sargento-mor, sendo estes dois últimos cargos ocupados por indígenas, responsáveis pela realização de tarefas internas e pela distribuição dessa mão de obra para a prestação de serviços, o que não deixa de ser uma estratégia, por parte do Estado, de cooptação de indivíduos visando o controle de seus semelhantes, ou seja, de mesma origem e condição social¹⁷.

Devemos destacar o papel da mão de obra indígena na constituição física, social e espiritual nos espaços jesuíticos, em especial em Embu. Ainda na biografia do padre Belchior Pontes está descrita a participação dos indígenas na construção da igreja e, por consequência, na decoração do espaço:

econômico-social para outro lugar. Por exemplo: esculturas, quadros ou estatuetas feitas em tempos passados ou acervos de uma casa histórica, incluindo panelas, talheres, indumentárias, podem ser carregados para um museu, ou mudados facilmente de lugar, realidade bem diferente de uma casa, um templo, ou uma praça, portanto, bens imóveis. Existem também os elementos que fazem parte da arquitetura de um conjunto e estão colocados de forma tal que não se dissociam da parede ou do frontal onde estão sem abrir lacuna ou criar dano ao todo. Estes não constituem bens imóveis, mas chamam-se bens integrados (FABRINO, Rafael João Hallack. *Guia de identificação de Arte Sacra*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012).

¹⁶ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Inventário das peças existentes na residência e igreja dos jesuítas em Embu, monumento nacional, sob a guarda e fiscalização da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 1947. 28 p. Pasta PT00084, Processo 0180-T-38.

¹⁷ FERREIRA, Maria Thereza C. da Rocha. *Os aldeamentos indígenas paulistas no fim do período colonial*. 1990. 218 f. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 1990, p. 48, apud SILVA, *O Aldeamento de MBoy*, p. 48.

Cuidando tanto dos outros, só de si cuidou pouco; porque mandando fabricar casas para os Indios, não cuidou em fabricar casa para si, e para os Missionários seus sucessores. Soube porém que em tempos futuros se havia de fabricar, e não deixou de conhecer o sujeito, que estava destinado por Deus para esta obra; porque, acabando a Igreja, disse aos Indios que algum tempo depois levantaria as casas um Padre filho da terra. Passara-se alguns anos, e sendo Superior o Padre Domingos Machado, natural de S. Paulo, as mandou fazer, attendendo ao grande incommodo, que padecia os Missionários com a falta de casas, em que commodamente pudesse viver. Causou uso admirável aos mesmo Indios; porque vendo hum dos que tinha servido ao P. Pontes na fabrica da Igreja que o novo Superior se mudava para as casas já capazes de se habitar, brotou nestas palavras: *Dizem que não he Santo o Pay-Pontes, que eu estou vendo ser verdade o que elle disse [...]*¹⁸.

Retornando à história da pintura da sacristia, após a saída dos jesuítas, justamente por estar sob a administração do Bispado de São Paulo e sofrer constantes troca de pároco responsável, a igreja passou por diversas instabilidades jurídicas, abandono e falta de cuidados, principalmente no século XIX. Mas, é justamente um documento deste século que acrescenta mais um pouco à história da sacristia e ao abandono que a pintura deve ter sofrido.

O historiador Carlos Cerqueira Gutierrez¹⁹ localizou, no Arquivo do Estado de São Paulo (AESP), uma série de documentos datados entre 1813 até 1827 que tratam de pedidos para conseguir recursos através da venda de cavalos que pertenciam à Nossa Senhora do Rosário, visando a reconstrução da torre que havia sido arruinada na tempestade de 1813. Em função dos documentos disponíveis, o historiador concluiu que a reforma teria acontecido entre 1814 e 1821.

Em 1826, seriam necessários novos reparos no telhado e a torre ameaçava ruir de tão danificada. Após impasse entre o administrador, o pároco e a Thesouria da Fazenda, a reforma da torre aconteceu, sua base foi fortalecida e o telhado

¹⁸ FONSECA SJ. Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ, p. 142.

¹⁹ CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. *Antiga capela jesuítica de N. Sra. do Rosário de M'Boy*. Documentos interessantes. Resgate: História e Arte II, 14 out. 2020. Disponível em: <https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/documentos-interessantes>. Acesso em: 27 set. 2022.

trocado²⁰. Destacamos o trecho de um recibo referente ao trabalho da troca de telhas²¹:

P^a a compra de 500 telhas que comprei: dois
Mil e quinhentos rs além de mais q' o mmo Ad- 2\$500
ministrador comprou de telhas qe serião perto
de dois milheiros; pois se achava o telhado de tal
telhas
sorte arruinado qe levou quase três milheiros de
[... ...] p^a rete[lhar] Se, além de ripas, e varias
[...] podres. Renovarão-se algu-
[...] **altares na Sacristia**, e gastarão-se al-
[...] camaradas necessários p^a a obra,
[...] camos mensão. P^a clareza de tudo
[...] qe assignou. Freg^a da Cutia 25 (grifo do autor)²²

Em destaque no recibo, consta a frase que, mesmo com as lacunas, podemos compreender: “Renovarão-se alguns altares na Sacristia [...]”, porém, atualmente na sacristia, o único altar existente é um com o Cristo Crucificado, localizado em cima do arcaz, e que possui uma pintura no fundo de seu nicho. Mas, como vimos que a imprecisão classificatória das pinturas é recorrente, aqui pode estar se referindo aos painéis do teto ou a outro espaço da construção.

Angélica Brito Silva localizou documentos que indicam solicitações de reparos na igreja nos anos de 1843 e 1855, sem ser possível precisar se as pinturas faziam parte do escopo do pedido e sem certeza de que os serviços foram realizados, “pois em 1860, o Cônego Joaquim do Monte Carmelo denunciava à Tesouraria de São Paulo o total estado de abandono no qual a igreja estava correndo, inclusive, o risco de deixar de existir”²³. O Cônego sugere, nesse momento, a possibilidade de arrendamento do convento como forma de conseguir verba para a manutenção do edifício:

E para livrar a igreja e hospício da extinta aldeia de Mboy de
similhante destino [a destruição pela qual passou outras igrejas

²⁰ CERQUEIRA. Antiga capela jesuítica de N. Sra. do Rosário de M'Boy, p.19-21.

²¹ Segundo Carlos Cerqueira, o documento estava em péssimo estado de conservação com vários pedaços rasgados. Por isso, a transcrição destas partes está indicada com colchetes e pontos: [.....].

²² CERQUEIRA. Antiga capela jesuítica de N. Sra. do Rosário de M'Boy, p. 20.

²³ SILVA. O aldeamento jesuítico de MBoy, p. 223.

históricas] sem o mor sacrifício do thezouro publico, que o suplicante a quem já deve **aquelle edifício a restauração de sua sacristia, cujo bello tecto não tem igual em toda esta província**, vem propor a esta Thesouraria o arrendamento do sobredito edifício, hoje inabitado [...]²⁴. (Grifo nosso)

Esse pedido do Cônego foi para a Tesouraria de São Paulo, a mesma instituição que, em 1826, financiou o conserto do telhado e teria renovado a sacristia. A notícia posterior data de 1891, quando foram efetuados pagamentos de mão de obra e compra de materiais para troca de assoalho e forro da nave da igreja²⁵. Estes e outros indícios apontam que frequentemente o espaço da sacristia e as suas pinturas foram objeto de preocupação no século XIX.

Em 1908, o engenheiro Henrique Buccolini²⁶, trabalhando no levantamento do traçado para a estrada de ferro de São Paulo a Juquiá, com previsão do primeiro trecho de São Paulo até M'Boy, cita diretamente as pinturas da sacristia:

A actual provação de M'Boy, foi antigo aldeamento de Indios, fundado pelos Padres Jesuitas, os primeiros habitantes dos Campos de Piratininga; existe ainda intacta, constituindo precioso monumento histórico, a Egreja sob a invocação de Nossa Senhora do Rosário, construída há mais de 300 annos pelo Missionário Paulista Padre Belchior de Pontes.

As obras de madeira esculpida, que se conservam nos altares da Egreja, **o explendido tecto esculpido e dourado da sacristia** e outros documentos históricos d'aquelle época remota dos primeiros Paulistas, merecem ser visitadas pelos inteligentes e estudiosos. – São talvez, as últimas e únicas relíquias incorruptas da fundação deste São Paulo, tão assombrosamente adeantado no caminho do progresso e da civilização. – O velho convento de M'Boy, foi a sede do Noviciado do legendário Collegio de São Paulo de Piratininga.²⁷ (Grifo nosso)

²⁴ Documento localizado e transscrito: “1860. Requerimento do religioso Joaquim do Monte Carmelo para arrendar a igreja de N. S. do Rosário, para custear assim, seus reparos”. Cota: Superintendência do Patrimônio da União/SP, Setor de Incorporações, Pasta Aldeamento 3, Fl. 1. *Apud in SILVA, O aldeamento jesuítico de M'Boy*, p. 223.

²⁵ SILVA. O aldeamento jesuítico de M'Boy, p. 224.

²⁶ Engenheiro agrimensor italiano, veio para o Brasil no final do século XIX, acompanhado de seu filho Julio Buccolini. Teve duas frentes de propostas de obras que apresentou ao governo de São Paulo: 1) uma ferrovia ligando a cidade de São Paulo a Santo Antonio de Juquiá (atual Juquitiba), passando por Embu, que seria a primeira estação depois de São Paulo, e para isso fundou a Empresa de Colonização Sul-Paulista; 2) criação de núcleo colonial, onde cada colono receberia um lote de terreno que, depois de quitado, seria de sua propriedade. Haveria escola, empréstimo de máquinas agrícolas etc., mas ambos os projetos, por diversos motivos, não foram adiante.

²⁷ EMPRESA DE COLONIZAÇÃO SUL PAULISTA. *Memória Descriptiva do traçado da estrada de ferro que partindo desta Capital vae a Santo Antonio de Juquiá*. 1^a Secção de São Paulo a M'Boy. 16 p. São Paulo: Duprat & Co., 1908.

Interpretamos o seu relato como uma indicação de que a pintura estava bem conservada, provavelmente decorrente do pedido do Cônego Joaquim do Monte Carmelo, e que se este documento, organizado por Henrique Boccolini, foi publicado em 1908, pode ter sido resultado de suas observações entre 1901 e 1903, quando estava tentando implantar a colônia de M'Boy. No contrato que Boccolini fez com o Bispado de São Paulo, ele deveria cuidar da conservação da igreja e de sua devoção, em troca da permissão para aforar as terras, portanto, dada a admiração pela igreja como monumento histórico, realizou algumas reformas no edifício²⁸.

Em 1908, mesmo ano da publicação de Boccolini²⁹, o então Secretário de Justiça e Segurança Pública do estado de São Paulo, Washington Luis, visita a igreja e documenta o estado de ruína da sua fachada. No ano seguinte, 1909, é a vez do Arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, comentar sobre o estado de conservação da igreja durante visita pastoral que realizou, confirmando o estado de ruína da igreja e sua fachada, como apontado na fotografia de Washington Luis, enquanto “o convento, [se encontrava] mais ou menos conservado, devido a reformas que há poucos anos fez o Engenheiro Henrique Boccolini [...]”³⁰. Dessa visita pastoral originou-se a última grande reforma na fachada da igreja e na torre, realizada entre 1916 e 1918, coordenada pelo arquiteto Georg Przyrembel³¹ que deixou-a com aparência neoclássica, ligada ao ecletismo arquitetônico vigente no período.

²⁸ SILVA. O aldeamento jesuítico de M'Boy, p. 225.

²⁹ Henrique Boccolini permaneceu usando as instalações até 1902, quando passou a se concentrar nos trabalhos técnicos para a implantação da ferrovia e transferiu a sede da Empresa de Colonização Sul-Paulista para um casarão na localidade conhecida na época como Capela Nova, atual Juquitiba. Fonte: *História da Família Mei*. Disponível em: <https://www.filhotesembu.com.br/familia-mei/> Acesso em 09 dez. 2022.

³⁰ ARQUIVO DA CÚRIA METROPOLITANA DE SÃO PAULO - ACMSP. *Livro Tombo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, 1882 – 1920*. Notação: 10.02.32. Cidade: Embu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Fl. 5v.

³¹ Georg Przyrembel (Polônia, 1885-São Paulo, 1956) foi um arquiteto polonês de destacada atuação no Brasil. Estudou arquitetura na Alemanha, tendo chegado ao Brasil em 1912 ou 1913, estabelecendo-se em São Paulo. Participou da Semana de Arte Moderna de 1922 na qual apresentou projetos em estilo neocolonial. Neste estilo, projetou o novo convento e Basílica de

Em 1937, Mário de Andrade, recém nomeado pelo Ministério da Educação como delegado em São Paulo para o tombamento dos monumentos históricos, convidou o jornalista Paulo Duarte para juntos visitarem diversos locais. Segundo o jornalista, foi um “Dia de desânimo para nós dois e para todos aqueles que amam um pouco as coisas do nosso passado”³². Foram até Carapicuíba, Embu e São Miguel no sábado, dia 05/06/1937, e as indignações verificadas, foram publicadas no dia 11/06/37, no jornal *O Estado de São Paulo* (OESP). O autor descreve a pintura da sacristia:

Visitamos demoradamente o interior daquellas taipas. A sacristia ainda ostenta as maravilhas e os milagres de que eram capazes os jesuítas de seu tempo da formação paulista. Esculturas de madeira, decoração a ouro, pintura, tudo ainda ali está, muita coisa em tempo de ser salva, mas pelo que se vê, irremediavelmente condenada. [...] O tecto, uma pesada commoda velha e um oratório da sacristia, são três joias de arte antiga. Na capella propriamente dita, os três altares de madeira esculpida e o tecto pintado a ouro são outros tantos primores [...]³³

Pelo comentário de Paulo Duarte percebemos que os três itens identificados: o teto, uma pesada cômoda e um oratório de sacristia, ainda permanecem no seu local “primitivo” (Fig. 04), mas também alerta que se nada for feito, “Dentro de cinco anos, o convento de Mboy, a sua egreja, as suas relíquias, terão desaparecido como tantas outras preciosidades [...]”³⁴. Nessa ida de Paulo Duarte e Mário de Andrade até Embu, foram acompanhados do fotógrafo Herman Hugo Graeser, ou Germano Graeser como ficou conhecido, que fez os primeiros registros fotográficos de todo o conjunto jesuítico, com destaque para as pinturas do teto da capela-mor e suas paredes laterais, bem como do teto da sacristia.

Dois anos depois, em 1939, o primeiro restauro arquitetônico após seu tombamento pelo IPHAN é iniciado, sob direção do engenheiro Luís Saia, sendo

Nossa Senhora do Carmo (inaugurado em 1934) na cidade de São Paulo. Projeto também o Palácio Boa Vista (1938), em Campos do Jordão, residência oficial dos governadores do estado de São Paulo, em um estilo medievalista. Fonte: Encyclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa276566/georg-przyrembel>. Acesso em: 31 jan. 2022.

³² DUARTE, Paulo. Contra o vandalismo e o extermínio. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 jun. 1937, p. 5.

³³ DUARTE. Contra o vandalismo e o extermínio, p. 5.

³⁴ DUARTE. Contra o vandalismo e o extermínio, p. 5.

concluído em 1940. Apesar do orçamento do projeto prever o restauro das pinturas, essa etapa não foi concluída e os motivos não estão explicitados na documentação consultada no IPHAN³⁵.

Só localizamos na documentação do IPHAN, uma menção a uma intenção de se contratar um restaurador para trabalhar nas pinturas da sacristia, tanto que o pintor e restaurador Vitorio Gobbis³⁶, em 1940, apresentou ao IPHAN de São Paulo uma proposta de contrato “[...] relativo a trabalhos a executar nas pinturas da igreja do Embu”³⁷ em que constavam: limpeza, descoberta, fixação, preservação ou consolidação e reentelação das pinturas das paredes laterais e forro da capela mor e do forro da sacristia. A proposta não chegou a ser contratada, pois houve algum fato grave que desautorizou Gobbis como restaurador e, em diversas ocasiões, quando Saia fala da necessidade de uma trabalho de restauro para as pinturas, o pintor é descartado³⁸.

Na documentação consultada disponível no IPHAN de São Paulo, localizamos uma proposta realizada a pedido do órgão para o restauro dos bens artísticos integrados à arquitetura da igreja de Nossa Senhora do Rosário, incluindo as pinturas datado de 2002, mas a condição das pinturas não é boa: segundo as

³⁵ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Memorial descriptivo, orçamento e gráfico relativos ao início dos trabalhos da restauração da igreja e convento de Embu*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 10 mai. 1939. 5 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

³⁶ Vitorio Gobbis (Motta de Livrenza, Itália, 1894 – São Paulo, Brasil, 1968). Filho e neto de pintor e decorador, frequentou academias em Veneza e Roma, contrariando a opinião do pai, que deseja que ele seguisse carreira no comércio. Gobbis trabalhou como pintor e restaurador em Veneza até 1923, quando resolveu abandonar a profissão e partir para o Brasil. Mas, chegando ao país, retornou aos pincéis e ao restauro. Em 1965, em função de sua experiência no campo do restauro, é incumbido de transportar e restaurar o afresco da Santa Ceia, de Antonio Gomide (1895-1967), que foi doado ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), num trabalho que, segundo Aracy Amaral, tem resultados polêmicos. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21363/vitorio-gobbis>. Acesso em 02 mai. 2022.

³⁷ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Contrato que fazem o pintor Sr. Vitorio Gobbis e o Sr. Luis Saia, representante do SPHAN para a 6^a Região, relativo a trabalhos a executar nas pinturas da igreja de Embu. São Paulo: IPHAN, s.d. 4 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38, p. 1.

³⁸ SAIA, Luis. *Relatório a respeito do problema da pintura em Embu*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 04 jun. 1940. 3 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

palavras do restaurador Julio Moraes³⁹, inclusive com o seu grifo, “[...] A situação geral é realmente muito grave, exigindo medidas urgentes de neutralização de processos deterioradores e estabilização do estado”⁴⁰.

De lá para cá, nada se alterou em relação ao estado de conservação dos painéis, só se agravou: em vários painéis e molduras houve perda de trechos da camada pictórica, com “escamas” de tinta se desprendendo, interferindo até no reconhecimento da iconografia dos painéis, como no que possui a coroa de espinhos ao centro, praticamente não mais visível, além da perda de parte da madeira na moldura com chinesices. Os brutescos também estão com amplas áreas de perda da camada pictórica.

O ESPAÇO DA SACRISTIA

Para o entendimento mais amplo do que significa o conjunto de pinturas das Armas de Cristo estarem na sacristia, procuramos a função e o significado simbólico daquele espaço, mais do que o espaço reservado para o sacerdote se preparar para a celebração. Segundo Mons. Guilherme Schubert⁴¹, ela é um anexo ao recinto das funções religiosas – presbitério e nave – por isso, tanto sua existência como sua localização são consideradas importantes para o perfeito desenvolvimento das cerimônias com dignidade:

Suas dimensões, sua organização variam muito, segundo o movimento da igreja, à qual serve. Para uma capela particular, interna de um Colégio, de uma Comunidade religiosa, bastará pouco; enquanto a igreja paroquial, a Catedral – em geral públicas, terão necessidade de locais maiores e bem aparelhados.

A “sacristia” propriamente dita é o local onde celebrante, ministros e demais pessoas se preparam para as funções litúrgicas. Por isso devemos encontrar nela uma mesa ou cômoda, sobre a qual estão preparados os paramentos e vestes que o celebrante usará. Antes e

³⁹ MORAES, Julio Eduardo Correia de. Conservação e Restauro. *Proposta técnico-orçamentária de restauro. Elementos artísticos integrados à arquitetura. Igreja e convento de Nossa Senhora do Rosário – Embu – SP*. São Paulo: [s.n.], 2002. 34 p.

⁴⁰ MORAES. Proposta técnico-orçamentária de restauro, p. 02.

⁴¹ SCHUBERT, Guilherme. *Arte para a fé*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978, p. 115.

depois da missa e de outras funções, ele lavará as mãos num lavatório, enxugando as mãos em duas toalhas diferentes (“*ante missam*” e “*post missam*”, como indica a inscrição no cabide)⁴².

Ainda segundo Schubert, até o Concílio⁴³, a sacristia, com suas dependências era colocada “geralmente nas imediações do altar-mor, atrás ou de lado. Dizemos ‘geralmente’, porque não faltam exceções, ficando, neste caso, além da sacristia principal, outra, menor, a serviço do presbitério”⁴⁴.

A organização espacial da igreja de Nossa Senhora do Rosário é um exemplo desse tipo de sacristia, pois foi construída na metade do século XVIII, antes do concílio Vaticano II. Está localizada atrás da capela-mor e, para se entrar nela, é necessário percorrer um corredor com janelas em direção à parte posterior do edifício, chegando primeiro a uma antessala (ou antecâmara). Ao chegar na entrada da sacristia, o observador vê, ao fundo, um arcaz de madeira com um nicho decorado com talha dourada sobre um fundo vermelho, com a imagem do Crucificado e, ao fundo do nicho, uma pintura alusiva à Jerusalém.

A introspecção é necessária e deve ser construída internamente pelo celebrante/observador que, ao se posicionar à frente do nicho, mas de costas para a cena do Calvário, deverá levantar os olhos e ver o conjunto de pinturas do forro que remetem à Paixão de Cristo. Nesta perspectiva, as pinturas estão presentes para aprofundar o sentimento religioso necessário para a celebração da missa e, como veremos a seguir, o padre Belchior de Pontes dava uma atenção especial a esse espaço.

⁴² SCHUBERT. *Arte para a fé*, p. 115.

⁴³ O autor, Mons. Guilherme Schubert, está se referindo ao Concílio Vaticano II, convocado pela Igreja Católica no dia 25 de dezembro de 1961, através da bula papal “*Humanae salutis*”, pelo Papa João XXIII. Este mesmo Papa inaugurou-o, a ritmo extraordinário, no dia 11 de outubro de 1962. O Concílio, realizado em 4 sessões, só terminou no dia 8 de dezembro de 1965, já sob o papado de Paulo VI, e sua intenção foi a de atualizar vários temas da Igreja Católica, para atualizar a sua relação com o mundo. Um dos pontos reformados foi sobre a entrada do sacerdote para celebrar a missa: “Como a liturgia reformada deseja conferir caráter solene à entrada e saída do celebrante, deve-se esta realizar, passando processionalmente pela assistência. (...)” (p.117). Com isso, as sacristias mudaram de posição nos templos modernos, enquanto as mais antigas sofreram adaptações para a entrada, com o celebrante muitas vezes tendo que sair do templo para se dirigir à entrada da igreja, quando então entraria de forma processional.

⁴⁴ SCHUBERT. *Arte para a fé*, p. 117.

COMPOSIÇÃO E ICONOGRAFIA

Importantes pesquisadores brasileiros, como Sérgio Buarque de Holanda⁴⁵, Lúcio Costa⁴⁶, Benedito Lima de Toledo⁴⁷, Aracy Amaral⁴⁸, José Roberto Teixeira Leite⁴⁹, Percival Tirapeli⁵⁰ e o francês Germain Bazin⁵¹ escreveram sobre a arquitetura ou sobre os elementos artísticos da igreja, desde os altares laterais, altar-mor, púlpito, imaginária até as pinturas da capela-mor e da sacristia que, mesmo sendo amplamente referenciadas como um conjunto pictórico dos mais antigos do período colonial em um espaço jesuítico, encontramos pouco desenvolvimento nas análises que, em sua maioria, são meramente descritivas⁵² em relação ao lugar em que estão localizadas, quantidade de painéis, tema iconográfico, emolduramentos e cores, destacando os elementos de brutescos e as

⁴⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Capelas antigas de São Paulo. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v.5, p.105-120, 1941.

⁴⁶ COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 9-56, 1941.

⁴⁷ TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte do Brasil*. São Paulo: Inst. Walter Moreira Salles: Fund. Djalma Guimarães, 1983, p.89-298. v.1.

⁴⁸ AMARAL, Aracy. *A hispanidade em São Paulo*: da casa rural à capela de Santo Antonio, São Paulo: Nobel: Edusp, 1981.

⁴⁹ LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil*: influências, marcas, sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras. Campinas: Unicamp, 1999.

⁵⁰ TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas*: Barroco e Rococó. São Paulo: Unesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. TIRAPELI, Percival. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu. In: TIRAPELI, Percival; CARNEIRO, Laura (org.). *Igrejas de São Paulo, arte e fé*. Arquitetura, escultura e pintura. São Paulo: Loyola; Unesp, 2022, p.124-126. TIRAPELI, Percival. *Arte dos Jesuítas na Ibero-América*. Arquitetura/ Escultura/ Pintura. São Paulo: Loyola, 2020.

⁵¹ BAZIN, Germain. *L'Architecture religieuse Baroque au Brésil*. Paris: Librairie Plon; São Paulo: MASP, 1958. 2 v.

⁵² Devemos nos incluir nesta relação, mas plenamente justificável: no capítulo sobre pintura colonial paulista, escrito juntamente com o prof. Percival Tirapeli em 2001, também descrevemos brevemente as pinturas dos forros da capela-mor e da sacristia da igreja Nossa Senhora do Rosário, porque o objetivo era traçar um panorama da produção pictórica no estado de São Paulo, e nem havia espaço na publicação para muitas informações. C.f. SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: *Arte Colonial Paulista: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 97-117.

chinesices, como são chamadas no Brasil, ou *chinoiserie*s (termo francês utilizado desde o século XVII).

Junto com os brutescos, as chinesices são objeto de interesse de pesquisadores, e talvez a que mais suscite especulações, pois o uso dos brutescos já estava consolidado na arte portuguesa desde a metade do século XVI⁵³. Um apontamento que surge em estudos anteriores é sobre a autoria das pinturas e a resposta mais frequente para essa pergunta é a possibilidade de que um dos padres da Companhia de Jesus que estivesse passando por Embu a partir da segunda metade do século XVIII seria de origem oriental ou ao menos tivesse passado pelo Oriente e, consequentemente, tivesse sido o responsável pela realização das pinturas carregadas de chinesices. Atualmente, a resposta para esse questionamento está nos estudos sobre a circulação de objetos e imagens entre a Europa, América e Ásia durante o período de expansão dos impérios coloniais.

Se temos uma acumulação de observações descritivas sobre o que está pintado no forro da sacristia, faltam interpretações sobre o que significam os brutescos e as chinesices estarem ali representadas junto aos símbolos da Paixão de Cristo em um espaço relacionado ao religioso, ao sagrado. Seriam só para decoração? Para qual observador foram feitas? Como devemos nos posicionar dentro do espaço da sacristia para estabelecer um sentido de leitura das imagens?

Após essas constatações iniciais, estabelecemos como objetivos: a) identificar os modelos temáticos representados nos brutescos e nas chinesices: como se distribuem na composição dos quadros e como podem ter chegado até Embu; b) propor um sistema de leitura visual (direção, sentido horizontal e vertical, cor, simetria) e iconográfico para as pinturas considerando-as isoladamente (cada um dos nove quadros) e no conjunto; c) analisar o sentido das imagens pictóricas da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário, considerando quem é o observador para o qual foram idealizadas, em que lugar no

⁵³ SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p.93-125.

espaço da sacristia ele deveria se posicionar e quem pode ter sido o responsável pela escolha da iconografia.

A pintura do forro da sacristia exigiu que pensássemos sobre três aspectos iconográficos e que justificam a divisão dessa análise: 1º) os temas relacionados com a Paixão de Cristo, que são o mote central dos painéis; 2º) os brutescos que cercam cada um dos temas centrais e 3º) as chinesices que emolduram cada um dos painéis e a decoração com cordões florais que envolvem toda a composição ao final.

1º) OS TEMAS DA PAIXÃO DE CRISTO, OU MELHOR, ARMAS DE CRISTO

Os códigos apresentados na pintura estão resguardados na presença destas personificações e possuem função iconográfica específica e que, no caso da Paixão de Cristo, remetem-nos a uma ideia de sofrimento que é muitas vezes considerado um castigo pelo pecado pessoal ou coletivo. A coletividade pode ser atingida pelo pecado de um só, mas o sofrimento do indivíduo pode reparar também a falta do povo. Com efeito, esse castigo restabelece o equilíbrio da ordem pretendida por Deus⁵⁴. Ou seja, como fiéis, devemos nos lembrar do sacrifício e do sofrimento de Jesus Cristo por nós.

A Paixão de Cristo, com toda a sua narrativa descriptiva apresentada na Via Sacra, ou seja, uma série de representações visuais da jornada final de Jesus, desde a sentença de Pôncio Pilatos até o sepultamento, tem por objetivo o seguimento pelos fiéis da jornada, em uma prática piedosa tradicional, dentro do espaço das igrejas. A Via Sacra, ou Via Crucis, é um relato formado por diversas partes extraídas dos textos de cada um dos evangelistas - São Marcos, São Mateus, São Lucas e São João - cada um fornece um pedaço do relato que é juntado para criar

⁵⁴ DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DA BÍBLIA. São Paulo: Loyola, Paulinas, 2013, p. 1274.

uma sequência detalhada da jornada final de Jesus Cristo⁵⁵. Trata-se de um exemplo de peregrinação resumida, no espaço e no tempo. Por meio de deslocamentos mínimos – aos poucos, em poucos passos e percorrendo diversos pontos que correspondem aos momentos da Paixão, os devotos revivem o sofrimento de Jesus, facilitando a identificação com o seu protagonista⁵⁶.

Esta prática voltada para os fiéis, recriada no espaço religioso, remonta aos primeiros séculos do Cristianismo e compreende 14 momentos que se denominam “estações”, a saber: 1) Jesus é condenado à morte; 2) Jesus carrega a cruz nas costas; 3) Jesus cai pela primeira vez; 4) Jesus encontra sua Santíssima Mãe; 5) Jesus é ajudado pelo Cirineu a levar a cruz; 6) Verônica enxuga o rosto de Jesus; 7) Jesus cai pela segunda vez; 8) Jesus consola as mulheres de Jerusalém; 9) Jesus cai pela terceira vez; 10) Jesus é despojado de suas vestes e lhe dão de beber fel e mirra; 11) Jesus é pregado na cruz; 12) Jesus morre na cruz; 13) Jesus morto é retirado da cruz e depositado nos braços de sua mãe; 14) Jesus é sepultado. Todas as igrejas católicas são dotadas de suas próprias Via Sacras que são colocadas ao longo de suas naves, sucessivamente⁵⁷. As cenas são representadas, tanto em pinturas como em baixo relevo, entalhes etc., com todos os atores envolvidos e a paisagem contextualizando a cena.

Mas, nos painéis da sacristia da igreja do Rosário de Embu, há imagens isoladas, não uma cena como na Via Sacra, apenas um elemento simbólico que remete ao momento como, por exemplo, o caniço que serviu de cetro quando da coroação com espinhos, ou a lança e o cabo com a esponja para servir o vinagre (Fig. 06).

No caso da pintura de Embu, algumas perguntas surgiram, como se as narrativas não fizessem muito sentido: se era para representar a Paixão, que tem

⁵⁵ DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DA BÍBLIA, p. 1012.

⁵⁶ REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. 2. ed. Madrid: Cátedra, 2012, p.778.

⁵⁷ Essa prática de induzir aos fiéis a repetirem uma determinada trajetória no espaço, com atenção especial aos fatos que ocorreram na mesma ordem, tem sido usada em diversas religiões, sempre com a finalidade de que eles se identificassem com seu respectivo modelo espiritual, segundo os casos, seja para fundador, profeta, líder, discípulo ou santo de uma religião.

catorze passos, por que temos só nove painéis na sacristia? E se a Via Sacra, que é uma representação da Paixão, é para evocar no fiel os passos de Jesus, por que estava na sacristia e não na nave da igreja?

Com um pouco mais de dúvidas, fomos verificar qual o significado simbólico do número nove, afinal ele está presente em dois espaços nessa mesma igreja, na pintura do teto da sacristia e do teto da capela-mor, e encontramos duas definições complementares:

Nove - Número muito valorizado em várias culturas. Sendo um agrupamento de três tríades, significa a perfeição. Por isso, na conceção do pseudo-Dionísio, os anjos estão divididos em nove coros.

Por outro lado, tanto no Ocidente como no Oriente, as esferas celeste e infernal são consideradas nove: é assim que são descritas na “Divina Comédia”. Para os chineses, e particularmente no taoísmo, nove significa plenitude: é a figura do yang⁵⁸ (Tradução nossa).

Nove – Como potência de três, essência da mais alta perfeição. Entre os antigos povos semitas domina o sete, nove não possui valor qualitativo; é o inverso na China antiga (nove formas de aparição do Tao, pagode correspondente aos nove céus) [...]. Na baixa Alemanha, a refeição da quinta-feira santa consistia em nove ervas diferentes que deveriam proporcionar forças para o ano seguinte. [...] Um pensamento místico-especulativo torna o nove importante no cristianismo (Jesus morreu na nona hora, três vezes três coros de anjos) e também no islamismo (noventa e nove nomes de Alá, noventa e nove pérolas do rosário maometano⁵⁹.

Considerando estas definições do número nove, entendemos o significado dos nove painéis pintados: a perfeição de três tríades, que estavam presentes nas três fileiras, tanto na horizontal, quanto na vertical, e as horas no ciclo da Paixão de Cristo, que Jean Chevalier e Alain Gheerbrant também apontam: “[...] Jesus é

⁵⁸REVILLA. Diccionario de iconografía y simbología, p. 540.

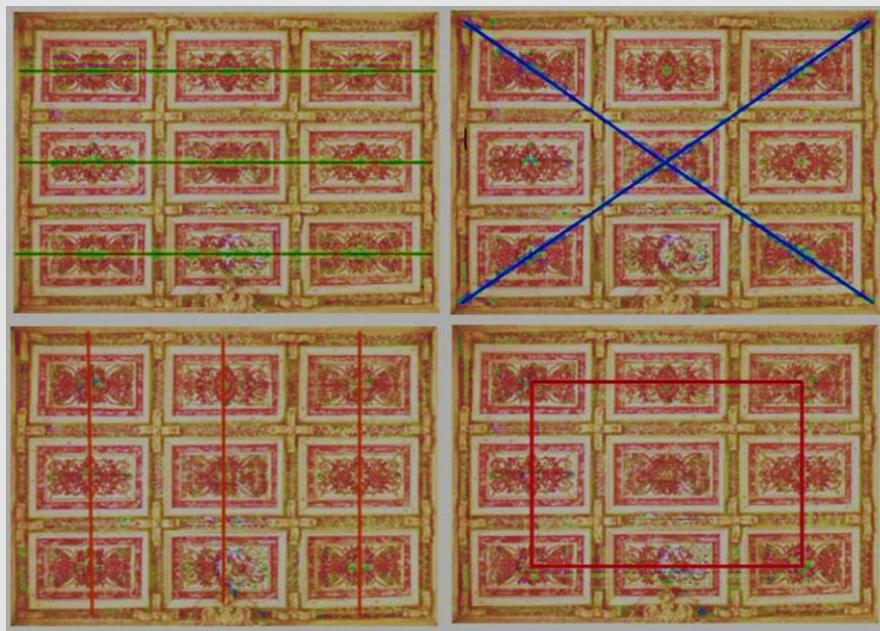
No original: Nueve – Número muy valorado en diversas culturas. En cuanto agrupación de tres tríadas, significa la perfección. Por eso, en la concepción del pseudo-Dionisio los ángeles se dividen en nueve coros. Por otra parte, se considera tanto en Occidente como en Oriente que son nueve las esferas celestiales e infernales: así se describen en la “Divina Comedia”. Para los chinos y particularmente en el taoísmo, el nueve significa la plenitud: es la cifra del yang.

⁵⁹LURKER, Manfred. *Dicionário de simbología*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.489.

crucificado na terceira hora, começa sua agonia na sexta hora (crepúsculo) e morre na nona hora”⁶⁰ (Tradução nossa).

Olhamos novamente para a imagem completa do forro e observamos algumas questões numéricas e simbólicas: é possível ler visualmente a composição de qualquer direção, e sempre teríamos o número três como resultado, fosse na horizontal, na vertical ou na diagonal; o olhar sempre passará por três imagens, ou, se seguirmos pelos quatro centros dos painéis exteriores, teremos outro retângulo, concêntrico em relação às molduras (Fig. 02).

Outra observação que esse exercício visual nos permitiu foi ver que a imagem dos temas de cada um dos painéis está exatamente no centro geométrico de seu retângulo. Podemos afirmar que quem planejou a composição deste conjunto não era amador: era alguém com profundos conhecimentos espirituais, visuais e com muito refinamento estético.



⁶⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 1988, p. 762. No original: [...] Jesús es crucificado en la tercera hora, comienza su agonía en la sexta (crepúsculo) y expira a la novena.

Figura 02 – Linhas de leitura visual: horizontal (verde), vertical (laranja), diagonal (azul) e retangular (vermelho). Fotomontagem: Myriam Salomão, 2023.

O posicionamento do observador foi considerado na leitura visual do conjunto de painéis: é necessário que ele esteja posicionado exatamente no meio ao arcaz da sacristia, em cima da pequena elevação no nível do piso e de costas para o oratório (Fig. 03). Somente neste local é possível visualizar todos os painéis e com a base das imagens voltadas para o observador (caso contrário, as imagens ficarão de ponta-cabeça para o observador), inclusive a moldura formada pelas chinesices.

O sacerdote, o celebrante dos ritos religiosos e que se prepara nesse local, tanto no nível físico/corporal, quanto no intelectual e no espiritual, era o principal frequentador desse espaço. É onde ele irá se vestir, lavar as mãos, concentrar-se, olhar para o céu e pedir a Deus que o ilumine durante a celebração da missa e que o sofrimento de Cristo seja lembrado para o presente ser superado (síntese tripla do número nove). Não pode ser um espaço que não foi pensado; as imagens não foram colocadas ao acaso.



Figura 03 – Arcaz da sacristia com oratório e parte do forro com a pintura. Fotografia: Myriam Salomão, 2014.

Esse espaço exige um conhecimento do universo simbólico erudito e religioso, portanto, não é só a representação da Paixão de Cristo através da coluna, da coroa de espinhos, da lança ou da luva do soldado entre outros; é um exercício espiritual, as Armas de Cristo, ou em latim, *Arma Christi*⁶¹:

As *Arma Christi* são, no âmbito simbólico e artístico, objetos associados à Paixão de Cristo. O propósito dessas “armas” é o de representar os elementos que estiveram presentes no sofrimento de Jesus. Santa Helena (*250 d.C.-†330 d.C.), mãe do Imperador Constantino, talvez seja a precursora na difusão das relíquias associadas a alguns dos artefatos que compõem as “*Arma Christi*”. Em sua peregrinação à Palestina, entre 326 e 328, a imperatriz bizantina trouxe para Constantinopla as supostas relíquias do lenho, da esponja, da lança, do cálice e dos cravos da cruz de Cristo⁶².

⁶¹ São também os instrumentos do sofrimento e do suplício de Cristo. No latim, a forma correta é *Arma Christi*, já no plural, pois o singular *armum* tem o seu plural em “arma”; logo, *Arma Christi* corresponde a Armas de Cristo. Fonte: *De Fábrica Rio de Janeiro*, página no Facebook e Instagram destinada a divulgar o patrimônio religioso e cultural, principalmente da cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100082148593298>. Acesso em 27 jul. 2022.

⁶² De Fábrica Rio de Janeiro, 2022.

As Armas de Cristo foram muito populares na Europa da Idade Média. Geralmente eram no formato de um rolo, feito com tecido, bordado ou pintado e que fornecia uma longa meditação sobre os “Instrumentos da Paixão”, podendo ser representados até trinta, principalmente a cruz, a lança, os açoites, esponja, coroa de espinhos e pregos, além da escada, martelo, cordas e sudário⁶³, sendo que cada estrofe se concentra em um instrumento diferente. Os instrumentos são ilustrados, descritos e relacionados à vida do espectador através de uma breve oração⁶⁴. A devoção também foi difundida por meio de gravuras, mas não podemos excluir a hipótese de terem chegado até a América na forma de rolo de tecido. As representações artísticas dos instrumentos da Paixão podem ser divididas em dois grupos:

- 1) Primário: formados pelos instrumentos maiores – a cruz (sozinha ou acompanhada pelas cruzes dos dois ladrões); a coroa de espinhos; o pilar ou coluna (onde Cristo foi atado e flagelado); o chicote; a esponja (utilizada para dar vinagre a Cristo); a lança (objeto com o qual São Longuinho perfurou o lado de Cristo); os cravos; o véu de Verônica (no qual tem gravada a face de Cristo).
- 2) Secundário: formados pelos instrumentos menores – o caniço; a vestimenta púrpura; o *titulus crucis* (INRI); o cálice; a túnica inconsútil; os dados; o galo; a vasilha; as escadas; o martelo; o alicate; o vaso de mirra; o santo sudário; o sol e a lua; o saco de dinheiro (com trinta moedas de prata); a mão (que esbofeteou Jesus); as correntes e as cordas; as tochas, lamparinas e cajados; a espada (para cortar a orelha do servo do sumo sacerdote; às vezes pode aparecer representada por uma orelha humana); as cabeças humanas (simbolizando Judas ou Caifás); a planta de hissopo (matéria-prima da esponja)⁶⁵.

No caso de Embu, segundo essa classificação, temos do grupo primário: a coluna da flagelação, a coroa de espinhos, os dois flagelos (chicotes), a lança, os cravos, o véu de Verônica com a face de Cristo e a esponja para dar o vinagre; enquanto do secundário temos: um galho de abeto e a luva do soldado.

⁶³ BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999, p. 151.

⁶⁴ Existem cerca de dez exemplares em rolo de tecido das Armas de Cristo em acervos de museus, e, como são longos, não foi possível compartilhar imagens. Para ver exemplos, consultar: Acervo Digital da Yale University. Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/15502542>. Acesso em: 10 set. 2022; ou: Huntington Digital Library. Disponível em: <https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll7/id/48628>. Acesso em: 10 set. 2022.

⁶⁵ De Fábrica Rio de Janeiro, 2022.

Percebemos que essa iconografia está fundamentada com o espaço e a sua função, e chegamos a um indício de quem determinou esta escolha: o padre Belchior de Pontes, responsável pelo início da construção da igreja de Embu. E quem nos relata isso é o padre Manoel da Fonseca na biografia que escreveu em 1752, no capítulo intitulado “Sua devoção à Paixão de Cristo”⁶⁶:

Ainda que era grande o amor, que tinha a Nossa Senhora, notava se com tudo nelle hum singular affecto, e especial devoção à Paixão de Christo. Ainda versava os estudos ocupado com os primeiros rudimentos da Gramatica, e já cuidava muito em aproveitar neste amor; porque já o vimos naquelas suas ferias tão aplicado nos Mysterios Dolorosos da Vida de Christo, que julgava rigoroso castigo tirarem no da arvore, em que gastava os dias em santas meditaçoens; para que chegasse a comer alguma cousa, gostando mais daquelle Divino Paõ, que era todo o sustento de sua alma⁶⁷ (FONSECA, 1932, p. 80).

Fonseca narra que o padre Belchior deixou anotado, em seus livros, uma oração à Paixão de Cristo a que sempre recorria em caso de necessidade. Outro fato que nos oferece um indício da escolha dessa iconografia pelo padre Belchior é a informação de que, mesmo após as celebrações da Semana Santa, praticava autoflagelação, “[...] para que naõ acabasse em taõ poucos dias a memória de tantas dores, renovava em todas as sestas feiras do anno este voluntario sacrificio de seu corpo [...]”⁶⁸, ou seja, rememorava constantemente as dores que Cristo sofreu durante a sua Paixão.

Mais adiante, em outro trecho do livro, temos mais um indício de referência às pinturas: “[...] porque de ordinário dizia Missa no altar dedicado ao Christo Crucificado, para que se alguma vez por piedade do entendimento perdesse taõ dolorozas especies, lhas subministrassem logo os seus olhos bebendo as em tão sagrada fonte”⁶⁹.

O único altar dedicado ao Cristo Crucificado a que Fonseca se refere até hoje fica na sacristia, e é de frente a esse altar que devemos nos posicionar para ver as Armas de Cristo. É uma leitura visual que começa nos painéis do teto com

⁶⁶ FONSECA SJ. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ*, p. 80-86.

⁶⁷ FONSECA SJ. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ*, p. 80.

⁶⁸ FONSECA SJ. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ*, p. 82.

⁶⁹ FONSECA SJ. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ*, p. 84.

os elementos da Paixão e se encerra com a visão da crucificação no oratório. Portanto, a pintura do forro da sacristia, para o padre Belchior Pontes, era a sua *Arma Christi*, o seu rolo de exercícios espirituais. É uma iconografia que traz os elementos da Paixão de Cristo, mas acreditamos que adotar o nome “Armas de Cristo”, trará mais precisão ao significado do tema do conjunto de painéis.

2º) BRUTESCO

A leitura visual que estamos propondo para compreendermos cada um dos painéis do teto da sacristia deve ser de dentro para fora: primeiro, apresentamos nossas interpretações iconográficas para o tema central, as Armas de Cristo, e agora vamos olhar com mais atenção ao que pode significar a escolha dos brutescos.

A origem da pintura de brutesco está em padrões ornamentais encontrados em antigos palácios do Império Romano que estavam soterrados e foram redescobertos no Renascimento, como se fossem grutas (em italiano, *grotte*). Segundo o historiador português, Vitor Serrão⁷⁰, os pintores renascentistas se basearam nesses padrões, chamados então de *grottesche*, para decorarem ambientes. A variação portuguesa, cristianizada e com maior peso de elementos em formato de folhas de acanto, passou a ser classificada como “pintura de brutesco” e sobre essa abordagem inicial do tema, Serrão nos diz:

Os artistas portugueses souberam ter esta prodigiosa “ciência” de dinamização dos seus espaços arquitetônicos através de um elemento outro que, tal como o azulejo, a talha dourada ou o mosaico policromado de embutidos, se casava com as coberturas, os planos murais, as colunas, os frisos e as barras dos edifícios, transmitindo-lhes a plasticidade ornamental de amplas composições animadas por motivos vegetalistas, simétricos ou estilizados, folhas de acanto enroladas em espirais, frutos, cartelas, pâmpanos, anjinhos, aves, conchas,

⁷⁰ SERRÃO, Vitor. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos no tempo do barroco (1640-1725). In: MONTEIRO, João Pedro; MATOS, Maria Antónia Pinto de. *Um Gosto Português: O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, Athena, 2012, p.183-200.

envolvendo painéis com símbolos das litanias marianas e da Eucaristia, ou ainda cenas religiosas e trechos de paisagens fantásticas⁷¹.

Na segunda metade do século XVI, o gosto pelo *grottesche* se difunde com intensidade em Portugal, motivado pelas influências do maneirismo italiano e pela circulação das gravuras de origem nórdica. Mas, foi sobretudo no século XVII,

[...] que o gênero ornamental se autonomiza, tornando-se de valor essencial para a acentuação dos efeitos triunfantes da festa litúrgica, com que a ideologia da contra-reforma tridentina procurou moldar os espaços interiores das igrejas. É neste jogo fantasioso de comunhão de formas – comunhão com o azulejo policromo, com a imaginária estofada, com os revestimentos de mármore embutido, com a linearidade espacial das igrejas de ‘estilo chão’ – que a pintura de brutesco adquire um papel de plena originalidade e de espetacular integração de espaços: isto é, deixa de ser um mero instrumento de decoração complementar de cenas figurativas [...] para se assumir como um gênero autônomo, de grande eficiência integradora e com refinado papel de especialização por parte dos artistas envolvidos nas empreitadas⁷².

É neste contexto de integração entre as linguagens visuais e ornamentais que podemos situar a presença dos brutescos no Embu, tanto os dos painéis da sacristia, como os da capela-mor que dialogam com a talha e com a imaginária.

Na igreja de Nossa Senhora do Rosário, os brutescos possuem elementos considerados de uma primeira fase em Portugal, com formas e cores que lhes dão uma certa robustez, com folhas acânticas amplas e num cromatismo reduzido, como em sua sacristia: motivos pictóricos das Armas de Cristo, contidos em molduras em forma de óculos polilobados⁷³, com conchas e carinhas de anjos alados nas extremidades de volutas cercadas por festões em alguns, com buquês de flores em outros e paleta de cores limitada ao vermelho, azul, branco e amarelo.

⁷¹ SERRÃO. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos, p. 93-94.

⁷² SERRÃO. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos, p. 94.

⁷³ Que apresenta muitos lóbulos, que em arquitetura designa um elemento decorativo formado por um segmento de círculo que se multiplica formando um conjunto ornamental. Estes conjuntos podem ser de 3 arcos (Trilóbulo), 4 arcos (Quadrilóbulo ou Quadrifólio), ou podem ser ainda polilobados (ou polilobulados) quando apresentam mais de 4 arcos de círculo. Tem origem no românico, se estende pelo gótico, com uma profusão na decoração, e em Portugal também se observa vasta aplicação na arquitetura manuelina. Fonte: SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida. *Dicionário de termos da Arte e Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005, p. 295.

A origem destas imagens pode estar nas gravuras de origem nórdica, como de Cornelis Cort, Cornelis Bos, Hans Vredeman de Vriee e outros, gravuras que tiveram muita influência em Portugal nesse momento: “Durante o maneirismo, a pintura nacional explorou, por via do intercâmbio das gravuras nórdicas, este processo de decoração de ‘grotescos’ que aliás constava do sistema de aprendizado prescrito pelas bandeiras dos ofícios mecânicos”⁷⁴.

De Portugal para o Brasil, foram alguns anos até chegar o gosto por esse tipo de decoração, inicialmente na Bahia, em princípio do século XVIII, com a pintura de brutesco em painéis na capela-mor da Sé de Salvador, na época pertencente aos jesuítas. Devido a essa divulgação estilística no Brasil estar relacionada com a Companhia de Jesus, têm-se creditado o brutesco a eles, quase que exclusivamente como algo jesuítico, e no exemplo da igreja de Nossa Senhora do Rosário, podemos considerar a presença dos brutescos como um “[...] símbolo global de um mundo fenomenológico virado para a glorificação divina e para o desprendimento da existência”⁷⁵.

Uma sutileza nos chamou a atenção na composição: o tema dos brutescos em cada painel, nos quais estão os elementos das Armas de Cristo e que se alternam entre carinhas de anjos alados e buquês de flores como uma espécie de conclusão visual da composição, os óculos polilobados centrais se alternam entre uma forma circular e uma ovalada, indicando direções visuais diferentes e alternadas, criando um dinamismo visual com linhas de direção formando um xis das formas circulares e uma cruz com as formas ovaladas. No centro da composição, não importa se olharmos pelas diagonais (oval), ou se pelo cruzamento horizontal – vertical (círculos), teremos sempre o pano de Verônica, com o rosto de Cristo gravado no tecido, indicando seu sacrifício.

A disposição dos brutescos com carinhas de anjos e buquês de flores também seguem um panejamento na disposição: nos quatro cantos da composição temos brutescos com buquês de flores e, nos painéis restantes, formando uma cruz,

⁷⁴ SERRÃO. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos, p. 97.

⁷⁵ SERRÃO. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos, p. 109.

temos cinco painéis com carinhas de anjos, ou seja, as fileiras centrais tanto na horizontal como na vertical são todas com os anjinhos.

3º) SOBRE AS CHINESICES

Em consonância com Vitor Serrão, indicando que os brutescos são o símbolo de um mundo globalizado para a glorificação divina, as chinesices⁷⁶ surgem como mais um elemento para confirmar a ideia de circulação de imagens, “[...] acentuando os efeitos da ambivalência barroca [...]”⁷⁷, e essas pequenas imagens pintadas de branco sobre um fundo vermelho nas molduras dos painéis da sacristia de Embu, portanto, simbolizam os homens que fizeram a expansão do Cristianismo – os jesuítas – e o transformaram em um lugar onde todos os povos se encontram.

Olhando novamente para a composição básica dos painéis: no centro, uma forma polilobada com uma representação de um símbolo das Armas de Cristo, forma esta que está cercada por elementos brutescos que, por sua vez, são contornados por uma linha dourada junto ao filete pintado imitando mármore; chegamos na moldura com fundo vermelho e delicadas pinturas na cor branca de elementos orientais: pagodes, rios, pontes, árvores, rochedos, casas, torres, galhos, pássaros e flores.

Nas chinesices, o único elemento que não está representado diretamente é a figura humana: não há nenhuma imagem que sugira a presença de um homem, uma mulher ou uma criança. Segundo Longobardi, isto era proposital no mundo português para que não se incorresse na referência a quaisquer ritos orientais, era

⁷⁶ Segundo Ian Chilvers, chinesice é um “termo por vezes usado para designar qualquer aspecto da influência chinesa sobre as artes e os ofícios da Europa; num sentido mais próprio, porém, refere-se a um estilo baseado em noções fantasiosas e poéticas do que fosse a China”. Foi um gênero de ornamentação bastante difundido em território luso-brasileiro entre os séculos XVII e XIX, como um desdobramento direto de sua intensa utilização na Europa Moderna. CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 111-112.

⁷⁷ SERRÃO. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos, p. 109.

“[...] uma ‘filtragem’ das imagens que podem ou não adentrar o templo católico, em vista dos preceitos contrarreformistas de utilização das imagens”⁷⁸.

Sobre o uso da cor vermelha, não temos uma resposta precisa. Sabemos que nos instrumentos da Paixão e nos brutescos a sua aplicação pode estar associada à morte de Cristo. Andrea Longobardi explica que, para os chineses, a partir da dinastia Shang⁷⁹, o vermelho passou a ser usado como sinal do poder hierárquico:

A classificação hierárquica das cores, tanto na indumentária quanto na ornamentação de objetos ou edificações, ao longo do tempo foi sistematicamente regulamentada de acordo com a posição que cada indivíduo ocupava nas sociedades imperiais sínicas; essa prática permaneceu até a República (1911) (e mais tarde, de outra forma, até a Revolução Cultural, em 1966). Cartas jesuíticas portuguesas do século XVI relatavam fragmentos desse sistema de representação no Império Ming (1368-1644), na ornamentação de edifícios, no uso de porcelanas e em vários outros adereços⁸⁰.

Se os próprios jesuítas já haviam indicado a importância da cor vermelha para os orientais e na pintura do forro se falaria, mesmo que indiretamente, sobre a China como um império e uma cultura conquistada, faz sentido usar o vermelho como fundo para esta pintura. Quanto à composição da imagem, observamos duas questões para sua leitura: 1^a) existem algumas figuras que são usadas como uma espécie de cantoneira para organizar a leitura, indicando onde termina e onde continua uma faixa de leitura. Geralmente são figuras florais dispostas em uma linha imaginária que se dobra em um ângulo de 90° (Fig. 4);



⁷⁸ LONGOBARDI, Andrea Piazzaroli. *Fragmentos de visualidades chinesas no setecentos mineiro (1720-1770)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, São Paulo, 2011, p. 75.

⁷⁹ A cultura Shang, muitas vezes denominada Chang, corresponde ao período da dinastia Yin ou Shang que ocorreu entre 1766 e 1122 a.C., quando se desenvolveu a civilização do bronze na China. É a segunda das dinastias reais chinesas. Fonte: Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dinastia_Shang. Acesso em 09 set. 2022.

⁸⁰ LONGOBARDI. Fragmentos de visualidades chinesas no setecentos mineiro, p. 31.

Figura 04 – Molduras com as figuras de canto destacadas. Fotografia: Myriam Salomão, 2012.

2^a) a disposição das figuras no contorno segue o mesmo padrão de leitura em todos os painéis: inicia-se a leitura pelo centro da base horizontal inferior (nesse ponto há sempre uma figura com maior extensão, como uma casa com árvores de ambos os lados), podendo seguir com o olhar tanto para a direita como para a esquerda passando por uma figura cantoneira e, a seguir, continuar verticalmente até chegar em um dos cantos e olhar a faixa horizontal superior (Fig. 05).



Figura 05 – Indicação de direção para uma leitura visual. Fotografia: Myriam Salomão, 2012

Este esquema de composição é diferente do que esperaríamos da decoração para uma moldura, cujos motivos estariam todos virados com sua base para o centro do painel, ou então para fora; por isso nos chamou a atenção que, assim como os símbolos das Armas de Cristo devem ser visualizados a partir da frente do altar do Calvário na direção da porta que dá acesso à sacristia, as chinesices também devem ser olhadas nesse sentido de leitura.

Isso não ocorre com a faixa de pencas de flores que circula por todo o forro, unificando o conjunto: em nosso entendimento, elas foram concebidas para completar o vazio entre os painéis e não são necessariamente chinesices, mas algo que poderíamos classificar como um orientalismo, possivelmente por estarem mais associadas à Índia.

Anne Gerritsen e Giorgio Riello⁸¹ consideram que outras formas pelas quais as “coisas”, desde mercadorias até obras de arte e materiais preciosos, participaram da formação de conexões globais no período de 1400-1800, influenciaram tanto quanto a circulação de gravuras e estampas na replicação de imagens. Através do intercâmbio de materiais entre Ásia, Europa, Américas e Austrália registraram os movimentos dos objetos através das redes humanas de comércio, colonialismo e consumo, propondo uma reconceitualização da história global moderna à luz de sua cultura material.

Nas pinturas na sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário não há evidências concretas de que os referenciais imagéticos tenham chegado exclusivamente por meio de estampas, mas, através de imagens presentes nos objetos de porcelanas chinesas é mais verificável: durante pesquisas arqueológicas em áreas de conjuntos jesuíticos ou próximas a eles, como em Anchieta⁸² e Vitória⁸³ no estado do Espírito Santo e na cidade de São Paulo⁸⁴, foram encontrados pedaços de louças com decoração de motivos chineses, mais especificamente do modelo *willow*⁸⁵, extremamente semelhantes aos da pintura da

⁸¹ GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio (ed.). *The global life of things*, 2016.

⁸² Pratos e fragmentos em exposição no Centro de Interpretação São José de Anchieta do Santuário Nacional de São José de Anchieta.

⁸³ Louças e fragmentos pertencentes ao acervo histórico, artístico e arqueológico do Palácio Anchieta na cidade de Vitória, sede do governo estadual do Espírito Santo, e antiga igreja e colégio de São Tiago.

⁸⁴ Fragmentos de louças pertencentes ao acervo arqueológico do Museu e Centro de Arqueologia de São Paulo, localizado no Sítio Morrinhos, na cidade de São Paulo.

⁸⁵ Derivado da pintura *shanshui* sínica difundida também pela porcelana ornamentada, especialmente a que segue o modelo conhecido como *willow*, termo inglês que foi gravado por Thomas Minton em 1780 para a fabricação de porcelanas na cidade de Shropshire, Inglaterra, apesar de já ser difundido bem antes dessa data. É composto de pequenos trechos de terra, lagos e nuvens, um ou dois templos orientalizados, pontes, barcos, pombos e arranjos vegetais que

sacristia. Podemos ao menos afirmar que os padres jesuítas que circularam entre as residências, colégios e igrejas da região sudeste do Brasil, incluindo a cidade de Embu, possuíam louças com motivos chineses, portanto, tiveram um contato com as chinesices presentes nesses objetos.

O vasto império colonial português incluía Goa, na Índia, entre seus domínios, com intensa troca comercial entre essa região, também considerada oriental. O intercâmbio de objetos aconteceu com a mesma intensidade do que com a China:

Goa deverá ser entendida no panorama dos Descobrimentos, de acordo com as aquisições territoriais e a necessidade de domínio desses territórios que, para tal, recorre inevitavelmente à ação dos missionários. No século XVI, Goa tornava-se a capital do Estado da Índia e centro nevrálgico de ação portuguesa no Oriente: administrativa, económica, política, militar e religiosa. Intitulada de Pequena Roma do Oriente, nela implementaram-se o Arcebispo, as principais Ordens religiosas, clérigos seculares, Confrarias e Irmandades e um relevante conjunto patrimonial⁸⁶.

E será esta região do Oriente que dará um indício da origem iconográfica para a faixa de pencas de flores que arremata todo o conjunto de painéis. Se temos a presença da China nas molduras vermelhas e brancas como a referência da expansão religiosa dos jesuítas, não poderia faltar a Índia, mais precisamente a região de Gujarat⁸⁷, com seus padrões de estamparia têxtil (Figura 06), que se caracterizam por formarem faixas ao redor de temas centrais.

brotam de pedras e rochas e alongam-se pelo cenário. LONGOBARDI. *Fragmentos de visualidades chinesas no setecentos mineiro*, p. 99-100.

⁸⁶ LAMEIRA, Francisco; REIS, Mónica Esteves. *Retábulos no Estado de Goa*. Algarve: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Algarve, 2015, p. 12.

⁸⁷ Vasco da Gama teria chegado a essa região em 1497, quando essa região já era muito rica. Só a receita alfandegária de Gujarat no início da década de 1570 era quase três vezes a receita total de todo o império português na Ásia em 1586-87, quando estava no auge. Em 1514, o explorador português Duarte Barbosa descreveu a atmosfera cosmopolita de Rander, também conhecida como Cidade das Mesquitas, na província de Surat: “Ranel (Rander) é uma boa cidade dos mouros, construída de casas e praças muito bonitas. É um lugar rico e agradável... os mouros da cidade negociam com Malaca, Bengala, Tawasery (Tannasserim), Pegu, Martaban e Sumatraem todos os tipos de especiarias, drogas, sedas, almíscar, benjoim e porcelana. Eles possuem navios muito grandes e finos e aqueles que desejam artigos chineses os encontrarão lá completamente”. Fonte: Wikipedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Gujarat>. Acesso em: 15 jun. 2024.



Figura 06 – Detalhe da moldura com pincas de flores coloridas presas a um ramo escuro, cercando todos os painéis. Fotografia: Myriam Salomão, 2012.

CONSIDERAÇÃO FINAL

Estas notas sobre a pintura do teto da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Embu procuraram delinejar algumas possibilidades de leitura que ultrapassassem a dimensão temática da obra, acrescentando significados possíveis para sua leitura. Ao pensar em um posicionamento físico-espacial para o observador no espaço da sacristia, podemos enveredar por outros significados para a pintura, pois não basta entrar na sacristia e olhar para as pinturas: também é necessário desbravar o seu mistério visual.

Recebido em: 03/08/24 - Aceito em: 15/09/24

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *A hispanidade em São Paulo*: da casa rural à capela de Santo Antonio, São Paulo: Nobel: Edusp, 1981.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*: uma psicologia da visão criadora. Ed. Revisada. São Paulo: Cengage, 2016.
- ARQUIVO DA CÚRIA METROPOLITANA DE SÃO PAULO. *Livro Tombo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, 1882 – 1920*. Notação: 10.02.32. Cidade: Embu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Fl. 5v.
- BAZIN, Germain. *L'Architecture religieuse Baroque au Brésil*. Paris: Librairie Plon; São Paulo: MASP, 1958. 2 v.
- BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: o uso das imagens como evidência histórica. São Paulo: Unesp, 2017.
- CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. *Antiga capela jesuítica de Nossa Senhora do Rosário*. Documentos Interessantes. São Paulo: Resgate – História e Arte II, 14 out. 2020. Disponível em: <https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/documentos-interessantes>. Acesso em: 23 nov. 2021.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 9-56, 1941.

DA FABRICA RIO DE JANEIRO. *Arma Christ.* Rio de Janeiro: Facebook, 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100082148593298>. Acesso em 27 jul. 2022.

DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DA BÍBLIA. São Paulo: Loyola, Paulinas, 2013.

DUARTE, Paulo. Contra o vandalismo e o extermínio. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 jun. 1937, p. 5.

EMPRESA DE COLONIZAÇÃO SUL PAULISTA. *Memória Descriptiva do traçado da estrada de ferro que partindo desta Capital vae a Santo Antonio de Juquiá.* 1ª Secção de São Paulo a M'Boy. 16 p. São Paulo: Duprat & Co., 1908.

FABRINO, Rafael João Hallack. *Guia de identificação de Arte Sacra.* Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.

FERREIRA, Maria Thereza C. da Rocha. Os aldeamentos indígenas paulistas no fim do período colonial. 1990. 218 f. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 1990. *Apud* SILVA, Angélica Brito. *O aldeamento jesuítico de MBoy: administração temporal (séc. XVII-XVIII).* 2018. 212 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/D.8.2019.tde-13032019-125431. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13032019-125431/publico/2018_AngelicaBritoSilva_VCorr.pdf. Acesso em: 5 abr. 2019.

FONSECA SJ, Manoel da. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ.* Lisboa: Publicado pela Officina de Francisco da Silva, 1752. Reeditada pela Cia Melhoramentos de São Paulo: Caieiras: Rio de Janeiro, 1932.

GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio (ed.). *The global life of things. The material culture of connections in the Early Modern World*. London / New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Capelas antigas de São Paulo. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v.5, p.105-120, 1941.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Processo 0180-T-38 – *Igreja de Nossa Senhora do Rosário e residência anexa (Embu)*. Documentos avulsos. São Paulo: IPHAN, 1938. Pastas PT00081 a PT00093.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL. *Contrato que fazem o pintor Sr. Vitorio Gobbis e o Sr. Luis Saia, representante do SPHAN para a 6ª Região, relativo a trabalhos a executar nas pinturas da igreja de Embu*. São Paulo: IPHAN, s.d. 4 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Inventário das peças existentes na residência e igreja dos jesuítas em Embu, monumento nacional, sob a guarda e fiscalização da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 1947. 28p. Pasta PT00084, Processo 0180-T-38.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Memorial descriptivo, orçamento e gráfico relativos ao início dos trabalhos da restauração da igreja e convento de Embu*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 10 mai. 1939. 5 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

LAMEIRA, Francisco; REIS, Mónica Esteves. *Retábulos no Estado de Goa*. Algarve: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Algarve, 2015.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil: influências, marcas, sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras*. Campinas: Unicamp, 1999.

LONGOBARDI, Andrea Piazzaroli. *Fragmentos de visualidades chinesas no setecentos mineiro (1720-1770)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, São Paulo, 2011.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MORAES, Julio Eduardo Correia de. Conservação e Restauro. *Proposta técnico-orçamentária de restauro. Elementos artísticos integrados à arquitetura. Igreja e convento de Nossa Senhora do Rosário – Embu – SP*. São Paulo: [s.n.], 2002. 34 p.

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. 2. ed. Madrid: Cátedra, 2012.

SAIA, Luis. *Relatório a respeito do problema da pintura em Embu*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 04 jun. 1940. 3 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

SAIA, Luís. *Algumas anotações sobre os problemas da pintura em tábuaas da igreja do Embu*. Documento manuscrito. São Paulo: IPHAN, s.d. 4 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

SAIA, Luis. *Resposta ao ofício de 10/V/40, nº 301, relativo ao problema das pinturas na igreja em Embu*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 03 jun. 1940. 5 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: *Arte Colonial Paulista: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 97-117.

SCHUBERT, Guilherme. *Arte para a fé*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p.93-125.

SERRÃO, Vitor. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos no tempo do barroco (1640-1725). In: MONTEIRO, João Pedro; MATOS, Maria Antónia Pinto de. *Um Gosto Português: O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, Athena, 2012.

SILVA, Angélica Brito. *O aldeamento jesuítico de MBoy: administração temporal (séc.XVII-XVIII)*. 2018. 212 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/D.8.2019.tde-13032019-125431. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13032019-125431/publico/2018_AngelicaBritoSilva_VCorr.pdf. Acesso em: 5 abr. 2019.

SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida. *Dicionário de termos da Arte e Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

TIRAPELI, Percival. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu. In: TIRAPELI, Percival; CARNEIRO, Laura (org.). *Igrejas de São Paulo, arte e fé. Arquitetura, escultura e pintura*. São Paulo: Loyola; Unesp, 2022.

TIRAPELI, Percival. *Arte dos Jesuítas na Ibero-América. Arquitetura/Escultura/ Pintura.* São Paulo: Loyola, 2020.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte do Brasil.* São Paulo: Inst. Walter Moreira Salles: Fund. Djalma Guimarães, 1983, p.89-298. v.1.

Ver e orar: a festa barroca nas imagens, ritos e hinos

See and pray: the baroque party in images, rites and hymns

Robson L. S. Barbosa¹

RESUMO

A arte sacra é intrínseca ao ambiente (templos), presente nas mais variadas formas como pinturas e esculturas, além de diversos outros elementos necessários ao rito litúrgico, como alfaias, vestuário, etc. Soma-se a esse universo a música sacra, primordial à completude dos ritos religiosos e na sensibilização dos corações dos fiéis. Sob essa ótica, aqui são apresentados em paralelo dois elementos presentes no templo cristão, iconografia e hinos litúrgicos, tomando como referência visual detalhes da pintura ilusionista da igreja da Imaculada Conceição da Praia, em Salvador, Bahia. A proposta é de estabelecer a possível relação direta entre os personagens da pintura e a presença dessas no contexto (e texto) dos hinos litúrgicos, numa relação de lógica sequenciada, ou seja, a possibilidade de as figuras terem direta relação com as estrofes dos hinos.

Palavras-chave: Iconografia Cristã, Ig. N. Sra. da Conceição Praia, hinos litúrgicos.

ABSTRACT

Sacred art is intrinsic to the environment (temples), present in the most varied forms such as paintings and sculptures, in addition to several other elements necessary for the liturgical rite, such as implements, clothing, etc. Added to this universe is sacred music, essential to the completeness of religious rites and in sensitizing the hearts of the faithful. From this perspective, here two elements present in the Christian temple are presented in parallel, iconography and liturgical hymns, taking as a visual reference details of the illusionist painting of the church of the Imaculada Conceição da Praia, in Salvador, Bahia. The proposal is to establish a possible direct relationship between the characters in the painting and their presence in the context (and text) of the liturgical hymns, in a sequenced logic

¹ Professor da Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS(BA), Graduado em Artes Visuais, Especialista em Metodologia do Ensino do Desenho, Mestre em Artes Visuais.

relationship, that is, the possibility of the figures having a direct relationship with the stanzas of the hymns .

Keywords: Christian iconography, Ig. N. Sra. da Conceição Praia, liturgical Hymns

A arte sacra é intrínseca ao ambiente (templos), presente nas mais variadas formas como pinturas e esculturas, além de diversos outros elementos necessários ao rito litúrgico, como alfaias, vestuário, etc. Soma-se a esse universo a música sacra, primordial à completude dos ritos religiosos e na sensibilização dos corações dos fiéis. Sob essa ótica, aqui são apresentados em paralelo dois elementos presentes no templo cristão, iconografia e hinos litúrgicos, tomando como referência visual detalhes da pintura ilusionista da igreja da Imaculada Conceição da Praia, em Salvador, Bahia. A proposta é de estabelecer a possível relação direta entre os personagens da pintura e a presença dessas no contexto (e texto) dos hinos litúrgicos, numa relação de lógica sequenciada, ou seja, a possibilidade de as figuras terem direta relação com as estrofes dos hinos.

A atual igreja da Imaculada Conceição foi reedificada em meados do século XVIII, em substituição a uma capela anterior, erguida a mando primeiro governador da Bahia, Tomé de Souza quando da sua chegada. O edifício religioso se destaca no cenário baiano não só por sua grandiosidade física e rica decoração interna, mas sobretudo por possuir a que se pode considerar a pintura de forro de teto mais expressiva e bem executada do estado, quiçá do país.

A pintura ilusionista foi realizada por José Joaquim da Rocha em 1773, em escala monumental impressiona pela dimensão, pois abrange uma área de aproximadamente 633,60m² e está suspensa a cerca de 18 metros de altura, executada numa superfície do tipo falsa abóbada de caixão e na técnica de óleo sobre madeira. A sua aparência é de uma imponente estrutura de falsa arquitetura que se ergue a partir da cimalha das paredes, apresentando uma opulenta sucessão de inúmeras míslas, balcões, colunas e entablamentos, pórticos nas laterais, além

de quatro arcos triunfais nos extremos dos eixos perpendiculares. Toda a arquitetura fingida circunscreve uma grande abertura central, com vistas ao espaço celestial, além de duas pequenas cúpulas nas extremidades do sentido longitudinal.

Nesse cenário fantástico se destacam inúmeros personagens estão do Antigo e Novo Testamentos, anjos, símbolos cristãos e alegorias, associados a incontáveis elementos decorativos com guirlandas e festões. Todo esse cenário com requinte nos detalhes se impõe aos olhos do observador como uma opulenta festa visual, rica em diversidade de elementos e de intrincado no significado. Tudo isso reflete os preceitos estabelecidos na *Doutrina sobre o santíssimo Sacrifício da Missa*, onde se observa que *a natureza humana é tal, que não pode, facilmente e sem socorros exteriores, elevar-se a meditar as coisas divinas [...]*. E, segundo esse raciocínio, a recomendação é que nas cerimônias se fizesse uso de

bênçãos místicas, luzes, vestimentas e outras coisas congêneres da Tradição apostólica, com que se fizesse perceptível a majestade de tão grande sacrifício, e para que o entendimento dos fiéis se excitasse, por meio destes sinais visíveis da religião e da piedade, à contemplação das coisas altíssimas que se ocultam neste sacrifício.²

A missa é um rito solene em que os cristãos católicos (ou ortodoxos) celebram o sacrifício de Cristo. É um ato de caráter *memorial* (morte e ressurreição de Cristo), *atual* (que é próprio da celebração) e *escatológico* (sua volta escatológica)³. Essa celebração tem seu ápice na consagração do Corpo (hóstia) e sangue (vinho) de Cristo, que será partilhado entre todos no momento da Comunhão e que rememora à instituição da Eucaristia por Cristo na última ceia. Esse rito foi definido pelo Concílio de Trento como sendo um sacrifício não sangrento, oferecido pelos vivos e pelos mortos⁴.

² <https://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento/#sessao22>

³ Gatti, Vicenzo. *Liturgia e arte. I luoghi della celebrazione*. Bolonha: Editoriale Deoniano. 2005. p. 32

⁴ Sacrossano Concílio Sessão XXI, Doutrina sobre o santíssimo Sacramento da Missa, Capítulo 2, 940.

Toda celebração reflete alegria e, nesse sentido, o rito possui os hinos litúrgicos que podem ser lidos (como oração) ou cantados, dependendo do caráter da cerimônia. Nessa questão a música sempre se fez presente entre o povo de Deus desde sempre, como se pode verificar no Antigo Testamento, a exemplo de quando se deu após a fuga do Egito, quando Maria, irmã de Moisés cantou ao som de tímpanos, acompanhada pelo povo (Ex 15, 1-20); um outro momento de destaque foi quando a Arca da Aliança foi acompanhada pelo rei David e o povo de Israel, dançando e cantando ao som de cítaras, liras, tímpanos e símbalos (2Sm 6,5). Assim, os hinos de louvor sempre tiveram lugar na igreja cristã, mas a partir do Renascimento é que surgiram composições com melodias diferentes, e até separando-se do sentido litúrgico, assumindo forma de concertos. Sua evolução fez com que no Barroco abundassem concertos chamados “missas” e oratórios, elaborados por diversos artistas⁵, a exemplo da *Missa Solemnis* (Beethoven), Missa de Coroação⁶, *Matthäus-Passion* (A Paixão segundo São Mateus⁷, *Messiah*⁸, entre muitos outros.



Figura 1 Pintura do forro da nave da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia. Vista panorâmica, detalhe do recorte central. Foto: Aníbal Gondim; Montagem gráfica: Robson Barbosa

⁵ Compositores como Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Peter Shubert, Antônio Lucio Vivaldi, Georg Friedrich Händel, entre outros.

⁶ A *Krönungsmesse* (Missa de Coroação) de Mozart.

⁷ Bach compôs esse oratório para representar o sofrimento e a morte de. Ele também compôs outro oratório, *A Paixão segundo São João*.

⁸ Oratório composto por Handel sobre a vida de Jesus Cristo, o Messias, para a Páscoa, mas costuma ser apresentada também na época do Natal

Nesse contexto, a presente análise selecionou personagens que se encontram no recorte central (Fig. 1) da pintura (vista para o céu) para estabelecer o paralelo com os hinos. Na imagem, o eixo vertical em sentido descendente, tem como primeira figura no alto Deus Pai, segurando o cetro real com mão direita e observando todo o panorama abaixo. Na sequência, o Espírito Santo em forma de pomba, seguida de Cristo na figura do Cordeiro Místico, sobre o Livro das Revelações com os sete selos. O Cordeiro está ladeado pelas figuras de S. João Apostolo e, em oposto, S. João Batista, ambos voltados para o cordeiro.



Figura 2 Pintura do forro da nave da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia. A Anunciação e a Visitação (cartelas laterais). Foto: Aníbal Gondim; Montagem gráfica: Robson Barbosa

Imediatamente abaixo está em destaque a Imaculada Conceição e, aos seus pés, a Alegoria dos Quatro Continentes, representando o mundo cristão, o povo fiel. O paralelo de imagens e hinos conta ainda com os personagens nas cenas de duas cartelas (Fig. 02), situadas nas extremidades do eixo transversal, fora do recorte central: A Anunciação do lado esquerdo e A Visitação, do lado oposto. Enfim, resta esclarecer.

A liturgia da missa possui quatro partes distintas. Ritos Iniciais: Introdução sobre o tema do dia, Canto de Entrada, acolhida do sacerdote, Ato Penitencial (*Kyrie*), Hino de Louvor (*Glória*) e a Oração; Rito (Liturgia) da Palavra: duas leituras de trechos do Antigo e Novo Testamento, intercalados pelo Salmo Responsorial, canto de aclamação ao Evangelho, trecho do Evangelho do dia,

homilia (pregação do padre), Profissão de Fé (*Credo*), finalizando com a Oração da Comunidade; Rito Sacramental (Liturgia Eucarística): Oferta (procissão das ofertas), Oração Eucarística, Santo (*Sanctus*), Consagração, Louvor Final, Pai Nossa, Cordeiro de Deus (*Agnus Dei*) Comunhão; Ritos finais: Oração, mensagens e comunicados e Bênção Final.

As principais orações (Kyrie, Glória, Credo, Sanctus e Agnus Dei) podem ser recitadas ou cantadas conforme o tipo de cerimônia. Em geral, são omitidas orações como o Pai Nossa, Ave Maria (cantados) e, em outros casos, são incluídas composições como o Magnificat, Benedictus e o Aleluia. Seguindo a ordem litúrgica tradicional, a seleção para essa análise incluiu os seguintes hinos: Kyrie, Gloria, Ave Maria, Magnificat e o Agnus Dei. Somam-se a esses, dois hinos extras, geralmente usados em cerimônias muito específicas, no caso, o Regina Coeli e o Ave Verum Corpus. Ressalte-se que ambos são considerados indispensáveis nessa análise devido à especificidade de seus conteúdos, voltados à exaltação do Triunfo Eucarístico, tema central da pintura em questão.

Importa, ainda, esclarecer que a dinâmica de leitura aqui sugerida, faz uso da vista imaginativa, como ensina Santo Inácio⁹, onde as figuras alegóricas dos quatro Continentes representam o povo católico nas súplicas e saudações ilustradas nos hinos. Vale ainda sublinhar que as figuras do Cordeiro, junto a João Apóstolo e João Batista, servem de unidades nas orações de valor trinitário, que saúdam a figura de Cristo três vezes como no Sanctus e no Agnus Dei.

O rito é iniciado solenemente com o Kyrie. Hino de louvor a Deus, nas três pessoas da Trindade Santa, através do qual o fiel reconhece suas faltas e pecados. Na forma simples, entoada nas missas ordinárias, possui apenas três frases.

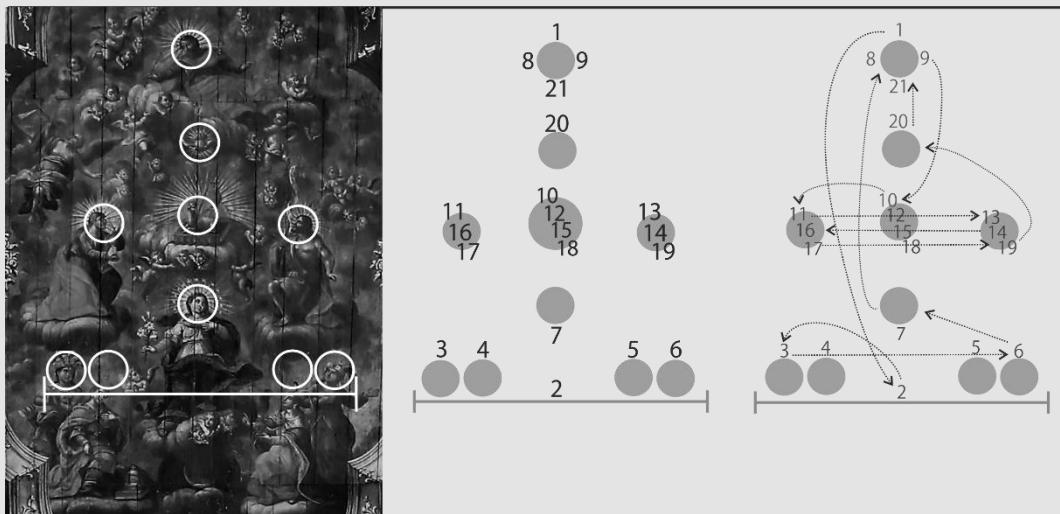
Kyrie	Senhor
<i>Kyrie, eleison</i>	Senhor, tende piedade
<i>Christe, eleison</i>	Cristo, tende piedade
<i>Kyrie, eleison</i>	Senhor tende piedade

⁹ Exercícios Espirituais, Segunda Parte, Primeira Semana, Consideração e Contemplação do Pecado, primeiro exercício, 48. Cf. Loiola 1521, p42

Na forma solene, como o recitado nas Ladinhas de missas festivas, a súplica é mais intensa e dirigida, nominal e hierarquicamente, a cada uma das três pessoas de Deus com seus respetivos desígnios.

<i>Kyrie eleison</i>	Senhor, tende piedade de nós
<i>Christe eleison</i>	Cristo, tende piedade de nós
<i>Kyrie eleison</i>	Senhor, tende piedade de nós
<i>Christe, audi nos</i>	Cristo, ouvi-nos
<i>Christe, exaudi nos</i>	Cristo, atendei-nos
<i>Pater de caelis Deus</i>	Pai Celeste que sois Deus
<i>miserere nobis</i>	tende piedade de nós
<i>Fili Redemptor mundi Deus</i>	Filho Redentor do mundo que sois Deus
<i>miserere nobis</i>	tende piedade de nós
<i>Spiritus Sancte Deus</i>	Espírito Santo que sois Deus
<i>miserere nobis</i>	tende piedade de nós
<i>Sancta Trinitas, unus Deus</i>	Santíssima Trindade que sois um só Deus

Para esse hino, a referência são as figuras de Deus Pai na parte superior, o Espírito Santo em forma de pomba, acompanhado do Cordeiro Místico sobre o livro. Essa é a representação da Trindade Santa, para quem se dirigem as súplicas. Nesse caso específico a análise aponta as representações (figuras) como referentes nas estrofes da prece.



Glória in excélsis Deo,
Et in terra pax homínibus bonae voluntatis.
Laudámus te,
Benedicimus te,
Adorámus te,
Glorificámus te,
Grátiás ágimus tibi propter magnam glóriam tuam,
Dómine Deus, Rex ecclésie,
Deus Pater omnipotens.
Dómine Fili Unigénite, Iesu Christe,
Dómine Deus,
Agnus Dei,
Filius Patris,
Qui tollis peccáta mundi, misericórdie nobis;
Qui tollis peccáta mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad déxteram Patris, miserere nobis.
Quóniam tu solus Sanctus,
tu solus Dóminus,
tu solus Altíssimus, Iesu Christe,
cum Sancto Spíritu:
in glória Dei Patris.
Amen.

1 Glória a Deus nas alturas,
2 E paz na terra aos homens de boa vontade.
3 Louvamos-Te,
4 Bendizemos-Te
5 Adoramos -Te,
6 Glorificamos-Te
7 Por Tua graça agimos devido a Tua glória imensa,
8 Senhor Deus, Rei celestial,
9 Deus-Pai Todo Poderoso.
10 Senhor Filho de Deus unigénito, Jesus Cristo,
11 Senhor Deus,
12 Cordeiro de Deus,
13 Filho do Pai,
14 Que tira o pecado do mundo, piedade de nós;
15 Tu que tiras o pecado do mundo, escuta nossa prece.
16 Tu que sentas à direita do Pai, piedade de nós.
17 Porque só Tu és Santo,
18 só Tu é o Senhor,
19 só Tu é o Altíssimo, Jesus Cristo,
20 com o Espírito Santo:
21 Na glória de Deus-Pai.
Amen.

Figura 3. Foto: Aníbal Gondim ; Montagem gráfica: Robson Barbosa

Imediatamente à exaltação inicial, segue um hino de louvor cristológico, o *Glória in excelsis Deo*¹⁰. Nesse momento a pessoa do Filho é proclamado como o Cordeiro Pascal, imolado e ressuscitado, a quem se dirigem os pedidos de piedade. A prece finaliza com uma profissão de fé reconhecendo-o como Senhor, unido ao Espírito Santo e a Deus Pai. No esquema (Fig. 03) são apresentados o recorte da pintura com todos os personagens que integram a narrativa do texto (destacados), ao lado apenas circunferências marcando a posição de cada personagem com

¹⁰ Trata-se de uma doxologia, ou seja, uma fórmula litúrgica de louvor a Deus. Sua origem remonta aos primeiros séculos do cristianismo, sendo uma das mais antigas expressões do culto cristão. <https://homemcatholic.com>

numeração e na terceira coluna as mesmas circunferências com numerção e sequencia indicada por setas. E para melhor entendimento do esquema gráfico, a letra do hino, logo abaixo, apresenta a numeração das estrofes correspondentes à sequencia da narrativa.

Importa sublinhar que nesse hino a interepretação toma as quatro mulheres (o povo fiel) aos pés da Imaculada Conceição como vozes de aclamação. Isso se evidencia a partir das estrofes de numeros três ao seis, onde o grupo faz quatro reverências: *Louvamos-te, bendizemos-te, adoramos-te, glorificamos-te*. Uma quinta reverência é acrescida, como que uma voz representativa do povo. Essa deve ser reconhecida com participação da Imaculada Conceição, a *Mater Immaculata*¹¹, Em virtude de sua maternidade divina, Maria tem também a maternidade espiritual sobre os homens, além de ser a intercessora da humanidade junto a Deus.

Nesse hino dois aspectos interessam citar. Primeiro, a citação inicial na narrativa dos dois extremos da imagem: o louvor a *Glória a Deus nas alturas*, seguido do *paz na terra aos homens [...]*. Se segue do Zênite ao nadir, do Criador à criatura, sem intermeio. O outro detalhe a observar a forma do hino começar referenciando a pessoa de Deus Pai, e finalizar na mesma pessoa. Ou seja, começa em Deus, passa pelo Filho como homem e cordeiro, vai à terceira pessoa da Trindade, o Espírito Santo (pomba) e volta a Deus, o princípio e o fim¹². Tudo isso na voz passiva dos homens.

O *Ave Maria* não se canta em missas ordinárias, em geral é reservado para missas solenes a exemplo de novenas, e também para celebrações como casamentos. Se trata de uma oração com origem no evangelho de Lucas, especificamente na saudação do anjo Gabriel à Virgem maria (Lc 1, 28-42), em seguida nas palavras de Isabel (prima da virgem) ao ver Maria quando essa chega a sua casa (Lc 1, 42). Aqui a referência já trata da narrativa presente nas representações nas cartelas das extremidades (Fig. 02) transversal da pintura,

¹¹ Um dos onze títulos de mãe atribuídos à Virgem Maria, presentes Letania Lauretana.

¹² Está cumprido; Eu sou o Alfa e o Ômega, o Princípio e o Fim (Apocalipse 21:6).

respectivamente A Anunciação (primeira e segunda estrofe) e A Visitação (terceira e quarta estrofe).

<i>Ave Maria, gratia plena,</i>	Ave, Maria, cheia de graça,
<i>Dominus tecum</i>	o Senhor é convosco.
<i>Benedicta tu in mulieribus</i>	Bendita sois vós entre as mulheres,
<i>Et benedictus fructus ventris tui,</i>	e Bendito é o Fruto do vosso ventre,
<i>Jesus</i>	Jesus!
<i>Sancta Maria, Mater Dei,</i>	Santa Maria, Mãe de Deus,
<i>Ora pro nobis peccatoribus</i>	rogai por nós, pecadores,
<i>Nunc et in hora mortis nostrae</i>	agora e na hora de nossa morte.

Na sequência da oração anterior, o *Magnificat* é a resposta de Maria à saudação de sua prima Isabel (Lc 1, 46-55). A canção faz referências ao Antigo Testamento reconhecendo o poder de Deus e a recompensa de bênçãos aos que Nele creem. Em Geral, cantado aos domingos o Magnificat não é exclusividade dos Católicos¹³. Nessa questão vale lembrar que até Martinho Lutero reconhece o valor da canção em seu *Comentário ao Magnificat*, escrito em 1521.

Esse hino é mais frequentemente aplicado à Liturgia das Horas, precisamente na oração das Vésperas. Nesse caso em particular, o vínculo (texto X imagem) não seria apenas com a cena da Visitação, mas também das mulheres (quatro continentes), visto que o texto é uma expressão que reconhece na figura da Virgem a perfeição do amor de Deus, que a escolheu para mãe de seu Filho.

Nas duas próximas orações (hinos) a análise utiliza as figuras ao centro da imagem: o Cordeiro, João Batista e João Apóstolo. Por formarem um trio, correspondem ao número de louvores e/ou súplicas. Além disso, implica que na composição da pintura as figuras joaninas prestam genuflexão diante do Cordeiro, num gesto de respeito e saudação à divindade de Cristo.

¹³ Alguns grupos protestantes cantam o Magnificat, a exemplo dos metodistas e anglicanos.

<i>Magnificat anima mea Dominum Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.</i>	A minha alma engrandece o Senhor E o meu espírito se alegrou em Deus meu Salvador.
<i>Quia respexit humilitatem ancillæ suæ: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	Pois Ele me contemplou na humildade da sua serva: pois desde agora e para sempre me considerarão bem-aventurada.
<i>Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius. Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui. Deposit potentes de sede et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes, Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suæ, Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in sæcula. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.</i>	Pois o Poderoso me fez grandes coisas, Santo é Seu nome. A Sua misericórdia se estende a toda a geração daqueles que o temem. Com o Seu braço agiu mui valorosamente, dispersou os que no coração tem pensamentos soberbos. Derrubou dos seus tronos os poderosos, exaltou os humildes. Encheu de bens os famintos, despediu vazios os ricos Amparou a Israel Seu servo para lembrar-se da Sua misericórdia, A favor de Abraão e sua descendência, Como havia falado a nossos pais.. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo, Como era no princípio, agora e sempre, pelos séculos dos séculos.

O *Sanctus* é um hino da quarta parte da missa em resposta à *Oração Eucarística* e possui o simbolismo trinitário. O início da saudação começa com um trecho do livro de Isaías (6,3), somada à saudação feita quando Jesus entrava em Jerusalém (Mt 21,9). Para esse hino imagina-se como referência trinitária o Cordeiro e as figuras joaninas como vozes de saudação ao Cordeiro.

<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt Cæli et Terra gloria Tua. Hosanna in excelsis! Benedictus, qui venit in Nomine Domini. Hosanna in excelsis!</i>	Santo, Santo, Santo, Senhor Deus do Universo! O Céu e a Terra proclaimam a Vossa glória. Hosana nas alturas! Bendito o que vem em Nome do Senhor. Hosana nas alturas!
--	--

A outra oração de valor trinitário é o *Agnus Dei*. Nesse caso, a oração está visualmente concebida ao centro da pintura, com uma referência direta ao Evangelho, citando as palavras de João Batista: *Eis o Cordeiro de Deus, Aquele que tira o pecado do mundo* (1,29). A oração é recitada (ou cantada) após a elevação da hóstia pelo padre, em honra ao sacrifício de Cristo para redenção da

humanidade. Em sua forma simples se reconhece a Cristo como Cordeiro imolado e se suplica sua piedade três vezes seguidas.

<i>Agnus Dei, Qui tollis peccata mundi,</i>	Cordeiro de Deus, Que tirais o pecado do mundo,
<i>Miserere nobis.</i>	Tende piedade de nós.
<i>Agnus Dei, Qui tollis peccata mundi,</i>	Cordeiro de Deus, Que tirais o pecado do mundo,
<i>Miserere nobis.</i>	Tende piedade de nós.
<i>Agnus Dei, Qui tollis peccata mundi,</i>	Cordeiro de Deus, Que tirais o pecado do mundo,
<i>Dona nobis pacem.</i>	Dai-nos a paz.

Quando a missa é de *Réquiem*¹⁴, o hino tem outra configuração, própria para missas cantadas, como em concertos elaborados por diversos compositores a exemplo de Mozart.

<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem.</i>	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, dá-lhes o descanso.
<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem.</i>	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, dá-lhes o descanso.
<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam.</i>	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, dá-lhes o descanso eterno.

Finalizados os hinos de cerimônias eucarísticas comuns, dois outros hinos são inclusos, devido à relevância crucial ao contexto da pintura da igreja de N. S^a da Conceição da Praia. São dois cantos de louvor à realeza da Virgem Maria, por ter viabilizado corpo humano de Jesus, e à sacralidade do Santíssimo Sacramento como Corpo de Deus vivo, herdado de sua mãe (Maria). Esses dois últimos servem são notáveis exemplos na validação da presente análise, visto que finaliza com a indicação do sentido de uma iconografia que confirma a realidade de Jesus mediante Maria.

¹⁴Missa específica para os defuntos. Pelo repouso das almas dos falecidos.

O primeiro hino, *Regina Caeli* (ou *Coeli*)¹⁵ é uma oração que, como o título já adianta, enaltece a Virgem Maria atribuindo-a o título de *Rainha do Céu*. Embora curto, o hino é profundo em sentido, pois reconhece que o corpo de Cristo herdado de Maria foi a forma de Deus se fazer visível feito homem, simbolizado na pintura pelo Cordeiro Pascal. A relevância do *Regina Coeli* na liturgia fica evidente durante o período da Páscoa, quando essa oração substitui o *Ângelus*¹⁶ (voltado ao mistério da Encarnação). A Oração à Rainha do Céu provavelmente remonta-se ao século X ou XI, associa o mistério da encarnação do Senhor (*quem merecetes trazer em vosso seio*) com o evento pascal, *ressuscitou como disse*¹⁷.

<i>Regina caeli laetare, Alleluia,</i>	Rainha do céu, re jubila-te, Aleluia,
<i>Quia quem meruisti portare,</i>	Àquele merecetes trazer consigo, Aleluia,
<i>Alleluia,</i>	Ressuscitou, como disse, Aleluia.
<i>Resurrexit sicut dixit, Alleluia.</i>	Roga a Deus por nós, Aleluia
<i>Ora pro nobis Deum. Alleluia.</i>	

Por último, o *Ave Verum Corpus*, hino eucarístico elaborado no século XIV, atribuído ao papa Inocêncio VI¹⁸. O texto exalta a Eucaristia reconhecendo como verdadeiro corpo de Jesus¹⁹, e possui base nas palavras de Jesus durante a última ceia. Estando na celebração com os apóstolos, depois de partilhar o pão Jesus anunciou, Isto é o meu corpo oferecido em favor de vós (Lc 22,19). Com isso, o hino reforça o dogma da Eucaristia, consubstancialmente o *Corpo e sangue de Cristo*²⁰.

¹⁵ A Oração *Rainha do Céu* provavelmente remonta-se ao século X ou XI. O texto associa o mistério da encarnação do Senhor e se caracteriza como um "convite à alegria".

¹⁶ Oração que recorda o momento da Anunciação. Quando o Anjo Gabriel afirma a Maria que ela seria a mãe do Salvador. O *Ângelus* é uma prática piedosa, que pode ser feita três vezes ao dia, tradicionalmente às 6h, 12h e 18h.

¹⁷ <https://opusdei.org/pt-br>

¹⁸ Inocêncio (Inocente) foi quinto papa de Avignon (1352 – 1362).

¹⁹ Composição litúrgica que remonta ao século XII e era repetido pelos Frades Menores Franciscanos depois das completas na primeira metade do século seguinte popularizando-a e difundindo-a por todo mundo cristão. cf. <https://pt.aleteia.org>

²⁰ Concílio de Trento, XXV Sessão, 997.

<i>Ave verum corpus natum de Maria Virgine Vere passum, immolatum in cruce pro homine Cuius latus perforatum unda fluxit et sanguine Esto nobis praegustatum mortis in examine O Iesu dulcis, o Iesu pie, o Iesu fili Mariae.</i>	Salve ó verdadeiro corpo nascido da Virgem Maria Que verdadeiramente padeceu e foi imolado na cruz pelo homem De seu lado transpassado fluiu água e sangue Sê para nós remédio na hora tremenda da morte Ó doce Jesus, ó bom Jesus, ó Jesus filho de Maria.
---	---

A monumental pintura no forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia é, sem dúvida, uma singular obra, dotada de significados em camadas, percebidos a cada novo olhar investigativo. A organização interna dos elementos visuais está muito além de uma simetria bem articulada e da harmônica relação entre as incontáveis figuras e elementos arquitetônicos. Fixando o olhar nos personagens e cenas bíblicas surgiu a ideia examinar o elo entre elementos visuais e o contexto do rito litúrgico (missa). Esse processo lançou luz sobre os hinos, que continuadamente são recitados ou cantados na liturgia diária do templo cristão. Partindo desse princípio é que textos e imagens foram postos em paralelo, numa análise que buscou estabelecer a relação direta e descritiva das letras das composições com os elementos presentes na pintura, considerando sempre a literalidade da relação texto e imagem. O resultado da análise estabeleceu que há coerência entre as letras dos hinos aqui dispostos com os personagens e cenas que integram a pintura, seja na narrativa visual que segue paulatinamente as estrofes de uma composição, seja numa cena que remete literalmente ao texto e contexto de um hino. Por último, vale reafirmar a ideia de que a pintura da nave da igreja da Conceição não é apenas integra a majestosa decoração interna do templo, mas possui, muito além da aparência ímpar, uma sólida base teológica na sua iconografia que a faz transcender o tempo e espaço.

Recebido em: 10/04/24 – Aceito em: 03/06/24

REFERÊNCIAS

Bíblia Sagrada. Antigo e Novo Testamento. Estarreja: Mel editores, 2012.

Concílio Ecumênico de Trento. Disponível em:

<https://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento>. Acesso em: 11jun. 2024.

DORNN, Francisco Javier. *Letanía Lauretana De La Virgen Santísima Expresada En 58 Estampas...* (1768). Versão Fac. Símile. Charleston: Nabu Press, 2011

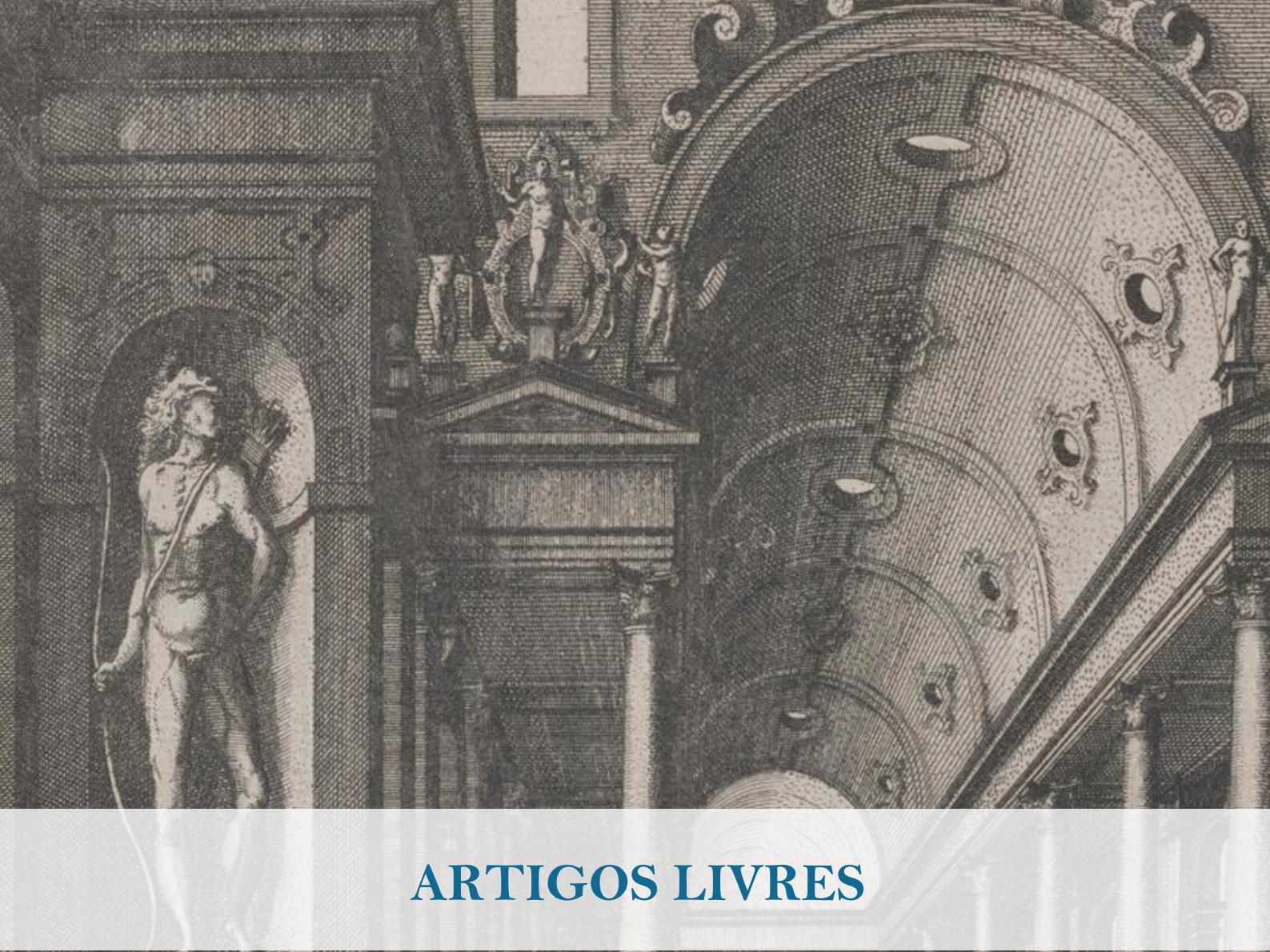
GATTI, Vicenzo. *Liturgia e arte. I luoghi della celebrazione*. Bolonha: Editoriale Deoniano. 2005.

<https://homemcatolico.com>. Acesso em: 11jun. 2024.

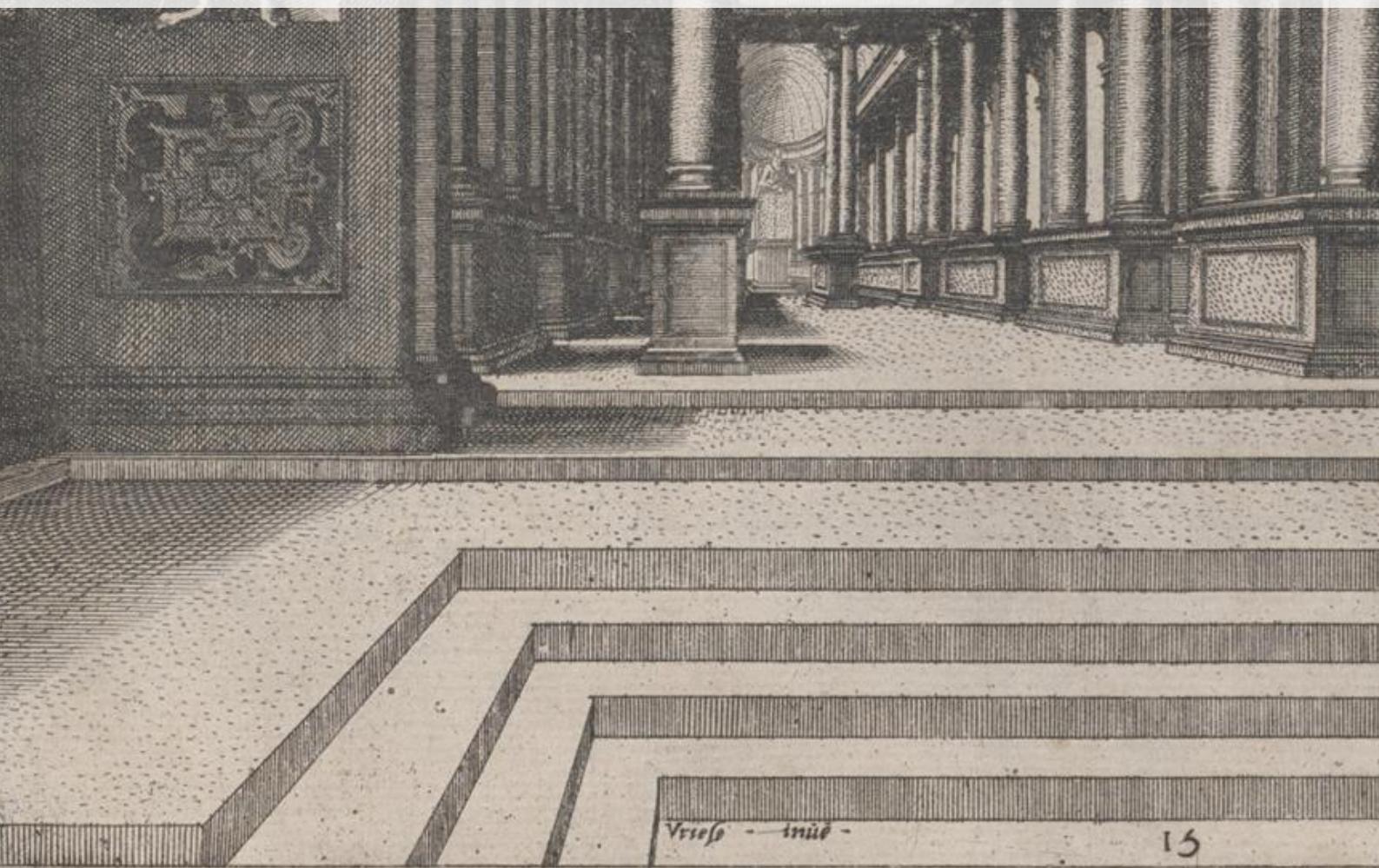
<https://opusdei.org/pt-br/article/a-oracao-do-regina-caeli/>. Acesso em: 11jun. 2024.

https://pt.aleteia.org/2015/06/13/ave-verum-corpus-um-hino-eucaristico._Acesso
em: 11jun. 2024.

LOIOLA, Santo Inácio. *Exercícios Espirituais* (1521). Trad. Vital Cordeiro Dias Pereira. 4^a Ed. Braga: Livra



ARTIGOS LIVRES



Mestre Valentim

Master Valentim

Alexandre Rosalino Silva¹

RESUMO

Este artigo tem como tema o artista Valentim da Fonseca e Silva, mais conhecido como Mestre Valentim, um dos principais artistas do Brasil colonial, escultor, entalhador e urbanista no Rio de Janeiro. Suas obras são muito conhecidas na arte brasileira, no entanto sabe-se pouco sobre sua biografia. Assim, este trabalho abordará sua história pessoal, obra artística e em especial suas obras da antiga igreja de São Pedro dos Clérigos, no centro da cidade do Rio de Janeiro, demolida integralmente em 1942 durante a reforma do Prefeito Pereira Passos, na ainda sede do Governo Federal do Brasil, a cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Mestre Valentim, O Barroco; Rococó; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This article focuses on the artist Valentim da Fonseca e Silva, better known as Mestre Valentim, one of the main artists of colonial Brazil, sculptor, carver and urban planner in Rio de Janeiro. His works are well known in Brazilian art, however little is known about his biography. Thus, this work will address his personal history, artistic work and in particular his works on the old church of São Pedro dos Clérigos, in the center of the city of Rio de Janeiro, completely demolished in 1942 during the renovation of Mayor Pereira Passos, in the still headquarters of the Federal Government of Brazil, the city of Rio de Janeiro.

Keywords: Mestre Valentim, The Baroque; Rococó; Rio de Janeiro.

¹ Professor de artes da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais, doutorando em História da Arte, Patrimônio e Restauro na Universidade de Lisboa.

O ESCULTOR

Valentim da Fonseca e Silva, (1744(?) -1813), não era “carioca”². Nascido na antiga cidade do Serro do Frio, anteriormente chamada, Arraial do Tejucu, distrito de Diamantina, no Estado de Minas Gerais. Hoje a cidade se chama apenas, Serro. Fica no Estado de Minas Gerais, Brasil. Os documentos comprobatórios deste fato, o nascimento, não existem, então, é possível que ele tenha nascido entre as datas de 13 de fevereiro ou 8 de março do ano de 1744, e esta última data, também, pode ser a data de seu batismo. Sendo assim, é provável que ele seja filho de um Sargento-mor, antigo tesoureiro da intendência dos diamantes do Serro do Frio³, e de uma escrava, Joana (acredita-se que seria da nação mina-saburu⁴)⁵, e por conta da alforria passou a se chamar Amatilde Fonseca da Silva). Valentim, faleceu na cidade do Rio de Janeiro, em março de 1813, conforme documento probatório pertencente ao arquivo da Mitra Arquiepiscopal da cidade do Rio de Janeiro, RJ.

Existem supostamente duas hipóteses de onde Valentim aprendeu o seu ofício. Uma delas, é a de que ele fora morar, e estudar em Portugal entre os anos de 1748 e 1752,

² ABL – Academia Brasileira de Letras - a palavra "carioca" vem do tupi *karioka*, provavelmente do tupi *kara'iwa* 'homem branco' 'oka' 'casa'. É o nome de um curso d'água, que nasce na Floresta da Tijuca e desemboca na Baía de Guanabara, que deu nome aos habitantes do Rio de Janeiro. O historiador Nireu Cavalcanti garante que o nome do rio nasceu primeiro que o gentílico. Ele explica que, em 1531, o curso dágua era conhecido como Aguada dos Marinheiros, pois além dos índios, ele abastecia navios que paravam na Baía de Guanabara. Naquele ano, para expulsar estrangeiros da costa, os irmãos Martim Afonso e Pero Lopes de Souza atracaram junto à foz, com sua frota, desembarcaram e construíram uma casa de pedra. Uma das versões contada pelos estudiosos da língua tupi é que os índios acharam esquisito morar em casa de pedra. O rio tinha muito acari, um tipo de peixe. E os índios fizeram uma analogia: os portugueses (pela semelhança entre suas armaduras e as placas características do corpo desse peixe) eram como o acari e moravam em casa (oca) de pedras. Daí passaram a chamar o rio de Akari oka, que virou Carioca para os portugueses. Segundo o historiador, data do fim do século XVIII a primeira referência conhecida do termo carioca para designar os que nascem na cidade do Rio de Janeiro. Em um documento, militares citavam problemas para montar tropas com cariocas, considerados festeiros. (fonte: *O Globo*, edição de 14.1.2018). Assim, só se chamam "cariocas" os nascidos na cidade do Rio de Janeiro; os que nascem em outras cidades do estado do Rio de Janeiro são chamados fluminenses.

³ Fundação Biblioteca Nacional – BNDigital -[S.I], 1745. 96p. orig Ms. Coleção Casa do Contos. I-10,08,002 N°001

⁴ “nome de nação” – sistema atribuído pelos traficantes de escravos trazidos da África, como indicativo de identidade, ou mesmo de procedência; nação mina-saburu, nação mina-maki, entre outras).

⁵ OLIVEIRA, Maria Inês de. Viver e morrer no meio dos seus... *Op. Cit.*, pp. 176-7; SOARES, M. *Devotos da cor: identidade étnica...* *Op. Cit.*, pp 188-9.

sendo este o espaço temporal provável, da sua saída do Brasil, e posterior retorno, sendo este, após 1770. O mais intrigante é que não há nenhuma evidência concreta desta viagem e do tempo passado em Portugal, muito menos aqui no Brasil, que comprove que esta viagem é educativa. Portanto, para comprovar esta hipótese de que ele estudou numa escola em Portugal, recolhemos documentos e estudos nos arquivos de saída e chegadas desse período na cidade do Rio de Janeiro e em diversas cidades portuguesas, Lisboa e Porto, e mais precisamente, nos arquivos das cidades de Matosinhos, Braga, Aveiro e Lisboa, e não mais importante arquivo em português, a Torre do Tombo. Estas eram as cidades e/ou portos portugueses onde chegava a maior parte das pessoas que regressavam das colónias para a metrópole, e este estudo justifica-se em termos de fluxos migratórios entre as colónias e a metrópole, etc.

Mas diante da complexidade de documentações em Portugal e no Brasil e na posterior análise de seus trabalhos; o fino traço o modo completo de sua execução em trabalhos notáveis, a suspeita de ter tido uma educação mais “formal que a da época” ganha força.

Por conta disso, Valentim é conhecido como o artista que introduz no Brasil a técnica de fundição em metal/bronze, inexistente até à época para os ateliers, tornando a primeira iniciativa do uso desta técnica nas Américas, onde a produção de peças com a utilização da fundição de metal/bronze. Este fato só reforça a ideia de que tenha recebido educação e conhecimentos nada comuns aos seus parceiros artistas, arquitetos brasilianos, formados em oficinas de artistas vindos da metrópole, e outras regiões da Europa, embora pouco comuns em relação ao número de artistas portugueses, já renomados em terras lusitanas, que aqui aportaram.

Mas em que cidade ocorreu a hipotética viagem de Valentim da Fonseca e Silva a Portugal? Em que momento? Sob quais condições? Não sabemos porque, até o momento, nenhuma fonte confiável nos informa tal informação. Outra hipótese sobre sua educação refinada, também não há qualquer evidência disso, a não serem os depoimentos de pessoas que conviveram com ele na época, e que segundo dizem, puderam testemunhar seu tratamento refinado perante os padrões culturais de educação formal à época. Consideramos, portanto, como apenas uma hipótese, a sua viagem ao estrangeiro, todo período da sua vida e o seu regresso de Portugal. De certo é que por volta de 1770 a

Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito e começaram a criar obras na cidade do Rio de Janeiro, todas sob assinatura do Mestre Valentim.

Como homem livre em uma sociedade escravista, do século XVIII, Mestre Valentim, trabalhou como escultor, projetista e urbanista, traduzindo para o riscado da cidade as demandas de uma sociedade que se modernizava sob as influências da metrópole, e de toda a Europa. Atuou com grande relevância na arquitetura civil, com a construção de obras importantes na cidade do Rio de Janeiro (em 1778?) para o Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos e Sousa (1792- 1809) da Coroa portuguesa, entre outras, significativas obras para irmandades e ordens religiosas, construindo um enorme acervo de esculturas, riscos de arquitetura, paisagismo e urbanismo. Construiu uma cidade sub influencia barroca, com espaços de sociabilidade bem como para a população negra carioca (escrava e livre), como, para o restante dos outros habitantes.

Entre as suas obras mais conhecidas e emblemáticas, estão o Passeio Público, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro, a Igreja São Pedro dos Clérigos, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo (1772) e da Capela do Noviciado de São Francisco de Paula (1773); tanto na igreja quanto na capela ele faria ainda vários trabalhos, concluindo-os em 1800, O portal e retábulo mor de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, o Chafariz da Praça XV, a Igreja de Santa Cruz dos Militares, entre outras. Seu legado é a própria cidade.

O PROBLEMA

Inicia-se no princípio do século XX na cidade do Rio de Janeiro, o processo de derrubada de suas construções, e enorme iconoclastia, quando uma considerável parte, que compunha esse significativo patrimônio sob assinatura de Valentim, sofre com a reforma urbanística da administração republicana federal, que resolve tomar ruas inteiras, igrejas e casarões, mais intensamente do final do século XIX, até meados do século XX. Tudo em nome do progresso e em prol do reconhecimento da cidade, como a “Paris dos trópicos”. Por este fato, é que nos dias de hoje, não mais conseguimos olhar à luz da contemporaneidade para um conjunto de obras de Mestre Valentim, construído no espaço geográfico da cidade do Rio de Janeiro, com a grandeza do conjunto de obras de

Mestre Aleijadinho, entre algumas cidades do Estado de Minas Gerais. Aleijadinho, sem quaisquer dúvidas, é um o criador de um valoroso patrimônio histórico e cultural da humanidade, que ainda permanece consideravelmente conservado sob os céus de Minas Gerais, um imenso e denso patrimônio ainda vivo, latente, todo exposto em suas "cidades-monumento" como, Ouro Preto, Mariana, Sabará e Congonhas, entre outras tantas criações espalhadas em coleções públicas e particulares.

Numa comparação com a cidade do Rio de Janeiro, estas cidades do Estado de Minas Gerais, são menores em seu território, na maioria construções em terrenos acidentados. Estas cidades mineiras tinham a sua economia baseada na extração de mineral, ouro e diamante, e isso muito contribuiu para o adensamento de obras e construções nesta área. Já no século XX, em 02 de setembro de 1980, algumas cidades foram agraciadas pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) como patrimônio Cultural da Humanidade, e desde então, vivem às custas do “negócio do turismo”, fazendo disto, a maior fonte de rendimentos e sustentabilidade social local. Desta forma, estas cidades-monumentos” possuem fortes e importantes motivos para não sofrerem das mesmas mazelas trazidas pelo desenvolvimento, e em “nome” do progresso, que sempre arrasa territórios e dizima patrimônios construídos das cidades que se transformaram em grandes centros, especialmente as capitais. No caso do crescimento de que o Rio de Janeiro sofreu, numa cadeia evolutiva, desde sede da Colônia, à Capital da República, época que apresentou um crescimento populacional vertiginoso, nesta cidade em especial, viu-se na necessidade de crescimento de suas ruas e avenidas, tudo em nome deste mesmo progresso, todo um patrimônio foi colocado abaixo.

O TRABALHO

No Brasil colônia, Valentim da Fonseca e Silva, era o artista mais requisitado da capital da corte até a chegada da missão francesa. Acompanhada e apadrinhada pelos Reis, a missão exerceu grande influência desde a sua chegada sobre as artes e a arquitetura daquela época, fazendo com que o “ar do novo mundo”, trazido pelos artistas recém chegados da Europa e munidos de uma formação acadêmica de base, e de todas as

influências que a arte, religião e a política exerciam sobre o continente de onde a corte havia saído fugida estrategicamente para vir ao Brasil. A missão embora não fizesse uma má influência sobre tudo aquilo que pelo Rio existia, procurou mudar muita coisa e agiu em algumas obras do mestre. Tudo teria o modo colonial, uma cidade não desenvolvida como a Paris da época, almejada como ideal para a cidade mais livre, mais limpa, mais habitável para os novos moradores, os Reis, sua família e todo o seu séquito real, bem como seus milhares de servidores junto com a nova corte, agora moradora desta cidade.

VIDA EM PORTUGAL?

O período de vida de Valentim em Portugal é até hoje uma incógnita, mesmo que cada vez mais com o surgimento de novas fontes de consulta, as novas teses e dos novos escritos, sobre o período e sobre o artista nos levam a um caminho comum: o de que ele não estivera em terras lusitanas para a sua educação, como os poucos e primeiros escritos nos davam conta. Temos que levar em conta os escritos de Manuel Araújo Porto Alegre, seu primeiro biógrafo, e observando a linha do tempo foi quem teve a oportunidade de conviver ainda com pessoas com as quais Valentim da Fonseca e Silva pudesse ter convivido no passado, como seu mais fiel artífice, Simião, que deu à Araújo substâncias para que ele afirmasse a condição dele ter vivido de criança a fase adulta jovem em terras lusas, e ainda dando-lhe testemunho e características de sua fala, típica do norte de Portugal. Pois segundo Simião, durante a fala, notasse com facilidade o sotaque nortenho na troca da sílaba “v” pelo “b”, quando Valentim da Fonseca e Silva falava palavras tais como “binho” ao invés de vinho

Existia uma “áura” de sua educação, refinamento, erudição e até de seu sotaque minhoto; informe de um de seus ex-escravos, que nos levam a formar um senso de que ele estivesse passado por um período em terras lusitanas onde fora educado. Pois bem, sendo ele filho de um pródigo português, não teria tido a oportunidade de ter recebido essa mesma educação em sua residência junto a seus pais? Valentim da Fonseca e Silva, não poderia ter sido influenciado pelas mais diversas gravuras, tratados e mesmo os artistas portugueses vindos da Europa? Pois bem, é possível pensar que as influências artísticas se faziam pela proximidade e bom relacionamento de seu pai, pois o mesmo

gozava de uma posição de influência que ocupava nos quadros de alto funcionários da coroa, na cidade do Serro do Frio. Isso certamente poderia ser um fator de incentivo ao filho, para que ele mais tarde se tornasse um dos melhores artistas do nosso Rococó.

Manuel Araújo Porto Alegre; o Barão de Santo Ângelo, ao escrever a biografia do artista para a Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), de onde era membro, construiu uma das poucas fontes de informação sobre a vida e a obra de Mestre Valentim da Fonseca e Silva, em 1856. Neste artigo, o Barão de Santo Ângelo, feito 43 anos depois de sua morte, baseia-se entre outras coisas, nas informações recebidas de Simeão José de Nazareth, um dos muitos discípulos de Mestre Valentim. O mesmo não afirma nada a respeito do período em que Valentim esteve em Portugal.

Como o biógrafo foi ele quem teve a maior proximidade com o artista, considerando-se a relação temporal. Através destas informações, outros autores o seguiram, como exemplo Aníbal de Mattos, que para além de novos dados acrescidos a vida e arte de Valentim da Fonseca e Silva, concordou com essa mesma hipótese de vida em Portugal, acabando por registrar tudo na escrita de seu o livro; Mestre Valentim da Fonseca e Silva e outros Estudos de 1934.

Da mesma forma, o Autor, José Marianno Filho, antigo Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, e ex-Professor da Universidade do Distrito Federal, escreve em sua monografia de 1943, com título de O Passeio Público do Rio de Janeiro 1779-1783, afirma em seu texto que Valentim da Fonseca e Silva só poderia ter estudado em Portugal, pois o mesmo possuía habilidades de arte e arquitetura desenvolvidas pelas escolas da metrópole. Isto, segundo o referido autor, foi um diferencial ao chamamento do Vice-Rei D. Luiz de Vasconcelos para que Valentim da Fonseca e Silva assumisse a responsabilidade que lhe foi passada pelo representante do Rei, a obra de maior vulto da sede da colônia, o Passeio Público.⁶

O Prof. Dr. Nireu Cavalcanti trouxe-nos uma das últimas notificações sobre a possibilidade de Valentim ter ido à Portugal estudar. Isto não aconteceu de fato, conforme o mesmo documenta em seus estudos, citados nesta bibliografia.

Após pesquisas em arquivos no Brasil e em Portugal, encontramos peças do Mestre, nas cidades de Évora: uma mesa com seis cadeiras, e uma “atmosfera” de que

⁶ PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. Iconografia Brasileira. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Rio de Janeiro, t. 19, 1856.

acredita que ele tenha vivido naquele país. Estas obras, na realidade uma mesa que estava sendo posta a venda, poderia ser uma obra atribuída a este artista, que pode ter sido levada para a cidade de Évora por um português, e ou parente quando deixara o Brasil. É uma hipótese bastante considerável a ser levada em conta.

Certo é que consta o seu testamento que seus passos e vida, de modo concreto, tenham sido aqui no Brasil, país onde viveu, trabalhou, criou suas obras de arte e fez suas intervenções urbanísticas e faleceu. Após rastrear, investigar, pesquisar e ler toda uma gama de documentação, em locais de referência como, a Torre do Tombo, Arquivo Municipal de Braga, Arquivo Nacional, arquivos das Ordens Terceiras, Arquivo do Estado do Rio de Janeiro, Arquivo da Prefeitura do Estado do Rio de Janeiro, Arquivo da Cúria Metropolitana, entre outros já citados, enfim, infelizmente, essa hipótese em questão continuará em aberto. Creio que, com o passar dos tempos, novas fontes surgirão e poderão ser consultadas, e quem sabe essa questão será respondida.

Em respeito aos vários Historiadores que se debruçaram sobre esta questão, podemos apenas seguir com aquilo que as fontes nos mostram de fato, mesmo que ainda nos deixem a indagar: Valentim da Fonseca e Silva afinal viveu e estudou em Portugal?

BRASIL

Terra longínqua e distante, para muitos portugueses que aqui aportavam munidos da vontade de vida nova numa outra terra, como se no Brasil todos os seus sonhos de realização profissional e pessoal pudessem acontecer.

O Brasil era um sonho maravilhoso, uma miragem almejada, embora a vontade de voltar, a lembrança da aldeia, vila ou cidade de origem estivesse sempre bem presente no mais íntimo de cada coração⁷.

O Rio de Janeiro, das décadas finais do século XVIII, foi a cidade que recepcionou o jovem recém chegado de Portugal Valentim da Fonseca e Silva e

⁷ Oliveira, Eduardo Pires de. Minho e Minas Gerais no Séc. XVIII. Braga, PT.: Gráfica Vilaverdense – Artes Gráficas, Lda. 2016. p. 70

sua mãe. A cidade passava por um modelo instituído para o seu crescimento, baseado na capital da corte, a cidade de Lisboa. Todo esse planejamento estaria dentro da concepção iluminista que D. Luiz de Vasconcelos, passou a impor à modesta capital, a fim de torna-la mais atraente aos olhos duma sociedade com dois séculos de aculturação, e de uma burguesia cada vez mais dominante e perigosamente estratificada em confrarias.

Um discurso de sedução e de dominação. Desse modo também poderia ser explicada a apropriação de produção marginal da sociedade todo desvio é ameaçador, pondo-a a serviço da dominação reinol. Como foi o caso do mulato Mestre Valentim da Fonseca e Silva, letrado e possuidor, como já dissemos, da maior oficina de arte do Rio de Janeiro, que em vez de engenheiros militares brancos e diplomados, foi o escolhido por D. Luiz de Vasconcelos para levar a cabo o grandioso programa de abastecimento de água, saneamento público e embelezamento urbano⁸.

Conforme podemos constatar na figura do mapa a seguir, a cidade do Rio de Janeiro (fig. 11) não passava de umas poucas ruas, basicamente à beira mar, bastante concentradas no pelo centro da cidade. Ali estavam as principais construções religiosas, administrativas, comércio e até mesmo a maioria das moradias dos funcionários públicos, e povo em geral, não esquecendo-se dos ateliers de demais trabalhadores que por alí habitavam em grandes construções, casarões transformados em cortiços.

A ARQUITETURA E VIDA DE VALENTIM

Ao substituir o Marquês do Lavradio, homem que fora a época chamado de amigo do progresso e do asseio da cidade, cooperando eficazmente para o

⁸ CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim: espaços da arte brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 14

desenvolvimento material da grande colônia lusa da América, O Mestre Valentim da Fonseca e Silva foi o maior responsável pelas obras de profunda importância para a cidade sede da colônia daquele momento em diante.

Esses fatos que qualificavam o seu antecessor, Marquês do Lavradio, pesaram sobre os ombros do mais novo Vice-Rei, que ainda moço, assumia grande responsabilidade junto a todos e principalmente junto a corte. Isso aumentava por certo, as tensões e pressões de início de governo com o enfrentamento das chuvas constantes à entrada do inverno, que promoveram um caos e imensos danos inesperados a cidade colonial, como por exemplo, a falta dágua para a cidade. Para sanar isto, a opção era a venda de água, ou deixar que a população tivesse que buscar água longe de seus limites de cidade. E pior que isto, uma grave e terrível epidemia de caráter infeccioso acompanhada de perturbações cerebrais e da medula, que deixava paralisias e deformidades, a chamada epidemia “Zamparine”

Podemos destacar que neste período que coincide com o governo de D. Luiz de Vasconcelos, o desenvolvimento e uma de suas maiores características como governador geral. O governo foi do melhores até aquele momento, pois benefícios públicos de grande valia, obras estruturais e de saneamento básico para a pacata cidade do Rio de Janeiro, para que se torna-se sede da colônia no Brasil. É nesse governo que Mestre Valentim da Fonseca e Silva teve a liberdade e a oportunidade de manifestar as superiores qualidades do seu gênio inventivo, realizando toda uma obra que se destacou, não só pelo cunho de sua excepcional brasiliade, mas pela superior diversidade apresentada pela sua criatividade.

Mesmo antes da chegada do Vice-Rei, Mestre Valentim da Fonseca e Silva, já gozava de prestígio artístico por possuir grande talento, pois que se desenvolvera numa espantosa velocidade e vigor na composição de seus riscados de arquitetura, ornatos e composições mais variadas para igrejas, móveis e etc. Fato esse que como supõe Porto alegre, “uma das causas poderosas que motivaram as bárbaras resoluções da corte, mandando fechar mais tarde, todas as lojas de ourives; sequestrar instrumentos e perseguir e castigar os delinquentes com as penas de moedeiros falsos”.

O Vice-Rei possuía um espírito empreendedor, culto, apaixonado pelos estudos. A ele, se deve um governo que demonstrou grande incentivo à cultura, arte, letras e ciências, que puderam caminhar lado a lado com os problemas materiais da administração pública. Teve como sua iniciativa a abertura do Museu de História Nacional. Ele proporcionou um dos melhores momentos artísticos da colônia. É aí, numa das cidades de grande importância da colônia portuguesa, no “Brasil”, cuja capital ainda era Salvador, na Bahia, que Mestre Valentim, inicia seus trabalhos e tem sua movimentada oficina. Na verdade, até então, o Rio nada mais era que um porto escoador de riquezas produzidas em Minas Gerais, sem grandes aspirações para grande metrópole e sede da coroa portuguesa.

Com o decorrer do grande aumento da exploração das minas de ouro e diamantes e a maior proximidade à Minas Gerais, dá a cidade do Rio de Janeiro, promover mudanças estruturais inspiradas pelo Vice-Rei, D. Luiz de Vasconcelos, e como diz Carvalho, “O programa iluminista na capital do vice-reino implantou-se de modo decidido e triunfante com a construção do Passeio Público, como o primeiro local de lazer do carioca, e de seu contraponto, o chafariz das Marrecas”. (Carvalho, 1999). Para além de outros itens que passaram a se desenvolver mais na “futura” capital da colônia.

Mestre Valentim da Fonseca e Silva fazia parte da Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, e através de seus relacionamentos internos, iniciou trabalhos em 1772 com o entalhador Luiz da Fonseca Rosa, que já realizava trabalhos e obras no interior da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmo, na antiga Rua Direita, atualmente Rua Primeiro de Março, no centro do Rio de Janeiro.

Por ser um dos mais ativos artífices, Valentim da Fonseca e Silva, como já disse, havia se estabelecido no Rio de Janeiro, onde tinha por simpatia e amizade D. Vasconcelos de Souza, o Vice-Rei de Portugal, com quem numa “parceria” desenvolveu muitos trabalhos. Esta amizade, entre um mulato de modos europeus, “aportuguesado” pela sua educação e vivência na sede da coroa, despertou grande interesse entre todos da corte e cidadãos mais abastados na época, em pleno século

XVIII, um mulato responsável pelas mais importantes reformas e novas obras urbanísticas da cidade.

Valentim da Fonseca e Silva, doravante será tratado como Valentim, e ou Mestre Valentim, possuía seu atelier e oficina que ficava próxima a rua do Sabão, área periférica ao centro do Rio de Janeiro antigo. Perto do “centro religioso” e de seus clientes de móveis, o grande artista mostra-se bastante produtivo e atuante durante sua presença no Rio de Janeiro, na confecção de obras e riscos de arquitetura, mobiliário e talhas. Também realiza obras também para particulares; aliás, as que ele considerava o que mais lhe rendia proventos financeiros. Segundo o próprio Valentim, as encomendas de obras “públicas” davam-lhe bastante vulto e visibilidade; porém, o seu ganho era inversamente proporcional às suas encomendas particulares.

Sua produção de caráter escultórico arquitetônico e urbanístico participou e foi contemporânea junto ao processo de “civilidade” e de “esclarecimento” da sociedade carioca setecentista, e destinou-se quase exclusivamente às instituições governamentais e laicas dominantes no período. Projetou e ainda executou importantes obras de artes em talhas, imaginárias em igrejas de algumas poucas congregações laicas, além de lampadários, alfaias, e objetos sacros⁹.

O Rio de Janeiro não foi pensado para ser uma cidade “monumento” como Ouro Preto, Mariana, e Congonhas do Campo assim como (é para Aleijadinho como grande artista). O Rio de Janeiro foi o espaço maior de criação do Metre Valentim, onde confeccionou a maior parte de toda sua obra civil e de urbanização. Não houve obra realizada pelo mestre, que não tenha sido no Rio de Janeiro e regiões próximas como Magé e Petrópolis. Ele é um artista basicamente local, ou melhor para se entender, as suas obras estão dentro dos limites do que entendemos hoje como Estado do Rio de Janeiro. Quando o Rio de Janeiro fora elevado a capital do Brasil, sofreu modificações profundas de várias naturezas: urbanística, social, etc, para que pudesse se assemelhar as metrópoles europeias,

⁹ Ibidem. P. 07

principalmente Lisboa. Isso tudo com grande peso após a chegada da família real e todo seu séquito para alí viver, ocupando todas as casas e edificações existentes e que fossem habitáveis e talvez, até mesmo as que não fossem tão habitáveis também. A exemplo disso, no sentido de criar uma cidade mais arejada, desbasta-se todo o morro do Castelo. Antigo reduto de grande parte da população que vivia na área central da cidade do Rio de Janeiro, a maioria destes residentes, moravam em enormes cortiços, ladeados por algumas igrejas e casarões do século XVII e XVIII.

Na cidade, Valentim, um artista e arquiteto bem requisitado, habilidoso e de inspiração nacional, em boa parte, soube utilizar expressão toda fauna e flora que o influenciava na confecção de suas obras plásticas, para além da miscigenação de nosso povo em suas obras. Característica esta, bastante importante, pois seus traços e traçados, executaram obras e riscos de prédios, jardins, capelas, interiores, etc. em seu atelier/oficina. O local foi o berço da expressão do Barroco e Rococó vindas de seus desenhos, de suas esculturas, de suas indumentárias para os mais diversos fins. Nesta oficina/atelier, também residiu com sua mãe.

Muito embora o Artista tenha nascido em Minas Gerais, este Estado não conta sequer com uma obra de Valentim e nem mesmo em Portugal, país onde até então, ele esteve supostamente por um longo período para viver com seus familiares e receber educação até a morte de seu pai.

Durante a gestão de Vasconcelos, Mestre Valentim foi o principal construtor das obras públicas da cidade, atuando nas áreas de saneamento, abastecimento e embelezamento urbano e não deixando de realizar suas obras civis, como o passeio público por exemplo. Em 1779 projeta e inicia as obras de construção do Passeio Público da cidade do Rio de Janeiro, concluído em 1783, onde projetou um conjunto composto por muro, portal e portão, além da Fonte dos Amores. Ainda para o Passeio a artista projeta os dois pavilhões ornamentados por duas estátuas representando Apolo e Mercúrio.

Seu traçado Rococó traz referências do Barroco, exposto em fachadas, móveis, e igrejas com suas imaginárias, tem toda indumentária e signos Rococó, a nova linguagem daquela época. Maior vulto de suas obras de arquitetura urbanística foi o Passeio público, posteriormente tendo traçado original modificado por uma reforma a seguida da missão francesa, vinda com alguns anos após a chegada da família real. Todo o traçado baseado no desenho original de Valentim fora alterado numa reforma no estilo Romântico, realizado pelo paisagista francês Auguste François Marie Glaziou (1828 – 1906) por volta de 1864, e desta data até os dias atuais sua obra ainda sofreu outras intervenções, quase sempre não tão bem planejadas, quanto aquela original. Em 1785 projeta e executa o chafariz das Marrecas, ornamentado por duas estátuas representando a Ninfá Eco e o Caçador Narciso. Neste mesmo ano é inaugurado o Passeio Público. Entre 1778 e 1790 Valentim trabalhou nas principais obras da cidade, com exceção da Praça XV. A novidade estava em planejar o uso do solo urbano longe de seu aspecto estritamente utilitário, como era feito até então. Valentim foi chamado para intervir em um espaço que após sua urbanização transformar-se-ia morfológicamente em uma típica cidade barroca. Ele procurou aliar utilidade à beleza.

Os equipamentos urbanos projetados com ruas mais largas e os chafarizes fizeram da região do passeio uma área valorizada, consolidando a ocupação para a zona sul. Antes da urbanização da região, o trajeto em direção a esta zona era difícil. Valentim foi o grande construtor de chafarizes que denotam o eixo de expansão da cidade. Ainda construiu o Chafariz das Saracuras no pátio do Convento da Ajuda em 1795, demolido para dar espaço a Praça Floriano, atual Cinelândia, região central da cidade do Rio de Janeiro.

A urbanização da Praça XV foi pensada por ele como lócus de sociabilidade. A reforma de Valentim no local se insere em um projeto maior de urbanização da praça. Em torno do chafariz se concentrava o comércio ambulante, e na medida em que marinheiros, escravos, os habitantes da região e transeuntes eventuais iam executando suas rotinas, também desfrutavam da nova estética

funcional da cidade. A praça foi reformada para se assemelhar ao cais de Lisboa, que ele nunca conheceu. Valentim faleceu em 24 de fevereiro de 1813, na cidade que ajudou a construir.¹⁰

OS ARREDORES DA SEDE DA COLÔNIA

A Capela de Santo Antônio, da Fazenda Santo Antônio, 1754, Petrópolis, RJ, foi por onde o Artista também andou, fica na região serrana do Estado do Rio de Janeiro, onde também executou obras sob encomenda. A capela de Santo Antônio, da Fazenda Santo Antônio, 1754, obras foram realizadas no último quarto do XVIII, com dedicação a Nossa Senhora do Amor Divino. A propriedade era do Deputado da primeira constituinte do Brasil, Agostinho Correia da Silva Goulão, e posteriormente repassa à família Hungria. A fazenda fica em Petrópolis. O período de construção desta e de outras capelas pela região serrana se devem a duas fortes influencias sob Valentim. A Primeira, a sua relação com o prior da Ordem Terceira, já citado no texto acima, e a segunda, não menos forte, fora a proibição; Lei imposta à colônia pela metrópole, Lisboa, no último quarto do século XVIII, da ação dos ourives e artífices que reproduzo a seguir para que se entenda a medida que poderá ser a força e causa de seu deslocamento para a região serrana em busca de seu sustento financeiro. Diante de tal grau de injustiça causada por esta lei, o então Vice-Rei do Brasil, o Conde da Cunha, respondeu ao Rey apresentando no documento disposições contrárias à decisão da Metrópole. Julgava a medida prejudicial, uma vez que os ourives de ouro e prata não pudessem trabalhar, pois afastados pela tal lei, restaria o descaminho do trabalho na clandestinidade e no contrabando, burlando a Metrópole no pagamento e arrecadação dos impostos, o quinto, não seria mais pago. Para além disso, o Conde

¹⁰ Fonte: (<http://antigo.acordacultura.org.br/herois/herois/mestrevalentim>) consulta em 12/02/2016

desenvolveu um raciocínio bastante contundente mostrando ao Rey as consequências de tal medida nefasta.

Diante desta Lei, Valentim entre tantos outros viu-se em apuros, pois a ele principalmente, recorriam os mais diversos artífices, ourives, decoradores, escultores, pintores, etc. Tal aflição acaba, assim que em 1779, D. Luiz de Vasconcellos e Souza assume o governo da Colônia aos 5 dias de abril.

CRONOLOGIA DE SUA OBRA.¹¹

Ano	Obra - / Localização
	<p>Localização principais pontos de obras de Mestre Valentim, maps Google:  https://www.google.com.br/maps/@-22.9069094,-43.1796132,15.5z?hl=pt-BR&authuser=0</p>
1745	<p>Nascimento de Valentim da Fonseca e Silva – cidade do Serro no Estado de Minas Gerais, Brasil</p> <p>https://www.google.com.br/maps/place/Serro,+MG,+39150-000/@-18.6017082,-43.3999499,5319m/data=!3m2!1e3!4b1!4m8!1m2!11m1!3e4!3m4!1s0xaee3a5a319e55d:0xdabe50c9414314f7!8m2!3d-18.6033652!4d-43.3790446?hl=pt-BR&authuser=0</p>
1748	

¹¹ Cronologia em detalhes mínimos. Fonte: CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim: espaços da arte brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. P 107, 108 e 109. Acrescidos de links de posicionamento por GPS, para facilitar o leitor o posicionamento e visualização dos locais quando da utilização de programas virtuais, de acesso a internet que permitem a visualização de cada ponto.

	Levado pelo pai para Portugal (?)
1748 - 1770	Período suposto em que vive em Portugal, com os pais (?)
1770	Volta ao Brasil, para a cidade do Rio de Janeiro.
1772	Trabalha na Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo. https://www.google.com.br/maps/place/Vener%C3%A1vel+Ordem+Terceira+de+Nossa+Senhora+do+Monte+do+Carmo/@-22.9252251,-43.2118102,646m/data=!3m2!1e3!4b1!4m8!1m2!11m1!3e4!3m4!1s0x997fb23f387cf9:0x82364ba516aeb042!8m2!3d-22.9252251!4d-43.2096215?hl=pt-BR&authuser=0
1773 - 1800	Igreja da Ordem do Carmo. https://www.google.com.br/maps/place/Igreja+Nossa+Senhora+do+Monte+do+Carmo/@-22.903067,-43.177738,646m/data=!3m2!1e3!4b1!4m5!3m4!1s0x997f5f6

	9cea04f:0xade4c940e7dd87ea!8m2!3d-22.903067!4d-43.1755493?hl=pt-BR&authuser=0
1779 -	Trabalho em obras de urbanização da cidade do Rio de Janeiro com o Vice-Rei S. Luiz de Vasconcelos
1790	
1781	Moldes dos lampadários na Igreja do Mosteiro de São Bento https://www.google.com.br/maps/place/Mosteiro+de+S%C3%A3o+Bento/@-22.897934,-43.1802513,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x997f59bf33fa73:0x41dd2da43b718ef7!8m2!3d-22.897934!4d-43.1780626?hl=pt-BR&authuser=0
1783	Igreja da Irmandade de Santa Rita https://www.google.com.br/maps/place/Matriz+de+Santa+Rita/@-22.8910346,-43.4281966,11z/data=!4m8!1m2!2m1!1sIgreja+da+Irmandade+de+Santa+Rita!3m4!1s0x997f5bf4c7e7f9:0x6f3aebf58a7f6d32!8m2!3d-22.900395!4d-43.180683?hl=pt-BR&authuser=0
1779 -	Construção do Passeio Público, jardim de lazer carioca.

1783	<p>https://www.google.com.br/maps/place/Pra%C3%A7a+Passeio+P%C3%BAblico/@-22.913381,-43.1788245,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x997f625058f77d:0xf16f8eb37fcc7d8a!8m2!3d-22.913381!4d-43.1766358?hl=pt-BR&authuser=0</p>
1785	<p>Chafariz das Marrecas, demolido para a construção do Quartel Geral da Policia Militar do Estado do Rio de Janeiro</p> <p>https://www.google.com.br/maps/place/1%C2%BA+Comando+de+Policiamento+de+%C3%81rea/@-22.9114526,-43.1806898,17z/data=!4m13!1m7!3m6!1s0x997f63b9bb0c13:0xb91cbcdb1304424b!2sR.+das+Marrecas+-+Centro,+Rio+de+Janeiro+-+RJ!3b1!8m2!3d-22.912497!4d-43.1777606!3m4!1s0x997f63e887f9f9:0xb9bc23c577f7154f!8m2!3d-22.9114526!4d-43.1785011?hl=pt-BR&authuser=0</p>
1786	<p>Chafariz do Lagarto</p> <p>https://www.google.com.br/maps/place/Chafariz+do+Lagarto/@-22.9121312,-43.1972616,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x997f0d21677:18d:0xb008de37df75b4d!8m2!3d-22.9121312!4d-43.1950729?hl=pt-BR&authuser=0</p>
	<p>Reedificação do prédio do recolhimento do Parto, que se incendiara. Única obra que retrata M. Valentim, está no acervo</p>

1789	<p>da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. https://catedral.com.br/ e http://semprerio.com.br/o- <i>incendio/</i></p>
	<p>Projeta o Chafariz da Pirâmide, na Praça do Carmo.</p> <p>https://www.google.com.br/maps/place/Chafariz+do+Mestre+Valentim/@-22.902706,-43.1760419,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x9981e21dc8d847:0x767d8d34ad6e2944!8m2!3d-22.902706!4d-43.1738532?hl=pt-BR&authuser=0</p>
1790	<p>Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte.</p> <p>https://www.google.com.br/maps/search/Igreja+da+Vener%C3%A1vel+Ordem+Terceira+de+Nossa+Senhora+da+Concei%C3%A7%C3%A1o+e+Boa+Morte/@-22.902768,-43.1800641,17z/data=!3m1!4b1?hl=pt-BR&authuser=0</p>
1795	<p>Chafariz das Saracuras - Obra deslocada para a praça General Ozório no bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro.</p>

	<p>https://www.google.com.br/maps/place/Pra%C3%A7a+General+Os%C3%A9rio/@-22.9851806,-43.200007,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x9bd51767f0ad1b:0x1dcc0c567152c89b!8m2!3d-22.9851806!4d-43.1978183?hl=pt-BR&authuser=0</p>
1796 - 1797	<p>Projeto e execução a capela do Engenho de Nossa Senhora da Soledade das Terras Frias, conhecido como Fazenda Santo Antônio, em Petrópolis.</p> <p>https://www.google.com.br/maps/place/Fazenda+Santo+Ant%C3%B4nio/@-22.4135446,-43.1005674,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x99ab1f6678fadf:0x47613b4193d889d1!8m2!3d-22.4135446!4d-43.0983787?hl=pt-BR&authuser=0</p>
1801 - 1802	<p>Igreja Venerável Irmandade Príncipe dos Apóstolos São Pedro (Igreja demolida, hoje há uma nova em outro local, este marcado)</p> <p>https://www.google.com.br/maps/place/Vener%C3%A1vel+Irmandade+do+Pr%C3%ADncipe+dos+Ap%C3%B3stolos+S%C3%A3o+Pedro/@-22.9252251,-43.2118102,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x997fb23f387cf9:0x82364ba516aeb042!8m2!3d-22.9252251!4d-43.2096215?hl=pt-BR&authuser=0</p>

	Igreja Santa Cruz do Militares https://www.google.com.br/maps/place/Igreja+da+Irmandade+da+Santa+Cruz+dos+Militares/@-22.9021789,-43.177931,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x997f58b4c29e9d:0xdee6fd886be35520!8m2!3d-22.9021789!4d-43.1757423?hl=pt-BR&authuser=0
1801 - 1812	Igreja Venerável ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula. (http://www.saofranciscopaula.com.br/) https://www.google.com.br/maps/place/Igreja+S%C3%A3o+Francisco+de+Paula/@-22.9054262,-43.1828336,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x997f5d8bbf19c9:0xcf18448f38df1a16!8m2!3d-22.9054262!4d-43.1806449?hl=pt-BR&authuser=0
1813	Morte - Valentim Da Fonseca e Silva

Recebido em: 24/07/24 - Aceito em: 20/08/24

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Manuel Lopes de, 1964. *Notícias Históricas de Portugal e Brasil (1751-1800)*, Coimbra, Coimbra Editora Lda.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. Mons. *Memórias históricas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945. 10 v

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Artistas e Artífices, e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa. *Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro*. Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2005. Composição e impressão Ser Silito-Mai. , 2007. 539p

AZEVEDO, Moreida de. *O Rio de Janeiro, Sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades Vol I e II*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier. Instituto Brazileiro, 1877.

BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA: PPGAU, 2012. 214 p.

BATISTA, Nair. Valentim da Fonseca e Silva. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN)*. Rio de Janeiro, n.4, 1940.

BICALHO, Maria Fernanda. *A cidade e o Império: o Rio de Janeiro no século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BICALHO, Maria Fernanda. *A cidade e o Império: o Rio de Janeiro no século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BOXER, C.R. *A idade de ouro do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1963.

BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial / John Bury; organizadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. 2013* Brasília, DF: IPHAN / MONUMENTA, 2006. 256 p.: il.; 26 cm.

CARDOSO, C. F.; MALERBA, J. (orgs.). Representações: Contribuições a um Debate Transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim: espaços da arte brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CAVALCANTI, Nireu. O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003. v. 1. 444p .

CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. (trad.). Lisboa: Difel, 1990. História, imagem e narrativas No 20, abril/2015 - ISSN 1808-9895 - <http://www.historiaimagem.com.br> 16

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. O livro de ouro da História do Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DELAMARE, Alcebíades. Restauração da Igreja de Nossa Senhora do Parto. In: Folhetim do Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, p. 2, 9-9-1938.

DIAS Eduardo Augusto da Rocha, José Silvestre Ribeiro, 1872. História dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artísticos de Portugal, nos sucessivos reinados da monarchia. Lisboa, Academia Real das Sciências.

DIAS, José Sebastião da Silva. *Correntes de sentimento religioso em Portugal* (séculos XVI a XVIII). Coimbra: Universidade de Coimbra, 1960. t. 1

DUTRA, Eliana R. de Freitas. História e Cultura Políticas – definições, usos e genealogias. Varia História. Belo Horizonte, n. 28, 2000.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional/IHGB, 1932, 544p.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis*. Rio de Janeiro: Aurora, 1951, vol. I e vol.II.

ELIAS, Lucienne, 1968- Metodologia de leitura e análise dimensional aplicada no estudo das faces de 15 esculturas de Antônio Francisco Lisboa, mestre Aleijadinho [manuscrito] / Lucienne Maria de Almeida Elias.- 2015. 303 f.:il.

FARIA, António Machado de, SARAIVA, José da Cunha, dir.,1932. *Arquivo histórico de Portugal*, Lisboa, Bertrand

FORTES, Luiz Roberto Salinas. *O iluminismo e os reis filósofos*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

GOMES, Paulo Varela,1988. *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Caminho, coop.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. *Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional*.In: *Revista de Estudo Históricos*, CPDOC/FGV – R.J., n. 1, 1988.

LABOURDETTE, Jean-François, 2003. *História de Portugal*. Porto, Publicações Dom Quixote.

LEXIKON, Herder, 1990. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo, Editora pensamento Cultrix ltda.

LIMA, Manuel de Oliveira. *D. João VI no Brasil (1808-1821)*. 2 ed. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1945. 3 v.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. vol. I. São Paulo: Planeta, 2004.

MARIANO FILHO, José. Mestre Valentim, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p.5, 5-1- 1941.

MARIANO FILHO, José. *O Passeio Público do Rio de Janeiro*, 1943, Ed. C. Mendes Rio de Janeiro

MARTINS, William de Souza. *Membros do corpo místico: ordens terceiras no Rio de Janeiro (c. 1700-1822)*. São Paulo: Edusp, 2009

MATTOS, Anibal. *Mestre Valentim e Outros Estudos*, Belo Horizonte, Edições Apolo, 1934.

MORAES, Lia Sipaúba Proença de. O Dinamismo Cultural na Capital do Vice-Reinado Português (1763-1800): A Representatividade e o Legado de Mestre Valentim. In: *História e História*. 12/10/2011, ISSN 1807-1783.

NEVES, Guilherme Pereira das . E Receberá Mercê: a Mesa da Consciência e Ordens e o clero secular no Brasil, 1808-1828. 1. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Minho e Minas Gerais no Séc. XVIII*. Braga, PT. Gráfica Vilaverdense – Artes Gráficas, Lda. 2016

OLIVEIRA, Maria Inês de. *Viver e morrer no meio dos seus...* Op. Cit., pp. 176-7; SOARES, M. *Devotos da cor: identidade étnica...* Op. Cit., pp 188-9.

[OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de](#). *Barroco e Rococó nas Igrejas de Olinda e Recife*. 1^a. ed. Brasília: IPHAN, 2015.

[OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de](#). *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 1. 352 p.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Iconografia Brasileira. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)*. Rio de Janeiro, t. 19, 1856.

Porto-Alegre, Manuel José de Araújo. *Revista Tomo XIX do Instituto Histórico Geográfico do Brasil*. Rio de Janeiro, 1898. Imprensa Nacional 367-375p.

RENOU, René. *A Cultura Explícita*. In: MAURO, Fredéric (coord.). *Nova História da Expansão Portuguesa: o império luso-brasileiro 1620 – 1750*. Lisboa: Estampa, 1991, vol.VI, pp. 369-464.

ROMANO, Ruggiero. Enciclopédia Einaudi: Memória – História. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, vol. I.

SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981. 2 t

SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca). Memórias para servir à História do Reino do Brasil. Rio e Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1943, vol. I e II.

SILVA, Denise Maria Deodato. Em busca de uma cidade ideal: Representações de poder no Rio de Janeiro do Vice - Reinado. In: História, Imagens e Narrativas, n.2, ano 1, abril/2006 – ISSN 1808 – 9895.

SERRÃO, Vítor, 2001. A Cripto-História de Arte, análise de obras de arte inexistentes, Lisboa, Livros Horizonte.

SILVA, Kalina & SILVA, Maciel. Barroco. In: Dicionário de Conceitos Históricos. 2ª Edição. SP: Ed. Contexto, 2006.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. Nova História da Expansão Portuguesa: O império lusobrasileiro 1750-1822. Lisboa: Estampa, 1986, vol. III. História, imagem e narrativas Nº20, abril/2015 - ISSN 1808-9895 - <http://www.historiaimagem.com.br> 17

SUASSUNA, Ariano. Uma teoria da Arte Rupestre. ANAIS do I Simpósio de Pré-História do Nordeste Brasileiro, Recife, CNPq, UFPE, 1991, p. 127-131.

VIEIRA FAZENDA, Antiquálias e Memórias do Rio de Janeiro. Revista do Instituto Histórico Brasileiro (IHGB). Rio de Janeiro, t. 86, 1838

VIEIRA LUSITANO 1699 – 1783, O Desenho. 2000. Catálogo. Luísa Arruda (coord.), José Alberto Seabra Carvalho (coord.). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

AUTOR: FRANCISCA HELENA BARBOSA LIMA, MÔNICA MUNIZ
MELHEM E OSCAR HENRIQUE LIBERAL DE BRITO E CUNHA
EDIÇÃO: 2008

CONSULTA AO SITE DO IPHAN

<HTTP://PORTAL.IPHAN.GOV.BR/PAGINA/DETALHES/219/>

<HTTP://PORTAL.IPHAN.GOV.BR/PAGINA/DETALHES/228>

[HTTP://PORTAL.IPHAN.GOV.BR/UPLOADS/CKFINDER/ARQUIVOS/CAT
ALOGO_LIVROS_IPHAN_2014.PDF](HTTP://PORTAL.IPHAN.GOV.BR/UPLOADS/CKFINDER/ARQUIVOS/CATALOGO_LIVROS_IPHAN_2014.PDF)

CONSULTA AO SITE MONUMENTA

<HTTP://WWW.MONUMENTA.PT/>

[HTTP://WWW.MONUMENTA.PT/FICHAS_DE_OBRA/FICHA_OBRA_PAL
MELA.PDF](HTTP://WWW.MONUMENTA.PT/FICHAS_DE_OBRA/FICHA_OBRA_PAL
MELA.PDF)

CONSULTA AO SITE DO MONUMENTOS

HTTP://WWW.MONUMENTOS.PT/SITE/APP_PAGESUSER/SITEPAGECONTENTS.ASPX?ID=08A335EA-DB85-4FDD-862B-FE6E623E44A8

SITES / ARTIGOS

MAYER, Vilmar Francisco. *Aspectos gerais da arquitetura colonial baiana* (texto disponível no portal Vitruvius/Cebrap-Novos estudos, Arquitextos de 2003) - <http://estudospatrimonio.blogspot.pt/2013/12/o-conceito-de-arte-total.html> - retirado 27/12/2015

TAMBURINI, Elena: Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte - http://www.lelettere.it/Data/Files/HtmlEditor_Files/Image/Estratti_pdf/1159berni ni.pdf retirado dia 27/12/2015.

Beretti, Giuseppe: Una commode di Gaspare Bassani con un capriccio architettonico da Le antichità di Ercolano esposte - http://www.robertmorrissey.com/item_images/1-2923.pdf retirado dia 27/12/2015.

Vale, Teresa Leonor M.: Viver em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal: Uma Breve Panorâmica. A cidade pombalina: História, Urbanismo e Arquitetura. Os 250 anos do Plano da Baixa. Actas das Jornadas, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2009, pp17-28 http://www.vanda-anastacio.at/articles/1_VIVER%20EM%20LISBOA%20NO%20TEMPO%20D0%20MARQUES%20DE%20POMBAL_locked.pdf retirado dia 27/12/2015

MARCOVICH, Anne; SHINN, Terry. Estrutura e função das imagens na ciência e na arte: entre a síntese e o holismo da forma, da força e da perturbação. *Sci. stud.*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 229-265, 2011 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662011000200002&lng=en&nrm=iso>. access on 24 June 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-31662011000200002>

Músicas e mulheres em pinturas do século XVIII no Brasil*

Music and women in Brazilian eighteenth century paintings

Angela Brandão¹

RESUMO

Este artigo trata de dois exemplares de pinturas realizadas no século XVIII no Brasil nas quais há representações de mulheres tocando instrumentos musicais. O primeiro deles encontra-se no teto da sacristia da Matriz de Nossa Senhora de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais, onde a alegoria feminina da Audição toca um violino, como parte de um conjunto dedicado aos Cinco Sentidos. O segundo é um forro proveniente de uma casa de fazenda de Paracatu, Minas Gerais, hoje na coleção do Palácio do Itamaraty, em Brasília, relacionado a um conjunto de representações alegóricas associadas à Sabedoria, em que uma personagem toca um instrumento de cordas. Pretendemos discutir esta iconografia, refletindo tanto em seu caráter alegórico quanto como reflexo de uma realidade social que não incluía as mulheres como musicistas em espaços públicos.

Palavras-chave: Brasil; mulheres; pintura; século XVIII.

RESUMEN

Este artículo aborda dos ejemplos de pinturas realizadas en el siglo XVIII en Brasil en las que hay representaciones de mujeres tocando instrumentos musicales. El primero de ellos se encuentra en el techo de la sacristía de la Matriz de Nossa Senhora de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais - Brasil, donde la alegoría femenina del Oído toca el violín, como parte de un conjunto dedicado a los Cinco Sentidos. El segundo es un techo de una hacienda de Paracatu, Minas Gerais, ahora en la colección del Palacio del Itamaraty, en Brasilia, relacionado con un conjunto de representaciones alegóricas asociadas a la Sabiduría, en las que un personaje femenino toca un instrumento de cuerdas. Nos proponemos discutir esta

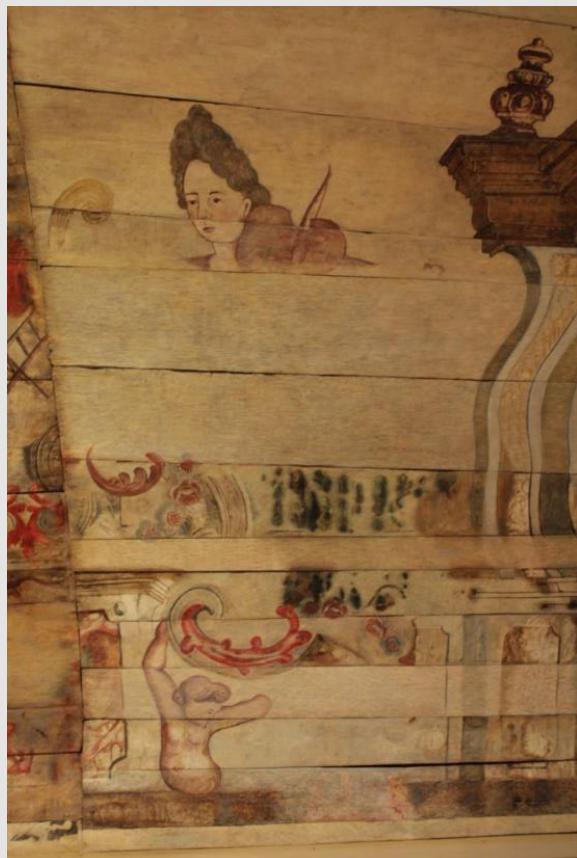
* Esta pesquisa é resultado do Projeto 307469/2023-9. Bolsa de Produtividade em Pesquisa. CNPq 2. Processo n. XXXX

¹ Professora Associada III do Departamento de História da Arte e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP.

iconografía en su carácter alegórico y como el reflejo de una realidad social que no incluía a las mujeres en las prácticas musicales en espacios públicos.

Palabras-clave: Brasil; mujeres; pintura; siglo XVIII.

Este artigo parte de um detalhe observado no estudo de dois exemplares de pinturas do século XVIII, em que estão representadas mulheres tocando instrumentos musicais (Figuras 1 e 2). A presença de personagens femininas executando músicas será relativamente comum na pintura de cavalete do século XIX no Brasil, relacionada à intimidade doméstica, a aulas de piano, retratos de família, à presença feminina em ateliês de artistas ou mesmo ao exercício de



musicistas dilettantes e profissionais – professoras, concertistas, cantoras, compositoras, com significados sociais que iriam do elogio às virtudes até a estigmatização do ambiente mundano associado às práticas musicais².

Figura 1. Autoria não identificada, Alegoria da Audição, segunda metade do século XVIII. Pintura a têmpera sobre madeira. Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Foto do(a) autor(a).

² OLIVEIRA, Tharine Cunha de. *Representações de mulheres na música: um estudo iconográfico da arte acadêmica no Brasil*. Dissertação de Mestrado PGSS – Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020. Orientadora Luciane Viana Barros Páscoa. Disponível em <http://ppgla.uea.edu.br/wp-content/uploads/2021/06/Representacoes-de-mulheres-na-musica-um-estudo-iconografico-da-arte-academica-no-Brasil.pdf> Acesso em: 13 mai. 2024.



Figura 2. Autoria não identificada. Personagem feminina tocando instrumento de cordas. Alegoria da Sabedoria (detalhe) Têmpera sobre madeira, 450 x 390 cm. Teto proveniente de uma fazenda de Paracatu. Segunda metade do século XVIII. Sala Bahia. Palácio do Itamaraty. Brasília Fonte: Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN

No entanto, não se poderia dizer o mesmo com relação à arte colonial no Brasil, onde tais representações são bastante raras. Por certo, o predomínio da arte sacra neste contexto determinou lacunas de representações nos demais gêneros pictóricos, como o retrato e cenas de gênero, onde poderíamos porventura encontrar imagens de mulheres executando músicas.

A partir do século XVI europeu, à medida em que uma pintura “não religiosa” – retratos, cenas populares ou de ambientes domésticos – ganhavam espaço como alternativa artística para países Reformados, os exemplos da iconografia de mulheres musicistas tornam-se relativamente mais presentes. Havia, por certo, imagens femininas relacionadas à execução de instrumentos na arte católica, como no caso da iconografia de Santa Cecília, padroeira da música, mas também em cenas profanas de festas, ambientes de cortes, *locus amoenus* em iluminuras e outras expressões, até mesmo em períodos anteriores ao Renascimento.

No que tange o contexto do Brasil do século XVIII, para compreender os dois exemplares de pinturas que tratam de mulheres tocando instrumentos musicais, devemos observá-los sob a chave da Alegoria, uma vez que se referem, com efeito, a uma representação alegórica da Audição, embora bastante deteriorada, como parte dos Cinco Sentidos; em *Conceição do Mato Dentro*; e a outra à Alegoria da Sabedoria, no caso do teto de Paracatu. No entanto, podemos

iniciar nossa análise com algumas anotações a respeito da presença da música em diferentes aspectos do mundo colonial, especificamente no contexto de Minas Gerais.

Seria tentador parafrasear partes do texto preciso de Paulo Castagna, *Música na América Portuguesa*³. Sem desconsiderar a música produzida e praticada pelos povos indígenas e pelos africanos no Brasil, Castagna analisa a categoria “erudita”, como apenas um aspecto das práticas musicais no período colonial, especialmente nos espaços urbanos e em torno das atividades econômicas mais significativas, como a açucareira ou a mineração. Em suas palavras:

Se os tipos de música tradicional se diferenciavam de acordo com os grupos étnicos pelos quais era praticada, a música “profissional” européia possuía diferenciações internas de acordo com as circunstâncias para as quais era produzida. Dois eram os tipos básicos de música profissional que se praticavam na Europa: a música religiosa e a música profana. As obras religiosas (a maioria delas católicas, no caso brasileiro), escritas para celebrações divinas, como missas, ofícios, procissões, etc., em igrejas, conventos e mesmo nas ruas ou nas casas particulares, deveriam obedecer a algumas regras já estabelecidas para essa modalidade, como a utilização de textos já existentes (normalmente em latim), o caráter religioso e o respeito à tradição cristã. Por sua vez, a música profana, escrita para circunstâncias não religiosas, como festas oficiais, celebrações urbanas, diversões sociais ou o próprio ambiente doméstico, era representada pela ópera ou música de teatro, pela música vocal, para coro ou solistas acompanhados por instrumentos, pela música destinada a grandes ou pequenos conjuntos instrumentais, a instrumentos solistas ou até mesmo pela música didática, ou seja, destinada ao ensino musical⁴.

Para ele, contudo, o desenvolvimento da música religiosa prevaleceu no Brasil Colônia, enquanto a música profana teve uma presença tardia, mais propícia a partir do início do século XIX.

Interessa-nos observar onde estava a música no “mundo dos homens”, como ponto de partida. Ao citar a documentação relativa a uma expedição de 1769 pelo sertão, Laura de Mello e Souza se refere a dez cavaleiros acompanhados de cinquenta e oito escravizados e “oito músicos munidos de violas, rabecas, trompas,

³ CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. Capítulo 1, p.35-76.

⁴ Ibid. p. 3-4.

flautas, dois tambores que iam batendo as caixas cobertas de encerado conforme avançava a tropa (...)⁵". O ritmo que marcou as expedições e bandeiras, guiando aventureiros, invasores para empreitadas de conquistas de territórios, riquezas e captura de pessoas para escravizá-las, como algo que lhes encorajava no enfrentamento das forças da Natureza e do “outro”, afugentando o desconhecido.

Se a música profana se manifestou de modo limitado e tardio, conforme Castagna, por outro lado, aquela religiosa transitou em ambientes mundanos, presente em festas e ambientes religiosos, não somente litúrgicos, mas nas procissões, nas ruas e na vida das “pequenas cortes” do século XVIII, tecidas no interior das moradas do alto clero.

Nos *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*⁶, quando do sequestro de “bens” do inconfidente Vigário Carlos Correia de Toledo, um representante do alto clero ilustrado, podemos encontrar elementos necessários para festas ou refeições solenes, com a referência a dois músicos africanos escravizados: “José Mina, que toca trompa; Antônio Angola, que toca rabecão”⁷.

No teto do Salão principal da casa do mesmo Padre Toledo, cujas pinturas ainda podemos ver hoje em Tiradentes, Minas Gerais, estão as Alegorias dos Cinco Sentidos. A Audição está representada, ao que parece, como Orfeu ou Apolo que toca a lira para que a personagem feminina, Eurídice ou Dafne, ouça a música, sinalizando o Sentido correspondente ao aproximar uma das mãos ao ouvido direito (fig. 3)⁸.

⁵ Notícia diária e individual das marchas” BNRJ, SM cód. 18,2,6, fl. 171. Apud. SOUZA, Laura de Mello. *O Jardim das Hespérides. Minas e as Visões do Mundo Natural no Século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 54-55.

⁶ IHGB – Rio de Janeiro. Autos de sequestro em bens do vigário Carlos Corrêa de Toledo e Melo. 1789. [DL 101.3] Ver também *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*. Vol. 7. Brasília, Belo Horizonte. Imprensa Oficial de Belo Horizonte, 1982.

⁷ Ibid.

⁸ FIGUEIRA, R.M. SILVADO, R.C.R.T. LEMOS, C. *Museu Casa Padre Toledo*. Cartilha do Setor Educativo. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. Universidade Federal de Minas Gerais, s/d. VELOSO, Bethania Reis et allii. Crônicas de um Processo: Casa do Padre Toledo e os Históricos de suas Restaurações. In DANGELO, A.G.D. et allii (org.) *Museu Casa Padre Toledo: memória da restauração artística e arquitetônica*. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco Andrade, EA, UFMG, 2012.



Figura 3. Autoria não identificada. Audição. Alegoria dos Cinco Sentidos. Segunda metade do século XVIII. Pintura a têmpera e cola sobre madeira. Forro do Salão Principal, Casa de Padre Toledo. Tiradentes -MG. Foto do(a) autor(a).

A música compunha, como se pode supor, o ambiente da casa de Padre Toledo, como uma referência visual à Audição em torno da reflexão filosófica sobre os Cinco Sentidos, tão cara ao século XVIII, mas também ao “possuir” músicos escravizados de origem africana, descritos no inventário de seus “bens” por suas habilidades artísticas.

Entretanto, segundo as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*⁹, o clero deveria afastar-se de situações onde houvesse música profana:

Porque todas as ações dos clérigos devem ser apartadas do comum exercício dos homens vulgares e ordinarios, é indecente à ordem e estado Clerical entrarem os Clerigos em comedias, festas e jogos públicos, usar de máscaras, e outros trajes deshonestos. (...)

⁹ *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas e ordenadas pelo Ilustríssimo e reverendíssimo senhor d. Sebastião Monteiro da Vide...* 1707. São Paulo: Typographia Antonio Lousada Antunes, 1853. As *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia* foram ordenadas pelo quinto arcebispo da Bahia, D. Sebastião Monteiro da Vide. Reunira-se o sínodo, na cidade de Salvador, em 1707, a fim de confirmar e adequar os preceitos do Concílio de Trento às terras brasileiras. Deste Conclave resultaram as *Constituições Primeiras* publicadas em Lisboa em 1719, e em Coimbra, em 1720, formadas por cinco livros e 1318 títulos que contemplavam tanto as questões dogmáticas, a doutrina, a administração religiosa, o funcionamento do culto, quanto às atitudes frente às “coisas sagradas”, o comportamento dos religiosos e dos fiéis no cotidiano, os procedimentos do clero e instituía as sanções determinadas em caso de descumprimento de seus preceitos. Cf. OLIVEIRA, M.R.A. de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. LOTT, Myriam Moura. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Texto apresentado no *VII Simpósio da Associação Brasileira de História das Religiões*, realizado na Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG. 2005. p. 1

estreitamente prohibimos aos Clerigos de Ordens Sacras e qualquer grao ou condição que sejão, entrar em danças, bailes, entremezes, comedias ou semelhantes festas públicas (...) ou andarem emmascarados¹⁰.

Não somente na vida do clero, mas também no espaço sagrado das Igrejas, a música profana (ou as situações em que tais músicas fossem executadas como em festas e comédias) era proibida. Uma leitura historicizada das leis quase sempre nos indica que o proibido representa o que de fato ocorria, embora se estivesse tentando evitá-lo. Assim:

(...) ordenamos, e mandamos, sob pena de excommunhão maior, e de dez cruzados, que nem-umas pessoas Ecclesiasticas, ou seculares, tanjão, ou valem, **nem fação danças, ou jogos profanos das Igrejas, nem em seus adros, nem se cantem cantigas deshonestas, ou couzas semelhantes**. Porém não é nossa tençao prohibir, que no adro se possão fazer representações ao Divino, sendo approvadas primeiro por Nós ou por nosso Provisor: nem que outrossim, na occasião de festas, entrem danças, e folias nas Igrejas sendo honestas e decentes, em quanto se não disser Missa, nem se celebrarem os Offícios Divinos [grifo nosso]¹¹.

Em outras palavras, as *Constituições Primeiras* proibiam a música (assim como danças e manifestações relacionadas à música) nas Igrejas e no adro dos templos, tanto profanas como aquelas sacras que não estivessem autorizadas, “desonestas ou coisa semelhante”. Contudo não estava proibido, desde que sob autorização, que a música religiosa, com suas danças, folias e outras representações, fossem executadas no adro e mesmo no interior das Igrejas em momentos de festas, desde que não coincidisse com a realização das missas.

Desta forma, assim como foi mencionado nas *Constituições Primeiras*, podemos localizar referências escritas à execução musical em dois entre os mais conhecidos relatos de festividades ocorridas em Minas Gerais do século XVIII: o *Triunfo Eucarístico*, que teve lugar em Ouro Preto no ano de 1733, cujo relato foi publicado em 1734; e o *Áureo Trono Episcopal*, realizado em Mariana em 1748, cujo material escrito foi editado em Lisboa no ano seguinte¹².

¹⁰ *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Livro III. Título VII. Artigo 467. p. 184

¹¹ Idem. Livro IV. Título XXX. Artigo 742. p. 269.

¹² Utilizaremos aqui as edições fac símiles ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas. Textos do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco*. Volumes 1 e 2. Belo Horizonte:

Na narrativa da procissão de deslocamento da Custódia do Sacramento e da Imagem de Nossa Senhora do Pilar da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (onde permaneceram durante a reforma da Matriz) quando de seu retorno à Matriz de Nossa Senhora do Pilar, por ocasião da inauguração do templo reconstruído, pode-se ler: “Servirão à festividate deste dia muitas danças (...) aos ouvidos sonora, e contenciosa harmonia de musicas (...)”, ou “a estrondosa armonia dos sinos, a melodia artificiosa das músicas (...) geralmente influião nos corações huns jubilos de tão suave alegria (...)”. Em seguida: “Precedia huma dança de Turcos, e Christãos (...) acompanhavão musicos de suaves vozes, e varios instrumentos (...) Depois desta se dilatava outra vistosa dança, composta de musicos”¹³.

Embora a descrição da procissão se detivesse demoradamente à visualidade (roupas, máscaras, carros, fantasias, tecidos, metais e pedras preciosas), há em menor medida o que poderíamos chamar de descrição sonora: “Precedia montado en hum fermoso cavallo hum Alemão, rompendo com sonoras vozes de hum clarim o silencio dos ares: fazia com invectivas da arte, que nas vozes do instrumento fosse a melodia encanto dos ouvidos (...)”. “Atraz deste, distancia de dous passos, vinhão a pé oito negros, vestidos por galante estillo: tocavão todos charamellas, com tal ordem, que alternavão as suas vozes com as vozes do clarim, suspendidas humas, em quanto soavão outras”. E mais adiante: “Precedia a todas hum gaiteiro, que por singular fabrica do instrumento, e boa agilidade da arte fazia huma agradavel consonancia. Vestia à Castelhana de seda encarnada; e por hum lado o segia hum moleque vestido da mesma seda tocando hum tambor”. “Mais atraz (...) vinhão quatro negros (...) tocando trombetas”. E, por fim: “Em todas as noites destes dias se continuárão ao mesmo Senhor excellentes serenatas de boas musicas”¹⁴.

Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2006. Nas referências a seguir constam a página no documento original e entre parêntesis a numeração de páginas da edição de 2006.

¹³ *Triunfo Eucarístico in ÁVILA, Resíduos Seiscentistas em Minas.* vol.1 p. 39 (211); 41 (213); 47-48 (219-220); 57-58 (229-230)

¹⁴ Ibid. p. 95-96 (268-269), 120 (292)

Já no relato alusivo à chegada do primeiro bispo de Mariana, conhecido como o *Áureo Trono Episcopal*, as festividades são também descritas especialmente em seu aspecto visual - decorações efêmeras, carros alegóricos, fantasias, fogos, etc. Porém, a música está presente todo o tempo: “(...) na suave melodia da musica, que de hum, e outro se ouvia (...)” e “No resto do dia continuarão as muitas, e festivas demonstrações de alegria, tanto nas varias farsas das mascaras, e bailes pelas ruas, como nos concertos de musica, e instrumentos públicos, e particulares (...) música da melhor composição, e executada pelos mais particulares cantores de todas estas Minas” ou “(...) com maior superioridade Apollo, como presidente, que sempre julgava com louvor o argumento, que qualquer das **Musas** fazia da sua empreza, mediando entre humas e outras, num coro de musica, com que o acto se inculcava mais alegre, e suave.” E mais adiante: “Para enaltecer o Bispo vieram gentes dos “arraiais de fora”: “(...) com bandeiras, tambores e instrumentos, e cantos a seu modo (...)”¹⁵”.

As fantasias de uma “dança de Carijós ou gentio da terra, ajustada por onze mulatinhos de idade juvenil” se sobrepõem aos corpos dos pequenos músicos-dançarinos, as fantasias também produziam efeitos sonoros, sendo que atavam às pernas: “(...) fitas, maravalhas, e guizos (...) cantando ao mesmo tempo celebres toadas ao som de tamboril, flautas e pifaros pastoris, tocados por outros Carijós mais adultos, e na grosseria natural (sic.) dos gestos, excitavão motivo de grande jocosidade”¹⁶.

A presença da música (e a menção dos africanos e seus descendentes como musicistas) é constantemente revelada nos relatos em ambas as festas religiosas setecentistas de Minas Gerais. No entanto, não localizamos nenhuma referência a mulheres que executassem instrumentos musicais, a não ser a breve e enigmática menção às Musas que cercavam Apolo nos desfiles do *Áureo Trono Episcopal*: seriam mulheres? Se a música executada por homens, brancos e negros, parece

¹⁵ *Áureo Trono Episcopal* in ÁVILA, *Resíduos Seiscentistas em Minas*. vol. 2. pp. 48 (404), 50-52 (406-408); 84 (440).

¹⁶ Ibid. pp. 108-109 (464-465)

constar predominantemente da documentação primária, há que se pensar, da mesma maneira, sobre eventuais referências documentais relativas à música executada por mulheres no contexto setecentista brasileiro. Paulo Castagna, mais uma vez, proporciona uma visão de síntese do período.

A música do século XVIII, como vimos, era realizada em festas junto às Matrizes e irmandades e ordens terceiras (com destaque crescente para a importância destas confrarias como promotoras da música), em festas de caráter civil, às expensas das Câmaras ou composições fúnebres encarregadas pelos familiares do falecido. Em suas palavras: “Na década de 1770 Minas Gerais já era a região onde mais se desenvolvera, em todo o Brasil, a produção e prática de música religiosa.” E prossegue:

A prática profissional de música em Minas Gerais iniciou-se no final da década de 1710 ou no princípio da década de 1720, com músicos originários de Portugal e de outras regiões luso-americanas. Essa prática iniciou-se com uma música no chamado estilo antigo, ou seja, música ainda de caráter renascentista, que durante o séc. XVIII foi se renovando de acordo com o crescimento econômico da capitania e com o próprio desenvolvimento da música européia do período. A música que se praticou em Minas Gerais nas primeiras décadas utilizou somente vozes e, quando muito, um ou dois instrumentos musicais graves para o acompanhamento, como ocorreu em São Paulo: harpa e baixão (antecessores dos fagotes) foram os principais. Desde o início, os grupos musicais eram chefiados por um único músico, o qual assinava os recibos para as entidades que financiavam sua execução e recebia toda a quantia devida pela música da festa, repassando aos músicos sua parte, conforme os contratos com eles estabelecidos pelo chefe do grupo¹⁷.

Sempre segundo Castagna, a competição entre as irmandades no século XVIII mineiro forçou um crescente aumento na produção musical e uma atualização constante em relação aos estilos de música produzidos na Europa.

Na segunda metade desse século [XVIII], quando, ao mesmo tempo, a competição aumentava assustadoramente e a produção de ouro decaía

¹⁷ CASTAGNA, Paulo. *A Música Religiosa Mineira no Século XVIII e Primeira Metade do Século XIX*. São Paulo: Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, p. 3 Disponível em <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F1889193%2FCASTAGNA_Paulo_Apostilas_do_curso_de_Hist%25C3%25B3ria_da_M%25C3%25BAsica_Brasileira_IA_UNESP_S%25C3%25A3o_Paulo_2003_15v&psig=AOvVaw0ijW1rdtit99HKxrF8xbgZ&ust=1718663394970000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CAAYQrp0MahcKEwiI1p2eluGGAxAAAAAHQAAAAAQBw>

Acesso em: 30 mai.2024.

de maneira muito rápida, forçando um aumento exagerado do trabalho, Minas assistiu a interessantíssimos fenômenos relativos à produção musical. O primeiro deles foi a **proliferação de músicos e compositores entre os mulatos, espécie de classe intermediária do período colonial, que se viu forçada a um trabalho intenso para garantir a sobrevivência** (...). O surgimento, na Europa, de uma classe de músicos urbanos profissionais remonta ao séc. XVI. Minas Gerais foi a primeira região das Américas a manifestar esse fenômeno, já que, desde o séc. XVI somente existiam músicos profissionais ligados a igrejas, cortes e missões, desde o México até o Paraguai. Mas a competição, ao mesmo tempo que possibilitava a existência dessa classe musical, fazia com que os preços dos serviços musicais fossem cada vez mais baixos. Mesmo no séc. XVIII os cantores e instrumentistas ganhavam muito pouco com a atividade musical e freqüentemente acumulavam a função musical com funções diferentes, entre elas a militar [grifo nosso]¹⁸.

No entanto, em praticamente nenhuma dessas circunstâncias apresentadas até aqui, tanto por Castagna quanto pela documentação primária brevemente analisada, pudemos localizar a presença de mulheres envolvidas com as práticas musicais nesse contexto. Ao contrário, “**Os cantores, sempre masculinos, normalmente formavam um quarteto, do qual a voz mais aguda (tiple) era a de um menino aprendiz**” ou ainda o: “Coro era normalmente constituído por quatro pessoas: três homens para as vozes de ‘baixa’, tenor e contralto (este último falsetista) e **uma criança para o ‘tiple’ (soprano)** [grifos nossos]¹⁹”, ou seja, sem participação feminina. Assim como citado há pouco, na dança dos “Carijós”[sic.], as vozes agudas eram executadas por cantores em idade juvenil (e não por mulheres), na festa do Áureo Trono Episcopal.

Curiosamente, entretanto, Castagna iniciava seu texto *Música na América Portuguesa*, de 2010, com a instigante informação:

A primeira ocasião em que um brasileiro foi à Europa especificamente para uma tournée de apresentações musicais ocorreu entre 1794-1795, nas cidades do Porto, Coimbra e Lisboa, em Portugal, para a execução de recitais com árias de óperas. Sabe-se disso pela Gazeta de Lisboa, que noticiou todas as apresentações, sem poupar elogios. **Quem apresentou esses recitais foi uma mulher, brasileira e negra, que aprendeu música numa casa de fazenda** no interior da Capitania do Rio de Janeiro. Chamava-se Maria Joaquina da Conceição Lapa. Por outro lado, **pouco se escreveu sobre ela e quase nada mais ficou**

¹⁸ Ibid. p. 6,10.

¹⁹ Ibid. p. 11,9

registrado na história da música brasileira além do seu nome, dos lugares onde cantou e das obras a ela dedicadas. [grifo nosso]²⁰

Tratava-se de uma mulher brasileira negra que realizou *tournée* musical pela Europa no final do século XVIII e cujo nome foi noticiado na imprensa portuguesa da época! O apagamento de sua história é tão extraordinário quanto a própria existência da personagem, num universo onde a música era invariavelmente um “negócio de homens”, como vimos até aqui.

Harue Tanaka levanta a hipótese de que – para além da música erudita praticada por mulheres no ambiente religioso de conventos femininos, para além da prática musical feminina em ambientes estritamente privados – as mulheres negras escravizadas no período colonial (e não sabemos sequer se isso correspondia à condição de Maria Joaquina) atuavam por meio do canto ou pregões de esquina e nas ruas no campo artístico musical como “ganhadeiras”, não só de atividades mais comumente associadas a elas como as de lavadeiras, vendedoras de acarajé (Bahia) ou costureiras. As ganhadeiras, numa perspectiva de longa duração, eram (e ainda são), para Tanaka, o “Grupo formado por mulheres negras que reproduz o árduo modo de vida das negras de ganho [...], e das quais, algumas são suas descendentes. Elas entoavam música para vender seus produtos. Esta era apenas a ponta do iceberg de uma série de habilidades artísticas”²¹.

Se avançássemos nesse ponto, contudo, poderíamos nos deslocar para uma música diversa daquela trazida pelos portugueses (ambientada e mesclada com outras referências no Brasil) e praticada nos ambientes religiosos, assim chamada “erudita”, da qual estamos tentando tratar.

Entretanto, se voltarmos os olhos novamente para as pinturas que

²⁰ CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES; SALIBA, *História e Música no Brasil*. p. 1.

²¹ TANAKA, Harue. Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. *Claves* Vol. 2018 (2018) pp. 2-3. Ver também TANAKA SORRENTINO, Harue. *Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico*. 2012. 550f. 2v. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12585>>. Acesso em: 11 jun. 2024.

despertaram nossa curiosidade no início deste texto (figs. 1 e 2), as quais trazem duas mulheres executando instrumentos musicais – a saber, uma no espaço religioso da sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro, da qual só podemos ver uma parte devido à deterioração; outra proveniente de um espaço civil e doméstico, o teto de uma casa de fazenda de Paracatu – devemos enfrentar dois novos problemas: a Alegoria da Audição, de um lado; e de outro, talvez não exatamente a Alegoria da Sabedoria, mas um tema profano relacionado à sedução.

Não caberia aqui uma discussão teórica sobre o sentido das Alegorias²² no século XVIII. Porém, vale dizer de sua utilização como um repertório de figuras humanas, sobretudo na cultura clássico-cristã a partir do século XV, com ênfase nas imagens femininas, associadas a valores abstratos, por funções didáticas de alertar sobre as virtudes e os vícios humanos ou ensinar preceitos morais. Tais imagens, a partir do século XVI e sobretudo do XVII, vão se tornando cada vez mais convencionais e controladas por um sistema de catalogação visual e descritiva, divulgado por meio de livros impressos e ilustrados, como um complexo repertório organizado alfabeticamente. O mais conhecido deles foi, certamente, a “Iconologia” de Cesare Ripa²³. Portanto, pode parecer ingênuo afirmar que as Alegorias não representam “mulheres reais”; e que as formas e atitudes utilizadas nas imagens alegóricas estão desconectadas da vida real das mulheres do período colonial no Brasil, como, de resto, da vida das mulheres em geral.

O tema dos Cinco Sentidos pode ser localizado em forma de Alegorias

²² Burckhardt, Jacob. *Allegoria. In Pittura: i generi*. Venezia, Marsilio, 1992. pp. 3-40
CEIA, Carlos. Matraga nº 10, agosto de 1998; entrada sobre "ALEGORIA" do Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária, Editorial Verbo, 2000. MÉNDEZ, Sigmund. Del Barroco como el Ocaso de la Concepción Alegórica del Mundo. *Andamios* Volumen 2, número 4, junio, 2006, pp. 147-180. SANTOS Carlos Alberto Ávila. Alegoria, Iconografia e Iconologia: Diferentes Usos e Significados dos Termos na História da Arte. In XVII Seminário de História da Arte. Anacronias do Tempo. Universidade Federal de Pelotas. V. 4 2014. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4903> Acesso em: 30 mai.2024.

²³ A primeira edição do livro é de 1598 sem ilustrações. A segunda edição, ilustrada, é de 1603. Aqui utilizamos a seguinte edição veneziana RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venezia, ed. Nicolo Pezzana, 1669. Disponível em

femininas em algumas situações da arte colonial no Brasil. As mais conhecidas talvez sejam as Alegorias dos Cinco Sentidos nos azulejos portugueses instalados no andar superior do Claustro do Convento de São Francisco de Assis em Salvador, Bahia²⁴. Aqui a Audição é representada como uma personagem feminina monumental, com vestes exuberantes que remetem à Antiguidade Clássica, tocando um instrumento de sopro (fig. 4). Em Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais, as Alegorias dos Cinco Sentidos estão pintadas no teto da sacristia da Matriz, associadas às Cinco Chagas de Cristo²⁵. Não podemos ver a Alegoria da Audição por completo, pois uma parte importante da imagem infelizmente se

²⁴ No claustro do Convento de São Francisco em Salvador (1745 - 1755 c.), encontra-se um dos mais importantes conjuntos de azulejaria da arte portuguesa transpostos para o Brasil, objeto de diversos estudos e indagações. A decoração do piso inferior do Claustro mostra ricos painéis de azulejos doados por Dom João V, parte deles criada por Bartolomeu Antunes de Jesus em meados do século XVIII, com cenas e inscrições moralizantes de Horácio, baseadas do livro Teatro Moral da Vida Humana e de toda a Filosofia dos Antigos e Modernos, que havia sido ilustrado com estampas de Otto van Veen. No que se refere aos azulejos do claustro superior, que nos interessam aqui particularmente, não se sabe ao certo qual artista teria realizado a empreitada — atribui-se o trabalho ao mesmo Bartolomeu Antunes de Jesus, o qual teria assinado também os painéis do altar da capela. Segundo Maia, no entanto, “não se lê uma só palavra de quando, ou sob quem, foram instaladas as [azulejarias] do primeiro andar do claustro”. MAIA, Pedro Moacir. *Os Cinco Sentidos, os trabalhos dos meses e as quatro partes do mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco em Salvador*. Bahia. Composto Impresso Centro Gráfico do Senado Federal, 1990, p. 10.

²⁵ O templo teve o início de sua construção por volta de 1746 e foi concluído em 1802. As pinturas do forro da Sacristia são atribuídas a Caetano Luiz de Miranda ou a Silvestre de Almeida Lopes, embora não haja comprovação ou consenso quanto à autoria. MIRANDA, Selma Melo. *Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina*, Série Monumenta. Brasília: IPHAN, 2009.

perdeu (fig. 1). O que vemos, no fragmento que restou, é uma mulher executando uma música ao violino.



A ambiguidade das representações dos Cinco Sentidos como Alegorias Femininas, entre significados sagrados, profanos e eróticos, foi suficientemente discutida por autores como Robert Jütte em seu livro *Uma História dos Sentidos: da Antiguidade ao Ciberespaço*²⁶. O século XVIII, por meio do que Gauvin Bailey chamou de Religião da Felicidade ou do Catolicismo Iluminista²⁷, assim como pela Filosofia Sensualista²⁸, viu acentuar-se um erotismo autorizado e uma religiosidade que compreendia os prazeres do corpo, desde que regrados por uma certa etiqueta.

Figura 4. Atribuído a Bartolomeu Antunes de Jesus. Alegoria da Audição. 1752 c. Azulejos provenientes de Portugal. Claustro piso superior. Convento de S. Francisco de Assis, Salvador - BA. Fonte: Foto.

O Sentido da Audição nos ocupa, especificamente, neste texto. A faculdade de ouvir foi compreendida por Aristóteles em sua relação com o Som e o Elemento

²⁶ JUTTE, Robert. *A History of the Senses. From Antiquity to Cyberspace*. Cambridge, Polity, 2005.

²⁷ BAILEY, Gauvin Alexander. *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. London, New York: Routledge, 2017.

²⁸ JUTTE, A *History of the Senses*, pp.127-133

Ar. Como uma exploração completa de caráter científico do órgão humano responsável pela Audição, o ouvido, foi bastante tardia e cuja anatomia era considerada muito mais complexa e difícil do que aquela dedicada ao olho, por exemplo; o pensamento aristotélico sobre a Audição permaneceu válido por séculos. A Audição e a Visão foram consideradas tradicionalmente como os Sentidos de caráter mais mental e intelectual; enquanto o Paladar, o Olfato e o Tato, mais corpóreos e físicos. Isso resultou numa hierarquia dos Sentidos, sendo a Visão e a Audição superiores porque racionais e mais propícios às coisas elevadas, intelectuais e espirituais; e os demais sentidos inferiores nesta ordem: Olfato, Paladar e Tato, porque mais sujeitos às coisas mundanas e aos Pecados, como a Lascívia ou a Gula. Em leitura teológica, a Audição seria responsável pelo reconhecimento dos chamamentos divinos, segundo as Escrituras, por sua “primazia funcional para receber as instruções religiosas e o conhecimento da verdade divina revelada” - como nos acontecimentos bíblicos da Expulsão do Paraíso ou da Anunciação²⁹.

Do ponto de vista da história de seu significado figurativo, a Audição foi representada pelos órgãos por ela responsáveis: os ouvidos ou sua forma externa, as orelhas humanas, muitas vezes descritos em sua fisiologia. Gradativamente, a partir do final da Idade Média, a Audição passou a ser representada também pela percepção dos sons, por meio de símbolos: animais como o veado, o javali ou a toupeira; por diversos instrumentos musicais; por meio de personagens mitológicas como Orfeu e Eurídice ou Apolo e Dafne; e, finalmente, por Alegorias, sobretudo como mulheres musicistas³⁰.

Apesar de sua elaboração religiosa, no século XVIII o entendimento da Audição - que já fora associada ao pecado da Lascívia como os demais Sentidos, passa a acentuar a compreensão de seu potencial sedutor, tendo na Ópera sua mais completa manifestação. Na cultura libertina do Setecentos, segundo Michel Delon, “a música finalmente se confunde com a perturbação amorosa”. Na literatura do

²⁹ Ibid. p. 40, 52, 63, 66-67,

³⁰ Ibid. pp. 90-93, 73.

período, as cenas eróticas não são propriamente descritas, mas sugeridas através de ritmos. Ocorre o que Délon chamou de “sexualização da música”³¹.

Nos debates das Luzes, para ele, a música é ao mesmo tempo corpo e alma, treinamento físico e pressentimento metafísico; inscrita no contexto espiritualista e materialista. *De musica* de Santo Agostinho produziu a imagem da repetição e da harmonia divina, enquanto os tratados médicos estudavam as equivalências entre vibração material e orgânica. O *savoir-faire* libertino, por sua vez, desenhou uma erotização do ritmo e uma realização estética dos prazeres nos acordes vocais e instrumentais³².

Escritos como *El desengañado* de 1663 iniciavam um longo processo de controle dos excessos, de regramento dos Sentidos para dissociá-los do Pecado em direção às Virtudes. Sobre a Audição, Miranda y Paz escreveu: “O ouvir involuntário não é culpa no escutar é necessária a discreção”³³. Já um livro publicado em Lyon, de Lorenzo Ortiz, em 1687, *Ver, Oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*³⁴ avançava positivamente na valorização dos Cinco Sentidos: “Ao Ver se segue o Ouvir, porque são tão impacientes os olhos, que se vão buscar seu objeto; quando as orelhas são tão sossegadas e quietas que esperam a que se lhes venha (seu objeto)”.

Ainda que livros datados do século XVII, como os de Ortiz e Miranda y Paz nos levaram a perceber uma progressiva aceitação do caráter benéfico dos Sentidos, Manual Gandra³⁵ apontou como fonte literária para as Alegorias dos Cinco Sentidos, em Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro, mais especificamente a obra de transição para o XVIII, do padre Balthazar da Encarnação, *Cidade da Consciencia en cinco discursos a través de los cinco sentidos*, publicado em Lisboa no ano de 1700. Ao introduzir o livro, Balthazar da

³¹ DELON, Michel. *Le savoir-vivre Libertin*. Pluriel. Paris: Hachette Littératures, 2000. p. 180-183

³² Ibid. p. 183

³³ MIRANDA Y PAZ, Francisco. *El desengañado*. Toledo, 1663. p. 177.

³⁴ ORTIZ, Lorenzo. *er, Oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*. Lyon, 1687.

³⁵ GANDRA, Manuel J. Reflexões Em Torno Do Programa Iconográfico-Iconológico Da Igreja Matriz Conceição Do Mato Dentro in Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição Símbolo de Cultura, História e Fé. Fundação Casa de Cultura: Conceição do Mato Dentro, 2015. Capítulo 4, p. 263-312.

Encarnação escreveu que

“Para se tratar das Sinco Portas da Cidade da Consciencia, que são os cinco sentidos do mundo abreviado do corpo humano, por onde a alma se capacita para **gozar as delícias deste paraíso terrestre, para que por estas cousas, que conhece, forme algum conceito das Celestes, que ignora** [grifo nosso]³⁶.”

Defendia, assim, uma união íntima entre a Alma e o corpo. Sabemos, a partir do registro dos livros nos *Autos da Devassa* e inventários de suas chamadas livrarias, que o pensamento iluminista circulou pelas bibliotecas dos Inconfidentes de Minas Gerais no século XVIII, assim como a filosofia sensualista³⁷, por meio das obras do Abade de Condillac³⁸, além de alguns exemplares de literatura libertina.

Temos assim, um conjunto de possibilidades para refletir sobre o significado da Alegoria feminina da Audição, uma alusão às mulheres que tocam instrumentos musicais como algo que tange a realidade sem, contudo, entregar-se a ela. No caso de Conceição do Mato Dentro, sua localização no espaço sagrado sugere, por um lado, o entendimento dos Sentidos como faculdades reveladoras do sagrado e portanto permitidas tanto quanto a música sacra. Por outro lado, porém, as Alegorias dos Cinco Sentidos aqui também aludem a um erotismo muito sutil, quiçá até mais perceptível na Alegoria do Olfato (fig. 5) do que na Audição.

³⁶ENCARNAÇÃO, P. Balthazar da. *Cidade da Consciencia em cinco discursos pelos cinco sentidos*. Lisboa, 1700. p. 1

³⁷FRIEIRO, Eduardo. O Diabo na Livraria do Cônego. São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 1957

VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992.

VILLALTA, Luiz Carlos. Os Clérigos e os Livros em Minas Gerais da Segunda Metade do Século XVIII. *Acervo*. Rio de Janeiro. Vol. 8 – n I-II, p. 19-52, jan.-dez, 1985. pp.19-52.

³⁸CONDILLAC, Étienne Bonnot de. *Le Traité des Sensations* (1745). Paris: Fayard, 1984.



Figura 5. Autoria não identificada. Alegoria do Olfato, segunda metade do século XVIII. Pintura a têmpera sobre madeiraSacrístia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Foto do(a) autor(a).

Com relação à pintura do forro que está no Museu do Itamaraty em Brasília, não sabemos nada a respeito de sua autoria e seu exato local de origem, a não ser a informação adotada pelo museografia e por inventário do IPHAN, que a definem como proveniente de uma sala de música de uma casa de fazenda em Paracatu³⁹. É composto por cinco painéis: quatro gamelas laterais contendo dois personagens masculinos: um toca flauta transversa e outro, com suas quatro mãos, ergue uma tibia; e duas figuras femininas, uma delas traz um livro nas mãos, enquanto a outra

³⁹ Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN. Ministério da Cultura. 2008. DF/07.0001.0068. Teto pintado a têmpera sobre madeira, com temática laica, proveniente de uma fazenda de Paracatu, cidade localizada ao noroeste de Minas Gerais. Paracatu foi o local da última grande descoberta de ouro na região, já em 1744, com duração efêmera. Ver o artigo completo em BRANDÃO, A. Sabedoria em tempos de escravidão: o teto de Paracatu no Palácio do Itamaraty. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, n. 41, p. 513-523, 2022 [2021] Ver também RAMOS, Graça. Acervo de Arte in RAMOS, G.; ROSSETTI, Eduardo Pierotti. *Palácio Itamaraty. A Arquitetura da Diplomacia*. Coleção Memória. Brasília: Instituto Terceiro Setor, s/d, p. 151 e *Palácio Itamaraty*. Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2009. Livro Cinza pp. 109-111

toca um instrumento de cordas. No painel central, está a figura da deusa romana Minerva (Atena para os gregos), entronizada, identificada pela legenda: “A Deosa Minerva Rainha da Sabedoria” (fig.6).



Figura 6. Autoria não identificada. Personagem feminina tocando instrumento de cordas. Alegoria da Sabedoria (detalhe). Têmpera sobre madeira, 450 x 390 cm. Teto proveniente de uma fazenda de Paracatu. Segunda metade do século XVIII. Sala Bahia. Palácio do Itamaraty. Brasília Fonte: Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN

O referencial iconográfico, para se ter ao menos uma ideia, pode ter sido tomado direta ou indiretamente de uma das obras que circulou no ambiente artístico português, com possíveis repercussões sobre a arte colonial, a *Iconologia* de Cesare Ripa⁴⁰. Conforme o autor, para representar a Sabedoria: “É comum opinião que os Antigos na imagem de Minerva com o olivo”. Entre outras indicações de Ripa de como representar a Sabedoria Humana, está a imagem de um jovem com quatro mãos e quatro orelhas. Com “as mãos direitas” seguram a

⁴⁰ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venezia, ed. Nicolo Pezzana, 1669.

Tíbia, instrumento musical feito por Apolo e leva uma tocha ao lado. Isso pretende demonstrar, segundo Ripa, que para ser sábio não bastava a contemplação. Eram necessárias a ação e a prática de negócios, representadas pelas quatro mãos. O sábio deveria também escutar os conselhos dos demais, por isso os quatro ouvidos. E seduzido pelo som das próprias laudes – representadas pela tibia, com a tocha afugenta a vaidade e adquire novamente a sabedoria. Temos, de fato, no teto de Paracatu, o personagem masculino com quatro mãos, que ergue a tibia. É possível que possua quatro orelhas, como previa Ripa, mas não podemos afirmar com certeza pela dificuldade de observação da pintura.

Uma das personagens femininas pode ser também interpretada como parte da Alegoria da Sabedoria, pelo livro que traz numa das mãos, atributo proposto pela *Iconologia* de Cesare Ripa. Tem algo em torno da cabeça que poderiam ser estrelas (alusivas à iluminação) ou apenas um adorno nos cabelos. Segundo Ripa, a sabedoria poderia ser representada como:

(...) uma jovem em uma noite escura, vestida de cor azul, na mão direita tem uma lâmpada cheia de óleo acesa e na esquerda **um livro**. Pinta-se jovem porque tem domínio sobre **as estrelas** que não envelhecem nem lhe tiram a inteligência de segredos de Deus, os quais são vivos e verdadeiros eternamente [grifo nosso]⁴¹.

Há ainda o personagem masculino que toca flauta transversa e a mulher com decote pronunciado, tocando um instrumento de cordas, um violão (talvez uma transição para o violão, originado nos séculos XV e XVI, do alaúde ou da cítara, estes mais usados nas cortes, cujos contornos se definiam na metade do século XVIII) ou uma viola. A presença da “cintura” na caixa de ressonância associada à permanência do formato dobrado da “cabeça” poderiam indicar que se tratava de um instrumento de transição do alaúde para o violão, como a *vilhuela* ou a guitarra barroca (fig. 7). Segundo Vilela: “a idade do violão, tal como o conhecemos, é de aproximadamente 250 anos; já o ancestral da viola chega perto dos oitocentos anos de idade⁴²”.

⁴¹ tradução livre de RIPA, Cesare. op. cit. p. 545.

⁴² VILELLA, Ivan. Vem viola, vem cantando. estudos avançados 24 (69), 2010 p. 323-328. Disponível em



Figura 7. Autoria não identificada. Instrumento de cordas. Alegoria da Sabedoria (detalhe) Têmpera sobre madeira, 450 x 390 cm. Teto proveniente de uma fazenda de Paracatu. Segunda metade do século XVIII. Sala Bahia. Palácio do Itamaraty. Brasília. Fonte: Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN

Não encontramos referências em Ripa a pessoas tocando instrumentos musicais como representação alegórica da Sabedoria. As figuras masculina e feminina que aparecem executando músicas, hoje no Museu do Itamaraty de Brasília, estão vestidas com roupas próprias da segunda metade do século XVIII. A delicadeza e atualidade dos trajes e dos gestos dessas figuras apontam para o universo do refinamento próprio da cultura de finais do Setecentos, numa casa de fazenda pertencente a um senhor de terras, de gado ou de minas, “proprietário” de escravizados mantidos sob violência, que tentava forjar para si um ambiente de *civilité*, exaltando a música como elemento de *politesse*, cortesania e sabedoria.

Portanto, se a deusa Minerva, o homem com quatro mãos e quatro ouvidos e a mulher com o livro podem compor um quadro mais diretamente relacionado às imagens alegórico-mitológicas da Sabedoria, tomando como referência a *Iconologia* de Ripa, o que dizer dos personagens que tocam instrumentos musicais? Ainda mais: como explicar a figura da mulher que toca um violão, vilhuela, guitarra barroca ou até mesmo uma viola - esta última então tipicamente masculina, associada, muitas vezes, à música de caráter rural, profana e popular?

Vilela cita que “o moralista Nuno Marques Pereira não tinha dúvidas de que boa parte dos males que afligiam a colônia portuguesa na América no início do

<<https://www.scielo.br/j/ea/a/wm9KZc6QwxJPRpqDtdfxMcb/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em 12 jun. 2024

século XVIII devia-se à proliferação de canções profanas no toque de violeiros da época⁴³. E ainda, segundo o autor, a viola, no último quartel do Setecentos, acompanhava a voz no canto de modinhas e lundus.

A viola, por excelência, foi durante os dois primeiros séculos de colonização o principal instrumento acompanhador do canto e apenas na segunda metade do século XVIII cedeu lugar, na cena urbana, ao jovem violão, que pela afinação e por ter cordas simples e não duplas se mostrou mais funcional ao ofício de acompanhador do canto.⁴⁴

Tudo somado, podemos concluir que os dois detalhes de pinturas do período colonial no Brasil com representações de mulheres tocando instrumentos musicais nos remetem a uma ampla gama de significados e dúvidas. Vimos que a participação das mulheres na música em espaços públicos era bastante restrita no século XVIII, mas podemos supor que, mesmo como Alegoria, a violinista da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro tivesse alguma relação com a realidade vivida por mulheres, cujos direitos a algumas práticas musicais se restringiam ao ambiente religioso dos conventos ou à esfera doméstica. Evocava também todo o problema da Audição e dos Cinco Sentidos como uma mudança de paradigma em relação ao corpo e suas sensações, discussões igualmente presentes no ambiente religioso e filosófico daquele tempo e lugar.

Por seu turno, uma “violeira” ou mais provavelmente uma “violonista” na pintura de Paracatu, embora emoldurada por uma Alegoria da Sabedoria e pelo teto de uma sala de músicas ou biblioteca da casa de fazenda escravista, com seu colo à mostra, seu penteado ricamente elaborado, poderia querer nos falar de um mundo de festas proibido às mulheres, proibido à música profana e popular, mas que ganhava novos contornos de possibilidades em direção aos prazeres, alegrias

⁴³ Cf. Compêndio narrativo do peregrino da América (Academia Brasileira de Letras, 1998 apud Budasz, 2004) apud VILELA, Ivan. Vem viola, vem cantando. *Estudos Avançados* 24 (69), 2010 p. 323-328.

Disponível em

<https://www.scielo.br/j/ea/a/wm9KZc6QwxJPRpqDtdfxMcb/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 12 jun. 2024

⁴⁴ VILELA, Ivan. op. cit. 328.

e erotismos, nas ideias iluministas e libertinas, ainda que sob vigilância e violentas amarras do Brasil Colônia. Será preciso, certamente, investigar mais, em outro momento, sobre os limites entre as Alegorias e as licenciosidades.

Recebido em: 16/06/24 - Aceito em: 24/07/24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autos da Devassa da Inconfidência Mineira. Vol. 7. Brasília, Belo Horizonte. Imprensa Oficial de Belo Horizonte, 1982.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas. Textos do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco*. Volumes 1 e 2. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2006.

BAILEY, Gauvin Alexander. *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. London, New York: Routledge, 2017.

BRANDÃO, A. Sabedoria em tempos de escravidão: o teto de Paracatu no Palácio do Itamaraty. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, n. 41, p. 513-523, 2022 [2021]

BURCKHARDT, Jacob. Allegoria. In *Pittura: i generi*. Venezia, Marsilio, 1992.

CASTAGNA, Paulo. *A Música Religiosa Mineira no Século XVIII e Primeira Metade do Século XIX*. Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, p. 3 Disponível em <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F18891932FCASTAGNA_Paulo_Apostilas_do_curso_de_Hist%25C3%25B3ria_da_M%25C3%25BAsica_Brasileira_IA_UNESP_S%25C3%25A3o_Paulo_2003_15v&psig=AOvVaw0ijW1rdtit99HKxrF8xbgZ&ust=1718663394970000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CAYQrpoMahcKEwiI1p2eluGGAxAAAAAHQAAAAAQBw> Acesso em: 30 mai.2024.

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

CEIA, Carlos. Matraga nº 10, agosto de 1998; entrada sobre "ALEGORIA" do *Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária*, Editorial Verbo, 2000.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de. *Le Traité des Sensations* (1745). Paris: Fayard, 1984.

Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas e ordenadas pelo Ilustríssimo e reverendíssimo senhor d. Sebastião Monteiro da Vide... 1707. São Paulo: Typographia Antonio Lousada Antunes, 1853.

DELON, Michel. *Le savoir-vivre Libertin*. Pluriel. Paris: Hachette Littératures, 2000.

ENCARNAÇÃO, P. Balthazar da. *Cidade da Consciencia em cinco discursos pelos cinco sentidos*. Lisboa, 1700.

FIGUEIRA, R.M. SILVADO, R.C.R.T. LEMOS, C. Museu Casa Padre Toledo. Cartilha do Setor Educativo. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. Universidade Federal de Minas Gerais, s/d.

FLEXOR, Maria Helena Occhi. Relisiodade, Sensualidade e Sexualidade. Bahia no Século XVIII. Lisboa, 1988. Comunicação apresentada no *Colóquio Internacional Sexualidade, Família e Religião na Colonização do Brasil*, 20p.

FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 1957

GANDRA, Manuel J. Reflexões Em Torno Do Programa Iconográfico-Iconológico Da Igreja Matriz Conceição Do Mato Dentro in *Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição Símbolo de Cultura, História e Fé*. Fundação Casa de Cultura: Conceição do Mato Dentro, 2015. Capítulo 4, p. 263-312.

IHGB – Rio de Janeiro. Autos de sequestro em bens do vigário Carlos Corrêa de Toledo e Melo. 1789. [DL 101.3]

Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN. Ministério da Cultura. 2008. DF/07.0001.0068.

JUTTE, Robert. *A History of the Senses. From Antiquity to Cyberspace*. Cambridge, Polity, 2005.

LOTT, Myriam Moura. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Texto apresentado no *VII Simpósio da Associação Brasileira de História das Religiões*, realizado na Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG. 2005.

MAIA, Pedro Moacir. *Os Cinco Sentidos, os trabalhos dos meses e as quatro*

partes do mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco em Salvador. Bahia. Composto Impresso Centro Gráfico do Senado Federal, 1990

MÉNDEZ, Sigmund. Del Barroco como el Ocaso de la Concepción Alegórica del Mundo. *Andamios* Volumen 2, número 4, junio, 2006, pp. 147-180.

MIRANDA

MIRANDA Y PAZ, Francisco. *El desengañado*. Toledo, 1663. p. 177.

OLIVEIRA, Tharine Cunha de. *Representações de mulheres na música: um estudo iconográfico da arte acadêmica no Brasil*. Dissertação de Mestrado PGSS – Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020. Orientadora Luciane Viana Barros Páscoa. Disponível em <http://ppgla.uea.edu.br/wp-content/uploads/2021/06/Representacoes-de-mulheres-na-musica-um-estudo-iconografico-da-arte-academica-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2024. CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. Capítulo 1, p.35-76.

OLIVEIRA, Miriam Ribeiro Andrade de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

ORTIZ, Lorenzo. *Ver, Oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*. Lyon, 1687.

Palácio Itamaraty. Livro Cinza. Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2009.

RAMOS, Graça. Acervo de Arte in RAMOS, G.; ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Palácio Itamaraty. A Arquitetura da Diplomacia*. Coleção Memória. Brasília: Instituto Terceiro Setor, s/d

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venezia, ed. Nicolo Pezzana, 1669.

SANTOS Carlos Alberto Ávila. Alegoria, Iconografia e Iconologia: Diferentes Usos e Significados dos Termos na História da Arte. In XVII Seminário de História da Arte. Anacronias do Tempo. Universidade Federal de Pelotas. V. 4 2014. Disponível em <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4903>>

SOUZA, Laura de Mello. *O Jardim das Hespérides. Minas e as Visões do Mundo Natural no Século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

TANAKA SORRENTINO, Harue. *Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico*. 2012. 2v. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal da

Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12585>>. Acesso em: 11 jun. 2024.

TANAKA, Harue. Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. *Claves* Vol. 2018 (2018) pp. 2-3.

VELOSO, Bethania Reis et allii. Crônicas de um Processo: Casa do Padre Toledo e os Históricos de suas Restaurações. In DANGELO, A.G.D. et allii (org.) Museu Casa Padre Toledo: memória da restauração artística e arquitetônica. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco Andrade, EA, UFMG, 2012.

VILELLA, Ivan. Vem viola, vem cantando. *Estudos Avançados* 24 (69), 2010 p. 323-328. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ea/a/wm9KZc6QwxJPRpqDtdfxMcb/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em 12 jun. 2024

VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992.

VILLALTA, Luiz Carlos. Os Clérigos e os Livros em Minas Gerais da Segunda Metade do Século XVIII. *Acervo*. Rio de Janeiro. Vol. 8 – n I-II, p. 19-52, jan.-dez, 1985. pp.19-52.

Entre a religiosidade e a musealidade: a ressignificação da Igreja de São Francisco da Penitência do Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro

Between religiosity and museality: the resignification of the Church of San Francisco of Penance at the Sacred Franciscan Museum in Rio de Janeiro

Anne Teixeira Barcellos¹

Helena Cunha de Uzeda²

RESUMO

O artigo analisa a relação de coexistência entre a religiosidade e a musealidade presente em espaço e objeto sacro católico musealizados com o objetivo de desmistificar o imbricamento, o entrosamento e a limitação dessa ligação perante os visitantes. O problema tem como objeto de estudo a sala de exposição da Igreja de São Francisco da Penitência, que compõe o conjunto expositivo do Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro, e sua repercussão junto ao público, refletindo sobre o processo de musealização e comunicação museológica de acervos de arte sacra católica no contexto do museu. São abordadas as diferenças entre os conceitos musealização e musealidade, identificando e analisando aspectos específicos da comunicação expográfica do espaço selecionado. Para amparar esse estudo foram utilizadas pesquisas de campo, documental e bibliográfica, com obras e autores das áreas da Museologia, História da Arte, Ciência da Religião e Comunicação. A pesquisa em suas considerações finais conclui que a percepção

¹ Mestre em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em convênio com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Especialista em História da Arte Sacra pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (Fsbrj). Bacharel em Museologia pela Unirio. Integrante do Grupo de Estudos “História da Arte Colonial” do Museu Sacro Franciscano - RJ (Msf).

² Museóloga, Doutora em Artes Visuais e Mestre em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da Ufrj, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio Unirio / Mast; Professora Associada 4 da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

identitária e o desejo de preservar a memória e expressões religiosa, artística e histórica da Ordem é que constituíram a exposição da instituição museal.

Palavras-chave: Museu Sacro Franciscano; Musealização *in situ*; Museologia e Patrimônio; Arquitetura e Arte Sacra Católica; Comunicação Expográfica.

ABSTRACT

Analysis of the relationship of the coexistence between the religiosity and the museality present in musealized Catholic sacred space and object with the aim of demystifying the overlapping, intermeshing and limitation of this connection to visitors. The problem has as its object of study is the exhibition room Church of the Third Order of Saint Francis of Penance that compose the exhibition set of the Sacred Franciscan Museum of Rio de Janeiro and its impact on the public, reflecting the process of musealization and museological communication of collections of Catholic sacred art in the context of the museum. It's approached the differences between the concepts of musealization and museality, identifying and analysing the specific aspects of the expographic communication of the selected space. To support this study were used field, documentary and bibliographical research, with works and authors from the areas of Museology, History of Art, Science of Religion and Communication. The research in its final considerations concludes that the identity perception and the desire to preserve the memory and religious, artistic and historical expressions of the Order are what constituted the exhibition of the museum institution.

Keywords: Sacred Franciscan Museum; *In situ* museumization; Museology and Heritage; Catholic Architecture and Sacred Art; Expographic Communication.

INTRODUÇÃO

O Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro (MSF) faz parte do centro histórico da cidade, hoje rodeado por altos prédios e fluxo intenso de tráfego. Um espaço bem diferente de quando a igreja, cuja devoção é destinada a São Francisco da Penitência, foi inaugurada e consagrada em 17 de setembro de 1772. Integrado ao complexo do Convento de Santo Antônio, o museu engloba todo o conjunto arquitetônico da Fraternidade Franciscana Secular de São Francisco da Penitência,

formado por 21 espaços, que incluem: “a Igreja de São Francisco da Penitência, a Capela de Nossa Senhora da Conceição; a Capela Primitiva; a Capela da Santíssimo Sacramento; a Capela dos Noviços; a Antessacristia e a Sacristia; a Capela de São Francisco; a Capela das Promessas; a Capela dos Ex-votos; a Capela da Ressurreição, a Capela dos Escravos; o Quarto do Padre Assistente; o Consistório; o Locutório e Capela das Cinco Chagas; a sala da Fábrica e Mansarda; a Sala da Procissão das Cinzas; o Pátio Interno; o Jardim de Santa Clara; o Cemitério antigo das Catacumbas; a Horta e o Pomar e o Arquivo”³. A motivação para a criação do museu veio da própria instituição católica, desejosa em preservar sua memória através de seu acervo, o que ficou registrado em resolução de mesa diretora⁴, de 28 de janeiro de 1932, da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Os objetos sacros, reunidos por José Francisco Félix de Mariz⁵, com o auxílio do museólogo Clóvis Bornay⁶, e que eram constituintes da antiga Procissão das Cinzas⁷ foram expostos na primeira exposição do MSF. Em 1933, ano em que foi criado o museu, o espaço era restrito apenas ao “Salão das Alfaias, a Galeria das Imagens e a Capela Primitiva de Nossa Senhora da Conceição”⁸, reunindo, assim, num mesmo espaço físico, funções concomitantes a museus e a templos religiosos.

O conjunto de espaços religiosos formado pelo Museu Sacro Franciscano foi inserido num contexto de museu, cuja comunicação museológica o torna uma

³ ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA. *Fraternidade Franciscana Secular de São Francisco da Penitência: 400 anos*. Rio de Janeiro: FGV; MSF. 2019. 107 p.

⁴ A resolução de mesa seria o resumo da reunião feita pelos irmãos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência numa assembleia extraordinária.

⁵ Conservador de Museus, especialista em Arte Sacra, formado em 1940 no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (MHN). Além de aluno, foi professor de Pintura e Gravura no Curso, função que desempenhou de 1945 até 1960, período em que também atuava como o diretor do Museu Sacro Franciscano. Ajudou a criar o Museu da Ordem Terceira do Carmo, em 1945.

⁶ Conservador de Museus formado em 1946 no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, sendo efetivado pelo MHN como um de seus funcionários. Já no Curso de Museus, foi designado “para dar aulas conferências de Sigilografia e Filatelia no 3º ano” (BORNAY, 1967, p.2) em 1969. Foi o primeiro diretor do Museu do Folclore no Rio de Janeiro.

⁷ Instituída em 1647 e que percorreu regularmente as ruas da cidade do Rio de Janeiro até o ano de 1798.

⁸ NA Igreja de São Francisco da Penitência: a Festa da Impressão das Chagas e a inauguração do Museu Sacro. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 19 set. de 1933.

instituição de função híbrida, que transita entre o sagrado e o profano. Estes "dois modos de ser no mundo"⁹ supõem uma fragmentação do universo em dois tipos distintos de experiências diante de tudo aquilo que existe, que se excluem e se alternam por serem antagônicos. O contato proposital entre ambos se dá no sentido positivo, santificando o profano, ou no sentido negativo, profanando o sagrado. Neste sentido, abordar a musealidade de objetos sacros e espaços litúrgicos católicos, num primeiro momento, parece ser um paradoxo entre o sagrado e o profano. O entendimento dessa relação dicotômica vem da compreensão profunda de seus significados, diferenças, cruzamentos e manifestações.

O sagrado, representa uma realidade transcendente e consagrada que se difere das que são consideradas “naturais”, sendo internalizado pelo indivíduo como uma força superior e absoluta. Já o profano, diferenciando-se nitidamente do sagrado, representa a realidade mundana e seus artifícios, dentro da qual o *homo religiosus*¹⁰ procura evitar perder-se. Para impedir a desconexão com o sublime, o ser humano busca dentro de sua fé a experiência do sagrado manifestado, como uma hierofania¹¹, que ocorre em torno de uma crença comum, dentro de uma determinada religião, vista como um fenômeno.

A relação entre o ser humano e o sagrado se estabelece por meio dessa oposição experiencial, com uma dinâmica assimétrica e dependente, na qual a esfera terrena se percebe como inferior à divina. É por meio dessa dicotomia que é criada a noção da essencialidade do homem religioso em manifestar sua crença e seu respeito, mantendo-se fiel às suas convicções.

Dentro do processo de hierofanias, os locais sagrados são espaços considerados apropriados pelo ser religioso a serem usufruídos em sua simbologia numa reunião de associação religiosa. Outra peculiaridade é a percepção que o ser religioso possui do entorno de seu habitat, acreditando não viver num lugar

⁹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992, 109 p.

¹⁰ Termo cunhado pelo cientista da religião Mircea Eliade.

¹¹ Palavra que advém do grego *hieros* (sagrado) e *fanēia* (manifesto).

homogêneo, mas sim em espaços sagrados que se contrapõem aos profanos. Essa concepção se dá pela presença significativa existente nos locais sagrados, enquanto que os demais espaços profanos que os cercam não apresentem consistência. A não uniformidade espacial por oposição é uma experiência religiosa que se constitui na ideia de “fundação do mundo”. Segundo Mircea Eliade:

É a rotura¹² operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o “ponto fixo”, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofanía qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente.¹³

Ao tratar de hierofanias, o espaço litúrgico da Igreja de São Francisco da Penitência, como exemplo de local sagrado, representa uma expressão fenomenal de vínculo do indivíduo com o transcendente, que forma uma rede de símbolos através da manifestação do sagrado. Para além, o espaço sacro é um ponto fixo de equilíbrio e orientação para o católico por possuir uma força onipresente de valor existencial agregado ao ambiente pelo ser religioso católico, que cria uma realidade absoluta. Para um fiel, o templo possui uma conotação diferenciada dos demais espaços que o circundam, pois já houve uma sacralização do território pela consagração. Esse espaço foi organizado e reiterado como uma réplica da morada exemplar criada e habitada pelos entes superiores. A imagem cosmológica embutida no espaço sustenta o mundo do fiel e assegura a comunicação com o celeste.

A porta em que leva ao recinto possui significado separador e distanciador entre os dois ambientes e entre os dois modos de ser, o religioso e o profano. Este limiar¹⁴ “é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distingue, e opõem

¹²Experiência religiosa da não homogeneidade do espaço vivida pelo ser humano, que corresponde a uma divisão espacial entre o sagrado e o profano. “Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos” (ELIADE, 1992, p.17).

¹³ ELIADE. *O sagrado e o profano*, p. 17.

¹⁴ Segundo Mircea Eliade (1992, p.19): “O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso.”

“dois mundos”¹⁵, ou seja, é um lugar paradoxal de comunicação entre os mundos, de modo que se pode trafegar pela passagem entre o mundo profano para o mundo sagrado. A porta limiar¹⁶ demonstra de maneira concreta a transposição para um outro patamar, revelando a sua importância religiosa como símbolo e veículo de passagem.

O teto apresentando pintura – em perspectiva ilusionista sobre amplos forros abobadados em tabuado corrido – representa uma abertura para os céus, um direcionamento para o alto, assegurando uma ligação entre o terreno e o sagrado. Ao fazer uma análise da estrutura perspectiva da pintura, Janaína Ayres afirma que:

Na figura central do forro da nave, as nuvens atribuem uma atmosfera sagrada ao medalhão, cumprindo o lugar da moldura do mesmo, com gradações de cor. Talvez de uma forma compensatória, pois as figuras não estão em escorço, o que poderia criar dúvidas no espectador quanto à intenção de representação de uma cena que estaria ocorrendo fora de seu alcance, no céu, acima. Ao mesmo tempo, a não aplicação das regras do escorço nas figuras pode causar-lhes uma impressão de maior proximidade; mas neste caso, novamente, a nuvem cumpre função importante, pois relembra-os do contexto sagrado e divino, num céu azul.¹⁷

O céu foi transportado para uma imensa tela, sobre a qual foram projetados símbolos do intangível para o tangível. Esta arte pictórica da igreja acentua a devoção e auxilia o espaço litúrgico a manter o contato com o transcendente, de modo que não seja possível perder a existência religiosa em meio ao caos da cidade. A ideia de espaço sagrado e sacralização do mundo foi resumida por Mircea Eliade, em seu livro *O sagrado e o profano*: “A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo”¹⁸.

Muitas vezes, o espaço litúrgico católico vem acompanhado de outro tipo de manifestação do sagrado, como a que envolve a representatividade de

¹⁵ ELIADE. *O sagrado e o profano*, p.19.

¹⁶ “O limiar, a porta, mostra de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço” (ELIADE, 1992, p.19).

¹⁷ AYRES, J. M. R. A. A pintura ilusionista do forro da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. In: Natália Marinho Ferreira-Alves. (Org.). *Os Franciscanos no Mundo Português. Artistas e Obras*. 1ed. Porto: CEPESE, 2008, v. 1. p.130-142.

¹⁸ ELIADE. *O sagrado e o profano*, p.17.

divindades. Por meio das representações plásticas, normalmente de pinturas ou esculturas, as deidades são configuradas em imagens devocionais sacras, possuindo um forte apelo comunicacional e atendendo aos anseios simbólicos de veneração e culto religioso, ritualístico ou doméstico. Como exemplos estão as esculturas devocionais sacras católicas da Igreja de São Francisco da Penitência, obras artísticas tridimensionais que foram produzidas em madeira, revestidas por douramento e policromia. Estas peças possuem a característica de sacralidade cósmica por serem agentes interlocutores entre o católico e o sobrenatural. Resultam na estimulação da fé e da religiosidade e possibilitam uma interiorização do sagrado.

Diante do temor do ser religioso católico em cair na profanação e da sacralidade embutida como função primária no local e nos objetos sacros pelos crentes de sua fé, como devem ser vistos e tratados as peças e os espaços sagrados que passaram pelo processo de musealização? Será que estes perderam o sagrado? Ou será que a eles foi acrescida uma nova função – a museal? A musealização “é um processo institucionalizado de apropriação cultural. Imprime caráter específico de valorização a elementos de origem natural e cultural”¹⁹. Através da identificação de testemunhos materiais ou imateriais da humanidade, interpretados como representações de existências e identidades, é atribuído uma qualidade ao bem. Ou seja, a musealização concede um atributo de valor ao elemento, que é a sua musealidade, “resultante de relações perceptuais específicas do humano sobre o real”²⁰.

A musealização também é um procedimento que possui como característica a inserção de peças e territórios em um contexto museológico – submetidos a pesquisa, documentação museológica, investigação, proteção, valorização,

¹⁹ LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia, campo disciplinar da Musealização e fundamentos de inflexão simbólica: ‘tematizando’ Bourdieu para um convite à reflexão. In: *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. Vol. II, nº4, maio/junho de 2013, p. 48-61.

²⁰ SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. Informação, Memória, Patrimônio e Museu: Revisitando as articulações entre os campos. In: *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, XVI. João Pessoa: 2015, v. 16, não paginado.

promoção, transmissão e revitalização –, agregando a eles mais uma função, a museal. Ao musealizar espaços sacros católicos, estes são tidos como museus que possuem formas sensíveis de existir no mundo, pois incorporam diferentes modos de ser da manifestação – o sagrado e o profano, a religiosidade e a musealidade, presentes na materialização. Já em relação ao processo de musealizar acervos sacros católicos, ao considerar que se realiza “uma musealização retirando o objeto de seu contexto (museu tradicional) ou o mantendo *in situ* ou, ainda, em seu ecocontexto e sua ecodinâmica (ecomuseu)”²¹, um objeto sacro, cuja função é religiosa, pode coexistir com uma nova função, a de objeto museal, em um mesmo contexto e espaço musealizado.

Assim, sob a visão museológica, o espaço litúrgico e o objeto sacro católico de estudo são elementos funcionais e simbólicos usados no contexto do culto religioso e, também, elementos sensíveis que carregam significados históricos, artísticos e culturais. Estes são representativos ao valor atribuído às peças pela coletividade a qual estão vinculados, podendo ser caracterizados como testemunhos da sociedade católica. Assim, espaço e objeto sacro católicos são considerados como manifestações do sagrado, são materiais de intermeio para a conexão com o imaterial por meio das crenças dos fiéis, o que dão a estes uma profunda importância para a comunidade que acredita, sendo fenômenos museológicos, por acontecerem em meio ao ambiente museu. A musealização no Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro realiza-se *in situ*, uma condição especial museológica caracterizada pela inserção da Igreja de São Francisco da Penitência e de seus objetos em um contexto museológico, agregando mais uma função a eles, qual seja, a de bem religioso musealizado.

Mais importante que a visão museológica é a ótica que a própria Igreja Católica tem de seus espaços e objetos sacros musealizados. Como será que a instituição religiosa interpreta esses bens? Para o catolicismo, os templos e acervos

²¹ GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. A interdisciplinaridade em Museologia. In: WALDISA RÚSSIO CAMARGO GUARNIERI: *textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: ICOM, 2010, p. 123-126.

sacros são hierofanias que auxiliam e complementam a compreensão dogmática da religião, além de reconhecer estes bens eclesiásticos a partir de seus valores histórico e artístico agregados. Em discurso à Assembleia Plenária da Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja, o Papa João Paulo II deixou transparecer sua preocupação em relação à proteção destes bens materiais pertencentes à Igreja:

Nos vossos trabalhos da assembleia, tendo como base o notável empenho prodigalizado nos últimos anos pela vossa Comissão, procurastes antes de tudo configurar o conceito de "bem cultural" segundo a mens da Igreja; fixastes depois a atenção no ingente património histórico-artístico existente, diagnosticando a sua situação de tutela e conservação, em vista da sua valorização pastoral.²²

Percebe-se que a perspectiva católica preservacionista desse patrimônio está atrelada à instrução litúrgica que perpassa a manifestação religiosa, em especial nas expressões artísticas materiais e imateriais, como um instrumento para a catequização da sociedade. Por recomendação do Vaticano, todas as instituições precisam desenvolver ações de proteção para seus bens eclesiásticos – templos e acervos sacros –, pois são “a grande herança histórico e artística da Igreja”²³. Com isso, por estes bens serem um legado da fé católica, a musealização do sagrado católico ocorre como um procedimento adequado à preservação, pesquisa e divulgação do espólio religioso, acrescentando uma nova função aos objetos sensíveis, a museal.

1. A COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA NUMA EXPOSIÇÃO DE OBJETOS SACROS EM ESPAÇOS LITÚRGICOS MUSEALIZADOS

²² PAPA JOÃO PAULO II. *Discurso à Assembleia Plenária da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja*. 31 mar. 2000.

²³ IGREJA CATÓLICA. Commission for Cultural Heritage of The Church “*Lettera Circolare sulla Necessità e Urgenza dell'inventariazione e Catalogazione dei Beni Culturali della Chiesa*”. 08 dez. 1999. Disponível em: <http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19991208_catalogazione-beni-culturali_it.html> Acesso em: 23 jun. 2024.

A exposição de objetos sacros em espaços litúrgicos musealizados permeia a religiosidade embutida nas peças, no ambiente, ao conhecimento existente, às informações intrínsecas e extrínsecas, suas funções, o contexto que congrega o sacro ao museológico em sua comunicação museológica.

Por comunicação museológica entende-se como denominações “que são dadas às diversas formas de extroversão do conhecimento em museus, uma vez que há um trabalho de introversão”²⁴. Será através dessa extroversão de um conhecimento de posse do museu que um visitante complementará com a informação própria e pessoal de sua vivência interior, com a introversão dessa percepção. Na comunicação museológica, a extroversão do conhecimento envolve em geral, catálogos, palestras, artigos científicos, vídeos, filmes, oficinas, educativos e outros métodos relacionados à missão, ao tema e aos acervos da instituição. No entanto, a experiência do público com “à poesia das coisas”²⁵ é, sem dúvida, proporcionada pela exposição. É neste meio comunicacional que ocorre a potencialização da relação entre a vivência do indivíduo e o objeto que é colocado diante dele, um encontro entre a mente do público com a informação comunicada pelo patrimônio musealizado.

A exposição como um “meio de presença, pois reúne fisicamente objeto e visitante”²⁶, é uma instância relacional profunda, plena de sentidos que possibilitam aos públicos diferenciados trocas simbólicas e uma imersão no plano afetivo. É também uma instância de presentificação da memória do ser humano, estimulando uma relação profícua de conhecimento, reconhecimento e reflexão, e uma instância informacional, que através da linguagem expográfica dá voz à representação de mundo de um determinado museu, em um dado momento. Através dos objetos que o museu expõe ao público geral e individualizado é

²⁴ CURY, Marília Xavier. *Exposição – concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2006, 162 p.

²⁵ CURY. Exposição – concepção, montagem e avaliação, p. 34.

²⁶ DAVALLON, Jean. *Geste de Mise en Exposition*. In: *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*. Paris: Georges Pompidou, 1986, 302 p.

construído o discurso do museu, tal como é definido no domínio da semiótica. Segundo Maria Isabel Roque, em *O discurso do museu*:

O discurso museológico pretende informar acerca do objeto e da perspectiva veiculada pela exposição, disponibilizando um conjunto de chaves de leitura que o visitante possa gerir de acordo com os seus interesses, mas não impondo essa informação à faixa de público que apenas pretenda aproveitar a exposição como um espaço de lazer e contemplação.²⁷

Assim, a exposição é um espaço de encontro para os diferentes horizontes, na qual não se fundamentam somente na transmissão de uma mensagem, mas também na interação entre emissor e receptor. O verdadeiro “Museu não está no ambiente tangível em que as coisas existem, mas é o que se constitui na relação, espontaneamente, no preciso instante em que a coisa exposta toca, em profundidade, o corpo e a alma do observador”²⁸. A exposição é, então, determinada como uma instância de conversação que visa oferecer ao visitante uma experiência num espaço de construção de valores e significados. Como será que foi elaborada a exposição da Igreja de São Francisco da Penitência para receber esse encontro?

O porta-voz da comunidade católica, Papa João Paulo II, fez um discurso aos participantes da Assembleia Plenária da Pontifícia Comissão para Bens Culturais da Igreja, no qual demonstrava a posição da Igreja Católica perante os patrimônios histórico-artísticos existentes em posse dos templos, encorajando os responsáveis pela guarda dos bens culturais a “não poupar esforços para fazer com que os testemunhos de cultura e de arte, entregues ao cuidado da Igreja, sejam sempre melhor valorizados ao serviço do autêntico progresso humano e da difusão do Evangelho”²⁹. Associada à fala do Papa, a carta circular sobre A Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos estabeleceu normas que as instituições museais católicas

²⁷ ROQUE, Maria Isabel. *O Discurso do museu*. In Asensio, M., Moreira, D., Asenjo, E., & Castro, Y. SIAM Series *Iberoamericanas de Museología: Criterios y desarrollos de musealización*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. A. 3, v. 7, pp. 215-225. 2012.

²⁸ SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. *Comunicação - Educação - Exposição: novos saberes, novos sentidos*. Semiosfera, Rio de Janeiro, no. 4-5, 2001. Sem paginação.

²⁹ PAPA JOÃO PAULO II. *Discurso à Assembleia Plenária da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja*. 31 mar. 2000.

devem seguir, em específico: “cumprir as disposições civis de carácter internacional e, sobretudo, de carácter nacional e regional (por exemplo, os já citados ICCROM, ICOM, ICOMOS, Conselho da Europa)”³⁰. Diante deste preceito, verifica-se no Código Deontológico para museus, aprovado pelo *International Council of Museums* (ICOM), que a exposição de objetos considerados sagrados deve seguir:

[...] normas profissionais, levando em consideração, quando conhecidos, os interesses e as crenças dos membros da comunidade, dos grupos religiosos ou étnicos de origem. Devem ser apresentados com cuidado e respeito à dignidade humana de todos os povos.³¹

Compreende-se que os espaços museais têm a responsabilidade de relacionar e esclarecer a dimensão e importância religiosa do patrimônio em exibição. Por outro lado, o discurso expositivo não deve conter nenhum tipo de ofensa a comunidades ou crenças ligadas ao acervo exposto. É essencial que as informações sobre as peças em evidencia sejam bem fundamentadas, embasadas e precisas, para que haja um auxílio na interpretação e compreensão pelos dos visitantes. Nesse sentido, fica evidente a influência e o comprometimento que uma exposição cultural carrega, sendo um dos pilares fundamentais dos museus.

Nos templos musealizados católicos, os objetos carregam consigo tanto os valores antigos quanto novos, os quais são apresentados aos observadores em forma de hierofanía. Essa manifestação do sagrado estabelece uma conexão entre a mediação da fé e a fruição artística. "A representação do espaço e do tempo na arte é transmitida apenas mediante uma atenção dedicada ao objeto de arte, guiada por um conhecimento e uma intenção por parte do receptor"³².

Neste contexto, o objeto assume também um caráter histórico documental, que é tido e consagrado como uma evidência material do indivíduo e sua cultura. Simultaneamente, os aspectos religiosos, artísticos e históricos entrelaçam-se na

³⁰ IGREJA CATÓLICA. *Carta Circular sobre a Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos*. Vaticano: 15 ago. 2001.

³¹ ICOM. *Código Deontológico para Museus*. Paris: ICOM, 2009, 18 p.

³² CAUNE, Jean. *Cultura e Comunicação: Convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo: editora UNESP, 2014, 148 p.

exposição do sagrado enquanto acervo, influenciando a percepção do observador. Enquanto o estímulo visual permanece inalterado, é a interpretação desse estímulo que varia.

Essa dinâmica da trans-significação do patrimônio religioso em espaços sacros musealizados gera uma dualidade na percepção das peças. Para os devotos, esses objetos são hierofanias – manifestações do sagrado. Já para outra parte do público, as peças podem ser percebidas como objetos museológicos, portadores de valores históricos, artísticos e culturais. O teórico Jean Davallon ilustra essa dualidade: “[...] objetos de culto numa igreja podem ser considerados por visitantes como portadores de valores museal, mas os fiéis podem não aceitar esse *status* e continuar considerando-os comunitários e sagrados”³³.

Assim, seria possível que as funções, sacra e museal, de imagens devocionais católicas, imersas no contexto museológico de um templo musealizado, pudessem coexistir numa exposição? A resposta a essa pergunta está atrelada à essência informacional dos objetos e da constatação de que a arte pode ser a base para uma concepção sobre o que pode ser determinado como sagrado. Entende-se que os objetos sacros, quando vistos como obras artísticas, não apenas representam, simbolizam ou comunicam, mas também atuam como fontes de informação, significado e produção de sentido, servindo de instrumentos articuladores de ação. Conforme destacado por Caune, "A arte constrói um mundo"³⁴, informa e orienta as percepções, sublima as emoções, estabelece relações e constrói o imaginário para formar as pessoas. Portanto, importa saber como se dá a representação na ótica do Museu Sacro Franciscano do Rio e quais os instrumentos de mediação para a comunicação com o seu público no espaço expositivo da Igreja de São Francisco da Penitência.

³³ DAVALLON, Jean. *Heritage, Preservation, Research, Object, Collection, Musealization*. ICOM/ Committee for Museology. Síntese do XXXII. Simpósio Anual ICOFOM, 2009. Morlanwelz, Belgique: Musée Royal de Mariemont, p. 12-23.

³⁴ CAUNE. Cultura e Comunicação: Convergências teóricas e lugares de mediação, p. 111.

1.1 A IGREJA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA SOB A ÓTICA DA COMUNICAÇÃO MUSEOGRÁFICA

Ao pensar sobre a exposição de um espaço litúrgico católico musealizado junto aos seus objetos sacro-museais – como é o caso da igreja de São Francisco da Penitência –, deve-se analisar não somente a musealidade, mas também a manifestação do sagrado imposta pela religiosidade, para a compreensão de sua totalidade. A Igreja é em nave única, retangular e com altares (tribunas laterais e dois púlpitos) e capela-mor em formato retangular. Em oposição à ideia estética da edificação, o interior é escuro, pesado e dramático, ao gosto barroco. O estilo artístico é ambientado em seus tempos áureos no local litúrgico, congregando “os efeitos rutilantes da talha dourada aos do colorido quente das pinturas dos tetos e paredes”³⁵. Ao adentrar no templo musealizado é perceptível que foi preservado, em sua totalidade, com o espaço e os objetos sacros mantidos *in situ* (Fig. 1). Este fato preservacionista destaca ambos os valores documentais, ao mesmo tempo nas realidades sacra e museal, numa situação de convivência com a permanência de suas condições funcionais originais.

³⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Maneirismo, Barroco e Rococó na arte religiosa e seus antecedentes europeus. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a arte brasileira. Dá pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes/ Edições SESC, 2014, p. 96-135.



Figura 1 – Sala de exposição Igreja de São Francisco da Penitência. Fonte: Imagem elaborada por Anne Barcellos (2022)

Um aspecto recorrente na ornamentação barroca é o uso de recurso teatral e harmonização de diversas artes para uma visão unitária. A capela-mor possui uma decoração que enfatiza, “desde a porta da entrada, através de um sutil jogo de convergências, no qual os altares laterais funcionam como etapas intermediárias”³⁶. Assim, a atenção do visitante é direcionada para o retábulo-mor, com a apresentação colocando em posição de destaque as imagens escultóricas que estão no altar-mor, acima de um pódio estruturado em vários degraus, como é feito com o palco elevado em relação a plateia nos teatros.

³⁶ OLIVEIRA. Maneirismo, Barroco e Rococó na arte religiosa e seus antecedentes europeus, p. 6.

A escolha adotada pela instituição em posicionar as imagens retabulares nos camarins para os quais foram feitas, segue a diretriz estabelecida pela Igreja Católica durante o Concílio Tridentino e reforçada nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia:

Pelo que mandamos que nas igrejas, capelas ou ermidas de nosso arcebispo não haja em retábulo, altar, ou fora dele imagem que não seja das sobreditas, e que sejam decentes e se conformem com os mistérios, vida, e originais que representam.³⁷

Ao seguir essa diretriz histórica, a instituição não apenas preserva a doutrinação católica, mas também mantém uma ligação direta com os exercícios e a espiritualidade de séculos passados, proporcionando uma continuidade significativa na vida religiosa e cultural da comunidade. A atitude significativa adotada pelo museu demonstra um compromisso em respeitar e manter viva as tradições e práticas litúrgicas, que são fundamentais para a fé católica, especialmente em contextos históricos e culturais específicos como o da Igreja de São Francisco da Penitência, junto a sua essência barroca que reverbera desde o Brasil colonial.

Outras imagens escultóricas da igreja também estão posicionadas seguindo o que é proposto pela Igreja Católica. As representações do altar mor estabelecem uma sequência estipulada pela mesma constituição:

E no que toca à preferência dos lugares entre si devem ter nos altares, declaramos que sempre as imagens de Cristo Nossa Senhor devem preceder a todas e estar no melhor lugar, e logo as da Virgem Nossa Senhora; e depois a de São Pedro príncipe dos Apóstolos; e que a do patrão e titular da igreja terá o primeiro e melhor lugar quando no mesmo altar não estiverem Imagens de Cristo Nossa Senhor ou da Virgem Nossa Senhora.³⁸

Por se tratar de um conjunto escultórico, a imagem de São Francisco de Assis e a de Cristo Seráfico, imprimindo as chagas no santo, estão localizados no

³⁷ IGREJA CATÓLICA. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Livro 4, Título XX, 1707.

³⁸ IGREJA CATÓLICA. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Livro 4, Título XX, 1707.

degrau mais elevado do altar escalonado da capela-mor. Logo abaixo delas, está a imagem escultórica de Nossa Senhora da Conceição, como é visto na figura 2.



Figura 2 – Posicionamento das esculturas no altar-mor. Fonte: Imagem elaborada por Anne Barcellos (2022)

Outras peças presentes na sala não possuem finalidade de elemento expográfico, mas assumem um papel fundamental no culto. O Papa João Paulo II, diante dos membros da Pontifícia Comissão para Bens Culturais da Igreja:

A natureza orgânica dos bens culturais da Igreja não permite separar o seu usufruto estético da finalidade religiosa procurada pela ação pastoral. Por exemplo, o edifício sagrado atinge a sua perfeição "estética" precisamente durante a celebração dos mistérios divinos, visto que é precisamente naquele momento que ele resplandece no seu significado mais verdadeiro. Os elementos da arquitectura, da pintura, da escultura, da música, do canto e das luzes fazem parte do único conjunto que acolhe pelas próprias celebrações litúrgicas a comunidade dos fiéis, constituída por "pedras vivas" que formam um "edifício espiritual".³⁹

³⁹ PAPA JOÃO PAULO II. *Discurso à Assembleia Plenária da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja*. 19 out. 2002.

Um exemplo que ilustra a declaração do Papa é o crucifixo revestido de prata, colocado sobre o altar e em frente à imagem escultórica de Nossa Senhora da Conceição. O objeto contribui para a significação simbólica e iconográfica de Cristo por ser uma imagem litúrgica, que visualiza sinteticamente o Mistério Pascal celebrado na liturgia e principalmente durante a missa. Sua colocação no altar não é mero acaso; ao contrário é estratégica e dotada de propósito religioso catequético, logo sua exposição segue os preceitos da Igreja.

Diante das imagens retabulares e do altar-mor, ao lado do crucifixo, estão posicionados castiçais com velas que ostentam o brasão da Ordem Terceira. Segundo o diretor e curador da exposição Carlos Pinheiro, esses castiçais estão postos em seus locais de origem, assim como os lampadários de prata, que também possuem a representação da Irmandade Franciscana, indicando que pertencem à fraternidade. O simbolismo destes objetos está atrelado à luz gerada pelas chamas. As velas presentes nos altares e os lampadários são costumes antigos da Igreja, pois representam a luz da fé, da presença de Cristo⁴⁰ e do poder de Deus⁴¹. Tanto as velas quanto os lampadários ainda são acrescidos de mais significados, remetendo a Cristo como o salvador e a luz do mundo: “Falando novamente ao povo, Jesus disse: — Eu sou a luz do mundo. Quem me segue nunca andará em trevas, mas terá a luz da vida.”⁴². Assim, interpreta-se, através dos simbolismos presentes nestes objetos, que a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência está junto e a serviço de Deus, ao ser suporte de Jesus Cristo e sua palavra. Já o mobiliário, participa da prática religiosa para a qual foram criados, estabelecendo conexões significativas com os demais objetos da Igreja.

Outros elementos artísticos preservados pela fraternidade são as pinturas ilusionistas que revestem os amplos forros abobadados em tabuado corrido. O

⁴⁰ “Enquanto estou no mundo, sou a luz do mundo” (BÍBLIA SAGRADA, João, 9:15, NVI).

⁴¹ “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra era sem forma e vazia; havia trevas sobre as águas profundas, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. Deus disse: “Haja luz”. E houve luz. Deus viu que a luz era boa e fez separação entre a luz e as trevas” (BÍBLIA SAGRADA, Gn. 11:3, NVI).

⁴² IGREJA CATÓLICA, *Bíblia Sagrada*, João, 8:12, NVI.

trabalho pictórico da nave da igreja tem como tema a glorificação de São Francisco de Assis (Fig. 3), que é “representado com asas de serafim e uma auréola de luz, cercada de nuvens e querubins. Essa visão celestial abre-se no centro de uma cerrada trama arquitetônica, povoada de anjos e santos da Ordem Franciscana, incluindo papas, bispos e figuras coroadas”⁴³.



Figura 3 – Pintura ilusionista “Glorificação de São Francisco de Assis” da sala de exposição Igreja de São Francisco da Penitência. Fonte: Imagem elaborada por Anne Barcellos (2017)

Já a pintura da capela-mor, cena vista através de uma abertura no centro da abóbada, Assis é representado no céu, ajoelhado diante da Virgem Maria e de

⁴³ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Jóia do Barroco Brasileiro. In: ORDEM Terceira de São Francisco da Penitência. *Fraternidade Franciscana Secular de São Francisco da Penitência: 400 anos*. Rio de Janeiro: FGV; MSF. 2019, p. 18-19.

Cristo. Ambas imagens possuem uma grande conotação comunicacional entre o sagrado e o ser humano. A apreensão do significado dos objetos e dos aspectos subjacentes à liturgia, ao culto e à crença que lhes são inerentes, torna-se mais imediata e intuitiva.

Ao se tratar de material informativo museológico, as chaves de leitura, os documentos textuais e gráficos em suporte papel, audiovisual ou eletrônico, devem seguir, prioritariamente, a regra da não interferência do material com o ambiente sagrado. Assim, neste núcleo da exposição não há etiquetas com texto informativo para as imagens anteriormente citadas, somente as esculturas dos altares laterais da igreja possuem identificação. Já as imagens do altar mor não possuem especificação. Não são encontradas, também, etiquetas sobre nenhuma das pinturas e do mobiliário pertencentes ao espaço, tampouco textos no recinto que contenham informações sobre a igreja ou sobre os santos ali representados.

A iluminação adotada para esta sala é a de iluminação natural zenital e lateral (porta, óculo, claraboia e janelas frontais da nave e laterais do espaço do altar-mor, quando abertas) e artificial com holofotes de luz artificial sem filtro, focados em pontos específicos (imagens escultóricas retabulares e pintura ilusionista da nave), assim como lâmpadas imitando chamas de velas em castiçais e lampadários.

O intuito do museu é preservar o patrimônio, ao mesmo tempo que mantém um jogo de luz e sombra, com as imagens banhadas por uma luz viva e intensa, que se alterna com áreas de sombra. Esse efeito de contraposição dá relevo e realismo às figuras representadas. Além de auxiliar à simbologia litúrgica da luz brilhando em oposição às trevas, um símbolo expressivo da ressureição de Cristo, a iluminação é coerente com a época de contrastes que é típica do estilo Barroco.

Ao considerar que a música é uma expressão do espírito humano que se manifesta unicamente no tempo, identifica-se que há uma ambientação musical do estilo Barroco que participa do espaço, possuindo sua origem atrelada à dimensão e ao cultivo do sagrado, havendo uma relação profunda entre a gênese musical e

religiosidade. A manifestação musical escolhida compõe o contexto cultural da sociedade barroca.

O MSF empreende artifício cênico que dispõe de elementos museográficos que remetem ao contexto original dos objetos e da igreja. Ao considerar que os objetos religiosos foram originalmente concebidos para participar de rituais, nos quais gestos e palavras são abarcados pela emoção evocada pelo ambiente – música, riqueza das cores, jogo de luzes e sombras e de brilho –, pode-se assumir que a sala de exposição da Igreja de São Francisco da Penitência foi projetada para envolver o visitante com uma reconstrução imersiva e representativa.

A escolha do museu em manter o patrimônio cultural *in situ* e em sua totalidade, com local e peças originais intactas e ambientadas, com aspectos visuais e sonoros típicos da época em que foram criadas, está embasada na premissa elaborada pelo Papa João Paulo II:

Como se sabe, o culto encontrou desde sempre na arte uma natural aliada, de maneira que os monumentos de arte sacra associam ao seu intrínseco valor estético, também o catequético e cultural. É preciso, por isso, valorizá-los tendo em conta seu *habitat* litúrgico, conjugando o respeito pela história com a atenção às exigências atuais da comunidade cristã, e fazendo com que o patrimônio histórico-artístico, ao serviço da liturgia, nada perca da própria eloquência.⁴⁴

A Igreja Católica permite que objetos sacros possuam uma existência bifuncional e que habitem o mesmo espaço sacro-museal de origem, logo cabe julgar como a instituição museal lida com esse entrelaçamento de funções, como ele é exposto e como essas peças são interpretadas pelo público.

O espaço além de ser utilizado para exposição é também usado para eventuais palestras, aulas, defesas de dissertações e teses e eventos musicais. Estes acontecimentos sociais ocorrem com diferentes tipos de públicos, cujo fim não é religioso e sim valorativo do patrimônio Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e da cultura católica barroca. Os estudos científicos apresentados nas palestras, aulas e defesas são direcionados para pesquisadores, intelectuais e

⁴⁴ PAPA JOÃO PAULO II. *Discurso à Assembleia Plenária da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja*. 31 mar. 2000.

curiosos sobre os assuntos. Já os concertos são voltados para apreciadores da música clássica barroca.

Destaca-se que o templo continua a funcionar religiosamente. Caso um fiel adentrar na igreja para rezar, não precisa pagar o valor do ingresso do museu. Também realiza batizados, velórios e cerimônias matrimoniais e celebrativas católicas importantes, como o dia do patrono da Ordem e das chagas de São Francisco. Em dias festivos, como no dia de São Francisco de Assis, em 4 de outubro de 2022, é celebrada uma missa com a presença dos frades do Convento de Santo Antônio. O ritual começa com uma entrada simbólica, incluindo membros representantes da Ordem Terceira e da Igreja Católica. Especialmente nessa ocasião, o administrador do Museu Sacro Franciscano, Carlos Pinheiro, carregou a cruz processional à frente do frei que presidiu a missa, desempenhando o papel de crucífero (Fig. 4). Esse ato não apenas demonstra o respeito da instituição museal pelo catolicismo e sua fé, mas também a junção de ambas instituições (museal e religiosa) e das funções presentes no espaço e nos objetos sacro-museais, mesmo que naquele momento vigorasse a função religiosa.

Outra constatação funcional interessante é a porta de entrada no ambiente de festejo, quando é fechada a porta usual de entrada do museu e aberta a porta principal da igreja, localizada na fachada, que costuma ficar trancada, subentendendo-se que, naquele momento, a Igreja de São Francisco da Penitência e suas peças estão executando suas funções primárias – de espaço e objetos sagrados – como é visto na figura 5.



Figura 4 – Administrador do Museu Sacro Franciscano abrindo a missa de São Francisco de Assis. Fonte: Imagem elaborada por Anne Barcellos (2022)



Figura 5 - Porta de entrada ao ambiente de festejo. Fonte: Imagem elaborada por Anne Barcellos (2021)

A Igreja de São Francisco da Penitência não apenas preserva seu caráter litúrgico católico no espaço, mantendo o contato com o divino, mas também institucionalizado. Essa dualidade entre a religiosidade e a musealidade, demonstra que é possível que ambos aspectos coexistam lado a lado, harmoniosamente, dentro do mesmo ambiente, adaptando-se conforme o momento e o público que o frequenta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A área de conhecimento da museologia traz estratégias específicas para a interpretação integral e conjunta dos espaços litúrgicos e objetos sacros católicos. As boas práticas da comunicação museológica entram no local sagrado musealizado para confirmar e desvendar o seu sentido religioso e museal.

Entender a Igreja de São Francisco da Penitência e seus objetos sacros como substratos do real humano expostos em um museu eclesiástico – em outras palavras, numa instância relacional e informacional de caráter religioso católico – é imergi-los na complexidade da musealização junto à comunicação museológica. Ao mesmo tempo, o espaço é um local de valorização da arte barroca e do papel dos leigos terceiros na cidade – um ambiente que representa parte da história da Ordem de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro e de sua memória. Encarar esse ambiente como um eixo da exposição pertencente ao museu o coloca na posição de ambivalência funcional – sacra e museal. O discurso museográfico embutido nesta conjuntura sacro-museal é mais ativo em sua proposta, oferecendo aos diferentes públicos fruidores elementos que lhes permitam uma identificação catequética que se mantém subjacente.

A isenção pretendida na exposição não passa pela ocultação do sentido religioso do templo e seus objetos, mas pela rigorosa transmissão do seu significado. A leitura e compreensão do espaço, assim como as peças, passam pela diversidade das vivências de cada um dos visitantes que constituem o público do

museu, pela proposta de aprendizagem e pelo comportamento proposto ou imposto na exposição, vivências e memórias individuais. O entrosamento, a limitação e a coexistência das funções sacra e museal se imbricam no ambiente do Museu Sacro Franciscano e exploram as diretrizes para uma simultaneidade existencial e expográfica, preocupando-se com a comunicação museográfica para que não se permita a perda de deferência *respeito* pelo sagrado. Deste modo, vê-se uma convergência de procedimentos museológicos que apresentam os objetos religiosos seguindo o que é recomendado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) no Código de Ética, referindo-se à dimensão religiosa do patrimônio, sem um discurso que agrida outras convicções.

Ao se refletir sobre o sagrado atribuído aos objetos e o espaço litúrgico pertencentes à Igreja Católica, em específico ao Museu Sacro Franciscano, é possível traçar um paralelo entre museu e templo. Se o templo é, em sua essência, uma instância relacional de hierofanía, ao mesmo tempo que é uma esfera de atuação do ser humano que se constitui no momento da relação indivíduo e materialidade musealizada, este é um fenômeno sagrado-museal. Ou seja, o espaço simbólico da igreja é um conector material do humano, tangível, com o sobrenatural, intangível, assim como, é um bem ôntico fundamentado, imerso na conjuntura museológica expográfica. Em ambas as funções, só são possíveis de ocorrer em suas plenitudes com a presentificação do ser humano. É possível também associar a museália ao sagrado. Ao considerar que a musealidade é uma qualidade daquilo que já está musealizado, deduz-se que o processo de musealização certifica a musealidade, assim como o processo de consagração afere sacralidade a um objeto, ritual, gesto e outras hierofanias.

A musealização do complexo arquitetônico pertencente à Fraternidade Franciscana de São Francisco da Penitência, em especial, a sala de exposição relativa à Igreja de São Francisco da Penitência, permite crer que o Museu Sacro Franciscano é um fenômeno que se desvela em fluxo, em continuada e permanente mutação –, agregando ao longo de sua existência diferentes ambientes e formas

representacionais em sintonia com diversos sistemas de pensamento, no tempo e no espaço, dando origem a um modelo simbólico único sacro-museal.

Recebido em: 27/02/24 – Aceito em: 30/05/24

REFERÊNCIAS

- AYRES, J. M. R. A. A pintura ilusionista do forro da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. In: Natália Marinho Ferreira-Alves. (Org.). *Os Franciscanos no Mundo Português. Artistas e Obras.* 1ed. Porto: CEPSE, 2008, v. 1, p. 131-142.
- CAUNE, Jean. *Cultura e Comunicação: Convergências teóricas e lugares de mediação.* São Paulo: editora UNESP, 2014, 148 p.
- CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia. Livro 4, Título XX, 1707.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição – concepção, montagem e avaliação.* São Paulo: Annablume, 2006.
- DAVALLON, Jean. *Heritage, Preservation, Research, Object, Collection, Musealization. ICOM/ Committee for Museology.* Síntese do XXXII. Simpósio Anual ICOFOM, 2009. Morlanwelz, Belgique: Musée Royal de Mariemont.
- DAVALLON, Jean. *Geste de Mise en Exposition.* In: *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers.* Paris: Georges Pompidou, 1986.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano.* 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992, 109 p.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. *A interdisciplinaridade em Museologia.* In: WALDISA RÚSSIO CAMARGO GUARNIERI: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: ICOM, 2010, p. 123-126.

ICOM. *Código Deontológico para Museus*. Paris: ICOM, 2009, 18 p.

IGREJA CATÓLICA. *Carta Circular sobre a Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos*. Vaticano: 15 ago. 2001. Disponível em: https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_po.html Acesso em: 26 dez. 2024.

IGREJA CATÓLICA, *Bíblia Sagrada*, NVI.

IGREJA CATÓLICA. *Commission for Cultural Heritage of The Church “Lettera Circolare sulla Necessità e Urgenza dell'inventariazione e Catalogazione dei Beni Culturali della Chiesa”*. 08 dez. 1999. Disponível em: <http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19991208_catalogazione-beni-culturali_it.html> Acesso em: 23 jun. 2022.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia, campo disciplinar da Musealização e fundamentos de inflexão simbólica: ‘tematizando’ Bourdieu para um convite à reflexão. In: *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. Vol. II, nº4, maio/junho de 2013, p. 48-61.

NA Igreja de São Francisco da Penitência: a Festa da Impressão das Chagas e a inauguração do Museu Sacro. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 19 set. de 1933.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Maneirismo, Barroco e Rococó na arte religiosa e seus antecedentes europeus. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a arte brasileira. Dá pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes/ Edições SESC, 2014, p. 96-135.

ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA. *Fraternidade Franciscana Secular de São Francisco da Penitência: 400 anos*. Rio de Janeiro: FGV; MSF. 2019. 107 p.

PAPA JOÃO PAULO II. *Discurso à Assembleia Plenária da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja*. 31 mar. 2000.

PAPA JOÃO PAULO II. *Discurso à Assembleia Plenária da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja*. 19 out. 2002.

ROQUE, Maria Isabel. *O Discurso do museu*. In Asensio, M., Moreira, D., Asenjo, E., & Castro, Y. SIAM Series Iberoamericanas de Museología: Criterios y desarrollos de musealización. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. A. 3, v. 7, pp. 215-225. 2012.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. Informação, Memória, Patrimônio e Museu: Revisitando as articulações entre os campos. In: *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, XVI. João Pessoa: 2015, v. 16, não paginado.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. *Comunicação - Educação - Exposição: novos saberes, novos sentidos*. Semiosfera, Rio de Janeiro, no. 4-5, 2001. Sem paginação

Dois Aprendizes, um Mestre português e conversações sobre a Arte da Pintura em Minas Colonial¹

Two Apprentices, a Portuguese Master and Conversations about the Art of Painting in Colonial Minas Gerais

Célio Macedo Alves²

RESUMO

O objetivo deste artigo é investigar os “ruídos” sobre a arte da pintura que vem de um passado distante, de pessoas que sabem por ver ou que sabem por ouvir alguém dizer. “Ruídos” que nos permite acompanhar um determinado roteiro de obras, fórmulas de pintura, formas de contratação, enfim, o fazer artístico pictural da segunda metade do século XVIII em diante. Esse roteiro, na verdade, se restringe a dois jovens pintores, que se apresentam como aprendizes de outro pintor, português, certamente mais velho. Tudo isso se desenrola em um processo volumoso, em que um dos jovens pintores aparece como “autor”, e o suposto mestre, como “réu”. Dos relatos indicados no processo, das partes envolvidas, tanto quanto das testemunhas arroladas, pintores em sua maior parte, vislumbra-se um roteiro interessante para se compreender um pouco sobre o início da grande época das pinturas de perspectivas que se desenvolve nas igrejas mineiras a partir de meados do século XVIII. Ao se confrontar as falas dos personagens envolvidos na ação processual com as obras ali mencionadas, percebe-se claramente a possibilidade de montar esse roteiro.

Palavras-chaves: Pintura colonial; pintura em perspectiva; aprendizado; pintores mineiros; João Batista de Figueiredo; Manoel Rabelo de Souza; Manoel Antônio da Fonseca

¹ Parte deste artigo foi publicado anteriormente, com o título *Minas Colonial: Pintura e aprendizado – o caso exemplar de João Batista de Figueiredo*, na Revista Tela&Artes, Belo Horizonte, Ano III, nº 15, 1999, p. 34-40. Para essa publicação, o artigo foi modificado e ampliado para apresentação no Colóquio Internacional de História da Arte, ocorrido em Belo Horizonte entre os dias 28 e 30 de novembro de 2023.

² Professor adjunto do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto, Curso de Graduação. Doutor em História Social pela USP.

ABSTRACT

The aim of this article is to investigate the "noises" about the art of painting that come from the distant past, from people who know by seeing or who know by hearing. "Noises" that allow us to follow a certain script of works, painting formulas, ways of hiring, in short, the pictorial artistic process since the second half of the 18th century. In fact, this itinerary is limited to two young painters who present themselves as apprentices to another, certainly older, Portuguese painter. All of this unfolds in a lengthy lawsuit in which one of the young painters appears as the "plaintiff" and the alleged master appears as the "defendant". From the testimonies given in the trial, by the parties involved, as well as by the witnesses, most of whom were painters, we can see an interesting roadmap to understand a little about the beginning of the great era of perspective painting that developed in the churches of Minas Gerais from the middle of the 18th century. Comparing the speeches of the characters involved in the trial with the works mentioned in them, we can clearly see the possibility of putting together this roadmap.

Keywords: Colonial painting; perspective painting; apprenticeship; Minas Gerais painters; João Batista de Figueiredo; Manoel Rabelo de Souza; Manoel Antônio da Fonseca

Encontra-se no Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (AHMI), em Ouro Preto/MG, um espetacular documento que nos permite fazer uma análise bastante penetrante sobre o fazer artístico em Minas Gerais, notadamente no campo da pintura.³ Além de fornecer dados elucidativos sobre o aprendizado nessa concorrida atividade, ele revela aspectos importantíssimos do mercado da arte pictural em Minas Gerais, a partir da segunda metade do Setecentos, época em que o rococó começa a se impor no gosto artístico dos habitantes da Capitania mineira. Possibilita ainda rediscutir a questão das filiações estilísticas de alguns de nossos melhores pintores coloniais, principais divulgadores do novo estilo, que teria em

³ Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (AHMI)/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Códice 185. Auto 2335. Cartório 1º Ofício. 1772. Ação de Libelo Civil, Autor João Batista de Figueiredo; Réu Manoel Rabelo de Souza. (Transcrição feita pelo autor)

Manoel da Costa Ataíde o seu mais reconhecido representante, isto já no início do século XIX.

Trata-se de uma “Ação de Libelo Cível”, um documento bastante robusto, que expõe uma espetacular contenda entre o pintor mineiro João Batista de Figueiredo, como autor da ação, e o pintor bracarense Manoel Rabelo de Souza, como réu. Dois pintores que representam duas épocas áureas da pintura em Minas Gerais: uma, de índole barroca, vigente na primeira metade do setecentos, na qual o mestre Manoel Rabelo de Souza era um exemplo, e outra, de índole rococó, dominante na segunda metade, em que o pintor João Batista foi, sem dúvida, um dos pioneiros e um dos principais divulgadores.

A ação, datada de 1772, tem por motivação a cobrança de uma dívida de 36 oitavas de ouro procedidas de um serviço de pintura que João Batista realizou para Manoel Rabelo de Souza. A partir de uma leitura atenta dessa peça processual, através de suas petições, suas contrariedades, suas réplicas e tréplicas, das inquirições de testemunhas e das declarações, vão emergindo situações bastante ricas sobre o universo artístico do período. Trata-se, portanto, de um verdadeiro quebra-cabeça que, quando montado, deixa vislumbrar um quadro fantástico de um período fértil do início da pintura de perspectiva rococó nos tetos de nossas igrejas setecentistas.

A primeira inferência que podemos fazer da documentação, e que é de suma importância para o desenvolvimento de nosso raciocínio aqui, é que João Batista de Figueiredo teria sido aprendiz do mestre Manoel Rabelo de Souza. É uma constatação que perpassa toda a ação; inclusive, é a partir dela, que o mestre português procura também construir a sua defesa ou desconstruir a acusação contra si. A ideia de aprendizagem contida na ação permite inserir o nome de outro pintor que também será tratado nesse estudo: o de Manoel Antônio da Fonseca.

Direcionando-se então para campo do aprendizado, o documento expõe de maneira bem clara duas linhas de ação envolvendo os dois pintores: de um lado, o autor, João Batista de Figueiredo, que alega que quando da prestação dos serviços, ele não estaria mais sob o regime de aprendizagem e, portanto, tinha direito ao

valor cobrado; de outro, o réu, Manoel Rabelo de Souza, afirmando que João Batista ainda era seu aprendiz, quando executava os serviços declarados, e, sendo assim, não tinha percepção ao valor cobrado. Em função disso se desenrola todo o processo que, a partir das testemunhas elencadas por ambas as partes, visa demonstrar ao final quem tinha a razão.

Algumas situações apresentadas ao longo do processo são bem interessantes no sentido de se explorar essa questão. Na versão apresentada pelo réu, João Batista, na época em que fez o trabalho pelo qual reivindica a dívida, era o seu aprendiz. Para isso apresenta provas interessantes, entre as quais, uma espécie de obrigação ajustada entre ele e o pai do autor, na qual o jovem é colocado sob a responsabilidade do mestre português, para que este lhe ensinasse a arte da pintura. O documento está datado de dezembro de 1760.⁴

Outra situação apresentada pelo mestre foi de que João Batista de Figueiredo, após a morte do pai, não quis mais cumprir o ajuste efetuado, rebelando-se contra o seu instrutor. Rabelo de Souza teve então que recorrer aos capitães-do-mato para o trazê-lo novamente à sua custódia “para ensinar como seu Mestre que é e livrar de alguma desgraça que o dito possa fazer por falta de ensino”.

Após esse retorno, ocorre ainda um episódio bastante curioso. Algum tempo depois, e segundo ainda a versão do réu, estavam eles, mestre e aprendiz, em uma obra no Mosteiro de Macaúbas,⁵ quando a madre regente apresenta uma queixa contra João Batista, alegando que ele havia furtado os sanguínhos do cálice;

⁴ O seu teor é o seguinte: “Digo eu abaixo assinado que é verdade, me ajustei com o Sr. Manoel Rabelo de Souza e o Senhor Anastácio de Azevedo Correia Barros, como Artífice da Arte de Pintor, ensinarem um filho meu, por nome João, a dita Arte, por tempo de seis anos, sendo eu obrigado a vesti-lo e calçá-lo e tudo o mais que para se precisar, pois só da parte dos Mestres está ensiná-lo, doutriná-lo e sustentá-lo. E [em] caso que o Rapaz falte por malícia sua, agindo ou induzido, serei obrigado a buscá-lo e entregá-lo aos ditos mestres até completar os ditos seis anos, aliás serei obrigado a pagar-lhe por cada dia que faltar, seis tostões cada dia, o que faço por minha livre bondade a contento de todos, principalmente do mesmo rapaz ao que tudo me obrigo a satisfazer e cumprir. E por verdade de tudo faço este de minha letra e sinal. Hoje, Mariana 12 de Dezembro de 1760 anos. Antônio Lopes de Figueiredo.” Códice 185. Auto 2335, 1º Ofício, fl. 30.

⁵ Localizado no Município de Santa Luzia, junto a Rodovia MG020, que liga este município ao de Joboticatubas.

imediatamente, o mestre o submete o aprendiz ao castigo de açoite, obtendo assim a sua confissão de que trazia ao pescoço, em um saquinho, os objetos roubados. Três dias após este episódio, João Batista fugia para Vila Rica, onde seria preso a mando do Governador da Capitania — naquele momento Luís Diogo Lobo da Silva, que exerceu o cargo de 1763 a 1768 —, e enviado para a prisão no Rio de Janeiro.

Após o retorno do Rio de Janeiro, fugido ou com licença de soltura obtida — este fato não fica bem esclarecido no processo —, João Batista de Figueiredo vai para Vila Rica e procura novamente a casa de Manoel Rabelo de Souza. Tudo isso, aliás, ainda na versão desse último. Ali ele é novamente aceito para terminar seu período de aprendizagem, trabalhando com o mestre em algumas obras importantes, dentre as quais se cita a pintura do forro do teto da nave da igreja do Rosário do Alto da Cruz (atual igreja de Santa Ifigênia) em Ouro Preto.

A versão oferecida por Figueiredo, em sua réplica, e corroborada também por testemunhas, tanto aquelas produzidas por sua parte como as pelo réu, difere em muitos pontos daquela apresentada por Rabelo de Souza.

Inicialmente, João Batista de Figueiredo relata que sua “fuga” do aprendizado que estava em curso com Manoel Rabelo de Souza se deu em razão deste não ser pintor e sim apenas mestre dourador. Neste caso, nada poderia lhe ensinar sobre a arte da pintura, porque “ninguém pode ensinar o que não sabe”. Ponto, aliás, consensual no depoimento das testemunhas inqueridas, que afirmaram que Rabelo de Souza “é só mestre dourador, não sabe coisa alguma da arte da pintura, e nas obras que toma para si, por arrematação ou por ajuste, chama oficiais da arte de pintura e só administra as obras”. No entender de Figueiredo, o réu enganou ao seu pai, ao tê-lo aceito por aprendiz de Rabelo de Souza, pois este não professava a arte de pintar. Fato, aliás, que impele Figueiredo a dar por “falso”, no sentido de inválido, o contrato de servidão ajustado entre Rabelo de Souza e o seu pai.

Se prestarmos atenção no ajuste apensado ao processo, no qual o pai de João Batista ajusta com Manoel Rabelo de Souza o aprendizado do filho, notaremos que

o réu, Rabelo de Souza, é mencionado apenas como “artífice da arte de pintor”;⁶ artífice que a época pode ser definido como alguém que sabe e processa alguma arte ou que realiza algo com artifício e estudo.⁷ O que difere do termo “mestre”, definido como aquele que ensina alguma ciência ou arte.⁸ Fato que talvez justifique a defesa apresentada por João Batista, contestando a qualificação de “mestre” imputada ao pintor português, e, no caso, alguém não apto a lhe ensinar a arte da pintura. O mesmo contrato de aprendizado cita outro pintor por nome Anastácio de Azevedo Correa Barros, do qual pouco se sabe a respeito, sendo, talvez, um sócio de Rabelo nas obras contratadas.⁹

No entanto, esta discussão se Rabelo de Souza era ou não um mestre pintor, ou se apenas um mestre dourador, torna-se bastante significativa, se considerarmos que em Minas Gerais, muitas vezes, não se fazia bem claro esta diferenciação entre uma e outra categoria. É de se mencionar que em Portugal isto era bem demarcado, inclusive nos contratos de aprendizagem estabelecia-se que o mestre só poderia ensinar o ofício que dominava e que praticava. Mesmo porque, ao final do processo, o aprendiz teria que prestar exame na arte ou ofício em que fora preparado durante um longo período: se dourador, pintor a têmpera ou a óleo, e o fazia na respectiva especialidade. Isto, ressalte-se, em Portugal. Na Capitania de Minas parece que não vingou esta prática, pois não encontramos, até o momento, nenhum documento que comprove o expediente dos exames para pintores ou douradores, ao contrário do que vinha ocorrendo com outros ofícios como o de carpinteiro, o de pedreiro ou o de sapateiro, entre outros.

⁶ Ver nota rodapé 2.

⁷ BLUTEAU, Padre Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789, Tomo 1, p. 125. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008422&bbm/5412#page/142/mode/2up>.

⁸ BLUTEAU, Padre Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Tomo 2, p. 78. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008423&bbm/5413#page/2/mode/2up>.

⁹ MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN/MEC, nº 27, 1974, vol. 1, p. 100. Anastácio de Azevedo Correa Barros aparece ali citado como arrematante de pinturas de imagens (São Sebastião e Nossa Senhora do Carmo) para a Câmara de Mariana em 29 de novembro de 1760. E só.

O certo é que, sendo provavelmente uma família de poucos recursos, o pai de João Batista de Figueiredo vislumbrou na pintura uma forma bem interessante de dar ao filho um ofício mais nobre, que poderia render mais tarde algum sustento para a família. Também estava preocupado com a educação do filho e, de certa maneira, seguia uma orientação da própria Coroa Portuguesa, que recomendava aos filhos que não fossem educados para os “estudos maiores” (ser um padre ou um licenciado, por exemplo), o aprendizado de um determinado ofício.

Deveremos considerar também que o próprio filho, naquele momento com uma idade entre 14 a 16 anos, apresentou alguma aptidão para o desenho e para a pintura. Condição que levou o pai a colocá-lo na companhia do mestre Manoel Rabelo de Souza que, por aquela época, — 1760, era um respeitável artífice. Pelo menos aparece arrematando as principais obras no período, contratando, como se aponta no documento, peritos dessa arte para executá-las. Aliás, no mesmo ano, encontrava-se ele trabalhando — ou administrando — as pinturas da igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição do Arraial de Catas Altas (hoje cidade), onde residia a família de João Batista de Figueiredo. Provavelmente ali, o pai, Antônio Lopes de Figueiredo, procurou o experiente artífice, expondo-lhe o desejo de colocar o próprio filho sob a sua responsabilidade. Decisão que foi posteriormente lavrada com a obrigação passada na cidade de Mariana, em 12 de dezembro daquele mesmo ano de 1760.¹⁰

A aprendizagem de um ofício naquela época não se resumia simplesmente ao ensino das técnicas e das práticas previstas na sua execução. A obrigação dos aprendizes ia bem mais além que isso, compreendendo também lições de ler e de escrever. Em muitos casos, eram imputadas aos jovens tarefas servis, resultando daí o nome pelos quais eram muitas vezes designados esses ajustes de aprendizagem em Portugal: “contratos de servidão”.¹¹

¹⁰ Ver nota rodapé 2.

¹¹ Conferir alguns exemplos desses contratos de servidão e aprendizagem para o caso português em Serrão, Victor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos pintores portugueses*. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983, p. 293-307.

No que tange ao ofício de pintor, o jovem contribuía com o mestre na hora de preparar as tintas, moer os pigmentos e limpar os pincéis; em contrapartida, ia recebendo, na própria tenda (oficina) deste ou no canteiro de obras — uma pintura de teto, tinha que ser feita “in loco” — os principais embasamentos da profissão, tais como escorçar figuras humanas, aplicar corretamente os sombreados, as técnicas e etapas do douramento, dentre outros procedimentos picturais.

João Batista de Figueiredo aprendeu estas particularidades nas obras em que acompanhou o mestre, principalmente antes da fuga em Macaúbas. E, se aprendeu bem demais, ao ponto de Rabelo de Souza ir mandar buscá-lo por saber que já era um oficial de pintor, é porque Figueiredo havia tomado aulas com outro pintor do período. É o próprio ex-aprendiz que nos revela o nome desse pintor em suas alegações: Antônio Martins da Silveira; este, sim, considerado por ele um “verdadeiro professor da arte de pintor”. Versão, aliás, corroborada por algumas testemunhas arroladas no processo.

Não sabemos em que momento se deu este contato entre Figueiredo e Antônio Martins da Silveira. Se ocorreu ainda nos primeiros anos de aprendizagem com Rabelo de Souza ou se foi depois da fuga de Macaúbas, ou, mesmo, se após o retorno da prisão no Rio de Janeiro. Contudo, fica claro que não foi com o mestre Rabelo de Souza que Figueiredo teve contato com gosto rococó, pois aquele era, como se disse anteriormente, um postulante às composições do estilo barroco. Aliás, não foi nem um pintor, mas sim um dourador. Fica evidente, então, ter sido com o segundo.

Infelizmente conhecemos bem pouco de Antônio Martins da Silveira. Sua atuação como pintor, em Minas Gerais, é escassamente e, talvez, incorretamente documentada. Sabemos que entre 1760 e 1761, encontrava-se em Vila Rica, pintando dois painéis para a igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões; entre 1764 e 1765, apresentava-se em Mariana, para a pintura do consistório da Igreja de Nossa Senhora do Carmo; depois, só o veremos novamente em 1782, ainda em Mariana, executando o belíssimo forro do teto da Capela do Seminário de

Mariana.¹² (Fig. 1) Contudo, mediante um testemunho prestado no processo, datado de 6 de junho de 1771, constatamos que, por essa altura, Antônio Martins já se encontrava falecido. Como é possível, então, um morto realizar uma pintura alguns anos depois? É preciso esclarecer que esta data fornecida para a pintura de Mariana foi difundida inicialmente pelo Cônego Raimundo da Trindade, em um estudo seu sobre o Seminário de Mariana.¹³ Provavelmente, houve algum engano na transcrição ou na interpretação do documento original. Mas um aspecto que pode confirmar o falecimento de Antônio Martins anteriormente a 1771 deve ser aqui considerado: a sua participação como testemunha no libelo em causa seria de suma importância para comprovar a alegação de João Batista, mas em nenhum momento do desenrolar da ação ele se apresenta para depor — ou sequer é indicado para isto.



Figura 1: Antônio Martins da Silveira. Pintura do Forro da Capela-mor da Capela do Seminário Menor de Mariana. C. 1782. Fonte: Foto Arquivo do Autor

¹² MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artesãos*, vol. 2, p. 247.

¹³ TRINDADE, Cônego Raimundo. *Breve notícia dos Seminários de Mariana*. Mariana: edição sob auspícios da Arquidiocese de Mariana, 1951, p. 30-31.

As obras de pintura nos tetos dos forros da capela-mor e nave da igreja do Rosário do Alto da Cruz (Santa Ifigênia), em Ouro Preto, mencionadas com frequência no processo, são fundamentais para se compreender melhor o surgimento do gosto rococó na pintura em Minas Gerais, bem como a possível contribuição de João Batista de Figueiredo nesse episódio. Pelo que se pode deduzir das afirmações de Manoel Rabelo de Souza e de algumas testemunhas inquiridas, Figueiredo teria trabalhado ali, primeiro como aprendiz, no forro do teto da capela-mor, e, posteriormente, já como oficial feito — ainda que Rabelo de Souza alegue que o ex-aluno lhe devia um tempo da aprendizagem —, no forro do teto da nave; isto, após o retorno do Rio de Janeiro, como se mencionou anteriormente.

A primeira pintura, do forro do teto da capela-mor, executada provavelmente em época anterior ao ano de 1765 (Fig. 2), onde, como se constatou, João Batista de Figueiredo teria iniciado o seu processo de aprendizagem. Pintura que guarda certa similitude com a pintura do forro do teto da capela-mor da Sé de Mariana, também arrematada por Rabelo de Souza. (Fig. 3)



Figura 2: Manoel Rabelo de Souza e outros. Pintura do Forro da Capela-mor da Igreja de Santa Ifigênia de Ouro Preto. C. 1765. Fonte: Foto Arquivo do Autor



Figura 3: Manoel Rabelo de Souza. Pintura do Forro da Capela-mor da Catedral Sé de Mariana. C. 1760. Fonte: Foto Arquivo do Autor

Como uma pintura praticamente se seguiu à outra, fica até fácil compreender porque a composição adotada na igreja de Ouro Preto tem, no geral, a mesma forma circular do partido adotado na Sé de Mariana. Não obstante, essa similitude só é guardada na sua visão global, porque nos detalhes, nas figuras e elementos arquitetônicos, observa-se uma certa evolução estilística, uma erudição e uma palheta mais rica. Fato creditado a um maior aprimoramento dos aprendizes? Ou aos oficiais pintores contratados para obra, diferentes daqueles que atuaram em Mariana? Seja como for, dois aspectos devem ser assinalados nesta pintura.

As figuras dos doutores da igreja (Jerônimo, Agostinho, Ambrósio e Gregório) representadas em Ouro Preto, de desenho e colorido expressivos, fazem-nos lembrar, imediatamente, as figuras pintadas nos forros dos tetos da nave da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré e da capela-mor da igreja do Rosário, localizadas em Santa Rita Durão (distrito de Mariana); obras estas executadas por João Batista de Figueiredo em 1778 e 1792, respectivamente (Fig. 4). Obviamente, devemos considerar os vários anos de aprimoramento que separam estas duas obras daquela de Ouro Preto. No entanto, é de se supor que a habilidosa mão do

aprendiz — naquela altura do aprendizado, já notada pelo mestre — está bem presente na elaboração das figuras da capela-mor do Alto da Cruz. Ressaltamos, entretanto, que ali também atuou, juntamente com Figueiredo, outro aprendiz, de nome Manoel Antônio da Fonseca — que será tratado mais adiante. É possível que ali tenham atuado também outros pintores, como oficiais ou mesmo aprendizes, que poderiam ser aqueles cujos nomes se encontram arrolados no processo, como Felipe José de Araújo, Manoel José de Souza, José Correia de Barros, Manoel Correia de Carvalho, Marcelino José de Mesquita e Manoel Dias Guimarães.¹⁴ Todos se apresentam como testemunhas produzidas tanto pelo autor quanto pelo réu, e demostram em seus depoimentos um certo ar de companheirismo e compartilhamento de ideias artísticas desenvolvidas nas obras da igreja de Santa Ifigênia em Ouro Preto.

Carlos Del Negro, em seu importante estudo sobre pinturas em Minas Gerais no período colonial, também evidencia de maneira perspicaz algumas semelhanças entre as figuras representadas nos forros da Sé de Mariana com as da igreja do Rosário de Santa Rita Durão, que, inclusive, são analisadas a partir de um dos quatro modelos que estabelece para o estudo das pinturas em perspectivas nos forros de igrejas mineiras. Assim, as pinturas de Mariana são enquadradas em um modelo definido como II, cuja característica a assinalar seria a difusão pelo gosto das figuras sentadas, composição que será adotada por João Batista em suas pinturas nas igrejas de Santa Rita Durão.¹⁵

¹⁴ Destes todos, sabemos apenas que Manoel Pereira de Carvalho atuou em Ouro Preto na Matriz de Antônio Dias (pintura de imagens em 1779/80); em Mercês e Misericórdia (pintura na capela em 1782) e São Francisco de Assis (pintura na sacristia em 1783). Manoel Dias Guimarães pintou portas na Igreja de az\São Francisco de Assis de Ouro Preto em 1775/76. E Marcelino José de Mesquita, louvado em obra de pintura feita na Casa da Intendência de Ouro Preto (1773) e por pinturas na Casa de Fundição de Sabará, em 1781, por cuja obra acabou sendo preso. MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices*, volumes 1 e 2.

¹⁵ DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: SPHAN, nº 20, 1958, p. 133-134.



Figura 4: João Batista de Figueiredo. Pintura do Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Santa Rita Durão/Mariana. C. 1792. Fonte: Foto Arquivo do Autor

Contudo, é importante registrar aqui que Del Negro não menciona em seu estudo — publicado no ano de 1958 — as pinturas da igreja de Santa Ifigênia de Ouro Preto, porque os seus forros encontravam-se a época encobertos por uma repintura, que só foi removida nos anos 1960, pelos técnicos do antigo SPHAN, atual IPHAN, deixando a vista as pinturas que hoje se pode apreciar no templo.

O outro aspecto refere-se à presença, nas pinturas de Santa Ifigênia do Alto da Cruz, do elemento rocalha, que marca o seu aparecimento, talvez pela primeira vez, em uma composição pictural de teto em perspectiva, notadamente na elaboração da tarja central, envolvendo a cena da Assunção da Virgem, mas que se encontra desvinculada da arcada lateral do forro. No entanto, a presença dessa

rocalha é um fato bem significante, ao indicar que, em um período bem curto de tempo — entre o final da pintura da Sé de Mariana e o início daquela do forro do teto do Alto da Cruz — se tenha começado a operar uma mudança de gosto e de concepção das composições picturais. Poderíamos indagar, então, se tal iniciativa partiria de um iniciante, como era o caso de João Batista de Figueiredo? Ou de um oficial pintor contratado para a obra? Ou, ainda, se obedecia a um pedido do cliente, que gostaria de ver pintado em seu teto aqueles elementos “irregulares” que principiavam a povoar a talha de algumas igrejas?

A pintura da nave, na qual atuou João Batista de Figueiredo como aprendiz ou já como um oficial — fica-se sempre a dúvida gerada pelas versões contraditórias apresentadas pelas partes envolvidas na contenda — já é direcionada visivelmente para o partido rococó. O período comumente aceito para a execução dessa pintura é o ano de 1768, época em que seu arrematante, Manoel Rabelo de Souza, aparece recebendo uma parcela do pagamento.¹⁶ No entanto, a partir da informação de uma das testemunhas, certifica-se que essa obra durou de 1765 a 1767. A mesma testemunha diz também que Figueiredo, após o retorno do Rio de Janeiro, teria sido chamado “pela segunda vez” a ir trabalhar na obra que “o réu fez na igreja do Alto da Cruz”; porém, ignorando se era ainda aprendiz.

Nessa pintura, de maior desenvoltura do que a da capela-mor, atuou também o outro dito aprendiz, Manoel Antônio da Fonseca, o que faz dificultar um pouco a demarcação do que tenha sido feito por este ou por João Batista de Figueiredo, ou ainda por outro oficial pintor porventura contratado pelo arrematante. No entanto, é possível elaborar algumas observações.

A composição pictural ali executada apresenta dois partidos contrapostos: um ainda preso aos ditames do barroco e outro prenunciando os tetos eminentemente rococós de algum tempo depois. (Fig. 5) No primeiro caso, referimo-nos às duas séries de arcadas dispostas longitudinalmente ao longo e acima das cimalhas da nave. Entre as arcadas, figuras de santos, que nos remetem

¹⁶ Recebeu em 15 de fevereiro de 1768 a quantia de 380\$000 reis por conta da pintura do corpo (nave) da igreja. MARTINS, Judith Martins, *Dicionário de Artistas e Artífices*, vol. 2, p. 273.

às figuras da Sé de Mariana, mas de qualidade pictural inferior àquelas que encontramos na capela-mor. Seria do ajudante e ex-aprendiz Manoel Antônio da Fonseca, companheiro de aprendizagem de João Batista de Figueiredo em tantas outras jornadas?



Figura 5: Manoel Rabelo de Souza, João Batista de Figueiredo e outros. Pintura do Forro da nave da Igreja de Santa Ifigênia em Ouro Preto. C. 1765-67. Fonte: Foto Arquivo do Autor.

Já na parte central, observamos uma composição nitidamente rococó, que parece, apesar de interligada à estrutura anterior, contrastar-se com esta. Ali podemos enxergar, com toda certeza, a mão de outro pintor: João Batista? Se compararmos o desenho desse medalhão central, ostentando Nossa Senhora do Rosário, perceberemos uma certa semelhança com o da pintura do Seminário de Mariana, dado como feito em 1782 e atribuído a Antônio Martins da Silveira que, ressaltamos, por esta época já se encontrava falecido. Mas, se pensarmos na relação que houve entre Figueiredo e Antônio Martins, este como mestre daquele, não se pode deixar de especular sobre a possibilidade de o ex-aprendiz ter algo a ver com a execução do forro da capela-mor do Seminário. Se o professor já estava morto por volta de 1782, o seu ex-aprendiz não.

Outro fato importante, oriundo da relação entre mestre/aprendiz, que pode aclarar melhor essas semelhanças das composições utilizadas em algumas de nossas igrejas, é que muitas vezes o mestre lega para seus aprendizes seus esboços, gravuras e estampas. Assim agiu outro pintor do primeiro ciclo da pintura rococó em Minas Gerais, João Nepomuceno Correia e Castro, que em testamento, deixa para seus aprendizes “Francisco e Bernardino de Senna” todas suas “estampas, riscos e debuxos”.¹⁷ Este poderia ter sido o caso de Antônio Martins da Silveira, que teria entregue, também, a João Batista de Figueiredo alguns de seus “debuxos e estampas”, o que vem explicar a semelhança que tem alguns elementos da pintura deste com o forro pintado do seminário, atribuído àquele.

Alguns anos mais tarde, João Batista de Figueiredo, já como um completo mestre na arte da pintura, vem realizar duas avultosas pinturas de forro de teto de igrejas; diga-se, dois dos melhores exemplares desta primeira fase do ciclo rococó — as obras de duas igrejas de Santa Rita Durão (antigo povoado de Inficionado), na região de Mariana. Nelas se percebem, com clareza, todas as “maneiras” que o pintor traz de seus anos de aprendizagem, sejam aquelas adquiridas nas andanças com Manoel Rabelo de Souza — aquele que lhe deu a sua primeira chance, não podemos negar — ou, depois, na companhia de Antônio Martins da Silveira.

A primeira menção de João Batista de Figueiredo em Santa Rita Durão, ajustando obras de pintura na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, se dá no ano de 1778.¹⁸ Época em que provavelmente executa a pintura do teto da nave. (Fig. 6) Trata-se de uma grande composição em perspectiva arquitetônica de gosto rococó, com seus pilares, arcadas, balcões e concheados, sustentando ao centro o medalhão onde se vê a cena alusiva à padroeira local. A sua composição faz lembrar, em muitos detalhes, a pintura do seminário de Mariana.

¹⁷ Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AECM), Testamento de João Nepomuceno Correia e Castro, Pasta 619, ano 1794. Ver também MARTINS, Judith Martins, *Dicionário de Artistas e Artífices*, Vol. 1, p. 173.

¹⁸ MARTINS, Judith Martins, *Dicionário de Artistas e Artífices*, Vol. 1, p. 285.



Figura 6: João Batista de Figueiredo. Pintura do Forro da Nave da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Santa Rita Durão/Mariana. C. 1778. Fonte: Foto Arquivo do autor.

A outra obra, talvez a melhor realizada pelo pintor, pode ser contemplada na igreja do Rosário, monumento próximo ao anterior, no mesmo distrito. João Batista de Figueiredo executou todo o douramento e pintura deste templo, incluindo as pinturas dos tetos, paredes laterais e átrio, bem como o douramento da talha dos retábulos, púlpitos e arco-cruzeiro. (Fig. 7) Ressalte-se que a integração da pintura colorida com a talha dourada transforma o ambiente interno dessa igreja em um espetacular “salão de festa” rococó. O curioso nesta pintura é que o próprio autor, talvez prevendo a boa repercussão que esta obra teria em gerações futuras, esboçou deixar ali registrado, no átrio do templo, em meio ao colorido das elegantes rocalhas, o seu nome: “João Baptista”; mas, por motivos desconhecidos, preferiu encobrir sua assinatura pela inscrição que atualmente se vê. Isto ocorreu no ano de 1792, como indica uma inscrição inserida na pintura. (Fig. 8)



Figura 7: João Batista de Figueiredo. Pintura do Forro da Nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão/Mariana. C. 1792. Fonte: Foto Arquivo do Autor



Figura 8: João Batista de Figueiredo. Detalhe da Tarja pintada sob o forro do átrio da Igreja do Rosário de Santa Rita Durão/Mariana. 1792. Fonte: Foto Arquivo do Autor.

Como já mencionado anteriormente, no processo aparece citado em várias passagens o nome do pintor Manoel Antônio da Fonseca, que também foi aprendiz de Manoel Rabelo de Souza, inclusive tendo atuado com João Batista de Figueiredo em algumas obras contratadas por aquele. Fonseca, aliás, atua no processo tanto como testemunha do Autor, o João Batista, quanto do Réu, o português Rabelo de Souza.

Manoel Antônio da Fonseca, contudo, é ainda um artista pouco conhecido, cuja vida carece ainda de estudos mais esclarecedores, notadamente sobre sua atuação como pintor. Através do libelo inferimos um pouco a respeito de sua vida: que foi aprendiz de Manoel Rabelo de Souza, trabalhando para este em obras como as da Igreja de Santa Ifigênia do Alto da Cruz e em outros serviços menores. Na época em que presta o seu testemunho na ação ele se apresenta como um homem branco, com 25 anos, vivendo de seu ofício da pintura e morador no Alto da Cruz de Vila Rica, atual Ouro Preto.

Suas pinturas mais conhecidas e divulgadas, no entanto, encontram-se localizadas no norte de Minas Gerais, especificamente no distrito de Itapanhoacanga, na cidade de Alvorada de Minas, e na cidade de Congonhas do

Norte. Há ainda a menção de que tenha atuado em igrejas situadas nas cidades de Conceição do Mato Dentro¹⁹ e Serro²⁰, contudo, ainda não foi localizada documentação que confirme essa hipótese.

A pintura de Itapanhoacanga se encontra na igreja de São José e vem passando no momento (2023/2024) por um grande processo de restauração. Trata-se de uma pintura do forro da nave, que apresenta uma estrutura ainda ligada ao tradicional forro de caixotão, muito utilizado no início do século XVIII em pinturas de igrejas e residências. São doze painéis nos quais se representam cenas alusivas a Sagrada Família, com ênfase nos episódios referentes a São José, patrono da igreja. Trata-se de composições bem elaboradas, obviamente, muitas delas inspiradas em gravuras europeias, com um delineamento muito correto das figuras e uso de uma palheta de cores bem diversificada, aplicadas de maneira bem suave.

(Fig. 9 a e b)

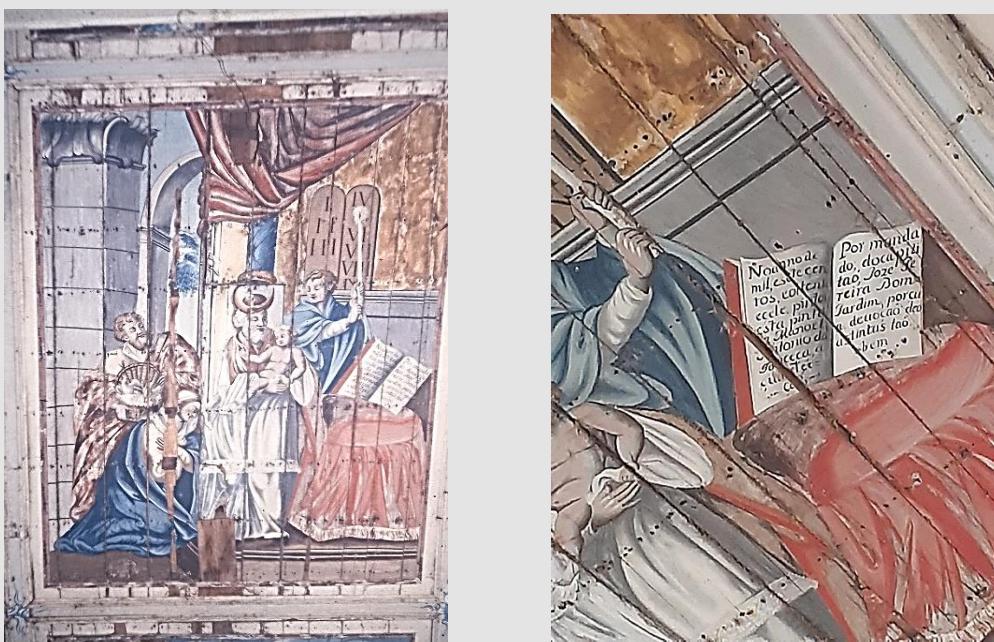


Figura 9 a: Manoel Antônio da Fonseca. Um dos painéis pintados no Forro da Nave da Igreja de São José em Itapanhoacanga/Alvorada de Minas. **Figura 9 b:** Na inscrição pintada no livro consta a data de 1787. Fonte: Foto Arquivo do autor.

¹⁹ MANUEL Antônio da Fonseca. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23860/manuel-antonio-da-fonseca>.

²⁰ DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, nº 29, 1978, p. 127 E 130.

É possível que também seja de sua autoria as pinturas dos forros da nave e capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, localizada no mesmo distrito de Itapanhocanga, no município de Alvorada de Minas. A igreja apresenta uma magnífica decoração pictórica, revestindo os forros da nave e capela-mor e as suas paredes laterais. Destaque especial para o forro da nave, com tarja central representando a Assunção da Virgem entre nuvens e anjos, com cercadura em concheados, tudo isso sustentado por colunas e plintos apoiadas sobre uma bancada que circula todo o espaço da nave, com púlpitos onde se vê os apóstolos. Carlos Del Negro classifica essa pintura como uma simplificação da pintura que se encontra no forro da nave da igreja Matriz de Santo Antônio, na cidade de Santa Bárbara.²¹

Já em Congonhas do Norte, atribui-se a Manoel Antônio da Fonseca a pintura do forro da capela-mor da igreja matriz de Santana, cuja imagem da padroeira aparece representada na tarja central. (Fig. 10) Trata-se de uma elegante composição em perspectiva arquitetônica, composta por quatro colunas e quartões de cariátides que sustentam a tarja central, envolvida por concheados e guirlanda de flores, desenvolvendo ao centro a iconografia da Santana Mestra, tendo por trás a imagem de São José. O delineamento das figuras e o colorido do conjunto se aproxima bastante do se vê no forro da igreja de São José, em Itapanhoacanga. Também seriam dele nesta mesma igreja as pinturas parietais da capela-mor e os painéis acima dos altares colaterais na nave.

²¹ DEL NEGRO, Carlos. Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira, p. 166.



Figura 10. Manoel Antônio da Fonseca. Pintura do forro da capela-mor da Igreja de Santana em Congonhas do Norte. Final século XVIII. Fonte: Foto Arquivo autor

Para concluir. A ação envolvendo os pintores João Batista de Figueiredo e Manoel Rabelo de Souza durou cerca de 3 anos. Ao final, o juiz dá ganho de causa a João Batista de Figueiredo. No entanto, a despeito de quem quer que tenha levado a melhor nessa contenda, o ganho mais substancioso será dos estudiosos da arte colonial mineira, notadamente no campo da pintura, pois permite vislumbrar como funcionou o sistema das artes naquele período: a relação mestre/aprendiz, as filiações estilísticas, as parcerias e, sobretudo, o viver em colônia daqueles homens da pintura, que povoaram as igrejas colôniais mineiras com belíssimas obras de arte.

**QUADRO COMPARATIVO SOBRE A ATUAÇÃO EM MINAS GERAIS DOS
PINTORES CITADOS NO TEXTO**

Década 1760	Década 1770	Década 1780	Década 1790
1760 – Manoel Rabelo de	1773–1775 Bernardo Pires da Silva –	1782(c.) – Antônio Martins da Silveira	1792(c.) – João Batista de

Souza* - Pintura dos forros capela-mor da Sé de Mariana;	Pintura do forro da capela-mor do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas do Campo;	(possível mestre de João Batista de Figueiredo) Pintura da capela-mor da Capela do Seminário da Boa Morte em Mariana	Figueiredo – Pinturas dos forros da nave e capela-mor da capela de Nossa do Rosário em Santa Rita Durão (Mariana);
1765–1767 – Manoel Rabelo de Souza Pintura dos forros da capela-mor e nave da igreja de Santa Ifigênia do Alto da Cruz em Ouro Preto (onde trabalharam João Batista de Figueiredo e Manoel Antônio da Fonseca).	1777–1787 – João Nepomuceno Correia e Castro – Pintura do forro da Nave do Santuário de Matosinhos em Congonhas do Campo;	1787 – Manoel Antônio da Fonseca – Pintura da nave da igreja de São José em Itapanhoacanga	Manoel da Costa Ataíde – Início do ciclo das grandes pinturas em perspectiva.
	1778(c.) – João Batista de Figueiredo – Pintura do forro da nave da igreja matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Santa Rita Durão (Mariana).	(?) Manoel Antônio da Fonseca – Pinturas na igreja de Nossa Senhora do Rosário em Itapanhoacanga;	(?) Manoel Antônio da Fonseca – Pinturas do Forro e painéis parietais da igreja matriz de Santana em Congonhas do Norte.

*Um dos louvados nesta obra foi Antônio Martins da Silveira, “perito na arte de pintor”

FONTE: Judith Martins; Carlos Del Negro e os documentos consultados

Recebido em: 20/03/24 - Aceito em: 12/06/24

REFERÊNCIAS

- DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: SPHAN, nº 20, 1958
- DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, nº 29, 1978.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN/MEC, nº 27, 1974, vols. 1 e 2.

As pinturas de teto portuguesas e suas congêneres paulistas

Portuguese ceiling paintings and their Paulistanan counterparts

Danielle Manoel dos Santos Pereira¹

RESUMO

Busca-se apresentar as pinturas que servem de base ao estudo comparado que trata das pinturas ilusionistas ou quadraturistas existentes nos forros das igrejas de algumas cidades portuguesas em comparação aos casos congêneres realizados na cidade de São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes, haja visto que não há em território nacional muitas influências ou referências visuais e tipológicas para as pinturas paulistas e paulistanas objeto desse estudo. Como metodologia, foi adotada a comparação imagética entre as obras, além de resultados obtidos em pesquisa de campo anteriormente realizada em estudo pregresso. Após analisar primariamente um grande número de obras portuguesas, paulistas e paulistanas foi possível identificar e selecionar as obras pictóricas portuguesas nas cidades de Santarém, Aveleda, Silves, Alenquer e etc., as quais serão comparadas às pinturas paulistas e paulistanas das igrejas de São Paulo como a Igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis, Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da cidade de São Paulo, Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo; na cidade de Itu a Igreja de Nossa Senhora do Carmo e a Igreja Matriz da Candelária de Itu; na cidade de Mogi das Cruzes a Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo e a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

Palavras-chave: Arte Sacra; Pinturas; Estudo comparado Brasil-Portugal.

ABSTRACT

It seeks to present the paintings that serve as basis for the comparative study that deals with illusionist or quadraturist paintings existing in the ceilings of churches in some Portuguese cities in comparison to similar cases carried out in the city of São Paulo, Itu and Mogi das Cruzes, since in national territory there are not many

¹ Centro Universitário Assunção – professora universitária; Fundação Bradesco – Professora da educação básica. Pós-doutora em História da Arte / daniellemespereira@yahoo.com.br

influences or visual references and typological for the Paulista and Paulistana paintings object of this study. As a methodology, the image comparison between the works was adopted, in addition to results obtained in field research previously carried out in a previous study. After analyzing primarily a large number of Portuguese, Paulista and Paulistana works it was possible to identify and select the Portuguese pictorial works in the cities of Santarém, Aveleda, Silves, Alenquer and etc., which will be compared to the Paulista e Paulistana paintings of the churches of São Paulo as the Church of the First Order of São Francisco de Assis, Church of the Venerable Third Order of São Francisco da cidade de São Paulo, Church of the Venerable Third Order of Nossa Senhora do Carmo; in the city of Itu the Church of Nossa Senhora do Carmo and the Church of Candelária de Itu; in the city of Mogi das Cruzes the Church of the First Order of Nossa Senhora do Carmo and the Church of the Third Order of Nossa Senhora do Carmo.

Keywords: Sacred Art; Paintings; Portugal-Brazil Comparative study.

INTRODUÇÃO

As cidades de São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes, situadas no Estado de São Paulo, juntas são detentoras da maioria dos exemplares, ainda existentes, de pintura sacra colonial executadas na antiga São Paulo. As pinturas dos forros de algumas das igrejas coloniais destas cidades são destacadas por pesquisadores e estudiosos da historiografia da arte como o trio que contém os mais belos exemplares de pintura ilusionista, os trabalhos que impressionam aos observadores foram destacados pelos pesquisadores de outrora e também dos pesquisadores da atualidade.

Em pesquisa pregressa foram identificados e/ou confirmados os autores responsáveis pela empreitada e contratados para a realização das pinturas, outro importante elemento foi a confirmação e/ou descoberta da datação de quase todas elas, bem como foram localizados e trazidos novamente a visão documentos acerca da fatura das obras e muitos outros que de forma direta ou indireta se conectam às obras. Porém, o mais curioso é que não há muitos exemplares na pictórica brasileira que sirvam à guisa de comparação estilística e compositiva com o que se observa nas obras paulistas e paulistanas.

As pinturas das igrejas Carmelitas de São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes, bem como as franciscanas ou de outras Ordens religiosas, grandiosas em tamanho e em estrutura compositiva, são ainda, objeto de questionamentos quanto aos referenciais que as embasaram, uma vez que em solo brasileiro, não há grande arcabouço que se assemelhe à fatura e composição dessas pinturas realizadas de modo distinto do que estava sendo feito pelo resto da colônia, proporcionando uma série de hipóteses e indagações acerca das fontes geradoras de tais obras.

Diante do exposto e, partindo de pesquisas de campo pregressas, foram encontradas referências visuais que podem propiciar maior compreensão iconográfica, iconológica e quiçá das escolhas feitas pelos artistas e artífices que as executaram. Desse modo, através do estudo comparado empreendido, por meio de grande levantamento na pictórica portuguesa, espera-se localizar na pintura de forros em Portugal as referências para os trabalhos tão conhecidos e já estudados pela autora.

Assim, o objetivo deste trabalho é elencar, discutir e apresentar as obras que foram utilizadas para o estudo comparado entre os forros pintados de São Paulo e Portugal, o qual constituiu-se em uma parcela do pós-doutoramento, concluído em 2022, cujo objetivo esteve centrado na análise das pinturas produzidas nos forros das igrejas do estado de São Paulo entre 1750 a 1827, em estudo comparado às pinturas congêneres dos forros portugueses.

Este estudo está fundamentado em obras referenciais acerca da pintura barroca em Portugal e no Brasil, assim, para o caso português as referências foram os estudos de Vitor Serrão (1983) como ponto de partida para os trabalhos que foram desenvolvidos, cuja publicação permite perceber a grande transformação na mentalidade dos artistas e em seu posicionamento acerca do trabalho que realizavam em Portugal no final do século XVI e início do XVII. A transformação operada no status dos pintores e nas corporações das quais os pintores eram integrantes puderam ser verificadas na colônia americana, cujas corporações dos oficiais mecânicos identificadas em diversos estudos não possuem em seus quadros de integrantes pintores associados.

Vitor Serrão foi um dos primeiros a estabelecer comparações entre as pinturas de Minas Gerais e Portugal, nessa mesma linha de pensamento encontram-se diversas outras obras enriquecedoras para o estudo, dentre elas destacam-se estudos como os de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003) , Magno Moraes Mello e tantos outros.

Os estudos de Magno Moraes Mello são ótimos exemplares de análises comparadas entre as pinturas mineiras e portuguesas, suas obras são referências importantes para o desenvolvimento das análises buscadas no estudo comparado entre as pinturas de São Paulo e Portugal. Magno analisou diversas obras portuguesas em Santarém (2001) e Évora (2004) , entre tantas outras existentes em Portugal, o que possibilita um amplo panorama das pinturas portuguesas e a compreensão acerca da elaboração e estrutura dos estudos.

Outro trabalho que se coloca como importante referencial e embasamento teórico é a tese de Doutoramento de Vítor Manuel Guerra dos Reis, (2006) , da Universidade de Lisboa. O estudo de Vítor dividido em dois volumes faz uma importante análise da pintura de forros em Portugal, além de trazer no volume II um apêndice de obras, no qual há imagens e informações sobre cada um dos forros pintados no século XVIII português.

Quanto a compreensão das obras paulistas e paulistanas as obras referenciais são os estudos pregressos realizados pela autora, os quais tinham por objeto respectivamente as pinturas do meio norte de Minas Gerais em estudo comparado às pinturas carmelitas de Mogi das Cruzes e, uma vez mais as pinturas mogianas e as obras pictóricas da cidade de São Paulo e Itu. Ambos os trabalhos são oriundos de pesquisas apresentadas em 2012 e 2017 respectivamente.

Para o estudo comparado entre as pinturas portuguesas e suas congêneres de São Paulo uma das etapas e metodologias já foi feita em estudo pregresso, as pesquisas in loco para obtenção de fotografias dos forros pintados, somente com esse material seria possível proceder-se as comparações, dessa maneira foi possível estabelecer quais obras seriam utilizadas no estudo e ainda a utilização posterior

dessas mesmas imagens para as análises empreendidas e consequentemente sua inclusão ao longo do estudo.

1. VEROSSÍMIL – AS OBRAS PORTUGUESAS E SUAS CONGÊNERES EM SÃO PAULO

O primeiro passo para que as obras fossem comparadas era proceder à organização do banco de dados imagético, assim, foram separadas as fotografias autorais de pinturas dos forros de igrejas portuguesas nas cidades de Lousada, Porto, Lisboa, Bragança, Braga, Viana do Castelo, Barcelos, Coimbra, Santarém e Évora. Entre as visitas realizadas mais de trinta igrejas foram fotografadas, dando-se especial atenção às pinturas existentes nos forros das igrejas.

Embora seja grande o número de imagens obtidos in loco houveram locais e igrejas que não foram visitadas, para as quais era sabida a existência de camada pictórica, assim, foi preciso recorrer à estudos que dessem conta das pinturas que faltavam no banco de dados, nesse sentido o volume II do estudo de Vitor Manuel Guerra dos Reis foi utilizado como recurso adicional, sobretudo por ser um dos mais recentes trabalhos acerca da pintura portuguesa e por abranger um número louvável de pinturas agrupadas num único estudo. Algumas pinturas possuem informações completas, ao passo que para outras Reis teve que recorrer à estudos já existentes para completar a situação da obra.

Todo esse material foi perscrutado buscando-se estabelecer as semelhanças e diferenças com as informações de memória existentes sobre as pinturas em São Paulo, para posteriormente as obras elencadas serem analisadas em seus pormenores e na próxima etapa comparar imagem a imagem, caso a caso, estrutura composicional e policromia.

É importante salientar que não há intenção de realizar uma leitura iconográfica das obras estudadas, nem aqui neste artigo, tampouco foi feito no relatório final do pós-doutoramento, por diversas razões, mas a principal é porque

não haveria como seguir com o devido rigor metodológico em razão do número amplo de imagens a analisar, nem tempo hábil que tornasse a empreitada viável, ademais uma leitura iconográfica dispersaria o objetivo principal, encontrar na pintura portuguesa referências para as pinturas de São Paulo, haja visto que para as obras de São Paulo as referências visuais são escassas em território nacional e diante da lacuna percebida é que decorre a necessidade em desenvolver esse estudo comparado.

Para esse artigo as comparações são puramente visuais, não foram trazidas questões quanto à estrutura, ao tema ou outros aspectos formais, essas análises foram feitas a posteriori, para a conclusão do pós-doutoramento realizado. Algumas das pinturas que estão sendo comparadas seguem listadas abaixo juntamente com suas congêneres, assim apresenta-se uma pintura portuguesa com uma obra de São Paulo, na maioria dos casos há mais de uma pintura portuguesa que serve como referência visual para uma dada pintura paulista ou paulistana, nesse caso os exemplares serão mencionados juntamente com a obra congênere, quando for possível.

1.1 OS DIÁLOGOS VISUAIS

As pinturas de forro portuguesas selecionadas foram a pintura da sacristia da igreja de Marvila em Santarém, capela do Hospital de Santa Marta, em Lisboa, a pintura do forro da capela-mor e nave da igreja do Salvador em Aveleda, a pintura do forro da igreja da Misericórdia em Viana do Castelo, a pintura do forro do Palácio Real, atual Escola Prática de Artilharia, em Vendas Novas, o forro da igreja de São Francisco em Silves e o forro da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Alenquer.

Para as obras de São Paulo são as pinturas das igrejas do Carmo e de São Francisco em São Paulo, em Itu as igrejas do Carmo, da Candelária e da Boa Morte e em Mogi das Cruzes as igrejas da Ordem Primeira e Terceira do Carmo. Na cidade de São Roque há ainda um exemplar de pintura na capela do sítio Santo

Antônio. Estas foram as obras selecionadas, até o momento, e que serão o fio condutor das demais análises que estão sendo empreendidas, tais obras apresentam semelhanças tipológicas, estilísticas, compostivas e estruturais. Aqui são destacados os aspectos visuais e o diálogo que há entre as obras.

- A. Capela da Fazenda de Santo Antônio, em São Roque em comparação com a Igreja da Marvila, em Santarém e Mosteiro de Santa Marta, em Lisboa.
- B. Igrejas da Ordem Primeira e Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Mogi das Cruzes, em comparação com a Igreja do Salvador de Aveleda, em Lousada e a Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Alenquer.
- C. Igreja da Candelária, em Itu, em comparação com a Igreja da Misericórdia, em Viana do Castelo.
- D. Igreja do Bom Jesus, em Itu em comparação com os forros do Palácio Real, atual escola de Artilharia, em Vendas Novas.

Ao tratar das diferentes comparações e pinturas foi seguida a referência indicada, acima, para cada caso, como exemplo ao mencionar o item A refere-se à pintura do forro da capela de Santo Antônio em São Roque e as pinturas dos forros das Igrejas de Marvila em Santarém e da pintura do Mosteiro de Santa Marta, em Lisboa, desse modo cada comparação fica separada por uma letra, evitando equívocos.

1.1.1 – ITEM A - CAPELA DA FAZENDA DE SANTO ANTÔNIO, EM SÃO ROQUE EM COMPARAÇÃO COM A IGREJA DA MARVILA, EM SANTARÉM E MOSTEIRO DE SANTA MARTA, LISBOA.

As pinturas dos forros da capela-mor e da sacristia da capela de Santo Antônio, na cidade de São Roque, foram realizadas por volta de 1680, em estrutura composicional de brutesco com um quadro ou medalhão central, com poucas variações entre uma e outra obra, no forro da capela-mor (Fig. 1) a pequena visão

apresenta o milagre de santo Antônio A adoração da eucaristia por uma besta e no forro da sacristia a visão tem uma cruz e um ramo de lírios entrecruzados sobre um livro. As molduras que sustentam as visões são de elegante fatura, mas os requintes foram efetivamente reservados para os entrelaçamentos farfalhudos acânticos. A autoria das pinturas de Santo Antônio é desconhecida.



Figura 1 - A adoração da eucaristia por uma besta. (ca. séc. XVII). Autor desconhecido. Forro da capela-mor da Capela de Santo Antonio, São Roque, Brasil. Fonte: Percival Tirapeli.

As pinturas usadas em comparação visual, são as pinturas existentes no forro da sacristia da igreja da Marvila em Santarém (Fig. 2), atribuída à Francisco

Ferreira de Araújo por volta de 1690, em estrutura de brutescos com um medalhão ao centro com o tema da Exaltação do Santíssimo Sacramento. Outro caso que pode ser levantado a guisa de comparação, entre os inúmeros forros pintados em Portugal em estilo Brutesco Nacional, é a pintura do coro baixo do Mosteiro de Santa Marta, em Lisboa, realizadas em meados de 1692, por Lourenço Nunes Varela e Miguel dos Santos. Os enrolamentos acânticos empregados em Portugal são semelhantes aos realizados em São Roque. Aliás já foi percebido por Vitor Serrão (1997) a repercussão específica da pintura de Brutesco entre Brasil e Portugal.



Figura 2 - Exaltação do Santíssimo Sacramento. 1690. Francisco Ferreira de Araújo (atribuída). Forro da nave da Igreja da Marvila, em Santarém, Portugal.

Tanto as pinturas de lá como a referida em São Paulo fazem parte de um programa em que as pinturas brutescadas, em estilo nacional, encontram-se livres no espaço do forro, ocupando sua totalidade, sem a limitação condicionada dos forros apainelados. As folhas acânticas e os arabescos se desenvolvem nas nuances de vermelho, azul e dourado, se entrelaçando num jogo cênico de farfalhudos enrolamentos preenchendo os espaços e causando uma boa aparência ao conjunto.

1.1.2 - ITEM B - IGREJAS DA ORDEM PRIMEIRA E TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO, EM MOGI DAS CRUZES, EM COMPARAÇÃO COM A IGREJA DO SALVADOR DE AVELEDA, EM LOUSADA.

A igreja do Salvador de Aveleda, em Lousada é um caso muito interessante e merece destaque, a pequena igreja em estilo Românico fica num vilarejo no interior de Portugal, sua pintura é posterior à fatura do templo, algo que se pode perceber ao contrapor ambos os estilos, não somente pela análise documental. A construção do templo remonta aos templos medievais, com datação por volta de XI ou XII, enquanto as pinturas foram executadas por volta do século XVIII e são de autoria desconhecida. De acordo com Reis (2006) essas pinturas fazem parte de uma tradição em Portugal, que mescla a pintura italiana com a tradição portuguesa do século anterior, a qual ele chamou de estilo híbrido, numa fusão de elementos do brutesco em transição para uma pintura mais solta, com rocalhas e cercaduras concheadas a sustentar a visão central.

A pintura de modelo híbrido está presente em toda a extensão do forro da nave da Igreja do Salvador (Fig. 3) e esse mesmo partido foi adotado pelo pintor paulistano Manuel do Sacramento na igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, na cidade de Mogi das Cruzes, no início do século XIX. Assim como o mesmo modelo ocupa os forros das capelas-mores de ambas as igrejas mogianas, Terceira e Primeira (Fig. 4), o partido com cercadura concheada abriga a visão

central, cujos enrolamentos trazem memórias dos brutescos e ornamentos que povoam tantas outras obras.



Figura 3 - Glória da Santíssima Trindade, (meados do século XVIII). Autor desconhecido. Forro da nave da Igreja do Salvador de Aveleda, Lousada, Portugal.

A capela-mor da Ordem Terceira datada de 1815, foi realizada pelo pintor Antônio dos Santos, enquanto a pintura da capela-mor da Ordem Primeira é de autor desconhecido, assim como sua datação também não é precisa, situada entre o final do século XVIII e o início do XIX. Ambas guardam entre si algumas diferenças técnicas, mas a estrutura composicional aparentemente é a mesma.



Figura 4 - Santo Elias (meados do século XVIII). Autor desconhecido. Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, Brasil.

Reis (2006) percebe esse estilo em uma série de outras pinturas em Portugal, as quais podem ser observadas e comparadas às pinturas mogianas, são soluções muito semelhantes, coerentes em formas, cores e estrutura. Outro caso português que pode ser comparado às pinturas mogianas é o da igreja de São Francisco, em Silves. A cercadura dos quadros centrais nas três capelas-mores é muito semelhante em todos os aspectos.

Outra pintura que podemos tomar como referência visual ao forro da capela-mor da Ordem Terceira em Mogi das Cruzes é a pintura, também do forro da capela-mor, da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Alenquer na Aldeia Galega da Merceana. As semelhanças na estrutura da composição são perceptíveis,

embora na Terceira Carmelita os doutores da igreja não estejam tão nítidos a existência dessas figuras é sabida e comprovada por Pereira (2017) . Se na Terceira Carmelita os evangelistas estão cobertos por camada de tinta na Nossa Senhora dos Prazeres eles estão nítidos e posicionados de maneira muito semelhante ao caso mogiano.

A Cercadura de Mogi das Cruzes está suspensa no centro do forro, sem qualquer elemento de sustentação, nem de falsa arquitetura ou o uso de folhagens acânticas em enrolamentos a sustentá-la no espaço, enquanto a cercadura em Alenquer possui dois medalhões, um de cada lado, que arrematados por anjos alcançam o quadro central, foi desse modo que o pintor Antônio Pimenta Rolim, em 1747 conseguiu envolver os diversos ornamentos e unificá-los.

Os temas que figuram nos forros são diferentes, em Alenquer foi representado Jesus Cristo e a Virgem com os Quatro Evangelistas, enquanto no forro mogiano o tema retrata Nossa Senhora entregando o escapulário à são Simão Stock. Em Alenquer os elementos de ligação entre o quadro e os Evangelistas está visível, na Carmelita de Mogi não há visibilidade, é sabido pelos levantamentos científicos que há um muro parapeito, mas os demais elementos estruturantes que circundam o entablamento não são visíveis. Ainda, assim a semelhança entre as obras é surpreendente, saliente-se ainda a proximidade entre as datas de fatura.

1.1.3 – ITEM C - IGREJA DA CANDELÁRIA, EM ITU, EM COMPARAÇÃO COM A IGREJA DA MISERICÓRDIA, EM VIANA DO CASTELO.

A pintura realizada por José Patrício da Silva Manso no forro da igreja da Candelária, na cidade de Itu, é uma obra de coloridos sofisticados e completa em seu programa iconográfico, estabelecendo um intenso diálogo com todos os ornamentos que integram o conjunto do presbitério, rica em contrastes e soluções cromáticas inusitadas na arte praticada em São Paulo, como o uso de vermelhos e

azuis prateados ou metalizados. A obra data de 1786, quando José Patrício foi contratado para sua execução, o contrato para a obra arrematava a pintura de toda capela-mor, incluindo-se aí também a douração do retábulo-mor.

A pintura representa a Apresentação do Menino Jesus no templo e a Purificação de Maria ou simplesmente o Mistério da Purificação. Nascentes no entablamento estão os doutores da Igreja, a arquitetura é substituída por colunas de enrolamentos e curvaturas, em gradações de azul e vermelha, que se entrelaçam e se desenvolvem verticalmente até alcançar a cercadura da visão principal (Fig. 5).

Solução semelhante havia sido adotada na igreja da Misericórdia, em Viana do Castelo, por Manuel Gomes de Andrade ao executar a pintura do forro com a Morte, Assunção e Coroação da Virgem. A obra de Manuel Gomes (Fig. 6), datada



de 1721-22, trata-se de uma requintada cercadura que abriga a visão da Virgem, para a qual o pintor utilizou-se de folhagens e entrelaçamentos que remetem à brutescos que se unem e se fundem para sustentar o quadro.

Embora a arquitetura tenha sido preterida pelos enrolamentos e elementos florais, a pintura possui uma balaustrada nascente do

Figura 5 - Apresentação do Menino Jesus no templo e a Purificação de Maria. 1786. José Patrício da Silva Manso. Forro da nave da Igreja da Candelária, Itu, Brasil.

entablamento que aludem às pinturas de perspectiva ilusionistas e a cena central dialoga com as narrativas italianas. Esse hibridismo nos elementos torna o diálogo entre as pinturas paulistanas, paulistas e portuguesas ainda mais profícuo, pois em ambos os casos há um hibridismo muito latente.



Figura 6 - Morte, Assunção e Coroação da Virgem. Datação 1721-22. Manuel Gomes de Andrade. Forro da nave da Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo, Portugal.

1.1.4 – ITEM D - IGREJA DO BOM JESUS, EM ITU EM COMPARAÇÃO COM O FORRO DO PALÁCIO REAL, ATUAL ESCOLA DE ARTILHARIA, EM VENDAS NOVAS.

Dentre as pinturas existentes no estado de São Paulo há alguns exemplares que possuem uma característica incomum, já percebida em algumas pinturas do meio-norte de Minas Gerais, que é o uso da visão central solta no espaço, sem nenhum tipo de cercadura a envolver a cena, exceto uma profusão de anjos e figuras celestiais ou nuvens que sustentam a visão. Essa característica não é muito comum nas pinturas portuguesas, mas há um exemplar que pode ser utilizada na comparação entre as obras.

Cenas soltas no forro em que os personagens sacros estão suspensos sob uma camada espessa de nuvens, essa pintura está presente na igreja do Bom Jesus, na cidade de Itu, em pintura atribuída à Jesuíno do Monte Carmelo, sob nuvens o pintor representou a Alegoria dos Quatro Continentes (Fig. 7). Em Vendas Novas, no forro do Palácio Real a representação é muito semelhante, com exceção da ornamentação lateral que percorre todo o forro em uma construção dourada de falsa talha ou filigrana.



Figura 7 - Alegoria dos Quatro Continentes. ca. século XVIII. Jesuíno do Monte Carmelo (atribuída). Forro da Igreja do Bom Jesus, Itu, Brasil.

De autoria desconhecida a pintura do centro do forro do Palácio Real possui a representação da Alegoria a Anfitrite e Neptuno, datada de cerca de 1729 (Fig. 8). Embora haja toda a ornamentação ao redor da cena central, ela está solta no espaço, a alegoria se sustém por uma grossa camada de nuvens embaixo dos personagens. De acordo com Reis (2006) é um tema eclético e conforme as pesquisas empreendidas é possível que mais de um autor tenha participado da empreitada, o que leva a crer que a moldura dourada nascente do entablamento não seja do mesmo período da cena central.



Figura 8 - Alegoria a Anfitrite e Neptuno. ca. 1729. Autor desconhecido. Forro do Palácio Real, atual Escola de Artilharia, Vendas Novas, Portugal. Fonte: Vitor Manuel dos Reis.

Em São Paulo há outros exemplares de figuras soltas sobre nuvens, em partes da pintura ou em sua totalidade, não havendo elementos de falsa arquitetura ou enrolamentos acânticos a sustentar a visão, o céu se descortina no forro da construção, adentra o espaço sacro.

Pertencente a essa tipologia era a pintura de Inácio Joaquim Monteiro (atribuída por Rosada, 2016) para o forro da capela-mor da igreja do Mosteiro de Santa Clara, em Sorocaba, pintura que se perdeu com a demolição do mosteiro, restando dela somente a imagem que pode ser observada em Rosada (2016) e Pereira (2017) . Para efeitos de comparação com essa obra pode-se apontar a pintura que também se encontra no Palácio Real, no forro de uma das salas, trata-se da Alegoria a Ceres, com a mesma estrutura da pintura anterior.

Ambas as pinturas possuem ornamentação, porém nessa última os elementos dourados são retirados, trazendo um colorido que torna a pintura mais viva. Ceres encontra-se sobre nuvens pesadas soltas no centro do forro, assim como Santa Clara na pintura paulistana, ao redor das cenas há a presença de vasos, cartelas, anjos em Portugal e autoridades religiosas no Brasil. Mas a ornamentação em ambos os casos não toca a pintura central.

Há no Palácio Real outras obras de visão solta ao centro, do momento em que o céu rompe o espaço, como a Alegoria a Diana, a caçadora e a Alegoria a Vénus e os Amores, comparáveis ao que vemos na pintura do forro da Ordem Primeira do Carmo, em Itu, embora não haja consenso de que aquela seja a pintura em sua totalidade. Voltando à igreja do Bom Jesus e olhando o forro por completo além da Alegoria dos quatro continentes identifica-se, logo acima, a pintura Nossa Senhora da Conceição emoldurada por nuvens e nada mais.

Com uma estrutura diferente e uma moldura a limitar a visão central estão as pinturas o Rapto de Proserpina, a Alegoria a Mercúrio e a Alegoria a Flora, todas nas salas do Palácio Real, o que leva a hipótese de terem sido estas últimas alteradas e as molduras e ornamentos que circundam o entablamento serem posteriores à datação das obras centrais.

Como se pode apreender, para cada caso de comparação seria possível apresentar ainda um grande número de pinturas que apresentam as semelhanças e referências visuais para as obras em São Paulo, que podem ser úteis nas comparações que estão sendo realizadas, mas bastam os exemplares elencados para que seja possível confirmar as semelhanças entre as obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o presente estudo comparado os exemplares pictóricos são muitos, a gama de obras de tipologia barroco rococó ou pinturas híbridas de Portugal que se pode usar para comparar às pinturas de São Paulo escapa ao espaço presente no artigo e mesmo ao pós doutoramento desenvolvido, seria necessário um espaço de tempo muito mais amplo para que se procedesse à análise e comparação de todos os forros de lá com os daqui.

Logo, optou-se por um recorte não somente no presente trabalho como no estudo em sua integralidade, os exemplares apresentados são uma amostra suficiente e abrangente para que se perceba a circulação de modelos e a influência na estrutura compositiva. Se antes acreditava-se numa “escola paulista” essa hipótese afunda diante das inúmeras comparações que foram empreendidas. Portugal teve seu poder de influência na pintura de São Paulo, bem como no restante do Brasil. Não é possível perceber algo inovador em termos de estrutura, o sistema pictórico chamado de híbrido que percebemos aqui na pintura paulista é algo há muito recorrente na pictórica portuguesa. É importante salientar outro ponto chave para a pesquisa, as pinturas que oferecem referenciais imagéticos compatíveis com as obras de São Paulo situam-se em geral em regiões mais afastadas das grandes cidades.

Com base nos resultados obtidos, é possível confirmar que as obras portuguesas foram grande referencial para a elaboração das obras pictóricas brasileiras. As obras das cidades, até o momento, pesquisadas foram importantes para comprovar as hipóteses aventadas, as semelhanças são muito marcantes ao compararem-se as obras, o caso de maior relevo é a igreja do Salvador de Aveleda e suas relações com as obras pictóricas de Mogi das Cruzes, as quais impressionam. Ao avaliar-se as pinturas de Aveleda, de datação muito distintas da fatura do templo, obra de construção Românica, o estudo torna-se ainda mais rico. As hipóteses que haviam sido propostas para o estudo comparado foram parcialmente respondidas, mas surgem muitas outras, que carecem maior atenção

e minúcia nas pesquisas, para a compreensão de casos tão específicos e únicos no estudo comparado que foi desenvolvido e finalizado no ano de 2022.

No relatório integral é possível observar as devidas comparações e análises mais profundas entre as obras, possibilitando responder as lacunas quanto as obras que podem ter sido referenciais para os trabalhos pictóricos realizados na antiga capitania de São Paulo.

Recebido em: 11/06/24 - Aceito em: 28/08/24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde - SPHAN, 1945. n.14.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional/Fund. J.Pinheiro/Fund. R. Marinho, 1980.

LEVY, Hannah. A pintura colonial no Rio de Janeiro. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: MEC, 1942. n.06.

_____. Modelos europeus na pintura colonial. In: Revista do IPHAN. São Paulo: FAU-USP/MEC/IPHAN, 1978. n.7.

MELLO, Magno Moraes. A pintura de tectos em perspectiva: no Portugal de D. João V. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

_____. Os tectos pintados em Santarém durante a fase barroca. Santarém: Camara Municipal de Santarém. 2001.

_____. Tectos Barrocos em Évora. Évora: Casa do Sul Editora. 2004.

MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo e Itu: busca dos referenciais iconográficos e novas considerações. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial - ciclo rococó. In: Barroco teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

_____. O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. A pintura ilusionista no meio norte de Minas Gerais – Diamantina e Serro – e em São Paulo – Mogi das Cruzes (Brasil). Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

_____. Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil). Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

_____. A análise dos forros pintados em São Paulo: estudo comparado entre Brasil e Portugal. Relatório (Pós-doutorado em História da Arte). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2022.

_____. Da autoria de pinturas ilusionistas em igrejas coloniais do Estado de São Paulo: esboço de um inventário. In: MELLO, Magno Moraes (Org.). Formas, imagens e sons: o universo cultural da história da arte. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014. Disponível em: <<http://cliogestaocultural.com.br/>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

_____. Os forros pintados em Mogi das Cruzes, São Paulo: séculos XVIII e XIX. In: MELLO, Magno Moraes (Org.). Desenhando palavras e construindo geometrias: espaço escrito e espaço pintado no tempo barroco. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2016b. p. 125-140.

_____. Pintura setecentista na igreja da ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo em Mogi das Cruzes (SP – Brasil). In: Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Argentina, n. 8, 2016a. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=29&vol=8>. Acesso em: 10 fev. 2017.

REIS, Victor Manuel Guerra. O rapto do observador: Invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII. Tese (Doutoramento em Belas Artes). Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2006, 2 vol.

ROSADA, Mateus. Igrejas Paulistas da Colônia e do Império: arquitetura e ornamentação. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.

SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: Arte Sacra Colonial: barroco memória viva. São Paulo: UNESP, 2005.

SERRÃO, Vítor. A pintura de Brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: ÁVILA, Affonso (Org.). Barroco - teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.p. 93-126.

_____. O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983

TIRAPELI, Percival. Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva. Organizador: Percival Tirapeli. 2 ed. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. Igrejas paulistas: barroco e rococó. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

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

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

Marcus Tadeu Daniel Ribeiro¹

RESUMO

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

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

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

ABSTRACT

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

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

1. QUESTÕES HISTÓRICAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

2. As fases da arte colonial

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

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

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

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

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

⁴ Cf. SMITH, Robert Chester. Robert Smith e o Brasil, In REIS FILHO, Nestor Goulart. (org.) vol.1 - Arquitetura e Urbanismo. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/robert_smith_e_o_brasil_voll_parte1.pdf, acesso em 31 maio 2024. Smith, Robert Chester. Robert Smith e o Brasil: arquitetura e urbanismo / Robert Chester Smith; organização, Nestor Goulart Reis Filho. -- Brasília, DF : Iphan, 2012. 376 p. : il. ; 26 cm

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Número do Processo: 163-T-1938, Livro do Tombo Histórico: Inscr. nº 247, de 12/10/1948

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

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

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

4. SÃO LOURENÇO MÁRTIR

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

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

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

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

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



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

5. O TEMPLO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SMITH, Robert Chester. *Robert Smith e o Brasil*, In REIS FILHO, Nestor Goulart. (org.) vol.1 - Arquitetura e Urbanismo. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/robert_smith_e_o_brasil_voll_parte1.pdf, acesso em 31 maio 2024. Smith, Robert Chester. *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e urbanismo / Robert Chester Smith*; organização, Nestor Goulart Reis Filho. -- Brasília, DF : Iphan, 2012. 376 p. : il. ; 26 cm

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

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

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

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

Le Madonne in Maestà degli Uffizi, tre pitture tra disegno e architettura

The Madonne in Majesty of the Uffizi, three paintings between *disegno* and architecture

Maria Teresa Bartoli¹

ABSTRACT

Nella Sala della Galleria degli Uffizi che accoglie le tre tavole di Madonne in Maestà di Duccio, Cimabue e Giotto, la disposizione delle tre opere esprime un giudizio di valore su di esse: in mezzo alla parete centrale, staccata da questa, sta l'opera di Giotto, disposta in modo che se ne può vedere anche il retro; a destra l'opera di Cimabue, a sinistra l'opera di Duccio. Le caratteristiche compositive e geometriche dei tre dipinti rivelano una progressiva crescita di complessità della struttura della composizione, dovuta al progressivo allargamento dei contenuti dei messaggi affidati alla pittura e alle capacità espressive dei pittori. Dall'ordinata distribuzione degli angeli intorno al trono della Vergine di Duccio all'immagine allungata di Cimabue che allarga i riferimenti agli antenati biblici in una disposizione verticale unita alla ricerca di profondità spaziale, alla novità della veduta prospettica introdotta da Giotto, si manifesta una progressione in maniera sorprendente e inattesa nelle selezioni dei numeri leggibili nella geometria delle tavole, con il passaggio dai numeri biblici alla serie di Fibonacci, e nella tridimensionalità architettonica del tema.

Parole chiavi: Madonne; Galleria degli Uffizi; disegno; architettura.

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

ABSTRACT

In the room of Uffizi Museum that houses the three panels of Madonnas in Maestà by Duccio, Cimabue and Giotto, the arrangement of the three works expresses a value judgment on them: in the middle of the central wall, detached from it, is Giotto's work, put so that the back of the panel can also be seen; on the right is the work by Cimabue, on the left the work by Duccio. The compositional and geometric characteristics of the three paintings reveal a progressive growth in complexity of the structure of the composition, due to the progressive expansion of the contents of the messages entrusted to the painting and the expressive abilities of the painters. From the orderly distribution of the angels around the throne of the Virgin by Duccio to the elongated image of Cimabue which broadens the references to the biblical ancestors in a vertical arrangement combined with the search for spatial depth, up to the novelty of the perspective view introduced by Giotto, a progression manifests itself in a surprising and unexpected way in the selection of numbers readable in the geometry of the tables, with the transition from biblical numbers to the Fibonacci series, and in the perspective architectural three-dimensionality of the drawing.

Keywords: Madonne; Uffizi Gallery; drawing ; architecture

Nella Sala 4 del Museo degli Uffizi a Firenze sono esposte tre famose grandi tavole di Madonne in Maestà: la più antica è la Madonna in Maestà di Duccio di Boninsegna (senese, fig.1), dipinta nel 1285 e appartenuta alla chiesa di Santa Maria Novella; successiva a questa è la Madonna in Maestà del fiorentino Cimabue (fig.3), dipinta per la chiesa di S. Trinita tra il 1290 e il 1300; infine, la più tarda e famosa è la Madonna in Maestà di Giotto (fig.5), dipinta tra il 1306 e il 1310, per la chiesa di Ognissanti. Le grandi tavole sono accomunate dalla particolare forma di rettangolo sovrastato da un triangolo isoscele con angoli alla base prossimi ai 30°.

Esse rappresentano in modo speciale una tradizione pittorica diffusa in Toscana a cavallo dei secoli XIII e XIV; sono riunite nella Sala, in una disposizione corrispondente ad una sorta di giudizio di valore. il dipinto di Giotto, il più piccolo dei tre, ma il più prezioso, è disposto nel mezzo del lato lungo della sala, spostato in avanti per rendere accessibile al visitatore anche il ben ordinato retro della struttura.

L'opera di Cimabue (il maestro superato dal discepolo), larga come quella di Giotto, ma molto più alta, è appesa sul lato di destra della sala (guardando l'opera di Giotto); quella di Duccio, la prima nel tempo e la più grande delle tre, è sul lato di sinistra. Le proporzioni dei tre dipinti erano commisurate alle tre chiese cui erano destinate, di cui la maggiore era senza dubbio quella di S. Maria Novella, la chiesa dell'ordine domenicano, in quel tempo il riferimento religioso, culturale e politico più importante della città; poi veniva S. Trinita (la chiesa dei Vallombrosani). La più piccola era la chiesa di Ognissanti, dell'Ordine dell'Umiliati, attivo nell'industria dei panni e basilare per l'economia cittadina.

Forma e misure delle tre tavole, tutte diverse, rispondono a precise regole geometriche, descrivibili, attraverso il braccio di Firenze², con numeri e proporzioni ricche di significati. Questi sono l'oggetto specifico dello studio. Il *Computer Aided Design* è lo strumento informatico che ha permesso la loro lettura.

LA TAVOLA DI DUCCIO (1285)

misure del dipinto: **larghezza**: m 2,92 = br 5,00; **altezza lati**: m 3,65 = br 6,25;

(rapporto 1: h = 4: 5)

altezza nel centro: m 4,52 = br 7,75;

area in brq: brq (5 x 6,25) + brq (5x1,5) /2 = brq **35**

Nella prima delle tre tavole, quella di Duccio (fig. 1A), la larghezza del dipinto (entro una ricca cornice larga *circa* 40 cm.) misura ben 5 br, corrispondenti alla

² Il braccio fiorentino, misura di riferimento del sistema metrico in vigore a Firenze dalla metà circa del XIII secolo, era lungo cm 58,36; era diviso in 240 denari, articolati in 20 soldi di 12 denari o 12 once di 20 denari. Dal braccio derivavano due multipli: la canna da panno di 4 br, utile per la mercatura dei tessuti, e la canna agrimensoria di 5 br, utile per la misura dei terreni e dell'architettura. Questa divisione rendeva il sistema molto efficiente nel produrre sottomultipli funzionali alle attività manuali; si diffuse nel tempo in molte città italiane, ovunque gli artisti fiorentini furono chiamati a lavorare.

canna agrimensoria (= m 2,918), strumento in uso per la misura di terreni e architetture.



Fig. 1 A Duccio di Boninsegna, Madonna in Maestà di S. Maria Novella, Firenze, Galleria degli Uffizi
 B Griglia di 20 x 25 maglie di 1/4 di braccio sovrapposta al dipinto

L'altezza dei lati del rettangolo, m 3,65, equivale a br 6,25, quindi l'altezza supera la base di br (1 +1/4); il rapporto tra base e altezza è di 4:5. La Madonna in trono occupa la parte centrale del rettangolo, larga 3 br e alta 6 br (rapporto 1:2), lasciando sotto il trono lo spazio di cm 14,6, pari a $\frac{1}{4}$ (= 0,25) di braccio (fig. 1B). Sopra questo breve spazio, ai lati del trono, i 6 angeli occupano ciascuno 1/3 dell'altezza delle fasce laterali (= 2 br), larghe ciascuna 1 br.

Nel quadrato centrale (di br 3x3) più alto, le diagonali organizzano gli spazi occupati dalla madre e dal figlio, stabilendo nel centro la posizione della mano benedicente del Bambino. Quindi, il rettangolo di proporzioni 4:5= 20:25 quadretti,

tolta la striscia inferiore alta 1 quadretto, diventa di proporzioni (20:24 quadretti) = 5:6. Nel centro, l'altezza di m 4,52 equivale a br $7 + \frac{3}{4}$. L'altezza nel centro è quasi 31; le proporzioni sono: $20/31 = 2/\geq 3$. La distanza tra le coppie dei numeri che esprimono le proporzioni ridotte ai minimi termini è l'unità. Nell'antichità e nel Medioevo tale è la proporzione del rettangolo *meno distante* dalla perfezione del quadrato: essa è spesso rilevabile nelle lunghezze dei lati nella pianta delle torri rettangolari.

Il triangolo isoscele che conclude il rettangolo in alto, la cui base è la larghezza del dipinto, ha l'angolo al vertice di *circa* 119° e gli angoli alla base di *circa* di $30^\circ 30'$ (fig. 2), così è anche nelle altre tavole di cui ci occupiamo) e appare come il raddoppio per ribaltamento di mezzo triangolo *equilatero* sul lato dimezzato. Tale lato (altezza del triangolo di sommità del dipinto) in realtà è lievemente maggiore della metà del lato inclinato, perché ottenuto attraverso il numero 0,86, anziché il nostro 0,866: l'altezza è quindi leggermente maggiore di quella che competerebbe al triangolo i cui angoli alla base fossero esattamente di 30° e l'angolo al vertice di 120° . In tutte le tre tavole di cui ci occupiamo, il triangolo che le conclude superiormente ha queste stesse caratteristiche geometriche.

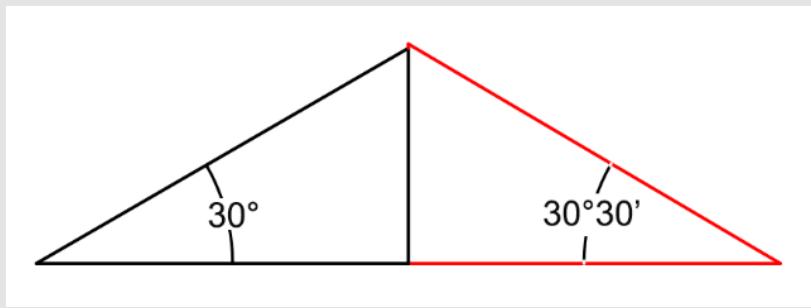


Fig. 2 Misure degli angoli alla base del triangolo di sommità

Come nelle altre tavole, lo schema geometrico del dipinto allude in modo riconoscibile al fronte di una chiesa, un semplice rettangolo, più alto che largo, concluso dalle due falde inclinate del tetto: l'allusione allo schema architettonico di un alzato di edificio religioso è innegabile.

La fig. 2 sottolinea lo schema della ripartizione delle figure nella tavola: la figura della Vergine in trono (la cui base è disegnata in veduta *assonometrica*) è organizzata in due quadrati, di cui quello superiore accoglie anche il bambino, la cui mano destra benedicente segna con l'indice il centro del quadrato, definito dalle diagonali che dividono i campi dei personaggi, e determinano il punto

principale. Ai lati, gli angeli inginocchiati sono disposti con regola ripetitiva semplice e chiara di fianco alla Vergine in trono, nel cui disegno è evocata più la morbidezza delle stoffe che la forma fisica del sedile. L'eleganza delle linee e la dolcezza dei corpi sono il carattere dominante della tavola monumentale e forse, si direbbe, l'obbiettivo principale del suo autore.

LA TAVOLA DI CIMABUE

misure del dipinto: **larghezza**: m 2,04 = br 3,5; **altezza lati**: m 3,06 = br 5,25; **altezza nel centro**: 3,67 = br 6,30; **area**: brq (5,25 x 3.5) + brq (3,5 x 1,05)/2 = brq 20,22

Nella tavola di **Cimabue** (fig. 3), nessuna misura del dipinto è espressa da un numero intero di braccia. Il mezzo-braccio però entra 7 volte esatte nella larghezza e 10,5 volte nell'altezza dei lati ($7:10,5 = 2:3$, fig. 3 A). La larghezza della cornice è tra 9 e 10 cm, circa 1/6 di braccio. La pendenza dei lati del triangolo in alto è la stessa della tavola di Duccio ($30^{\circ}30'$); le proporzioni della tavola, invece, sono più allungate.

Il rapporto tra altezza nel centro del dipinto e larghezza fa emergere con esattezza un numero particolare, che nella tradizione della pittura religiosa ha un significato speciale: $m 3,68/2,04 = br 6,30/3,5 = 1,80$. Questo significa che, se la base è 10 (=70 soldi, v. n 1), l'altezza è 18 = 10 + 8 (= 126 soldi) (fig 5b). Questo risultato si rivela l'obbiettivo che ha deciso le misure del dipinto: seguendo la numerologia biblica dell'Antico e del Nuovo Testamento, le misure si uniformano ai

numeri del Padre (10 sono i comandamenti della Legge, il decalogo) e del Figlio (8 rappresenta il giorno della Resurrezione: da cui l'ottagono dei Battisteri). Questi due numeri sono dunque lo scopo ultimo delle misure di Cimabue: riassumere Antico e Nuovo Testamento tra la base e l'altezza del dipinto, rappresentandoli attraverso i numeri delle relative lunghezze. Questo intento spiega la strana composizione in cui il trono della Vergine occupa tutto il quadrato della parte alta del rettangolo di proporzioni 2:3, testimoniando il Nuovo Testamento, mentre il mezzo quadrato inferiore, in cui la cui base del trono diventa l'architettura del sistema di archi che accolgono i profeti³ in basso, menziona l'Antico Testamento. Se tracciamo entro il dipinto due cerchi, uno di raggio **10** e l'altro di raggio **8** (fig. 3 B), vediamo che il busto della Vergine e il bambino nel suo grembo sono nel cerchio superiore. Se disegniamo i $3 \times 2 = 6$ quadrati i cui lati bisecano la larghezza del rettangolo e dividono in tre l'altezza, ci appare il senso della composizione, che pone in basso la storia biblica antica e in alto le persone con cui inizia la salvezza dell'uomo.

Degno di nota è il disegno della sedia del trono: una sorta di prospettiva centrale con punto di vista in alto descrive i braccioli e gli archi di due gradini incurvati, posti sul piano orizzontale, sui quali appoggiano i piedi della Vergine. Sotto di essi, nella parte inferiore del dipinto, un terzo arco, uguale ai precedenti, passa improvvisamente, con la stessa geometria, sul piano verticale e forma la volta sotto la quale stanno i due profeti nel centro. Il disegno è una originale e felice ‘ricerca di immagine prospettica’, risolta nella parte sotterranea centrale (Antico Testamento, fig.4 A) da uno schema geometrico con due rombi orizzontali sovrapposti, generati ciascuno mediante due coppie di triangoli equilateri specchiati, i cui lati superiori coincidono; per i loro estremi passano le prospettive degli archi di cerchio della volta interna, viste da un occhio verosimilmente posto all'altezza del punto interno più alto

³ Da sinistra verso destra, i profeti sono Geremia, Abramo e David sotto lo stesso arco, infine Isaia.

dell'arco, immagine del punto mediano dei due archi di cerchio verticali che delimitano la *prospettiva* dell'arco a generatrice orizzontale.



Fig. 3 Cimabue, *Madonna in Maestà* di S. Trinità, Firenze, Galleria degli Uffizi

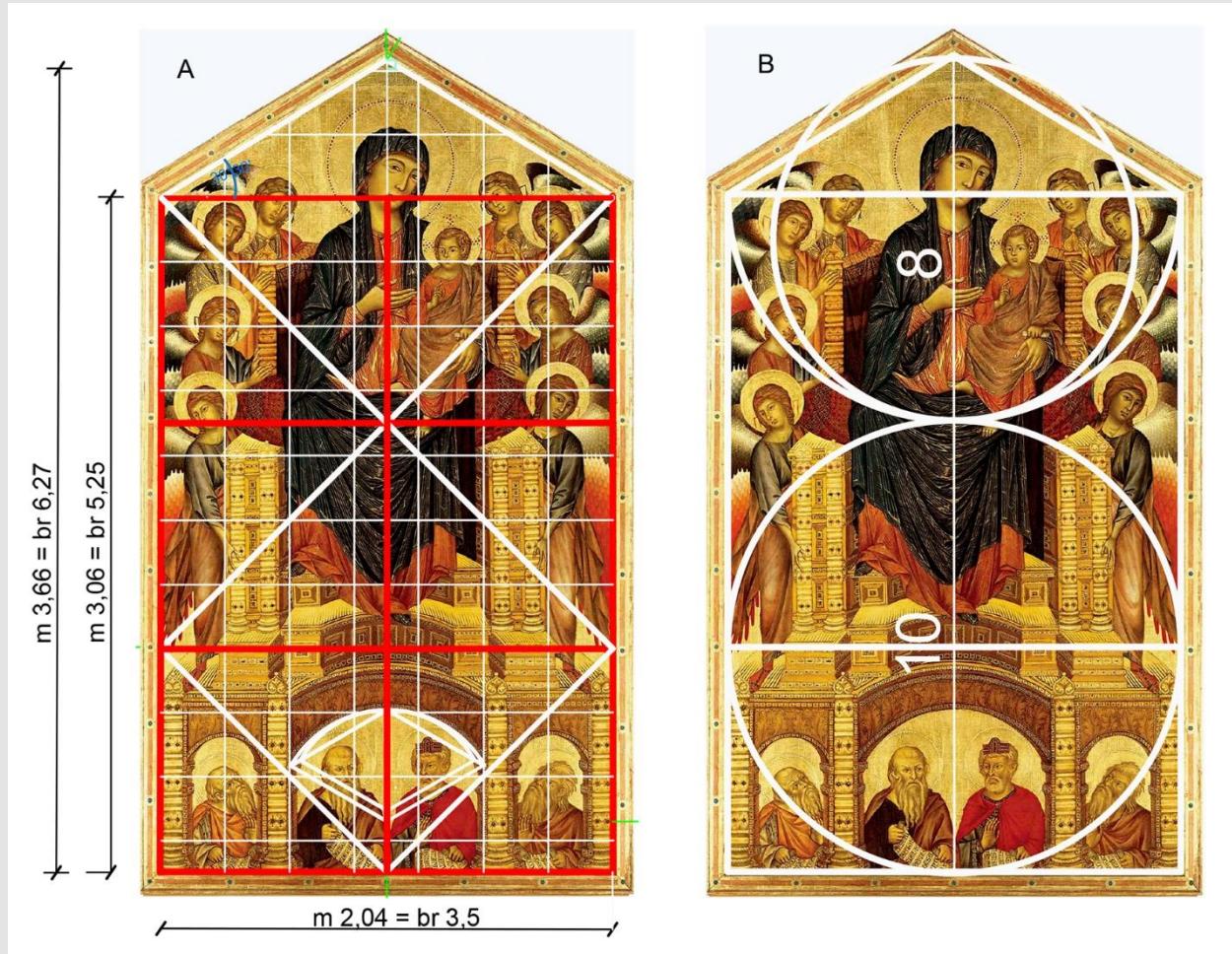


Fig.4 **A** Griglia metrica di $\frac{1}{2}$ braccio e rapporto del rettangolo $h/b = 3:2$, **B** Proporzioni della tavola $h/b = 10:18$

LA TAVOLA DI GIOTTO

misure del dipinto: **larghezza**: m 2,04 = br 3,5; **altezza dei lati**: m 2,64 = br 4,5 + cm 2;

altezza nel centro: m 3,24 = br 5,50 + cm 6;

area $brq(4,5 \times 3,5) + (1 \times 3,5)/2 = brq 15,75 + 1,75 = brq 17,5$

Il dipinto di **Giotto** (fig. 5), destinato a stare sul tramezzo di Ognissanti, è largo m. 2,04, (pari a **3,5 br**, come quello di Cimabue; la tavola, con una cornice di spessore **1/4 br** (= cm 14,59), è larga m 2,33 (= **4 b** esatte).; l'altezza del dipinto nel centro della tavola è m. 3,24 = br 5.56.

Le misure del dipinto, trascritte in numeri interi di mezze-braccia, sono: larghezza = 7, altezza dei lati = $7+2 = 9$, altezza nel centro (**7 + 4**) = $(9 + 2) = 11$ mezze braccia. I numeri **4, 7 e 11** non sono privi di significato: nella matematica odierna essi evocano la serie del matematico francese Lukas (1842-1891), di cui sono tra i primi numeri. Lukas propose la serie che prende da lui il nome come derivata dalla più nota serie di Leonardo Fibonacci, celeberrimo matematico di Pisa (1170 - 1240/50), autore del primo trattato di matematica scritto in Europa dall'antichità⁴, con il quale ebbe inizio la rinascita della scienza. In entrambe le serie, ogni numero è la somma dei due precedenti (la *terna* è la caratteristica della serie).

La serie di Fibonacci comincia con 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34... Ogni numero è la somma dei due che lo precedono. La serie di Lukas si costruisce di seguito a quella del Fibonacci, sommando in sequenza cifre alterne: $1+3=4$; $2+5=7$; $3+8=11$; $5+13=18$, e prosegue con 29, 47, 76, 123, ... Anche in questa, ogni numero è la somma dei due che lo precedono. Al crescere dei numeri, le terne (i numeri decrescenti a, b, c) sempre più si avvicinano alla proporzione (un segmento a è diviso in due segmenti b e c tali che $a: b = b: c$) che venne definita *Divina Proportione* da Luca Pacioli che alla fine del sec. XV le dedicò un trattato, stampato a Venezia nel 1509. Tale denominazione (caratterizzata dal numero 0,618...) è però probabile che non sia stata una sua invenzione, ma che, connessa con la Trinità, fosse entrata in uso precedentemente e diffusa negli ambienti religiosi colti. Essa oggi è chiamata ‘sezione

⁴ Fibonacci, matematico nella Repubblica di Pisa, formato alla scienza degli Arabi e a quella dei Greci antichi, fu l'autore del risveglio delle scienze esatte in Europa a cavallo dei secoli XIII e XIV, associando la matematica delle due tradizioni. Le sue due opere maggiori sono titolate *Liber Abbaci* (1202) e *Practica geometriae* (1220 c.a.).

aurea' o 'costante di Fidia', già nota ai matematici dell'antica Grecia, come numero che caratterizza la relazione tra la diagonale a del pentagono e il suo lato l , ed è uguale a quella tra il lato l e la differenza tra la diagonale e il lato: $d : l = l : (d - l)$.



Fig. 5 Giotto, Madonna in Maestà di Ognissanti. Firenze, Galleria degli Uffizi

La 'sezione aurea' è la relazione che esiste tra 3 elementi di un segmento quando è diviso in due parti in modo che il rapporto tra di esse sia uguale a quello che il segmento intero ha con la sua parte maggiore: ovvero quando AC è diviso da B in modo che $AC : AB = AB : BC$.

Luca Pacioli descrisse in modo specifico il significato simbolico-religioso della relazione, come rappresentazione della Trinità: tre in uno, perché le tre persone sono presenti tutte insieme nell'unità di uno stesso legame.

Fino al XVIII secolo la serie di Lukas non risulta tramandata come argomento scientifico; essa sembra però già adombbrata a Firenze nei numeri del suo maggiore monumento civico. Palazzo Vecchio, costruito a partire dal 1298 su progetto di Arnolfo (più anziano di Giotto, ma da lui conosciuto e ammirato, dal tempo dei lavori ad Assisi e a Roma), terminato nel corso del 3° decennio del XIV secolo, era stato proporzionato ricorrendo a numeri vicini alla serie: i due lati rettangoli del blocco di Palazzo Vecchio (quelli sulla piazza) al piano terra misurano 73br x 45 br; (il loro rapporto, 1,622, è vicinissimo al numero aureo 1,618). Il tratto compreso tra il fronte del lato corto e il muro di separazione dal cortile (lato corto della Sala d'arme) è lungo 30 braccia esatte: Il Palazzo suggerisce la terna 3, 4, 7, divenuta familiare alla matematica moderna attraverso la serie di Lukas⁵. Se prendiamo i numeri 21, 35, 56, 91 della serie di Fibonacci, i tre numeri intermedi sono 28, 45,5, 73,5. 28 braccia misura il tratto di muro interno trasversale della Sala d'Arme, più lo spessore del muro esterno (di fronte alla statua equestre del Granduca). Riportati ai numeri interi, questi sono i numeri della muraglia del Palazzo sulla Piazza della Signoria; riferiti ai numeri della prima decina, diventano 3, 4, 7.

La formazione di Arnolfo si era compiuta a Pisa, presso Nicola Pisano *de Apulia* (1210/20-1278) e con il figlio di questi, Giovanni Pisano, e il suo collaboratore Frà Guglielmo, in un ambiente in cui Fibonacci (di cui Nicola non poteva non avere notizia) aveva esercitato la sua influenza. Giotto era stato amico più giovane e ammiratore di Arnolfo. La tavola di Giotto (fig.7) metteva dunque in opera un sapere complesso (matematico, filosofico e religioso), presente forse negli abachi del tempo,

⁵ Tali proporzioni appaiono evidenti nelle misure del Palazzo, espresse in braccia, in BARTOLI 2007 pagg.30 e 43 e segg.,

ma non noto a tutti. La stessa sagoma del dipinto rappresentava un messaggio numerico-cabalistico, attraverso i numeri riferibili alla serie più famosa. Nelle figure del dipinto, la prospettiva architettonica del trono della Vergine con i suoi gradini rappresenta un vero e proprio tabernacolo coperto con volta a botte archiacuta, ispirato in maniera puntuale all'architettura di una non molto nota opera di Arnolfo da Cambio, il Mausoleo di Papa Adriano V (morto nel 1276, fig. 6), nella basilica gotica di San Francesco alla Rocca a Viterbo: la cuspide del tabernacolo di Giotto, la geometria dell'arco acuto della volta a crociera, il parallelepipedo con intarsi marmorei su cui siede la Vergine, i gradini che innalzano il trono replicano nel disegno del dipinto gli elementi, l'ordine e la qualità del materiale del marmoreo monumento architettonico di Arnolfo. Arnolfo era anche l'autore della grande scultura della Madonna in Maestà posta sopra la porta del Duomo di Firenze. Giotto aveva quei monumenti nella memoria, quando disegnò la Maestà di Ognissanti, andando anche oltre quelli, con le ante del tabernacolo aperte, disegnate in prospettiva. Ognissanti era la chiesa che per la Repubblica saldava le spese della realizzazione delle mura di Firenze, l'altra impresa, oltre a Palazzo Vecchio, di cui Arnolfo aveva fatto il progetto e il programma. Il tabernacolo della Madonna doveva essere prezioso almeno quanto il monumento di un papa ed emulare Arnolfo garantiva la scelta.

Il confronto rivela l'aspirazione di Giotto a cimentarsi con l'architettura, seguendo le orme di un maestro ammirato e studiato, attraverso la rappresentazione della visione umana: noi la chiamiamo prospettiva e le attribuiamo le regole di scienza che la storia le assegnò di lì a poco, definite fissando il punto di vista. Ma Giotto non voleva l'immobilità dell'occhio e pensava a occhi in movimento e sguardi rivolti in alto e in basso, posti di fronte e di lato, a destra, a sinistra e al centro, in tanti punti, più vicini o più lontani nell'interno della chiesa. È sorprendente la dissimmetria del primo gradino sporgente, visto d'angolo sia da sinistra che da destra, ma con angolo diverso dai due lati; esso accoglie l'inevitabile disordine della percezione degli sguardi mobili e da più punti, nei quali l'ordine dovrà essere riportato dal sapere che

quel gradino, che appare diverso, in realtà è delimitato, come tutti i gradini, da due angoli retti.



Fig. 6 Arnolfo da Cambio, Mausoleo di Papa Adriano V, chiesa di S. Francesco alla Rocca, Viterbo, foto di Alessandro Marcoa.

La Madonna di Giotto non siede, come le precedenti, su un sedile con spalliera (fig. 7); questa è divenuta un tabernacolo coperto da una volta a botte, decorato superiormente da un frontone triangolare, posto sopra un parallelepipedo-seduta rivestito da intarsi d'oro e marmi preziosi. Le sue proporzioni offrono i numeri biblici

dell’altro maestro, Cimabue, con il frontone triangolare il cui angolo al vertice è di 80°; la geometria della volta è risolta con archi il cui angolo generatore è anch’esso di 80°, mentre il raggio misura 1 braccio esatto: un altro modo di evocare la coppia 10 e 8. Il piano frontale del parallelepipedo su cui siede la Madonna è alto 1 br e lungo 1,8 br, sempre replicando i numeri di Cimabue.

Un altro dato metrico, forse significativo, può essere ancora rilevato nel dipinto: le sue dimensioni sono tali da dar luogo ad una superficie che è la metà esatta di quello di Duccio. Il dipinto di Duccio ha la misura esatta di 35 brq = *quasi* mq 12; il dipinto di Cimabue è poco più di 20 brq, quello di Giotto è 17,5 brq esatte (*quasi* mq 6), la metà del primo.

La tavola fu dipinta da Giotto per la Chiesa di Ognissanti dopo il ritorno a Firenze da Padova, tra il 1306 e il 1310. Essa stava sul tramezzo che separava la parte della navata dedicata al popolo dalla zona del clero: era quindi vista da tutto il popolo presente in chiesa. La sistemazione attuale nella Sala degli Uffizi permette di osservare, in vista sul retro, l’accuratissima struttura lignea dell’opera, composta da assi di pioppo, e traverse di legno di olmo, che formano un reticolo di nove campi, sei rettangolari e tre, nella parte superiore, a formare il triangolo isoscele. Il fronte dipinto è delimitato da una cornice continua modanata (larga cm. 14,6 = 1/4 di braccio), formata da una prima cornice dipinta larga 1/5 di braccio (cm 11,67) e una ulteriore cornice spessa 1/20 br (= un soldo, meno di cm 3), di legno naturale, fissata alla tavola e legata alla prima cornice da borchie dorate a intervalli regolari.

Questa pignola analisi ha inteso mettere in luce le intenzioni espresse nella disposizione tecnica della composizione (di cui anche il retro doveva essere apprezzabile, essendo posta sul tramezzo della chiesa), in cui la forma, la distribuzione e la misura delle parti avevano un ruolo rilevante nella trasmissione del messaggio della pittura, analogo a quello della Maestà di Cimabue, ma più evidente e largo di quello più nascosto del maestro. Lo sporgere per cm 2,9 della tavola lignea oltre la cornice dipinta (la tavola raggiunge così la larghezza di 4 braccia esatte, l’unico

multiplo intero del dipinto) è un fatto non ovvio e unico, che attribuisce particolare valore alla parte dipinta della cornice, che ne viene protetta mentre protegge il dipinto.

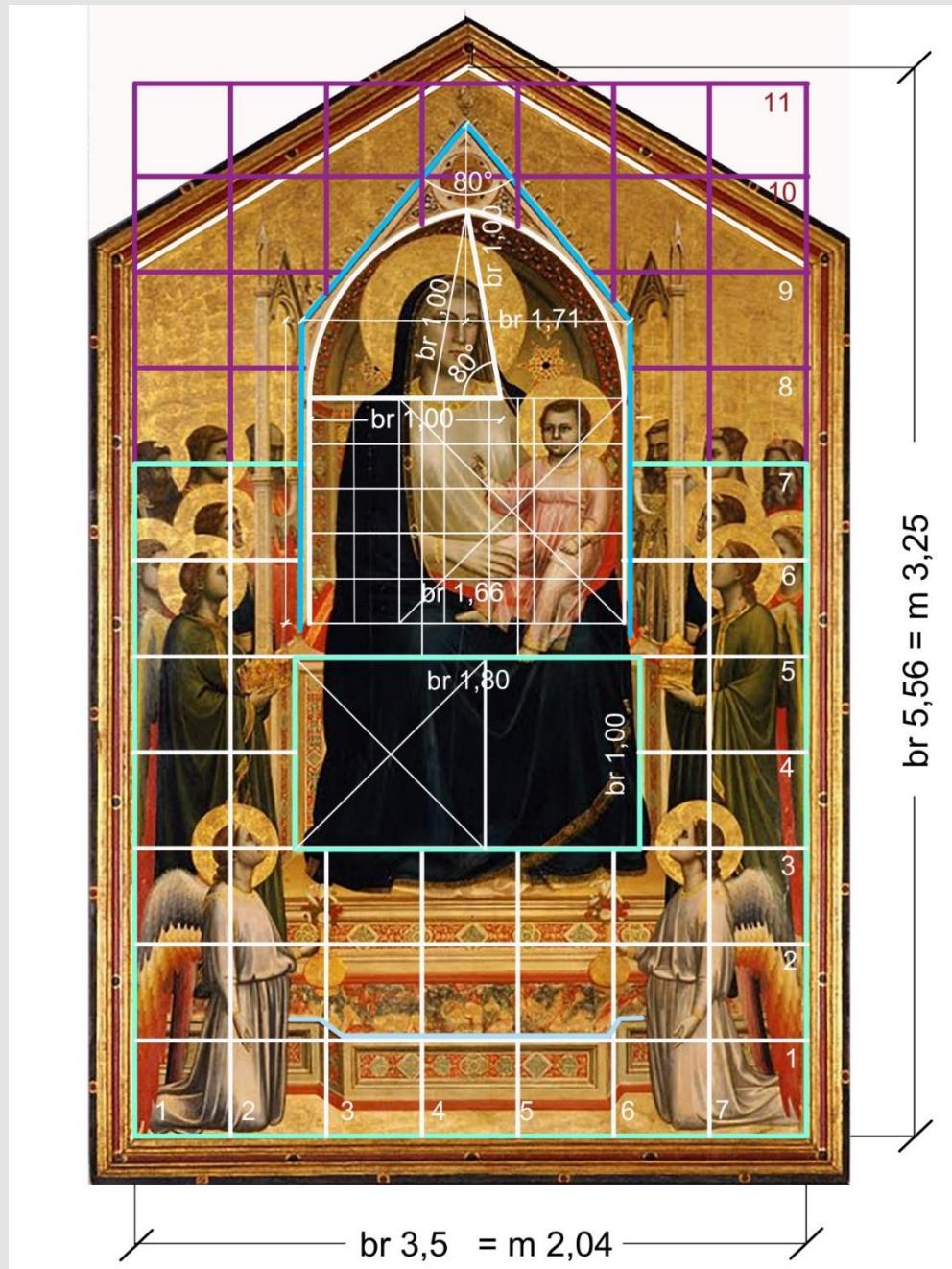


Fig. 7 Griglia di maglia 1/2 braccio e proporzioni geometriche della Maestà di Giotto

RIFLESSIONI FINALI

Questo studio è stato condotto sulle immagini dei tre dipinti, selezionate tra le tante presenti sul web, di cui diverse corredate dalle loro misure (in parte reperibili anche nella storiografia artistica). Prima che il computer permettesse di legare immagini piane frontali e misure, non solo nella loro espressione attuale (in metri), ma anche in quella del tempo in cui furono ideate (ovvero a Firenze in braccia), una parte non irrilevante del loro messaggio era rimasta nascosta. Oggi l'apprezzamento dei contenuti storici trasmessi dai dipinti è divenuto più ricco, poiché il digitale permette di esplorare le immagini anche attraverso i sistemi metrici che le hanno costruite. Le proporzioni dei dipinti non sono cambiate, ma la loro lettura appare finalmente espressa con i numeri che le rivelano e ne mostrano la peculiarità: la ricerca della differenza della sola unità nel rapporto tra le lunghezze dei due lati del rettangolo nelle prime due tavole, i numeri legati alla serie di Fibonacci nella terza.

L'abbandono, nel sec. XIX, del sistema metrico del braccio fiorentino (come, altrove, dei relativi strumenti metrici) non è stato un semplice fatto tecnico, senza conseguenze nel rapporto con la storia: è stato tagliato un cordone ombelicate, un fatto non privo di conseguenze sulla forma della mente in Occidente. Senza alcun rimpianto per l'inevitabile avanzare della storia, penso che sia necessario riflettere sui numerosi contenuti di idee che nello scorrere del tempo sono stati sempre intimamente connessi alle geometrie, alle misure e ai numeri ad esse connessi, come generatori di forme e di relazioni tra le forme. Nel tempo, numeri, misure e geometrie non sono rimasti invariati: tra il nostro metro e la struttura metrica del braccio fiorentino, diviso in 12 o in 20 o in 240, moltiplicato per 4 o per 5⁶, corre una notevole distanza per i diversi, ma non gratuiti, modi di divisione o implemento del sistema più antico, modi per noi inconsueti, eppure applicati con grande successo dai fiorentini dalla metà del XIII

⁶Le stesse divisioni e moltiplicazioni interne al sistema di misura non sono senza significati simbolici, perché divisorie e moltiplicatorie non sono asettici e neutri come i nostri multipli e sottomultipli del 10.

secolo (dalla sconfitta di Pisa dove era già operante, introdotto forse dagli Arabi della corte di Federico II) fino alla seconda metà del XIX. Quel mezzo non solo fu uno degli strumenti dell'alto valore conquistato dall'arte a Firenze, ma fu condiviso anche da tutti gli artisti (tra i maggiori d'Italia) che dal sec. XV vennero a Firenze per imparare la prospettiva e lo conservarono poi nel loro lavoro, trasmettendolo ai loro allievi (come avvenne tra Perugino e Raffaello). Come riteniamo utile che si continuino a studiare le lingue del passato per conservare la conoscenza del pensiero degli antichi, risulta utile alla migliore comprensione dell'opera d'arte lo studio dei manufatti alla luce non solo storico-filosofica e sociale del fare artistico, ma anche a quella della storia del pensiero tecnico-matematico che l'ha supportata. Anch'esso è stato sempre intriso dei simboli della cultura del tempo e anch'esso ha partecipato alla loro formazione. I numeri delle misure di lunghezze e di angoli hanno rivelato l'influenza di aspetti dimenticati del pensiero sia religioso (la cabala biblica), sia matematico (Fibonacci) sulle proporzioni materiali delle tre eccezionali Madonne.

Enviado em: 13/04/24 - Aceito em: 25/07/24

BIBLIOGRAFIA

BARTOLI 2007, Bartoli Maria Teresa, 2007, “Musso e non quadro, la strana figura di Palazzo Vecchio dal suo rilievo”, Firenze Edifir

BONCOMPAGNI 1857, Boncompagni Baldassarre, “Scritti di Leonardo Pisano, matematico del secolo decimoterzo”, Roma, 1857, https://archive.org/details/bub_gb_w86fLKi88pYC

LUCAS Successione di Lucas, voce dell'enciclopedia Treccani;

[https://www.treccani.it/enciclopedia/successione-di-lucas_\(Enciclopedia-della-Matematica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/successione-di-lucas_(Enciclopedia-della-Matematica)/)

GNUDI 1958, Gnudi Cesare 1958, voce “Giotto” in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, vol. VI, pg 219-239, Istituto per la collaborazione culturale, ed. Sansoni, Firenze 1958;

GNUDI 1958 Gnudi Cesare, *Giotto*, ed. Aldo Martello, Milano 1958

MASI 2022, Masi Alessandro, *L’artista dell’anima, Giotto e il suo mondo*, Neri Pozza ed. 2022

NIFOSI, Nifosì Giuseppe, *Le Madonne in trono di Cimabue Duccio e Giotto, tre Madonne in trono agli Uffizi*

<https://www.artesvelata.it/author/giuseppenifosi/madonne-trono-Cimabue-Duccio-Giotto.>

As fadas e a política no século XVII

Fairies and politics in the Seventeenth Century

Paula Ferreira Vermeersch¹

RESUMO

Seres híbridos e mágicos, as fadas, presentes em muitas narrativas populares em muitas épocas históricas, no século XVII, em meio a graves crises econômicas e políticas nos Estados nacionais europeus, se tornaram personagens tanto para Charles Perrault (1628-1703), um dos homens mais influentes do reinado de Luís XIV, quanto para o filósofo Thomas Hobbes (1588-1679), exilado durante a Revolução Inglesa. Conselheiras do rei ou suas opositoras, as fadas parecem também fazer misteriosas aparições na pintura de Rembrandt van Rijn (1606-1669), e magicamente transfiguram a Política.

Palavras-chave: Fadas- Pensamento Político Clássico- Século XVII

ABSTRACT

Hybrid and magical beings, fairies, present in many popular narratives in the seventeenth century, amid serious economic and political crises in European national

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, (2007), mestre em História da Arte e da Cultura (2002), mestre em Sociologia (2001) e bacharel e licenciada em Sociologia e Antropologia (1998) pela Unicamp. Fez um pós-doutoramento em História da Arte, no departamento de História, IFCH-Unicamp, entre 2009 e 2013, e foi bolsista pós-doc da FAPESP. Em 2013 tornou-se docente de História da Arte e da Arquitetura no departamento de Geografia da Faculdade de Ciências e Tecnologia, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, FCT-Unesp, câmpus de Presidente Prudente. Atualmente é coordenadora do Centro de Memória, Documentação e Hemeroteca Sindical "Florestan Fernandes"- CEMOSi, atua como docente no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Unesp-Marília, é conselheira, representando a UNESP, do Conselho de Defesa do Patrimônio Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, CONDEPHAAT, e ocupa o cargo de Coordenadora na Coordenaria de Ação Cultural, na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Unesp.

states, became characters both for Charles Perrault (1628-1703), one of the most influential men of the reign of Louis XIV, and Thomas Hobbes (1588-1679), exiled during the English Revolution. Counselors of the king or his opponents, the fairies also seem to make mysterious appearances in Rembrandt's painting, and magically transfigure Politics.

Keywords: Fairies- Classical Political Thought- XVII Century

No filme *Peau D'Âne* (Pele de Asno) do diretor francês Jacques Demy (1931-1990), de 1970, existe uma encantadora sequencia de um encontro, no bosque, entre a princesa, interpretada por Catherine Deneuve em seu primeiro papel no cinema, e sua fada-madrinha, a fada dos lilases, vivida por Delphine Seyrig (1932-1990). O enredo do filme é baseado num dos contos de Charles Perrault (1628-1703), publicados em 1697, no livro *Contes de ma mère l'oye* (*Contos da Mamãe Ganso*)², onde um rei promete à sua esposa moribunda que só irá casar-se com uma mulher cuja beleza suplante à de sua rainha.

Apenas a filha dos dois, a princesa, possui uma beleza que é maior que a de sua mãe, e o rei então obriga a própria filha a casar-se com ele. Desesperada, a princesa busca ajuda em sua fada-madrinha. Demy criou, com o compositor Michel Legrand (1932-2019), uma canção para a cena: a fada canta para a princesa os motivos pelos quais o incesto não deve ocorrer, e apresenta uma solução infalível para o impasse trágico que abalava o reino. Na letra da música, Jacques Demy teve o cuidado de citar os termos utilizados por Perrault em sua narrativa; dessa forma, “*Conseils de la fée des lilas*” fala da interdição jurídica do incesto (“questões de legislatura impedem uma progenitura se alterar”) de forma análoga aos vocábulos utilizados nos

² PERRAULT, Charles. *Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez. Contes de ma mère l'oye*. Paris: 1697. Editio Princeps. Versão digital do Portal Gallica, Bibliothèque Nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545223/f11.image>. Figura 1.

debates intelectuais da época do escritor, e aos versos com lições de moral da *Mamãe Ganso*³.

A sequência de narrativas do livro de Perrault é: *Bela Adormecida*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *Gato de Botas*, *As Fadas*, *Cinderela*, *Henrique com topete*, *Pequeno Polegar*, *A Marquesa de Salusses*, *Os desejos ridículos* e finalmente *Pele de Asno*. Os contos de Perrault são por demais conhecidos e se tornaram extremamente populares nos séculos seguintes, conhecendo inúmeras versões. Quase toda criança já ouviu, leu, ou viu algo do universo do autor, desde muito cedo.

A fada dos lilases, tanto na narrativa de Perrault quanto no filme de Demy, é a grande conselheira e estabelece as estratégias para a princesa. Evita um incesto, um crime inaudível, e salva a monarquia de dois países. A fada dos lilases, no filme, se torna rainha- a imaginação de Demy faz com que a esperta e charmosa fada conquiste o coração do rei, pai de Pele de Asno, e no fim do filme, uma grande celebração confirma a vitória da inteligência e do charme do ser mágico, meio mulher, meio borboleta e flor.

³ A cena dos “Conselhos da fada dos lilases” está em <https://www.youtube.com/watch?v=BfhMEXn7fik>. A música em boa qualidade, <https://www.youtube.com/watch?v=h78saTuO4cA>.

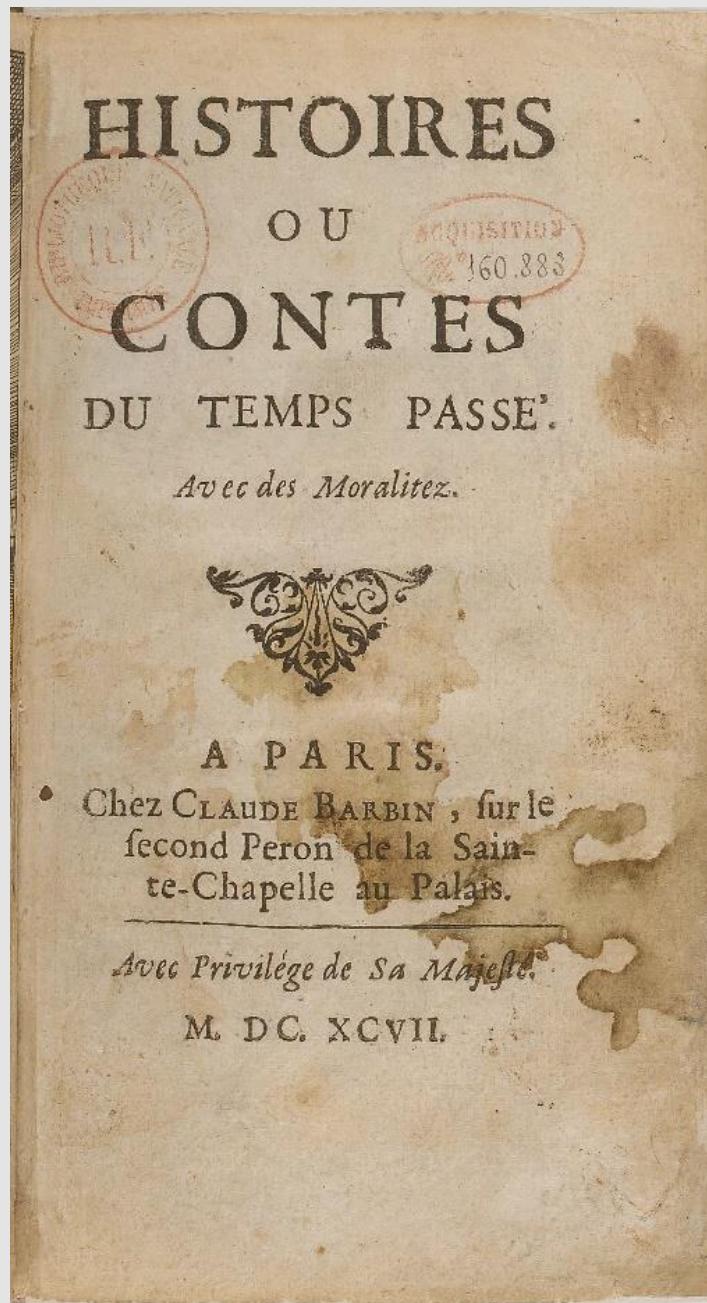


Figura 1. Frontispício da Editio Princeps da obra de Charles Perrault. Portal Gallica. Bibliothèque Nationale de France, BnF.

Para os séculos seguintes, Perrault transformou-se no autor básico dos chamados contos de fada; de fato, *Mamãe Ganso* foi a primeira versão escrita destas narrativas populares. Mas, em seu próprio tempo, o escritor foi, antes de mais nada,

um dos homens de confiança de Luís XIV. Em 1651, formou-se advogado e logo se tornou o braço direito de Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), “contrôleur general des finances” de 1665 a 1683, o responsável pela série de medidas econômicas que preservaram o Grande Século do Rei Sol, numa época particularmente conturbada na Europa Ocidental.

Perrault também foi o superintendente das Obras Públicas do reino, consultor do Rei nos assuntos de Arquitetura, tendo executado projetos de seu irmão, o arquiteto Claude. Em 1668, responsabilizou-se pela construção da colunata nova do Louvre⁴, e por conta das decisões sobre a ornamentação dos prédios públicos, entre outros assuntos, envolveu-se nas famosas Querelas entre os Antigos e os Modernos, sendo o líder do partido destes últimos. E justamente este personagem, da corte e autodenominado moderno, será o responsável por recolher as narrativas dos simples do reino, no final de sua vida, num volume dedicado aos filhos, quando já não estava mais a serviço do Estado. Robert Darnton afirma que tal iniciativa de Perrault foi fundamental no sentido de conservar, ainda que de maneira bastante complexa, parte da tradição oral que guiava a maior parte da população francesa no início da Era Moderna, e em particular num século marcado por grandes fomes⁵.

Apesar de Perrault ter conservado os contos à sua maneira (ou seja, como Darnton demonstra, ao analisar várias versões das histórias recolhidas), retirando das narrativas o que considerava “grosseiro”, ou de “mau gosto”, para o que se tinha como conveniente nos salões da nobreza, a dificuldade em lidar com este material não deve desestimular sua análise: “Rejeitar os contos populares porque não podem ser datados nem situados com precisão, como outros documentos históricos, é virar as costas a

⁴ Sobre o círculo de letreados, que, sob o comando de Colbert, criaram o aparato jurídico, arquitetônico, literário, econômico e cultural de Luís XIV, consultar BURKE, Peter. *A fabricação do Rei*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1995.

⁵ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam: o significado da Mamãe Ganso”, in *O grande massacre de gatos e outros episódios da História Cultural Francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

um dos poucos pontos de entrada no universo mental dos camponeses, nos tempos do Antigo Regime”⁶.

Eram tempos de crise, de incertezas religiosas, de dificuldades econômicas extremas. Dados demográficos, citados por Darnton, mostram a penúria e a miséria que viviam as populações da Europa Ocidental nos séculos primeiros dos tempos modernos:

Os camponeses, no início da França moderna, habitavam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas. A condição humana mudou tanto, desde então, que mal podemos imaginar como era, para pessoas com vidas realmente desagradáveis, grosseiras e curtas. É por isso que precisamos reler *Mamãe Ganso*⁷.

Perigos em todas as partes aparecem nas narrativas: a maior parte dos personagens passa fome, graves privações físicas e deslocamentos (geográficos, familiares, sociais). É o caso do terceiro filho no Gato de Botas: se o filho mais velho fica com moedas de ouro, e o do meio com um moinho, só resta ao mais moço a companhia do Gato. Darnton afirma que não é preciso recorrer, como alguns autores fizeram, a ferramentas conceituais da Psicanálise para se compreender significados ocultos das narrativas: no século de Perrault, ter muitos filhos significava, na maior parte dos casos, literalmente não deixar nem um gato de herança.

E mais- na corte povoada de gente ambiciosa e muitas vezes desonesta, é fundamental ter estratégia e planos muito bem elaborados. A fada dos lilases sobreviveria muito bem no reinado de Luís XIV, como o fez Perrault. O ser mágico passaria por um alter-ego do homem que tantos feitos realizou para o Rei Sol.

Perrault seria o único letrado de seu círculo a se interessar pelas histórias camponesas, aparentemente, segundo Darnton. Homem do Rei, não tinha muita simpatia pelos simples, mas representa algo único: o ponto de contato entre a cultura da elite e das outras camadas sociais. Guiados pelas histórias e pelos provérbios, os

⁶ DARNTON, Robert. Op. cit., p. 32.

⁷ DARNTON, Robert. Op. cit., p. 47.

franceses tentam burlar o sistema moderno, onde muitos são expropriados, por um lado, e as trocas mercantis atestam a riqueza acumulada de poucos.

Vários historiadores chamaram a atenção para as sucessivas crises econômicas ocorridas durante o século XVII, como as do mercado espanhol de ouro, nas décadas de 1640 e 50, ou as ondas de inflação enfrentadas na França. Fernand Braudel, ao contrário, afirma:

A vida ativa do século XVII, emancipada dos sortilégiOS do Mediterrâneo, desenvolve-se através do vasto campo do oceano Atlântico. Descreveu-se frequentemente esse século como uma época de recuo ou de estagnação econômica. Há que se atenuar, sem dúvida, esse quadro⁸.

Para Braudel, prova disto estaria na “ascensão fantástica de Amsterdã”; o crescimento e as tentativas de estabelecimento de hegemonia no Atlântico, por parte dos holandeses, não poderiam ocorrer em tempos de total extenuação econômica. De fato, em 1621, surgiu a Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, agente que se tornará decisivo em certos confrontos com as monarquias portuguesa e espanhola, relativos ao controle de rotas, portos e produtos no Atlântico.

Entre que o Braudel denomina o “longo século XVI” (1450-1500) que viu surgir o atual sistema inter-estatal, e a “Era das Revoluções”, como chamou Eric Hobsbawm, o século XVII assistiu ao florescimento das lojas, por toda a Europa, e aos primeiros jogos financeiros de peso: investidores de Londres tentam vencer os de Amsterdã em tempos de guerras civis. A economia de mercado, em suas formas mais acabadas, segundo Braudel, são geradas nestes acontecimentos. Tais ocorrências econômicas no século XVII prefigurarão os sucessivos terremotos do chamado sistema capitalista, para Immanuel Wallerstein⁹: tremores na superfície, possíveis abalos mais profundos, mas não na quebra das estruturas.

⁸ BRAUDEL, Fernand. *A dinâmica do capitalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 26.

⁹ WALLERSTEIN, Immanuel. *The World System. An Introduction*. Durham: Duke University Press, 2004.

Mesmo considerando o ponto de vista de Braudel e Wallerstein sobre a natureza de longa duração dos mecanismos da economia de mercado da Europa Ocidental, durante a era moderna, é inegável pensarmos que certos abalos do século XVII deixaram suas marcas. Já em 1671, com a extinção da Companhia das Índias Ocidentais, nas terras holandesas surgem, em certos grupos sociais, sentimentos de desesperança.

Em certos aspectos da pintura de Rembrandt van Rijn (1606-1669) podemos observar uma melancolia, e mais tarde um profundo desespero e uma recusa à participação ativa num mundo de incertezas. O historiador da Arte Kenneth Clark o denomina “rebelde”, e identifica em várias telas e desenhos esses desacertos do pintor com a sua época¹⁰ . Se, em 1642, na *Ronda Noturna*, 1628-1703, figs. 2 e 3, Rembrandt insere uma pequena personagem feminina, diáfana, ponto de luz de todo o quadro e que destoa dos retratos dos oficiais (a interpretação da presença da pequena personagem suscita até hoje polêmicas no âmbito da historiografia: seria Saskia, o amor do pintor, ou uma fada protetora dos oficiais de Amsterdã?), nas suas pinturas finais não há luz possível: uma Betsabé, hoje no Louvre, fig.4, lê a carta com a proposta de adultério do rei Davi na mais completa escuridão, desesperança e prostração física.

Depois de 1642, Rembrandt entra em vertiginosa quebra financeira e crise pessoal, e em 1656 decreta falência. Seus cerca de sessenta auto-retratos trazem a trajetória de um jovem confiante, que chega a fazer engraçadas caretas, um homem exercendo plenamente seu ofício e uma velhice enigmática, marcada por um olhar que desafia o espectador. Estaria, nesta trajetória imagética, parte dos abalos enfrentados na Holanda do XVII?

¹⁰ CLARK, Kenneth. *An Introduction to Rembrandt*. London: Icon Editions, 1978, p.39.



Figura 2. *A Ronda Noturna*. Rembrandt van Rijn, 1642. Óleo sobre tela, 3,63 m x 4,37 m.
Amsterdã: Rijksmuseum.



Figura 3. Detalhe da *Ronda Noturna*.

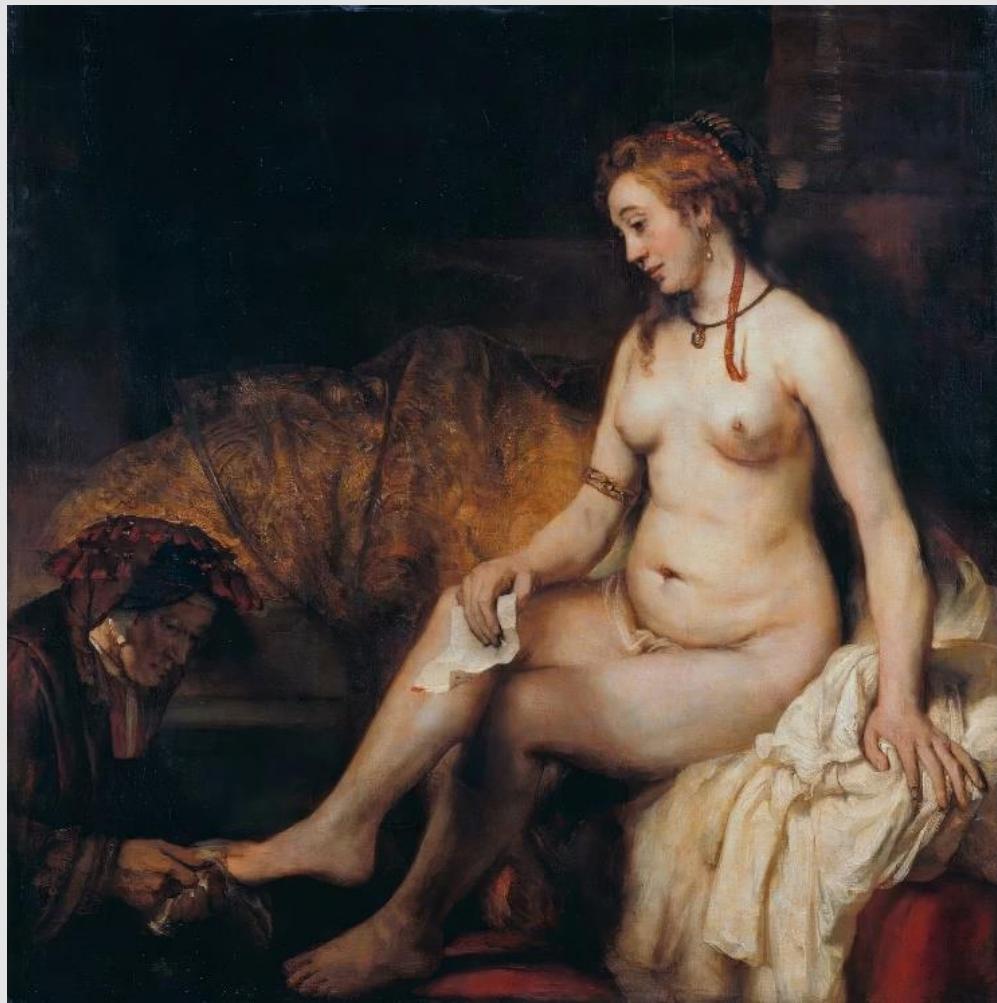


Figura 4. *O banho de Betsabé*. Rembrandt, 1654 . Óleo sobre tela, 142 x 142 cm. Paris: Museu do Louvre.

A questão do indivíduo que enfrenta as vicissitudes de um universo incerto está postulada num dos livros mais importantes do século, *Leviathan or Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*, publicado em 1651 pelo filósofo inglês Thomas Hobbes (1588-1679)¹¹. Como demonstrou Christopher Hill¹², a obra de Hobbes articula-se com muitas das discussões do conturbado XVII inglês,

¹¹ HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Abril Cultural, 1983

¹² HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça. Idéias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

principalmente da época mais acirrada da guerra civil e da chamada Revolução Inglesa.



Figura 5. Frontispício da *Editio Princeps* de Leviatã. Londres: British Library.

Os acontecimentos na Inglaterra, que começou o século como “potência de segunda linha na Europa”, no dizer de Renato Janine Ribeiro¹³, foram rápidos e radicais. Em 1603, subiu ao trono o primeiro dos Stuart, James I; em 1625, morre James e o sucede seu filho Charles I, que enfrentará a pior crise já vivida numa

¹³ RIBEIRO, Renato Janine. “Introdução”, in HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça. Idéias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

monarquia moderna na Europa. Hobbes, protegido da família nobre dos Cavendish, e do partido do rei, em 1640 publica seu primeiro tratado e se exila na França.

Apenas em seu retorno à pátria, em 1651, depois da guerra civil, Hobbes lança sua principal obra, que será mal recebida nos círculos dos letrados e religiosos ingleses, inclusive os próximos ao rei. Sem conseguir alcançar nenhum êxito político na Restauração, Hobbes refugia-se no interior, e sob a proteção de seus antigos mecenas termina seus dias traduzindo Homero. É significativo do tempo em que viveu, que o filósofo tantas vezes apresentado como o grande teórico do Estado absolutista tenha vivido à margem do mesmo.

Na primeira parte do *Leviatã*, Hobbes apresenta uma discussão epistemológica sobre o que considera a base do conhecimento humano: as sensações. Compartilhando de certas teses mecanicistas que marcaram os debates franceses, Hobbes apresenta o homem com um animal que conhece porque sente fisicamente. A razão é uma consequência das sensações físicas; as paixões dos homens, sempre as mesmas. A paixão básica, segundo Hobbes, seria a conservação da própria vida, que leva ao medo e à luta pela sobrevivência. Neste ponto, o filósofo inglês cria a célebre discussão conceitual da guerra de todos contra todos: a humanidade seria o conjunto desordenado de indivíduos lutando pela própria vida, e que, em determinado momento, se filiam a um pacto que leva à sobrevivência de todos: o contrato que funda a sociedade, que permite que os homens vivam em comunidade. Hobbes afirma, no início do *Leviatã*, que deseja demonstrar a natureza do Estado, entendido por ele como um grande autômato, um monstro formado pelos súditos de um território, como monstra a gravura que adornou a primeira edição do livro.

No capítulo XVII, “Das causas, geração e definição de um Estado”, Hobbes escreve:

O fim último, causa final e desígnio dos homens (que amam naturalmente a liberdade e o domínio sobre os outros), ao introduzir aquela restrição sobre si mesmos sob a qual os vemos viver nos Estados, é o cuidado com sua própria conservação e com uma vida mais satisfeita. Quer dizer, o desejo de

sair daquela mísera condição de guerra que é a consequência necessária (conforme se mostrou) das paixões naturais dos homens, quando não há um poder visível capaz de os manter em respeito, forçando-os, por medo do castigo, ao cumprimento dos seus pactos e ao respeito àquelas leis de natureza demonstradas anteriormente¹⁴.

Hobbes parece desejar, em argumentações laicas, ordenar conceitualmente a ideia do Estado moderno como um ente que abstratamente corresponde aos interesses da maior parte da população de um território, o único agente capaz de deter processos de guerra civil como os da Inglaterra do século XVII. Neste sentido, Hobbes seria o filósofo do Estado absolutista, mas porque essa fórmula política lhe apareceu como a única capaz de prover a Inglaterra da paz por ele desejada, e porque esse Estado foi o que garantiu à França que o acolheu em seu exílio uma estabilidade relativa.

Na França de Luís XIV, como vimos, Colbert e seus homens conseguiram com êxito firmar o aparato estatal do qual o Rei Sol se serviu em seu longo reinado. Na narrativa de *Pele de Asno*, Perrault conta como a fada dos lilases articula um plano para salvar a princesa do casamento com seu próprio pai; disfarçada de mendiga, vestida apenas com uma horrível pele de asno, a princesa se refugia no reino vizinho, passa por humilhações, e acaba por vencer uma competição de bolos, que se deu para a escolha daquela que desposaria o príncipe local.

No filme citado, Demy cria a fantasia que a fada acaba por casar com o rei viúvo, pai de Pele de Asno, e chega triunfalmente de helicóptero no reino vizinho, agora de sua nova enteada. O diretor afirmava que criar recriar a imaginação de sua infância, quando tomou contato com uma adaptação do texto de Perrault e suas ilustrações; nestas fantasias, a fada desempenhava para o pequeno leitor Demy o papel de grande articuladora política. Em outro conto de *Mamãe Ganso, As fadas*, estes delicados seres também se assemelham muito com os conselheiros do Rei e outras figuras da corte: são mostradas em sua assembleia, nas gravuras que acompanharam a primeira edição do livro de Perrault.

¹⁴ HOBBES, Thomas. Op. cit., p. 103.

No último capítulo do *Leviatã*, XLVII, “Do benefício resultante de tais trevas, e a quem aproveita”, Hobbes por sua vez compara os sacerdotes católicos às fadas:

Pois desde a época em que o bispo de Roma conseguiu ser reconhecido como bispo universal, pela pretensão de suceder São Pedro, toda sua hierarquia, ou reino das trevas, pode ser comparado adequadamente ao reino das fadas, isto é, às fábulas contadas por velhas na Inglaterra referentes aos fantasmas e espíritos e às proezas que praticavam de noite¹⁵.

Hobbes continua o texto neste tom satírico: as fadas só reconhecem a autoridade de Oberon, rei dos elfos; os padres só reconhecem o papa. Eclesiásticos tem lindas catedrais com coisas preciosas; as fadas também tem seus castelos encantados. As fadas não são processadas, os padres também não o são. Os padres tiram o juízo dos jovens com mentiras; já as fadas tiram as crianças dos berços e as transformam em duendes.

As velhas contadoras de histórias, segundo Hobbes, não especificam onde as fadas produzem seus feitiços, mas os padres os fabricam nas universidades. As fadas não se casam, os padres também não.

A estas e outras semelhanças entre o Papado e o reino das fadas se pode acrescentar mais uma, que assim como as fadas só tem existência na fantasia de gente ignorante, que se alimenta de tradições contadas pelas velhas ou pelos antigos poetas, também o poder espiritual do Papa (fora dos limites de seu próprio domínio civil) consiste apenas no medo, em que se encontra o povo seduzido de ser excomungado, por ouvir os falsos milagres, as falsas tradições e as falsas interpretações das Escrituras¹⁶.

Tal crítica corrosiva e satírica ao catolicismo se assemelha, e muito, a vários discursos dos grupos radicais que Christopher Hill estuda. Tais grupos, na Revolução Inglesa, tidos na historiografia antes do trabalho de Hill como casos a parte ou mesmo excentricidades, atraíram este historiador por serem justamente expressivos de um momento de agitação tão grande que se tornaram possíveis, mesmo que depois fossem reprimidos e vencidos. A crise do século XVII, na Inglaterra, dentre outros fatores, trouxe uma extrema convulsão religiosa. Hill denomina tais movimentos “heresias

¹⁵ HOBES, Thomas. Op. cit., p. 401.

¹⁶ HOBES, Thomas. Op. cit., p. 403.

das classes inferiores”: “A impopularidade da igreja oficial, como um todo, é igualmente comprovada pela iconoclastia popular que irrompia a cada oportunidade (...)”¹⁷. Para alguns radicais, não só os padres católicos eram como as fadas, mas também os representantes da Igreja Anglicana.

Hill nota que eram tempos de extremas crises de fé, num processo que vinha do século anterior e que alcançou na Inglaterra do XVII sua plenitude máxima. Por volta de 1650, segundo aponta Hill, vários ingleses narram fortes crises de incredulidade, que levavam certos indivíduos à beira do suicídio: “No século XVII o ateísmo era normalmente uma atitude, uma revolta, mais do que um sistema filosófico”¹⁸. Parte das discussões teológicas trazidas pelo Protestantismo, segundo Hill, liberaram os ingleses do medo do inferno e do culto dos santos, mas não puseram ferramentas de apoio em horas que tudo parecia desmoronar.

A secularização do mundo, porém, estava longe de ser algo vivido por todos:

A maior parte dos ingleses de ambos os性os ainda vivia, no século XVII, em um mundo mágico, no qual Deus e o demônio intervinham diariamente- um mundo de feiticeiras, fadas e encantamentos. Se fracassassem estes, ainda havia o toque pelas mãos do rei, eficaz na cura das escrúfulas¹⁹

Essa antiga crença do rei curandeiro é particularmente insólita, em tempos nos quais a cabeça do rei estava a prêmio. Hill observa que vários personagens importantes da Inglaterra, como o duque de Buckingham, preferido de James I e Charles I, tinha seu astrólogo particular, bem como Oliver Cromwell. E certas peculiaridades da fé protestante favoreciam o sugimento de correntes profetistas. O tom corrosivo de Hobbes teria a ver com esses paradoxos- sonhos, oráculos e profecias, como nota o filósofo no final do Leviatã, muitas vezes eram a causa principal do evento antevisto.

¹⁷ HILL, Christopher. Op. cit., p. 46.

¹⁸ HILL, Christopher. Op. cit., p. 185.

¹⁹ HILL, Christopher. Op. Cit., p. 210.

Hobbes, a princípio, não “caberia” no livro de Hill, segundo o autor; era defensor da monarquia e viveu no exílio durante a guerra civil. Voltou à Inglaterra apenas em 1651, quando os radicais já haviam sido vencidos. No entanto, segundo Hill, Hobbes admirava certas contribuições da Revolução, mesmo considerando que teria sido melhor que esta nunca tivesse ocorrido. A filosofia hobbesiana seria, segundo este historiador, uma “visão secularizada da ética protestante”, o que a aproxima em vários pontos dos argumentos dos grupos radicais revolucionários.

Para Hill, Hobbes seria deísta, e utilizaria as Escrituras como fontes apenas para fins de argumentação: ilustrava com histórias bíblicas conclusões que chegava por meio da lógica aristotélica. A incredulidade era possível, mas não acessível a todos, e nem fácil de aceitar, na Inglaterra setecentista. Arise Evans, profeta popular cujos panfletos Hill analisa, lia na Bíblia os acontecimentos da guerra civil: o Livro de Amós, segundo Evans, narrava tudo o que se passava no Parlamento. Evans chegava a ter longas sessões com Cromwell e outros políticos, onde expunha suas ideias apocalípticas, bastante afinadas com o clima de fim dos tempos que antecedeu e sucedeu a execução do Rei e as discussões violentas no Parlamento.

De fato, por volta de 1640 e 1650, o reino das fadas estava mais a salvo das crises econômicas e políticas que os Estados nacionais europeus, e tais pequenos seres mágicos, híbridos de mulheres, flores e insetos, guiariam, como alegorias, parte das reflexões de Hobbes e Perrault, políticos importantes e pensadores do jogo das cortes, como guiavam os oficiais de Amsterdã e quem contava e quem ouvia os chamados contos de fada.

Recebido em: 03/05/24 - Aceito em: 30/07/24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAUDEL, Fernand. *A dinâmica do capitalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987
- BURKE, Peter. *A fabricação do Rei*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1995
- CLARK, Kenneth. *An Introduction to Rembrandt*. London: Icon Editions, 1978
- DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso”, in *O grande massacre de gatos e outros episódios da História Cultural Francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986
- HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça. Ideias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- HOBBES, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Abril Cultural, 1983
- HOBSBAWM, Eric. “A crise geral da economia europeia no século XVII”, in SANTHIAGO, Theo (org). *Do Feudalismo ao Capitalismo- uma discussão histórica*. São Paulo: Editora Contexto, 1988
- PERRAULT, Charles. *Contes de ma mère l'oye*. Paris: Barbin, 1697. Editio Princeps (Versão digital de Gallica) Bibliothèque Nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545223/f11.image>
- TREVOR-ROPER, Hugh. *A crise do século XVII. Religião, a Reforma e mudança social*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007
- WALLERSTEIN, Immanuel. *The World System. An Introduction*. Durham: Duke University Press, 2004.

O lugar da arquitetura religiosa mineira da segunda metade do século XVIII no contexto da arte barroca

The place of minas gerais religious architecture from the second half
of the 18th century in the context of baroque art

Rodrigo Espinha Baeta¹

RESUMO

Na primeira metade do século XVII é possível apontar, no âmago da alta cultura barroca romana, duas formas opostas de concepção espacial: a poética de Bernini aparece como a retomada do Classicismo reerguido através de um apaixonante esforço da retórica persuasiva, dramática e teatral; em oposição, Borromini inaugura uma concepção moderna de arquitetura, rompendo com os sistemas compositivos tradicionais e propondo uma atitude revolucionária: o objeto arquitetônico passa por um extenso processo de modelagem plástica, onde o espaço é agitado em profunda tensão, num alucinante movimento de contração e dilatação. A partir de Borromini, o sentido de ruptura e inovação alcança grande fortuna para muito além de Roma. Seu último suspiro revolucionário acontecerá na distante Capitania das Minas Gerais. Na segunda metade do século XVIII, algumas igrejas mineiras subverterão o esquema compositivo contemporâneo que jogava o interesse da irradiação curvilínea e da interpenetração espacial para o ambiente interno do edifício – sistema em evidência na inovadora arquitetura setecentista produzida no sul da Alemanha. O uso das curvas e contracurvas, das formas elípticas, das sinuosidades das paredes, da pulsante interpenetração espacial, está agora voltado para a disposição da volumetria exterior dos edifícios, na qual o movimento e a agitação dos muros, dos telhados ondulados, das torres cilíndricas, invadem o espaço urbano, expandindo-se por todos os lados.

Palavras chave: Barroco, Inovação, Minas Gerais.

¹ Professor de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia –UFBA; Doutor em Conservação e Restauro pela Universidade Federal da Bahia –UFBA. <https://orcid.org/0000-0002-8530-6150> / rodrigo.espinha.baeta@gmail.com

ABSTRACT

In the first half of the 17th century, it is possible to identify two opposing forms of spatial conception at the heart of Roman Baroque high culture: Bernini's poetic appears as the revival of Classicism rebuilt through a passionate effort of persuasive, dramatic and theatrical rhetoric; in contrast, Borromini inauguates a modern conception of architecture, breaking with traditional compositional systems and proposing a revolutionary attitude: the architectural object undergoes an extensive process of plastic modelling, where space is agitated in deep tension, in a hallucinatory movement of contraction and expansion. From Borromini onwards, the sense of rupture and innovation reaches great fortune far beyond Rome. Its last revolutionary breath will take place in the distant Captaincy of Minas Gerais. In the second half of the 18th century, some churches in Minas Gerais subvert the contemporary compositional scheme that shifted the interest of curvilinear radiation and spatial interpenetration to the interior of the building – a system evident in the innovative 18th-century architecture produced in southern Germany. The use of curves and counter-curves, elliptical shapes, sinuosities of walls, and pulsating spatial interpenetration is now directed toward the arrangement of the exterior volumetry of buildings, in which the movement and agitation of walls, undulating roofs, and cylindrical towers invade the urban space, expanding on all sides.

Keywords: Baroque, Innovation, Minas Gerais.

INTRODUÇÃO

Antes do barroco ainda era possível, entretanto, dizer se o enfoque político de uma época era fundamentalmente naturalista ou antinaturalista, propício à unidade ou à diferenciação, classicista ou anticlassicista – agora, porém, a arte deixou de ter um caráter estilístico uniforme nesse sentido estrito, é naturalista e classicista, analítica e sintética ao mesmo tempo. Somos as testemunhas do florescimento simultâneo de tendências absolutamente opostas, e vemos artistas contemporâneos, como Caravaggio e Poussin, Rubens e Hals, Rembrandt e Van Dyck, situarem-se em campos completamente diferentes. (HAUSER, 1998, p. 443)

O Barroco foi caracterizado por muito tempo, desde os primeiros juízos pejorativos expressos durante os séculos XVIII e XIX, como a antítese do espírito clássico. Não só nas palavras condenatórias dos críticos iluministas estavam explícitas as subversões que a poética barroca teria gerado no sentimento de

equilíbrio, na beleza plena, na simplicidade desejada, na harmonia, na simetria, nas proporções naturalistas – ou seja, em todos aqueles princípios formais que deveriam compor a arte a ser classificada como clássica. Praticamente todos os teóricos que participaram, posteriormente, da cruzada para a redenção do fenômeno barroco – Jacob Burckhardt, *Der Cicerone - Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (BURCKHARDT, 1994), publicado em 1855²; Heinrich Wölfflin, *Renaissance un Barock - Eine untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstil* (WÖLFFLIN-b, 1989), publicado em 1888³ e *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das problem der stilentwicklung in der neuren kunst* (WÖLFFLIN-a, 1989), publicado em 1915⁴; Eugenio D'ors, *Du Baroque* (D'ORS, 1968), publicado em 1935; entre outros –, praticamente todos os investigadores que contribuíram para a construção das primeiras qualificações positivas sobre o Barroco entenderam o fenômeno como uma oposição inevitável e necessária ao Classicismo.

Alguns historiadores da arte, como o próprio Heinrich Wölfflin, chegaram a antecipar a aparição do fenômeno para meados do século XVI – e até para antes, se for considerada a maior parte da obra de Michelangelo Buonarroti (WÖLFFLIN, 1989b). Contudo, para a crítica atual, esta suposta fase prematura da composição do “estilo”, momento marcado por um movimento de enérgica contestação da ordem naturalista pregada pela Renascença, estaria solidamente assentado na etapa maneirista da história da arte – época de superação do primeiro ensaio humanista do Renascimento, e que promoveria a transição, em algumas décadas, à experimentação do Barroco. Logo, suas motivações e sua poética difeririam largamente daquilo que seria constituído em finais do Cinquecento e que poderia ser caracterizado como a cultura barroca – apesar de que o anticlassicismo transgressor da maioria das obras maneiristas significativas

² Aqui foi contemplada a edição de 1994, tradução para o italiano de Paolo Mingazzini e Frederico Pfister, denominada *Il cicerone – Guida al godimento dell'arte in Italia*.

³ Renascença e Barroco. Estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália. Versão para o português de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen, 1989.

⁴ Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução para o português de João Azenha Junior, 1989.

frequentemente se faria presente nas manifestações artísticas, e mesmo nas concepções estéticas do Seicento e do Settecento.

Entretanto, se para o Maneirismo a oposição ao naturalismo clássico era uma regra (ou uma antirregra), uma avaliação superficial de muitas obras, e até mesmo de inúmeras das tendências individuais e regionais provenientes das realizações artísticas dos séculos XVII e XVIII, revelaria facilmente a frequente postura de aberto acolhimento do espírito clássico, como idealizavam muitos teóricos da época – entre eles, o escritor e biógrafo italiano Giovanni Pietro Bellori, que em seu livro publicado em 1672, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (BELLORI, 2006), exigia o estudo dos antigos como meio para se alcançar a consolidação da arte “moderna”. Portanto, é possível encontrar as provas de um real Classicismo nas mais diversas manifestações – arquitetura, urbanística, pintura, escultura, literatura, poesia, decoração, música –, muitas vezes coexistindo (em mesmos contextos geográficos, nas mesmas cidades, em um mesmo artista) com enfrentamentos declarados à autoridade histórica da herança clássica; convivendo com intensos desvios frente ao legado greco-romano resgatado após o Renascimento.

Mas Wölfflin e seus seguidores só conseguiam vislumbrar ações de contestação à ordem humanista no período barroco, ignorando muitos artistas essenciais para a história e para o desenvolvimento das artes que explicitamente abraçaram a estética mais pura, segura e precisa do Classicismo – que produziram inúmeras obras que poderiam certamente estar enquadradas nas realizações mais plenas da cultura clássica.

Na realidade, a crítica à autoridade histórica do passado greco-romano, um dos princípios essenciais da arte do século XVI, perderia totalmente a razão de ser quando as barreiras do uso canônico da linguagem formal do Classicismo seriam rompidas. A angústia insolúvel maneirista pela superação e contestação do naturalismo clássico seria substituída pela renovação constante deste espírito, pela ampliação das suas possibilidades de representação em nome da exaltação das grandes estruturas do poder absoluto. Por isso, o Classicismo do primeiro Barroco, e o que se espalharia por quase todo oeste, seria substancialmente diferente

daquele em formação no período renascentista. Como diria Argan: “Aquilo que se chamará Classicismo barroco não será imitação, mas desenvolvimento, extensão, reinvenção da cultura clássica.” (ARGAN, 1994, v. 3, p. 222, tradução nossa)

A linguagem barroca ofereceria dinâmica, movimento e drama à forma clássica estática da Renascença. Seria um ingrediente fundamental para o abandono da erudição excessiva do projeto cultural do Quattrocento, pois era essencial que o Classicismo, reinventado em nome da revelação do caráter divino do mundo cristão, e também em nome da expressão da legitimidade histórica das monarquias absolutas, fosse acessível a todos; fosse exposto de forma sedutora para as mais distintas camadas sociais, incentivando a participação. A devoção à Igreja e ao Estado era, desta forma, o único caminho pertinente para o encontro da felicidade e da salvação; e neste sentido Argan afirmaria que: “A cultura é um caminho para a salvação, mas toda a humanidade deve salvar-se, não só os doutos. É necessário que cada atividade humana, mesmo a mais humilde, possua uma origem cultural e um fim religioso.” (ARGAN, 1994, v. 3, p. 222, tradução nossa)

Ou seja, as classes dominantes compreendiam a eloquência que as imagens derivadas da cultura histórica do Classicismo possuíam, assim como sua eficácia como instrumento de divulgação da autoridade inabalável do poder estabelecido: instrumento que poderia servir à propaganda e à persuasão dos regimes – poderia se prestar ao papel de agente da cultura de massa do Barroco.

Entretanto, se não seria coerente insistir na ideia da necessária oposição da cultura barroca à clássica – se definitivamente muitas das realizações barrocas exponiam uma clara filiação a um espírito clássico reinterpretado –, outras manifestações artísticas dos séculos XVII e XVIII revelariam ações que se proporiam a ir além da ampliação das possibilidades de experimentação do legado greco-romano, ações que superariam o redirecionamento do Classicismo à instauração das tramas persuasivas e ao apelo à dimensão infinita da imaginação humana. Na verdade, a cultura barroca também incentivaria, frequentemente (e paradoxalmente), o descobrimento de novas formas de expressão em prol da renúncia à estrutura da arte e da arquitetura desenvolvida desde então; ou seja, estimularia o afastamento em relação às tipologias e a linguagem tradicional

visando a revelação de adiantados processos de concepção artística – situação que revelaria um enorme apreço da poética barroca pela novidade.

Assim, sempre houve a coexistência, no seio da cultura barroca, de manifestações que perseguiriam a exaltação monumental do sistema clássico greco-romano e de outras que se recusariam a contemplá-lo; que abdicariam do Classicismo na busca por uma absoluta liberdade de expressão – e certamente seriam estas realizações que teriam levado os críticos iluministas à condenação irrestrita do fenômeno barroco⁵.

BERNINI X BORROMINI: A ARQUITETURA BARROCA ROMANA DO SÉCULO XVII

Esta dialética seria detectável em inúmeros cenários da cultura ocidental nos séculos XVII e XVIII. Contudo, o mais forte confronto aconteceu em Roma, a capital barroca por excelência; a cidade que veria nascer o fenômeno. No livro, editado originalmente em espanhol em 1973, e intitulado *El concepto del espacio arquitectónico, desde el barroco a nuestros días*, fruto de um curso ministrado por Argan em 1961 para o Instituto Universitario de Historia de la Arquitectura de Tucumán (Argentina), o historiador da arte italiano demonstraria como, já na primeira metade dos anos mil e seiscentos, seria possível apontar, no âmago da alta cultura artística romana, duas formas opostas de concepção espacial: a poética barroca do grande mestre Bernini aparece como o fechamento monumental do

⁵ O arqueólogo francês, e crítico de filiação neoclássica, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, preencheria o verbete *Baroque* de seu *Dictionnaire historique d'architecture*, publicado em 1832, com a condenação implacável ao Barroco e aos seus dois arquitetos mais revolucionários – uma reprodução quase literal da definição que daria ao vocábulo mais de quatro décadas antes (em 1788) na *Encyclopédie Méthodique*: “*Barroco, adjetivo. O Barroco em arquitetura é uma nuance do bizarro. Ele é, se se quer, o refinamento (sic), ou se fosse possível dizer, o abuso. A austeridade está para o refinamento do gosto assim como o barroco está para o bizarro, do qual é o superlativo. A ideia de Barroco carrega consigo a ideia de ridículo, levada ao extremo. Borromini ofereceu os maiores modelos de bizarrice. Guarini pode passar pelo mestre do Barroco. A capela da Santíssima Sindone em Torino, construída por este arquiteto, é o exemplo mais chocante deste citado gosto.*” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 2001, tomo 1, p. 159 – tradução nossa)

projeto cultural humanista – a retomada do Classicismo reerguido através de um apaixonante esforço da retórica persuasiva; em oposição, Borromini inaugura uma nova forma de conceber a arquitetura, rompendo com a autoridade dos sistemas compositivos tradicionais, propondo uma atitude revolucionária – a invenção de soluções inéditas de articulação do espaço edificado.

Bernini produziu uma arquitetura que o crítico italiano iria denominar de “composição espacial”; uma arquitetura que buscava a representação das grandes estruturas do poder dominante através de um resgate radical e revisitado de um Classicismo exuberante. Em contrapartida, Borromini introduziu um novo conceito: a arquitetura não se resolveria mais pela “composição”; não se atrelaria a nenhuma ideia dada a priori de representação de um sistema dominante. O artista passaria a instituir, sem nenhuma prévia referência tipológica, o caráter espacial de seus edifícios. É o que o autor chama de “definição espacial”, princípio que depois do período barroco seria retomado pelo movimento moderno:

No século XVII, ou seja, em plena época barroca, existe esta antítese muito claramente expressada: a antítese entre Bernini e Borromini. Bernini é o homem que aceita plenamente o sistema, e cuja grande originalidade consiste em “agrupá-lo”, em torná-lo magnífico, em encontrar novas maneiras de expressar plenamente na forma o valor ideal ou ideológico do sistema. Com Borromini, ao contrário, começa a “crítica” e a eliminação gradual do sistema, a busca de uma experiência direta e, portanto, de um método da experiência; e não é casual que os antecedentes da concepção do espaço da arquitetura moderna se encontrem na arquitetura de Borromini ou de seus sucessores, em toda esta arquitetura que vem da tradição de Borromini, enquanto nada de similar se pôde encontrar na arquitetura de Bernini. (ARGAN, 1973, p. 20, tradução nossa)

Bernini foi o artista escolhido para expressar o momento da retomada da segurança política da Igreja após a superação da crise quinhentista – da libertação das censuras doutrinais e moralistas impostas pela Contrarreforma: traduzia, através das suntuosas imagens emanadas pelas suas obras (escultura, arquitetura, urbanística), a necessidade da Igreja em confirmar seu poder sobrenatural e agir sobre as mentes dos fiéis que frequentavam a Cidade Eterna – e agitar seus corações para a devoção e para a ação. Foi a personalidade encarregada de compor a nova e triunfante imagem do Estado católico e particularmente da sua capital.

Para isso, Bernini promoveria a elevação do Classicismo à dimensão interminável da imaginação; e para isso, a fantasia deveria fundamentar-se no uso de todos os artifícios retóricos possíveis para a simulação da verdade – simulação centrada nas possibilidades infinitas de representação abertas pela mente humana, máquina muito superior, no que se refere ao processo de comunicação, se comparada à contemplação objetiva da natureza. O artista transformaria a realidade em imaginação e, por conseguinte, em alegoria, promovendo uma adulteração visual dos sistemas dominantes para torná-los ainda mais poderosos no que concerne à sua apreciação por parte dos espectadores.

A grandiloquência faustosa da arquitetura clássica de Bernini estaria explicitada em obras como a Igreja de Sant'Andrea al Quirinale, em Roma, construída entre 1658 e 1670; a Igreja de Santa Maria della Assunzione, em Ariccia, levantada entre 1662 e 1664; em San Tommaso di Villanova, em Castel Gandolfo, igreja edificada entre 1658 e 1661; na Scala Reggia, no Palazzo Vaticano, restaurada pelo mestre napolitano entre 1664 e 1667; mas, especialmente, na sistematização da Piazza di San Pietro, iniciada em 1656, talvez a mais significativa entre todas as obras do Barroco – além, é claro, das dezenas, talvez centenas, de obras escultóricas que realizaria em seus 81 anos de vida.

Na pequena Igreja de Sant'Andrea al Quirinale, a expressão de um Classicismo deslumbrante e teatral se faz claramente presente. Os muros côncavos da fachada produzem uma forte sensação de acolhimento no recuo gerado na estreita Via del Quirinale (antiga Strada Pia) e atraem o fiel para o espaço interno do templo através da escadaria que invade, categoricamente, o espaço restrito do logradouro. Para além disso, a concavidade dos muros entra em oposição com a convexidade da escadaria e do pórtico de acesso semicircular, mas também com a poderosa fachada clássica e com a própria forma elíptica do edifício – que tangencia os muros côncavos por detrás (Fig.1). O vigoroso frontispício da igreja, por sua vez, apresenta suas referências clássicas impressas no poderoso frontão com seu entablamento apoiado por duas ordens de pilastras coríntias, bem como no pórtico convexo que marca o acesso – sustentado por duas colunas jônicas (Fig. 2).

Internamente, a igreja é uma rotunda elíptica com seu eixo maior desenvolvido transversamente, o que rompe com as tradicionais soluções das igrejas elípticas levantadas desde o século XVI – nas quais se buscava a conciliação das formas centralizadas com as formas longitudinais basilicais, com o eixo maior da elipse apontando para o presbitério. Contudo, apesar da cúpula elíptica ter seu eixo maior desenvolvido perpendicularmente em relação à ligação do acesso ao altar-mor, o eixo dominante do templo é marcado, paradoxalmente, pelo linha diagonal menor da forma elíptica, apontando para a capela-mor – seguindo a tradição cristã (Fig. 3-4).

Na verdade, o eixo dominante se configura desde o exterior da igreja, ao ser sublinhado pela escadaria de acesso que, acolhida pelos muros côncavos laterais, conclamam o fiel a ingressar na rotunda; a partir do ingresso à nave elíptica, o percurso longitudinal prossegue, buscando o altar-mor posicionado no nicho côncavo do presbitério – que age como o negativo da forma convexa da escadaria disposta na Via del Quirinale (Fig. 5-6).



Figura 1: Vigoroso frontispício clássico da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale apresentando seu elaborado jogo persusas de concavidades e convexidades. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 2: Fachada clássica da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 3: Interior da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Destaque para o acesso ao templo. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 4: Imagem do presbitério e do altar-mor da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 5: Imagem do Interior da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale feita a partir de um dos lados da elipse que forma a nave. Destaque, à esquerda, para presbitério, onde se encontra o altar-mor e, à direita, para o acesso ao templo. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.

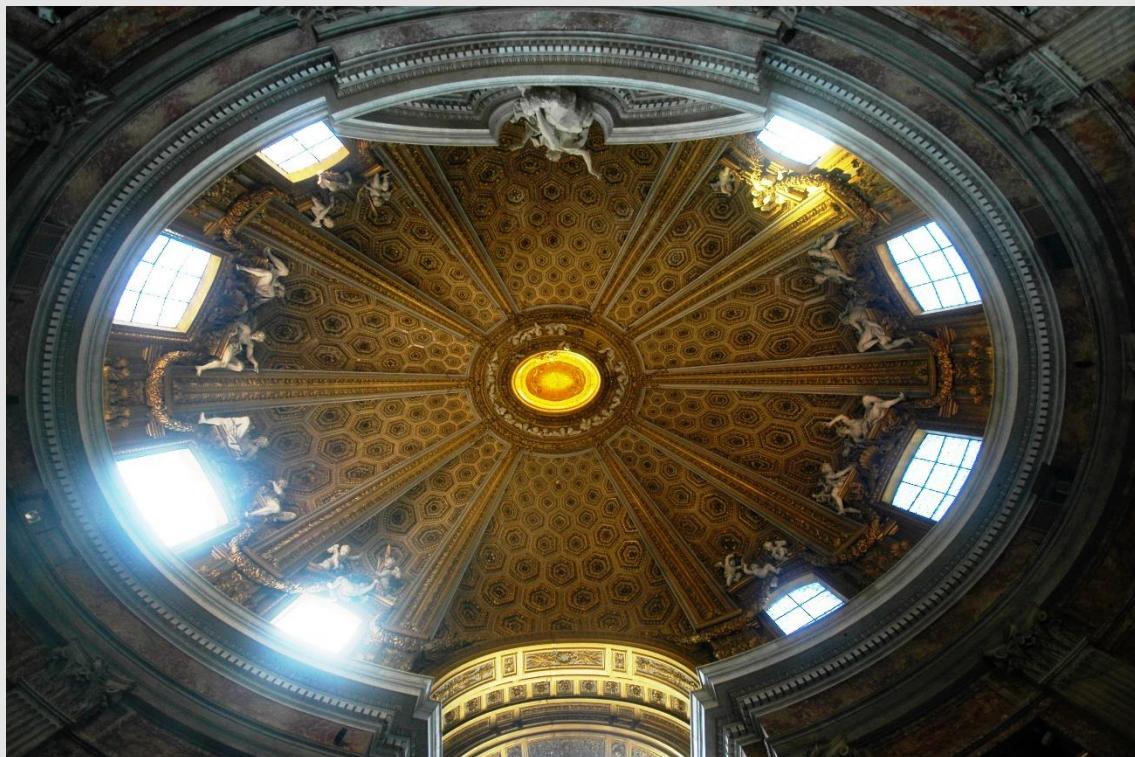


Figura 6: Cúpula elíptica da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. O eixo dominante do templo se desenvolve, paradoxalmente, no encaminhamento transversal à forma elíptica. Fotografia elaborada pelo autor, 2007.

Bernini, em Santa Andrea al Quirinale, desenvolve uma solução arquitetônica inédita ao justapor o direcionamento transversal natural da forma elíptica da rotunda com o eixo longitudinal dominante, direcionamento forçado a partir da captura do espectador de fora para dentro da igreja. Contudo, o volume, a linguagem e o espaço arquitetônicos são comedidos e controlados, concebidos a partir de processos de composição espacial – claramente comprehensíveis aos olhos do fiel em sua forma de rotunda elíptica.

Muito diferente será a atitude de Borromini. O controverso arquiteto não aceitaria os rumos ditados pelo projeto esboçado pelo Classicismo humanista, resgatado no período Barroco em nome da consagração das grandes estruturas de poder do século XVII, objetivo essencial da técnica gestual de seu arquirrival Bernini. O objeto arquitetônico que concebia, de uma referência tipológica ou simbólica tradicional, passaria por um extenso processo de modelagem plástica, onde o espaço se complica, se transforma, até ser estremecido em tensão de máximo movimento de sístole e diástole, de contração e dilatação, de interpenetração espacial – alcançando um patamar de absoluto senso de ruptura e inovação. Para Andrea Battistini, esta era uma tendência comum para grande parte das manifestações barocas, uma vez que:

Derrubado o princípio da *mimesis*, as formas não devem mais possuir uma íntima correspondência com os conteúdos, mas propagam-se sem freio, invadindo cada espaço, tornando-se o fim delas mesmas. Com a sua ênfase, reflexo de uma crise dos meios expressivos, tudo tende a dilatar-se, como um estímulo e uma dramaticidade favorecidos pela hipérbole e pelo expressionismo. (BATTISTINI, 2002, p. 54, tradução nossa)

Ou seja, a ideia da arte como *mimesis*, como imitação (composição), seria enterrada de vez, abrindo caminho para o deslocamento da composição artística à “definição espacial”, consequentemente a um sentido revolucionário de invenção de novas formas e espaços. Não obstante, a busca pela inovação, tão característica da cultura barroca, também estaria diretamente vinculada à finalidade da persuasão, o que demonstrava como Borromini encontrava-se, juntamente com seu inimigo Bernini, totalmente inserido no espírito de sua época. Segundo José Antonio Maravall:

O obscuro e o difícil, o novo e desconhecido, o raro e extravagante, o exótico, tudo isso entra como recurso eficaz na preceptiva barroca, que se propõe a mover as vontades, deixando-as em suspenso, admirando-as e apaixonando-as por aquilo que antes não haviam visto. (MARAVALL, 2007, p. 467)

Confirmando o seu legado de inovação, Borromini afirmaria, em 1656, em seu livro *Opus architectonicum* (que viria a ser publicado em 1725), a sua recusa em ser um mero imitador do Classicismo; a sua busca acirrada pela instauração de uma concepção moderna para a produção arquitetônica:

E eu ao certo não assumi esta profissão com o fim de ser somente um copista, mesmo que saiba que quando se inventam coisas novas não é possível receber os frutos deste esforço se não tarde demais. (BORROMINI, 1993, p. 30 – tradução nossa)

A poética revolucionária de Borromini poderia ser apreciada em tantas obras concebidas pelo mestre: o interior da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, levantado entre 1638 e 1641; a sua fachada, edificada entre 1665 e 1667; a Igreja de Sant’Ivo alla Sapienza, construída no pátio interno da universidade entre 1642 e 1650; o Oratorio dei Filippini, obra que se estendeu, pelo menos, de 1637 e 1649, e que foi minuciosamente descrita em seu relato *Opus architectonicum*; entre outras realizações fascinantes do gênio arquiteto.

A inusitada configuração espacial da Igreja de San Carla alle Quattro Fontane, uma das obras mais importantes e perturbadoras do Barroco, seria gerada pela interpenetração de pelo menos cinco estruturas espaciais distintas: uma cúpula elíptica centralizada, desenvolvida no sentido longitudinal da igreja; duas meias cúpulas elípticas que invadem os dois lados curvilíneos maiores da calota dominante, produzindo um movimento de dilatação do espaço em seu sentido transversal; duas absides justapostas às curvas menores da forma elíptica dominante – uma meia cúpula apontando o acesso ao templo e o seu coro e a outra abside marcando, no fundo da capela, o presbitério da igreja, formas que se expandem virtualmente na direção longitudinal no interior do templo.

Para dar sentido de unidade a esta trama arquitetônica tão complexa e fragmentada, o arquiteto uniu e suturou todas estas cinco estruturas espaciais por meio de um vigoroso entablamento, orientado em intensos movimentos de sítsole e diástole por todo o perímetro do templo: a dilatação do espaço obtida através das

quatro estruturas côncavas que interpenetram a cúpula elíptica dominante; e a contração marcada pelos quatro seguimentos de entablamento que unem as formas expansivas curvilíneas (Fig. 7).

Portanto, em San Carlino Borromini concebe uma complicadíssima estrutura arquitetônica unificada por este oscilante e irregular entablamento, que se expande e se contrai a todo o momento – e que dá o tom da ruptura deste edifício com qualquer padrão de composição espacial elaborado até então; uma criação francamente revolucionária. De fato, nunca antes havia sido elaborado um interior tão complexo em uma extensão espacial tão exígua (Fig. 8).

No caso da Igreja de Sant’Ivo alla Sapienza, um dos destaques seria dado à calota da cúpula que, mais uma vez, acolheria a complexa interpenetração de estruturas curvilíneas – módulos espaciais que desenhariam uma espécie de estrela de seis pontas formada por elementos côncavos expansivos, em oposição a setores espaciais convexos em forte esforço de contração. A complicada forma que anima a cavidade interna segue regida por esforços de contração e dilatação: parte da base do piso e, na altura da cúpula, se transforma gradativamente em um perfeito círculo plano aberto à luz que penetra no ambiente pelo lanternim (Fig. 9-10).

A partir de Borromini, este sentido de ruptura e inovação alcançaria grande fortuna para além da cidade de Roma, em cenários tão dispare como na cidade de Turim, no norte da Itália, na obra do arquiteto Guarino-Guarini; na arquitetura do final do século XVII até meados do século XVIII na Europa Central – na Áustria, na Boêmia e no sul da Alemanha.



Figura 7: Dinâmica e movimentada abóbada que cobre a Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane em Roma. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 8: Vista da nave da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, em Roma, com destaque para o presbitério do pequeno templo. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 9: Interior da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza. A calota da cúpula acolhe a complexa interpenetração de estruturas côncavas e convexas. Fotografia elaborada pelo autor, 2007.

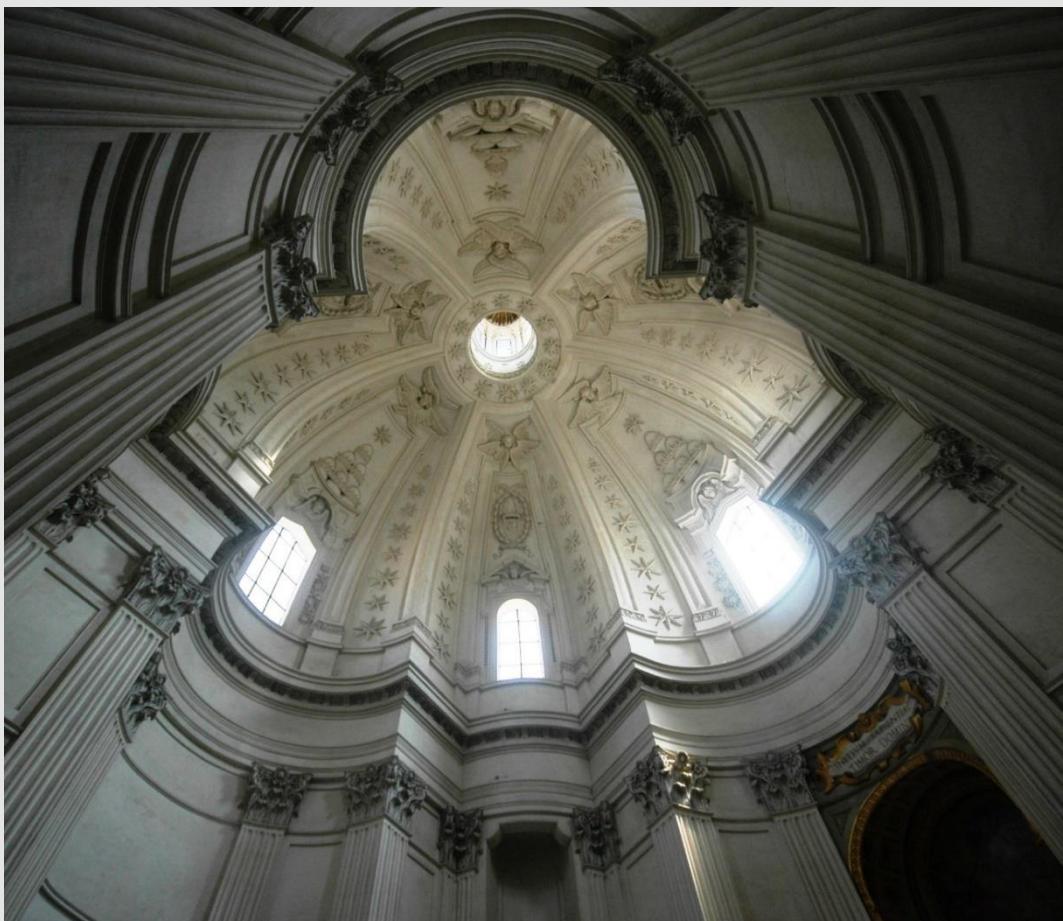


Figura 10: Cúpula da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, em Roma. Uma das configurações mais complexas concebidas em toda a história da arquitetura se transforma, gradativamente, na medida em que se eleva o olhar, na forma mais simples do universo – o círculo, marcado pela abertura central da lanterna. Fotografia elaborada pelo autor, 2007.

O BARROCO TARDIO NO SUL DA ALEMANHA

O Barroco Tardio no sul da Alemanha representa as últimas manifestações relevantes da arte do período na Europa. Em oposição à nascente era iluminista, muitos dos maiores arquitetos dos setecentos elevariam a extremos as tendências de libertação frente ao restrito espaço humanista, o que também acabaria deflagrando um enfrentamento radical da arte frente à nascente estética neoclássica do Iluminismo.

De uma maneira mais explícita, o esforço de interpenetração espacial – promovido por alguns gênios da arquitetura que se inspiraram nas experiências seiscentistas de Borromini e Guarino-Guarini – viria a se aliar à tradição radiante das hallenkirches do gótico germânico, que por sua vez abria o caminho para a cintilante proposta rococó, que emergiria através da luminosidade e da decoração exuberante dos interiores dos santuários e igrejas monásticas do sul da Alemanha. Este uso intenso do aparato ornamental e de soluções espaciais derivadas do Estilo Luis XV, transformaria os movimentados e diáfanos interiores sacros: na experimentação do ambiente sagrado das igrejas não é possível a percepção dos limites entre os amplos e irradiantes espaços modelados pela complicadíssima trama formal e o suntuoso aparelho decorativo Rococó; a sensualidade dos adereços pictóricos e escultóricos, dos entalhes, do estuque e dos douramentos em estilo *rocaille*, rompem sinuosamente as superfícies ocas das abóbadas, cúpulas, baldaquinos, não assumindo, na maioria das vezes, o contorno plástico destas estruturas interpenetrantes. O resultado não poderia ser mais sedutor: a conjunção de uma luz clara e brilhante com um ambiente “pulsante”, onde não é possível distinguir ornamento de estrutura.

Mas é claro que não é concebível para a compreensão artística dos edifícios a separação entre o aparato decorativo e o arcabouço arquitetônico, já que ambos fazem parte da imagem emanada pelo objeto e absorvida em toda sua complexidade pelo fruidor. Logo, seria um equívoco chamar a arquitetura do sul da Alemanha de Rococó exclusivamente em função dela estar povoada de elementos decorativos oriundos deste léxico, não levando em consideração o efeito

que este aparelho ornamental provoca na percepção de toda a sua máquina arquitetônica; na conjugação dos elementos decorativos com os outros mecanismos espaciais que ela absorve. Na verdade, no Barroco Tardio alemão o esforço profundo de comunicação e a convincente retórica proposta pelas imagens oferecidas ao fiel despertam a sua imaginação e apoiam a apreciação de um cenário que não é desvelado objetivamente, mas que preenche a mente com experiências “fantásticas”. Contrariando a frivolidade” expressa no Rococó, a pura cenografia arquitetônica dos templos desvela uma rede envolvente fundamentada no apelo “propagandístico”, no discurso persuasivo barroco, onde a convincente retórica católica provoca a ruptura com os princípios de “composição espacial” procedentes do Classicismo humanista.

É possível perceber a busca obstinada pela persuasão barroca no hipnótico e radiante interior teatral da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim, em Baden-Württemberg, Alemanha – templo construído a partir de 1747, projetado pelo arquiteto Balthasar Neumann. Para além disso, um sentido de inovação é claramente perceptível na utilização de soluções de fechamento da abóbada a partir da sucessão de diversas cúpulas apoiadas por um mecanismo estrutural independente, no qual os arcos de dupla curvatura de sustentação, locados no encontro tangencial entre as cúpulas, não seguem perpendicularmente o eixo longitudinal da nave, e sim acompanham a sinuosidade do desenho convexo das estruturas elípticas transversais. Em consequência, sequências de dois arcos tridimensionais se tangenciam para dar apoio às cúpulas adjacentes, definindo espaços intermediários, contraídos no encontro das várias calotas. Em função disto, as pilastras modelam as paredes entre os apoios com superfícies côncavas sucessivas – soluções construtivas e espaciais totalmente fora dos padrões tradicionais (Fig. 11-15).

Já a igreja do Santuário de Vierzehnheiligen (Quatorze Santos), na Francônia, maior criação de Balthasar Neumann, construída entre 1743 e 1763, marca o auge da arquitetura religiosa no sul da Alemanha. O peregrino que irrompe na Igreja dos Quatorze Santos se perde na profusão de imagens cintilantes que se expandem em direção às naves laterais, galerias, transeptos, capelas. A permeabilidade gerada pela estrutura autônoma de sustentação das abóbadas

promove este percurso livre em que o transeunte não consegue absorver a lógica estética e compositiva do ambiente, encarando, consequentemente, a descoberta gradativa da maravilha ilusionística do santuário como uma experiência diretamente ligada à esfera espiritual (Fig. 16-17).

A obra de Balthasar Neumann, e particularmente a Igreja de Vierzehnheiligen, aponta para o ápice do projeto borrominiano de dissolução de todo esquema compositivo dado *a priori*, principalmente a recusa do esquema de “composição espacial” humanista. Talvez o símbolo maior desta ruptura seja a estranha conformação do cruzeiro do santuário, que é reduzido a um ponto de interseção entre quatro abóbadas – duas estruturas elípticas oriundas da nave longitudinal e duas cúpulas hemisféricas conformadoras dos transeptos. O que para a composição humanista seria, obrigatoriamente, o coroamento central do monumento – provavelmente uma grande cúpula com seu tambor sustentado por poderosos pilares – em Vierzehnheiligen aparece como um contraponto espacial; um elemento de transição ofuscado pela disposição do altar dos Quatorze Santos no centro geométrico da nave e pelo altar-mor aplicado, naturalmente, na terminação absidal (Fig. 18).

Toda tipologia planimétrica perde seu valor, como ocorre também na arquitetura piemontesa do Settecento. A melhor prova é a planta da igreja dos Quatorze Santos de Neumann; uma planta longitudinal, na qual um corpo central não está inscrito, e sim quase insensivelmente desenvolvido na solução trilobulada do transepto; não obstante, vemos que, inclusive os elementos de sustentação – os pilares da nave central –, no lugar de se alinharem, determinam três esquemas elípticos sucessivos, de distinta amplitude, quase sugerindo na planta longitudinal expansões espaciais com sentido centralizador. Trata-se de uma planta que demonstra claramente independência e superação com respeito a toda tipologia compositiva. O interior nos permite ver de que maneira esta igreja está muito além de todo esquema tipológico até o ponto de realizar não só uma síntese, mas inclusive uma mescla dos esquemas central e longitudinal; mesmo elementos da tradição gótica são retomados para criar contínuas subdivisões e divergências de direcionamentos espaciais. Trata-se de criar um espaço que tende a expandir-se em todas as direções, já não mais objetivado por planos e volumes plásticos, mas um espaço em que o olho possa recorrer livremente; espaços praticáveis nos quais seja possível mover-se, onde surjam continuamente novas vistas que a decoração torne interessante. (ARGAN, 1973, p. 145-146 – tradução nossa).



Figura 11: Hipnótico interior da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim, em Baden-Württemberg, Alemanha. Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 12: Cruzeiro da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim, Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 13: Detalhe das cúpulas elípticas com seus arcos de dupla curvatura de sustentação. Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 14: Detalhe dos pilares de sustentação da abóbada da Igreja de Neresheim. Devido ao uso dos arcos estruturais de dupla curvatura é possível perceber como os apoios estruturais não conformam uma sequência linear de pilares, mas modelam os sucessivos espaços elípticos que comporiam o interior do edifício. Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 15: Detalhe das cúpulas elípticas com seus arcos de dupla curvatura de sustentação, formando a abóbada da Igreja de Neresheim. Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 16: Interior da Igreja do Santuário de Vierzehnheiligen (Quatorze Santos). Fotografia elaborada pelo autor, 2012.

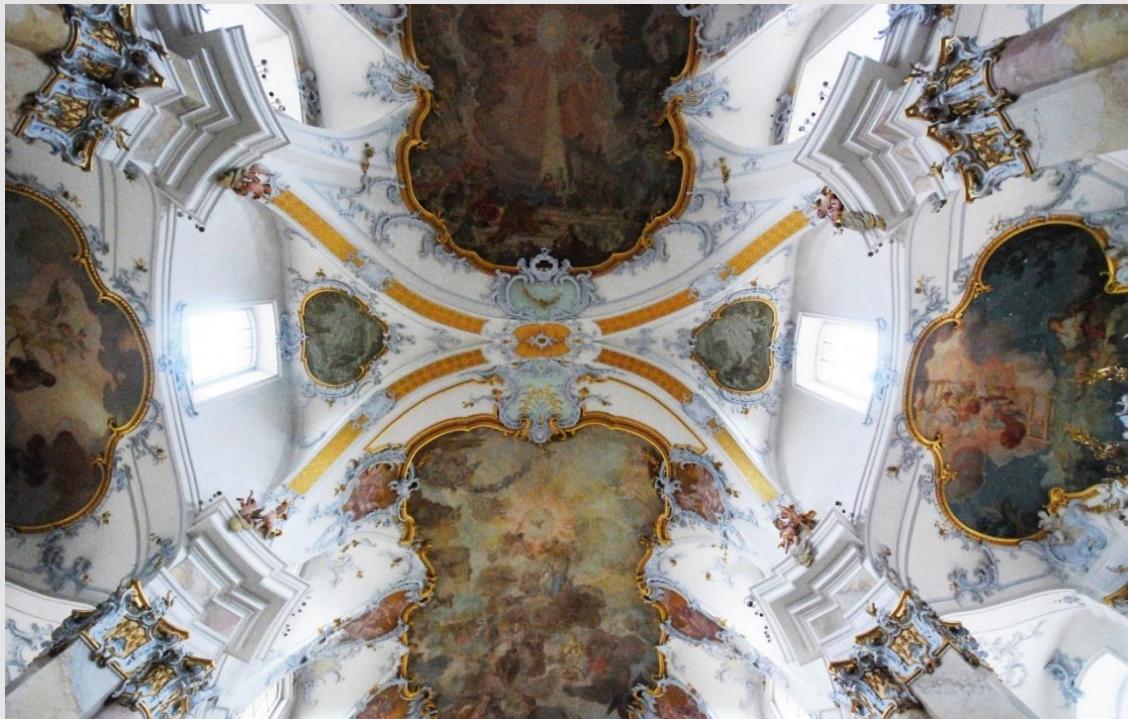


Figura 17: Detalhe das cúpulas elípticas com seus arcos de dupla curvatura de sustentação formando a abóbada da Igreja do Santuário de Vierzehnheiligen (Quatorze Santos). Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 18: O cruzeiro do Santuário de Vierzehnheiligen foi reduzido a um ponto de interseção entre quatro abóbadas – duas estruturas elípticas oriundas da nave longitudinal e duas cúpulas hemisféricas conformadoras dos transeptos. Fotografia elaborada pelo autor, 2012.

Esta ruptura prevê o amadurecimento de uma arquitetura que marca o epílogo do projeto cultural barroco. Seu legado será, finalmente, o de revolucionar a noção do espaço arquitetônico:

Onde por muito tempo a crítica, e ainda agora vastos setores da opinião pública, se detêm é exatamente quando o barroco não se limita a comentar com novo gosto esquemas antigos, mas cria uma nova concepção espacial, isto é, precisamente quando é maior. Borromini e Neumann: cruzaram-se as espadas sobre estes nomes máximos do barroco internacional. Ainda hoje, entender a arquitetura barroca não significa apenas libertar-se do conformismo classicista, aceitar a ousadia, a coragem, a fantasia, a mutabilidade, a intolerância dos cânones formalistas, a multiplicidade de efeitos cenográficos, a desordem, o acordo orquestral da arquitetura, escultura, pintura, jardinagem, jogos de água, para criar uma expressão artística unitária – significa isto sem dúvida, isto é, aceitar o gosto mas principalmente entender o espaço.” (ZEVI, 1978, p. 84)

Contudo, o último suspiro de inovação e de ruptura com os padrões compositivo e espaciais clássicos derivado da poética barroca aconteceria longe do contexto Europeu, na Colônia portuguesa nas Américas – mais especificamente na Capitania das Minas Gerais na segunda metade do século XVIII, e início do XIX⁶. A partir de meados dos anos mil e setecentos, importantes mestres portugueses (como Antônio de Souza Calheiros) e brasileiros (como Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho) conceberam templos com uma enérgica dinâmica espacial e movimentados jogos de massas e volumes, artifícios comuns a muitas expressões do período Barroco que seguiram os caminhos abertos por Borromini no século anterior, se afastando dos esquemas compositivos tradicionais em prol de um sentido maior de inovação.

A ARQUITETURA RELIGIOSA MINEIRA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

⁶ “Enfim, a persistência das formas de vida colonial até a Independência, mesmo além dela, explica a duração tenaz do barroco até o século XIX e que um dos artistas mais expressivos de todo o barroco, o mulato brasileiro Aleijadinho (1738-1814), tenha sido contemporâneo de Napoleão.” (TAPIÈ, 1983, p. 84). “As igrejas de Ouro Preto reproduzem com atraso os organismos geometricamente articulados dos santuários germânicos de meados do setecentos, e o cenário que precede a igreja do Bom Jesus é a última grande composição barroca, datada em pleno século XIX.” (BENEVOLO, v. 2, p. 1981, tradução nossa)

O processo de consolidação e crescimento pelo qual as urbanizações mineiras passaram no século XVIII, baseado em um controle “conveniente” (BASTOS, 2014) e racional da expansão urbana a partir da “estrada tronco – a via que ligava os primeiros arraiais de extração aurífera, cujo processo de adensamento acabaria gerando a configuração linear da maioria dos núcleos urbanos da região –, permitiu a valorização ímpar da arquitetura religiosa, que se coligaria ao relevo montanhoso típico da região para, conjuntamente, conquistar o protagonismo da expressão barroca no ambiente urbano.

De fato, a condição de assentamento dos monumentos em situações de destaque – a partir do aproveitamento das características naturais dos sítios, especialmente de suas condições orográficas – possibilitou a busca por soluções profundamente dramáticas, teatrais. Geralmente, as primeiras capelas levantadas nos remotos povoados – muitas das quais seriam promovidas a igrejas matriz (sedes de freguesias) – seriam edificadas nas proximidades dos vales, nas partes mais baixas dos assentamentos urbanos, onde se formaram os arraiais mais antigos. Com o tempo, a “estrada tronco” iria se adensando em altitudes mais elevadas e outras igrejas apareceriam acima das primeiras capelas e matriz. Finalmente, com a vila já consolidada – com os novos caminhos abertos, os largos e as praças em rápida configuração –, os templos buscariam as partes altas nas colinas em destaque no cenário urbano, coincidentes com os últimos pontos da ocupação urbana, ou mesmo em áreas que ficariam desoladas, apenas marcadas pela imagem imponente da igreja acima do morro.

Para além disso, ao não existir um plano previamente elaborado que determinasse o crescimento urbano e a ordenação viária, situação na qual os organismos religiosos tivessem que se acomodar à estrutura geométrica regular do desenho dos logradouros e dos quarteirões, agregando-se quase sempre a outras edificações, as igrejas construídas nas povoações mineradoras puderam ser implantadas de forma isolada, buscando a orientação mais adequada para a sua expressão dramática.

Esta prática incomum tem a gênese em um sistema de apropriação fundiária diferente do esquema aplicado na implantação da arquitetura religiosa nas mais

importantes vilas e cidades do litoral brasileiro, onde os edifícios eram inseridos, amiúde, em lotes remanescentes, adjacentes a outras construções de caráter leigo, oficial ou religioso. Por isso, as igrejas raramente se encontravam soltas, desimpedidas, apresentando repetidamente só a fachada principal à mostra.

Mas em Minas, os terrenos destinados às construções dos templos apareceriam em áreas ainda desocupadas: entre duas vias que corriam paralelas; no meio de algum caminho que se abria em um grande largo; nos ousieiros que cercavam e conformam o núcleo urbano; em áreas privilegiadas no entorno dos caminhos (geralmente sinuosos) que delineavam as povoações (Fig. 19-22).

Segundo Murillo Marx:

Localidades ainda hoje modestas, como Santa Bárbara e Santa Rita Durão, ou mesmo Nossa Senhora do Ó, em Sabará, mostram em suas pequenas capelas, ou em suas igrejas mais rústicas, como a arquitetura compreendeu e tirou partido desses edifícios que puderam ser erguidos e permanecer isolados dos vizinhos. Quanto não deverá a arquitetura a essa possibilidade generosa de exibir não só uma fachada bem elaborada, como toda a volumetria do templo? De expor as laterais e os fundos, a raizar as beiras da sensualidade que o barroco encorajou? De conceber, entre outras, uma igreja como a de Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto? (MARX, 1991, p. 23)

Para alcançar uma configuração volumétrica a se destacar cenograficamente nos recintos nos quais as igrejas seriam assentadas, a partir da condição de isolamento que conquistaram nas Minas Gerais (libertas de construções adjacentes ou mesmo próximas), a arquitetura desenvolvida na segunda metade do século XVIII ofereceria experiências arquitetônicas singulares e renovadoras. O exterior das construções se complica substancialmente, ao mesmo tempo em que o interior se torna mais delicado e elegante: a cavidade interna ganha iluminação efusiva, conjugada com uma decoração rococó pontual, bem mais suave e frívola que a pesada talha dourada dos primeiros templos – assim como aconteceu na arquitetura de meados do século XVIII desenvolvida no sul da Alemanha.



Figura 19: Panorama do Bairro do Rosário em Ouro Preto, em 1875. Nota-se a relação entre as manchas edificadas da “estrada tronco” (abaixo), do Largo do Rosário (ao meio) e do “caminho novo” (acima), que rasgam a encosta; os monumentos religiosos isolados; e a paisagem natural. Destaque para a Igreja do Rosário (abaixo); a Igreja de São Francisco de Paula (acima); a Igreja de São José (à direita). Acervo IFAC/UFOP.



Figura 20: Vista de cerca de 1870 de Ouro Preto. Como fundo cenográfico aparece a Serra e o Pico do Itacolomi. A Igreja de Nossa Senhora do Carmo e a Casa de Câmara e Cadeia estão assentadas, isoladas, no Morro de Santa Quitéria. Acervo IFAC/UFOP.



Figura 21: Igreja e Largo de São Francisco de Assis de Ouro Preto, com destaque para o antigo Mercado de Tropeiros (não mais existente). Ao fundo – como moldura da composição – a Serra e o Pico do Itacolomi. Fotografia de Marc Ferrez, 1880. Ferrez (1997, p. 352).



Figura 22: Panorama da Freguesia de Antônio Dias em Ouro Preto, capturada a partir do Caminho das Lages. As quatro igrejas isoladas visíveis neste panorama possuem orientações diversas, sempre em prol de sua maior expressão no sítio urbano: a Matriz de Nossa Senhora da Conceição (abaixo, à esquerda); a Igreja das Mercês de Baixo (acima, à esquerda); a Igreja de São Francisco de Assis (acima, ao centro); a Igreja de Nossa Senhora do Carmo (acima, na extrema direita). Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

Consequentemente, a dramática experiência de se penetrar no cenário dourado das igrejas, comum à arquitetura das matrizes e das primeiras capelas, é diminuída em função da busca por outras diretrizes de exacerbação da imagem persuasiva barroca. Por um lado, a elaborada e original articulação dos exteriores propõe ao edifício uma participação urbana muito mais ativa ao inseri-lo na paisagem como uma grande referência monumental pontual. Por outro lado, a irradiação intensa dos interiores, somada à elegante decoração rococó, determina o afastamento em relação ao sentimento de “opressão” das antigas igrejas paroquiais.

Esta forte luminosidade que os interiores adquirem será conseguida através da eliminação dos corredores laterais que partiam das torres das igrejas e davam acesso direto à sacristia (no pavimento inferior do templo), e das tribunas da nave, que ligavam o coro ao consistório (no pavimento superior dos monumentos) – mantendo, deste modo, apenas os corredores laterais e as tribunas que flanqueavam o presbitério (a capela-mor). Ao romper com o esquema tipológico tradicional que perdurava ainda no litoral, a eliminação destas passagens inferiores e superiores permitiria a entrada direta da iluminação natural, luz que antes irrompia na nave de forma indireta, difusa e escassa através das tribunas (deixando o ambiente mais escuro – muitas vezes na penumbra).

Contudo, a meta mais significativa perseguida ao se abolirem os corredores laterais e as tribunas da nave foi a conquista de uma total independência entre as duas torres que marcavam o enquadramento do frontispício e o corpo das igrejas. Em consequência, tanto os campanários, como os volumes da nave e da capela-mor, que até então – aprisionados entre si – eram inevitavelmente ortogonais, puderam assumir formas movimentadas e sensuais. Deste modo, as curvas aparecerão, frequentemente, na configuração dos exteriores, a partir do uso incomum de peculiares artifícios de composição volumétrica: no uso de torres cilíndricas; no movimento rotacional dos campanários cilíndricos para trás da frontaria das igrejas; na sinuosidade da fachada principal e do corpo da nave; no jogo de curvas côncavas e convexas na frontaria; na configuração elíptica da nave e da capela-mor; nas formas convexas de telhados da nave e da capela-mor.

A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DE OURO PRETO

Mais do que qualquer outro edifício do Brasil colonial, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de Ouro Preto – projetada pelo mestre português, Antônio de Souza Calheiros, e levantada a partir da década de 1750 –, se notabiliza enquanto agente de uma poderosa dinâmica espacial e volumétrica, comum a muitas expressões do período Barroco. Seu arrojado jogo de volumes curvilíneos expõe uma clara filiação à movimentada disposição ondulante das mais importantes manifestações edilícias desenvolvidas na Itália e na Europa Central nos séculos XVII e XVIII. Contudo, no Rosário o interesse de arquiteto volta-se para a disposição da volumetria exterior, que contamina o espaço urbano adjacente com sua forma obcecadamente bombada, na qual seus muros convexos se expandem para o ambiente da cidade. Segundo John Bury:

A igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto representa o resultado final e mais avançado de todas as experiências já feitas em Portugal e no Brasil com plantas poligonais e curvilíneas. É uma estrutura autenticamente barroca não apenas na decoração. Tem a fachada arqueada, torres redondas e a nave e a capela-mor elípticas, só a sacristia permanecendo retangular. Foi igualmente projetada para ser vista pelos lados como de frente. (BURY, 1991, p. 176)

A Igreja é composta, basicamente, por duas elipses que se interpenetram: o volume maior e mais alto contém a nave e o menor acolhe a capela-mor. Por trás da capela-mor aparece justaposto o volume que acolhe a sacristia e o consistório – um paralelepípedo que secciona as paredes elípticas da capela-mor, encerrado por um telhado em três águas. Os outros dois corpos tridimensionais elípticos usam coberturas em duas águas em forma de quilha de navio invertido, com a cumeeira desenhando uma pronunciada curva convexa proveniente do rico trabalho de carpintaria que fecharia os dois espaços ovalados. Ou seja, também o telhado contribui para o efeito expansivo geral que os volumes elípticos promovem em relação ao espaço exterior.

Mas, não são só estes elementos vão participar do intenso processo de interpenetração volumétrica. À frente da nave, duas torres cilíndricas cobertas por bulbos em forma de sino tangenciam a massa elíptica da nave, definindo o enquadramento da fachada principal. Estes campanários invadem o espaço de outra massa curvilínea semielíptica que nasce a partir de um sugerido movimento centrífugo que parte da nave principal – formando o volume convexo do frontispício que se coloca diante de toda a composição, justapondo um terceiro volume de configuração elíptica à complexa forma da igreja (Fig. 23).

Desta maneira, em todos as visadas que o espectador captura sempre é inevitável a absorção da força dinâmica das curvas que se mesclam abruptamente, sem a intermediação de superfícies côncavas, como se existisse uma pressão interna querendo explodir, mas inibida por estar amarrada por linhas de força presentes na volumetria exterior do edifício. Estas linhas verticais, que abafam e aprisionam setorialmente o processo de dilatação da forma, se encontram na interseção da nave com a capela-mor, na junção da capela-mor com a sacristia – que na sua conformação ortogonal estática serve como pano de fundo e elemento de contraste à diástole radical dos outros volumes –, na tangência das torres (os contrapontos verticais da composição) com a nave, na interpenetração dos torreões cilíndricos no corpo convexo da frontaria (Fig. 24).

Este frontispício convexo, por sua vez, projetado perspectivamente para o adro da igreja pelas torres cilíndricas recuadas, está dividido em três tramos por ordens toscanas colossais que sustentam um entablamento contínuo, encimado por um complicado frontão curvilíneo trilobado. No pavimento inferior, a frontaria é aberta ao adro por três vãos em arco pleno de acesso a uma galilé – e acima destes vãos, janelas rasgadas por inteiro aparecem na altura do coro. O resultado é elegante e vigoroso, mas enquanto tratamento de superfície não deixa de ser simples e estático, não entrando em competição com a dinâmica incomum do corpo da igreja (Fig. 25).



Figura 23: Adro e Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos visto da chegada ao largo por baixo. Com seus volumes elípticos interpenetrantes e suas torres cilíndricas, sua forma dinâmica se expande dramaticamente para o espaço urbano. Fotografia elaborada pelo autor, 2017.



Figura 24: Os três volumes elípticos interpenetrantes da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto. Fotografia elaborada pelo autor, 2017.



Figura 25: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto vista de frente e em escorço no Largo do Rosário. Fotografia elaborada pelo autor, 2017.

Esta concentração intensa de curvaturas expansivas que a igreja apresenta diminui o efeito surpresa da descoberta do ambiente interior – até então ocultado, nas primeiras matrizes mineiras, pelo singelo invólucro de taipa ou adobe. Porém, seguindo o caminho inverso, a articulação interior do Rosário é mais simples, sendo uma consequência meramente formal da arquitetura exterior (Fig. 26-27). Todo o interesse é transferido para o ambiente externo através do desejo de expandir a magia cenográfica dos espaços interiores reluzentes das igrejas douradas mais antigas para o ambiente urbano, contaminando os panoramas abertos através do movimento oscilatório do edifício.

Por isso, o jogo de volumes curvilíneos e elípticos da Igrejas do Rosário dos Pretos em Ouro Preto, plenamente apreciável de todos os lados pelo fato da igreja estar isolada no terreno, é tão atraente em sua elevação frontal, como em sua visão em escorço – mas também nos panoramas capturados pelos flancos, ou nas visadas que apresentam o edifício por cima e por baixo.

E, de fato, sem a cuidadosa preparação do terreno no qual o edifício viria a se assentar não seria possível a evidência deste jogo volumétrico nas inúmeras imagens absorvidas nos mais diversos caminhos que cortam a cidade. Para isso, foi imprescindível a construção de um elevado platô que receberia a igreja e formaria o seu adro, pois o sítio possuía uma significativa declividade em relação às faces laterais do edifício. Desta maneira, a Igreja da Irmandade dos Pretos assumiria uma posição proeminente que contribuiria para a sua exposição majestosa, oferecendo a imagem sedutora das suas quatro fachadas desimpedidas (Fig. 28).



Figura 26: Teto elíptico da nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.
Fotografia elaborada pelo autor, 2024.



Figura 27: Arco do cruzeiro de dupla curvatura. Marca a interpenetração dos espaços ovalados da nave e da capela-mor do Rosário. Fotografia elaborada pelo autor, 2024.



Figura 28: Imagem posterior da Igreja do Rosário de Ouro Preto, vista pela descida do Morro das Cabeças. Fotografia elaborada pelo autor, 2024.

A IGREJA DA IRMANDADE DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE OURO PRETO

Efeitos semelhantes de dissolução com os padrões tipológicos, espaciais, volumétricos e compostivos tradicionais despontariam nas igrejas da última fase do Barroco mineiro (projetadas ou influenciadas pelo Aleijadinho, na segunda metade do século XVIII), com seus corpos libertos nos quais se destacavam suas frontarias assinaladas por elementos côncavos e convexos, por sinuosidades marcantes, por torres cilíndricas recuadas: em Ouro Preto, as Igrejas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e a Ordem Terceira de São Francisco de Assis; em São João del Rei, as Igrejas do Carmo e São Francisco – cujo projeto do Aleijadinho foi alterado pelo mestre português Francisco de Lima Cerqueira, que acrescentou à sua fachada, torres cilíndricas, e redesenhou as paredes laterais da nave com intensos movimentos curvilíneos; em Mariana, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo; além de outras igrejas de rica composição volumétrica levantadas na região.

A Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, projetada por Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho) e construída a partir de 1766, é outro grande símbolo da expressão arquitetônica madura e arrojada do Barroco mineiro – edifício concebido, mais uma vez, para contaminar dramaticamente, com sua trama volumétrica agitada, o cenário urbano adjacente, se apropriando das potencialidades oferecidas pelo ambiente montanhoso e pela topografia acidentada. O monumento pode ser considerado não só uma das obras primas do Barroco em Minas Gerais, como também a síntese conclusiva de todo o período, uma das realizações mais significativas do Barroco no cenário mundial; um exemplo legítimo da última fase do Barroco no território minerador, fase em que os esforços de ruptura com a tradição construtiva portuguesa, atingem o ápice, o maior patamar de maturidade.

Segundo André Dangelo e Vanessa Borges Brasileiro:

Consideramos que o ponto de partida para a concepção desse polêmico projeto certamente foi a influência exercida sobre Antônio Francisco Lisboa pelos valores da planimetria da arquitetura barroca, utilizados anteriormente, com excelente resultado, na Igreja do Rosário em Ouro Preto de 1753 e São Pedro dos Cléricos em Mariana. Se voltarmos ao projeto de São Francisco de Ouro Preto, podemos verificar que a idéia

das torres redondas e o bombeamento do frontispício são releituras de soluções que já tinham sido experimentadas naquele primeiro projeto do Doutor Antônio Pereira de Souza Calheiros. Dentro deste contexto, é preciso compreender a importância desses dois edifícios para a construção da segunda fase da obra arquitetônica do Aleijadinho, que aparece bastante influenciada pelos cânones do repertório do Barroco italiano, sob a influência dos modelos de Borromini e Pozzo. (DANGELO; BRASILEIRO, 2008, p. 118-119)

Mesmo apresentando uma volumetria extremamente atraente, a Igreja de São Francisco não assume a agitação expansiva deflagrada pela estrutura pujante e bombeada da sede da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da mesma cidade, apesar da influência exercida por ela. Não obstante, o tratamento plástico derivado da interpenetração dos três grandes organismos que formam o “partido” do templo – a nave, a capela-mor e a sacristia – juntamente com a presença marcante das duas torres cilíndricas e do frontispício proeminente, proporcionam, para o espaço urbano de Ouro Preto, um acontecimento de forte apelo cenográfico. Contudo, enquanto na Igreja da Irmandade dos Pretos – que também possui os três volumes bem definidos – o caráter volumétrico é elástico, orgânico, exaltado, no edifício franciscano é elegante, solene, requintado.

Inicialmente, o jogo de massas é oferecido na diferente dimensão e no sistema de cobertura que cada volume adquire: o volume da nave é mais estreito, porém mais alto que a capela-mor, recebendo uma cobertura proeminente em quatro águas, com a cumeeira desenvolvida no sentido longitudinal do edifício; o invólucro posterior, que contém a sacristia e o consistório, é bem curto, mas atinge a mesma altura da nave, recebendo um telhado em quatro águas articulado no sentido oposto, transversal ao eixo principal da igreja – solução raríssima na arquitetura barroca no Brasil; finalmente, o organismo central apresenta uma cobertura baixa, em duas águas, que literalmente penetra os volumes da nave e da sacristia, avançando pelos caiimentos dos telhados de quatro águas que se voltam para este organismo plástico que acolhe a capela-mor – espaço que adquire a mesma largura da sacristia, possuindo corredores laterais de circulação e, acima destes, *loggia* abertas para o exterior, o que confere um ar de leveza ao volume, solução contrastante com os outros organismos plásticos, muito cerrados:

As qualidades formais do projeto de São Francisco podem ser notadas de maneira mais fácil para o leigo principalmente quando olhamos a igreja de perfil. Nesse plano, vê-se mais ainda o esforço que o arquiteto teve para dispor de maneira diferenciada as partes volumétricas do edifício de forma que elas tivessem identidade formal própria, mas também um sentido de unidade. Para a construção desse efeito, foi preciso, principalmente, tirar partido da utilização da inversão e diferenciação de leituras das linhas das cumeeiras, como também do estudo cuidadoso da inserção volumétrica entre os telhados. A complexidade dessa elaboração dos planos de telhado, preferindo o arquiteto trabalhar com mais beirais e tacanças, utilizando a empêna tradicional somente na frente do edifício e de maneira também inédita e complexa, torna essa solução de cobertura definitivamente mais um elemento que rompe com as tradições portuguesa e brasileira. [...] Neste sentido, temos, pela primeira vez dentro da tradição da cultura arquitetônica luso-brasileira, um edifício que aparece tratado por inteiro, arquitetonicamente falando, e não mais como uma edificação de volumetria tradicional, onde o frontispício era modernizado com aplicações escultóricas de ordem apenas ornamental. (DANGELO, BRASILEIRO, 2008, p. 125-126)

Esta elegante trama volumétrica formada (Fig. 29), é bem verdade, por superfícies planas – ao contrário da dinâmica incomparável da Igreja do Rosário dos Pretos – se justifica como uma preparação mais sóbria para o evento prioritário da composição: a fachada principal.

Não é fácil encontrar na história da arquitetura uma solução para a frontaria que absorva um caráter tridimensional tão intenso como no caso de São Francisco de Assis de Ouro Preto – trama volumétrica expressa principalmente na relação dos campanários cilíndricos com o frontispício. De fato, várias são as igrejas em Minas Gerais que romperam com o esquema tradicional da arquitetura colonial, onde as torres estavam presas ao corpo da nave pelos corredores laterais que delas partiam. Quando são eliminados os corredores laterais da nave, os campanários passam a assumir uma independência total em relação ao organismo, podendo se modelar em formas complexas, como acontece na configuração cilíndrica típica da arquitetura mineira da segunda metade do século XVIII: Igrejas do Rosário dos Pretos e Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto; Ordens Terceiras do Carmo e São Francisco de Assis de São João del Rei; Ordem Terceira do Carmo de Mariana;

entre outras. Mas em nenhum outro templo as torres assumem uma posição de destaque comparável a São Francisco de Assis da antiga Vila Rica.



Figura 29: Vista lateral da Igreja de São Francisco de Ouro Preto. É possível apreciar a inusitada volumetria anunciada pelo jogo dos caiimentos dos telhados que fecham a nave, a capela-mor e o consistório da Igreja. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

Os campanários do templo franciscano aparecem recuados em relação à fachada. Mas, ao contrário dos torreões da Igreja do Rosário dos Pretos e da irmandade rival de Nossa Senhora do Carmo, colocados tangentes às paredes exteriores da nave, em São Francisco as torres invadem abertamente o espaço interior; o ponto central da forma cilíndrica coincide com os eixos dos muros que fecham o edifício em suas faces laterais. Por outro lado, segmentos de paredes côncavas partem adjacentes às linhas que marcam, em elevação, o eixo central dos torreões cilíndricos, fazendo a união entre os volumes recuados dos campanários e o frontispício plano colocado mais à frente. Para receber as superfícies cavadas que partem das torres, são engastadas, diagonalmente à fachada, duas elegantes colunas jônicas que, por sua vez, fazem o enquadramento dinâmico da parede do frontispício (Fig. 30).



Figura 30: Torres e frontão da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

Todo este mecanismo compositivo é articulado para dar a impressão virtual de que as torres de São Francisco de Assis assumem, a partir da superfície plana da fachada, um movimento rotatório ao rolarem para a parte posterior da frontaria. Desta modo, é possível explicar as curvaturas côncavas e convexas celebradas pelas paredes que unem a elevação principal do templo aos volumes cilíndricos dos campanários, bem como a invasão do espaço interior do edifício por parte dos torreões. Confirmando ainda mais esta oscilação giratória, os campanários não estão emoldurados pela marcação da arquitetura, como acontece na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto; pelo contrário, as pilastras aparecem no eixo central das torres, jogando para a visão em escorço os vãos dos sinos, que olham diagonalmente para fora da igreja. É claro que este fato reforça o movimento giratório dos torreões, pois gera a impressão de que a sua imagem foi capturada em um instante desta rotação e que a agitação prosseguirá (Fig. 31).



Figura 31: Adro e Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Os vãos dos sinos das torres “olham em diagonal” para o ambiente urbano, reforçando a ideia do movimento rotatório dos campanários. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

Além disso, o movimento rotatório que as torres recuadas apresentam contribui para promover uma participação urbana mais ativa para a Igreja de São Francisco de Assis. Este mecanismo projeta sistematicamente o frontispício para o espaço do adro, pois a proeminência da parte central da fachada vai ocultar, em parte, a imagem dos dois organismos verticais, ampliando a noção de que a frontaria avança à frente do corpo da igreja. Mesmo quando o transeunte busca o abarcamento visual incondicional das torres, se deslocando para um dos lados do edifício, é impossível a sua percepção conjunta: quanto mais um campanário se expõe plenamente e revela seu complexo movimento de contração e expansão, menos o observador consegue visualizar a outra torre, exigindo a sua movimentação para a apreensão da face oposta do edifício – sendo obrigado a contemplar, mais uma vez, a proeminente fachada principal (Fig. 32).

Por outro lado, quando analisados os desenhos projetivos da fachada principal, os campanários revelam uma dimensão exagerada, pesada e grosseira, ao serem confrontados com as proporções delicadas do frontispício. Porém, este peso exagerado dos torreões nunca é declarado ao transeunte, já que nas imagens aproximadas retiradas da igreja, as torres recuadas se apresentam virtualmente menores por efeito perspectivo, harmonizando-se perfeitamente à elegância da fachada (Fig. 33-34). Este fato confirma o conceito barroco da proeminência da imagem sobre o desenho, já que não interessaria a concepção objetiva do edifício, e sim a percepção das imagens que dele são emanadas. Ou seja, mais uma vez, é delatada a importância fatal do plano central da frontaria, que afirmará a sua notoriedade na complexa e dinâmica articulação.

Além da disposição dos elementos arquitetônicos na articulação do frontispício, impressiona a maneira como os trabalhos de escultura invadem o espaço da portada, atingindo o medalhão em alto relevo que fecha o óculo. Consequentemente, a integração entre arquitetura e escultura é total no plano central da frontaria; além disso, as torres recuadas e a complexa volumetria do edifício não podem ser entendidas desassociadas da fachada principal, gerando um organismo coeso, onde o frontispício é hierarquicamente o elemento prioritário (Fig. 35).



Figura 32: O caráter tridimensional da fachada da Igreja de São Francisco. Neste panorama percebe-se como as formas côncavas, em oposição às convexas, sugerem um movimento rotatório das torres para trás, dando destaque ao frontispício. Fotografia elaborada pelo autor, 2017.

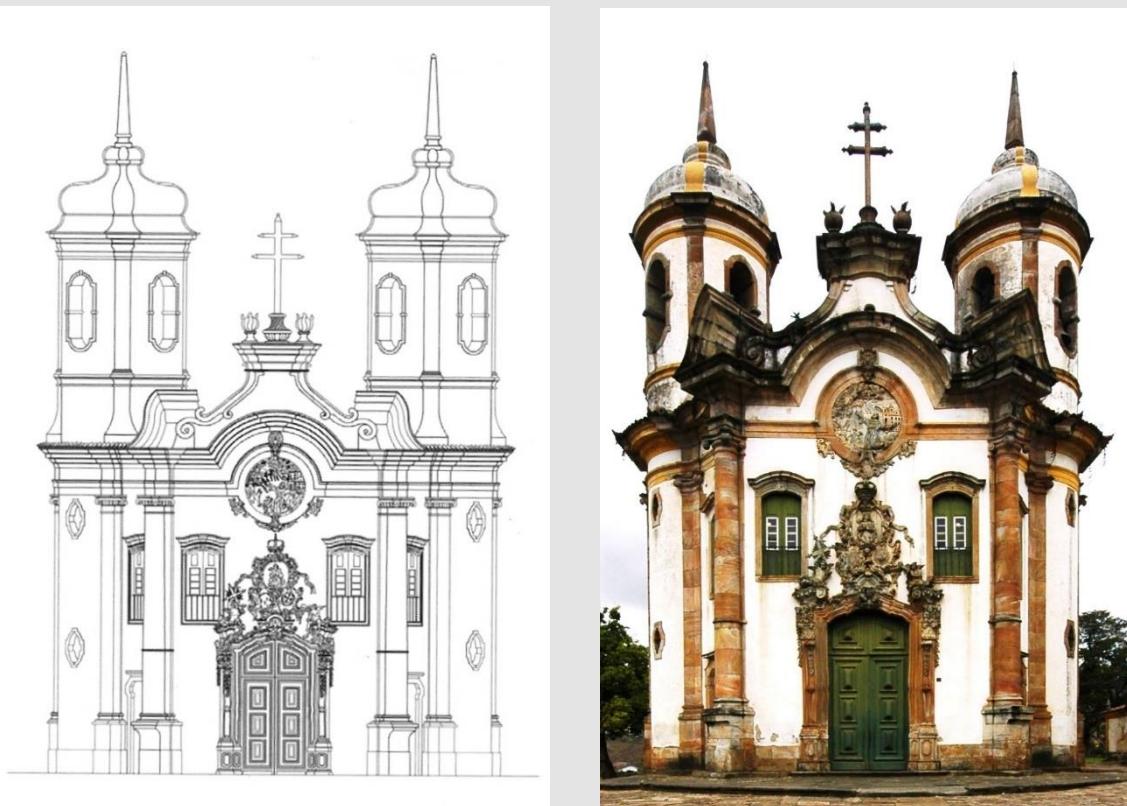


Figura 33: Elevação principal da Igreja de São Francisco. Dangelo, Brasileiro (2008, p. 200).

Figura 34: Fachada de São Francisco de Assis. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.



Figura 35: Fachada principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

A Igreja da Irmandade da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei

Outro monumento de destaque, que se alia ao sentido de ruptura com os padrões tipológicos, volumétricos, espaciais e compositivos tradicionais – perseguindo os princípios de inovação inaugurados, ainda no século XVII, por Francesco Borromini no contexto da alta cultura do Barroco –, é a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei, concebida por Antônio Francisco Lisboa na década de 1770, mas tendo seu projeto alterado pelo mestre construtor português, Francisco de Lima Cerqueira.

A elevação principal da igreja segue o sentido contemporâneo de inovação na composição de fachadas tridimensionais desenvolvidas pelo Aleijadinho – apesar de profundamente revista por Francisco de Lima Cerqueira em muitos aspectos fundamentais, como a concepção e construção das torres em formato cilíndrico. Destaca-se, mais uma vez, a disposição do frontispício à frente das torres cilíndricas recuadas, gerando, um potencial movimento rotatório dos torreões para trás da frontaria. Este expediente volumétrico é reforçado pela disposição das pilastras coríntias no eixo central das torres, deixando os vãos dos sinos abertos em diagonal, reforçando a ideia do movimento rotacional dos campanários – solução que Lima Cerqueira replica do projeto para São Francisco de Assis de Ouro Preto concebido pelo próprio Aleijadinho (Fig. 36-37).

Contudo, ao contrário da igreja da irmandade franciscana na antiga Vila Rica, as torres de São Francisco de São João del Rei aparecem tangentes à nave. Este expediente, também concebido por Francisco de Lima Cerqueira, permite o desenvolvimento de um dos artifícios de maior destaque na arquitetura da igreja: a configuração curvilínea e sinuosa que marca as paredes laterais e o telhado da nave principal do edifício. Na verdade, a tangência dos campanários solta o corpo da nave e permite que o seu volume assuma uma forma ondulante comandada por movimentos sutis de expansão e dilatação – que interferem tanto no interior do edifício como no exterior, agitando o contexto urbano adjacente (Fig. 38-39).



Figura 36: Fachada principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de São João del Rei. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.



Figura 37: Detalhe do frontão e das torres recuadas da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de São João del Rei. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.



Figura 38: Panorama da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de São João del Rei, com destaque para sua nave curvilínea. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.



Figura 39: Entablamento sinuoso que marca a parede ondulada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de São João del Rei. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

A imponência da igreja é também sublinhada pelo fato de a frontaria ter sido emoldurada com poderosas pilastras coríntias e robusto entablamento de cantaria – que se rompe ao acompanhar a abertura do óculo circular central. O frontispício, por sua vez, é animado por esculturas em pedra sabão aplicadas nas ombreiras e sobrevergas da portada principal e das duas janelas do coro (solução recorrente nas igrejas projetadas ou influenciadas por Antônio Francisco Lisboa).

A conjunção das paredes ondulas da nave, com as torres cilíndricas, e com o frontispício monumental e exuberante, ligeiramente projetado à frente, geram um partido arquitetônico profundamente dinâmico e elegante, celebrado através do isolamento da igreja em sua locação especial, em um sítio um pouco mais periférico no antigo centro urbano (Fig. 40).

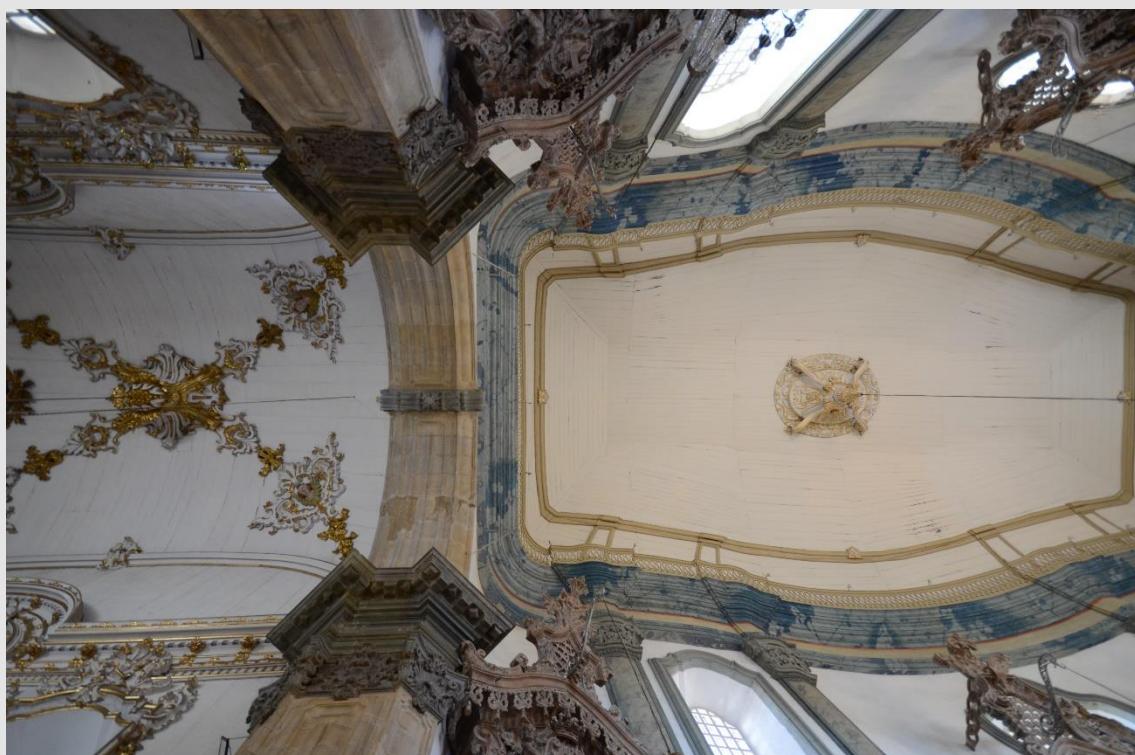


Figura 40: Tetos da capela-mor e da nave, separados pelo arco do cruzeiro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em São João del Rei. Fotografia elaborada pelo autor, 2021.

CONCLUSÃO

Ao provocar a dissolução do sistema tipológico, volumétrico, compositivo e espacial da arquitetura religiosa oriundo da metrópole e do litoral brasileiro – mas também ao perseguir à remodelagem plástica e compositiva das tipologias padronizadas das primeiras capelas e matrizess mineiras –, a arquitetura da segunda metade do século XVIII em Minas Gerais revela um desenvolvimento semelhante ao processo empreendido por Borromini mais de cem anos antes no âmago da Roma barroca. Na região aurífera, a tipologia básica da igreja brasileira é transformada aos poucos até o afastamento radical dos padrões tradicionais, determinando composições muito mais complexas e movimentadas. O jogo de curvas e contracurvas, bem como a interpenetração de volumes, dariam o tom da articulação exterior da arquitetura mineira desta fase, atitude que segundo Paolo Portoghesi, definiria um movimento ilimitado do templo e uma virtual projeção de suas sinuosidades em direção ao ambiente urbano:

Quando porém, a curva deságua diretamente no espaço urbano, a sua força envolve o espaço circunstante e se torna fragmento aberto de uma oscilação contínua, momento em que se revela a verdadeira natureza do espaço como mobilidade e transformação.
(PORTOGHESI, 1973, v. 1, p. 11)

Deste modo, as igrejas mineiras também subverteriam o esquema compositivo das manifestações mais significativas da arquitetura religiosa barroca europeia do século XVIII, que jogava o interesse da irradiação curvilínea e da interpenetração espacial para o ambiente interno do edifício – sistema em evidência, sobretudo, na arquitetura produzida no sul da Alemanha, com seus interiores irradiantes e dinâmicos, formados pela interpenetração de cúpulas elípticas sucessivas, mas com seus exteriores tradicionais basilicais geralmente estáticos e controlados. O empenho do uso das curvas, das formas elípticas, das sinuosidades das paredes, da pulsante interpenetração espacial, estaria agora voltado para a disposição da volumetria exterior dos edifícios, na qual o abalo e a agitação das paredes, dos telhados ondulados, das torres cilíndricas, invadiriam, virtualmente, o espaço urbano, expandindo-se por todos os lados.

Recebido em: 25/07/24 - Aceito em: 30/08/24

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milano: Rizzoli, 3. v., 1994.
- BASTOS, Rodrigo. *A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- BATTISTINI, Andrea. *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*. Roma: Salerno Editrice, 2002.
- BELLORI, Gian Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2006.
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2. v., 1981.
- BORROMINI, Francesco. *Opus Architectonicum*. Roma: De Rubeis Editore, 1993.
- BURCKHARDT, Jacob. *Il cicerone. Guida al godimento dell'arte in Italia*. Milano: Biblioteca Universali Rizzoli, 2. v., 1994.
- BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.
- D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Paris: Éditions Gallimard, 1968.

DANGELO, André Guilherme Dornelles; BRASILEIRO, Vanessa Borges. *O Aleijadinho arquiteto e outros ensaios*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2008.

FERREZ, Gilberto. *Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 26, p. 294-355, 1997.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2007.

MARX, Murillo. *Cidade no Brasil terra de quem?* São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

PORTOGHESE, Paolo. *Roma Barocca*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2. v., 1973.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Dictionnaire historique d'architecture*. Comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art. Yarmouth: Elibron, 2 tomos, 2001.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1983.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989-a.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance e Barroco*. Estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 1989-b.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978

O Teatro Musical como Arquivo, Performance e Representação

The Musical theatre as archive, performance and representation

Suelen Régia dos Santos Ogando¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é abordar sobre o Teatro Musical como Arquivo no sentido de registro do acontecimento, documento e preservação da cultura, assim como Performance de uma manifestação e execução cultural e social e como o artista ele se torna o performer dessas ações. Além de Representação no tocante de identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler, por meio do teatro musical.

Palavras- Chaves: Teatro Musical, Arquivo, Performance, Representação.

ABSTRACT

The purpose this article is to approach Musical Theater as an Archive in the sense of recording the event, document and preservation of culture, as well as Performance of a cultural and social manifestation and execution and as the artist he becomes the performer of these actions. In addition to Representation as regards to identify the way in which in different places and moments a social reality is constructed, thought about, given to Reading by means of musical theater.

Keywords: Musical Theatre, Archive, Performance, Representation

¹ Pós Graduada em História da Arte e Cultura UFMG, Professora em História do Teatro Musical. Autora do livro: “O Que é o Teatro Musical”, Editora Gostri/2016.

INTRODUÇÃO

O presente artigo está longe de ser uma discussão plena do teatro musical no tocante enquanto arquivo, performance e representações. Contudo se busca um compreendimento de cada um deles aplicado neste gênero teatral.

No primeiro ponto deste trabalho, refletiremos sobre o conceito do Teatro Musical que se diferencia do Teatro Musicado. A ideia neste ponto é localizar o que é este movimento teatral com o objetivo de compreender esta fórmula no fazer arte e cultura. No segundo analisar como o Teatro Musical pode ser um arquivo, através do playbill, jornais e revistas que divulgam os espetáculos para entendermos uma realidade de um tempo. No terceiro ponto o Teatro Musical como performance e manifestação social e cultural. E por último o Teatro Musical como Representação de expressar as representações do homem em sociedade, tornando uma maneira de olhar para o passado ou questionar o presente a partir daquilo que é posto em cena no espetáculo.

O QUE É O TEATRO MUSICAL

A música tem um papel primordial nos espetáculos teatrais desde os tempos mais remotos. Na Grécia Antiga, o canto era comumente utilizado e Aristóteles já se referia à música como um dos seis elementos fundamentais das tragédias gregas. Com o passar dos tempos, na Idade Média, podemos observar também os dramas litúrgicos ou religiosos e outras representações, como jograis, saltimbancos e malabaristas que se utilizavam da linguagem musical e dramática na mesma representação. No Renascimento e Barroco, houve uma grande propagação de gêneros teatrais cantados, culminando no surgimento das primeiras óperas.

Com a chegada do século XIX, a ópera, a opereta e o cabaret tornam-se cada vez mais criativos e mais populares. Em New York com a Broadway, o teatro musical ganhou sua versão mais próxima do que conhecemos hoje. Tal como em

Londres com West End que tem também grande importância na produção de musicais, e dentre outros países (Brasil, Argentina, França, Alemanha, Itália, Japão, Austrália, etc), que por meio dos musicais de franquias, este gênero teatro pode ser montado em todos os continentes, desde que respeitem a versão original adquirida pelos direitos autorais.

O Teatro Musical atualmente é um gênero teatral consolidado em que sua estruturação ou formulação é fundamentada nas três artes: Interpretação (Teatro), Canto (Música), Coreografias (Dança), desde que todas andem juntas no enredo como parte dramatúrgica. Sem isso, se configura apenas um Teatro Musicado, que tem a música no espetáculo como acessório muitas vezes, mas que de fato não está presente todo o tempo no mesmo como única ferramenta dramatúrgica.

Virginia de Almeida Bessa aponta que, o teatro musicado, diferentemente de como hoje é conhecido como teatro musical, era um conjunto de gêneros teatrais “que incluía principalmente a revista, a opereta e a burleta, mas também a zarzuela, a mágica, o sainete e outros com música que misturam trechos falados e cantados”.

Richard Kislan trata o Teatro Musical como Teatro Total, a maior forma de colaboração de toda a arte:

“Para medir com precisão um trabalho de musical significa pesar as contribuições do libretista, compositor, letrista, diretor, coreógrafo, atores, cantores, dançarinos e designers de cenário, figurino e iluminação” (KISLAN, 1995, p.4, Tradução Nossa)

A música é, portanto, um recurso estruturante que, caso seja suprimido destes espetáculos, estes não conseguem sobreviver, perdendo seu sentido lógico e estético (Brandão, 2010). O teatro musical é um gênero no qual a música é um dos componentes essenciais, lhe sendo indispensável (Blumenfeld, 2010). Os musicais valem-se da dramaturgia para criar a estrutura, os personagens, os conflitos, as situações e ações, mas é por meio da música que todos esses elementos se expressam (Guinsburg, Faria & Lima, 2006).

Portanto, o teatro musical tem sua importância e contribuição cultural e histórica, através da análise enquanto arquivo, performance e representação.

O TEATRO MUSICAL COMO ARQUIVO

O Arquivo está ligado a memória, sobre o que contaram, registraram de determinada época e local. O historiador Pierre Nora (1993, p.15), afirma que: a memória verdadeira, transformada por sua passagem em história, dá lugar a uma memória arquivística, ou seja, à constituição vertiginosa e gigantesca do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar. E através dos enredos dos espetáculos musicais se pode ter acesso a uma história, acontecimento, trazendo a luz informações para os mais novos ou até mesmo ativando a memória dos mais velhos. A memória arquivo é, portanto, a maneira pela qual hábitos e ideias podem ser transmitidos de geração a geração, de forma permanente.

Os arquivos, ainda que não sejam criados para fins de memória, finalizam-se a partir dessa perspectiva, uma vez que registram informações do passado relatando assim a história de um povo. A Arquivologia, por sua vez, tem um papel ativo na construção da memória social, uma vez que o arquivo é a memória cultural de um povo (SILVA; PINHEIRO; FRAGOSO, 2020). Silva, Pinheiro e Fragoso (2020, p. 107) acrescentam:

Os arquivos são fontes potenciais para o contexto da consciência social dos sujeitos nas suas relações interpessoais, falar do arquivo, não enquanto lugar, apenas de uma “memória coletiva” é um passo importante da aplicabilidade desse termo na Arquivologia. Desse modo, o arquivo é um lugar risco para “recuperar” a memória que estão presentes nos registros documentais, uma vez que esses não têm diante de si (o sentido da historiografia ou da consciência histórica), ao contrário, o arquivo é o lugar, a condição de um campo de emergência social e que é fundamental para garantias fundamentais, como o direito de lembrar, provar e conhecer a produção de um contexto social.

Logo, se pode pensar como os artistas se tornam sujeitos sociais ao representarem uma história e trazer a memória os acontecimentos narrados pelo enredo. E a importância da ficha técnica de todos os profissionais envolvidos no Teatro Musical pode ser pensada como Arquivo, através do *playbill*², cartazes dos

² Playbill de acordo com Cambridge Dictionay: “um pedaço de papel que anuncia uma peça fornecendo informações sobre onde e quando ela será apresentada”.

espetáculos, nota dos jornais e revistas que nos permite refletir, enquanto arquivo no processo de preservar o que é cultura e memória, como o lugar do social, dentro da narrativa dos atos performáticos.

Os periódicos podem ser fonte de arquivo. Gilberto Freyre foi o pioneiro no Brasil da técnica de pesquisa que se serve da imprensa periódica como elemento de base, tendo retirado dos anúncios de jornais do período imperial “não apenas o pitoresco, o dramático, o singular, mas, sobretudo, o demonstrativo” (CAMARGO, 1971, p. 227).

Contudo, jornais e revistas são instrumentos que ajudam no trabalho arquivista.

Portanto, [...] a imprensa, particularmente a impressa, tem propiciado não apenas o alargamento das fontes do historiador, mas principalmente a possibilidade de verificar e conhecer, dentre outros, as transformações das práticas culturais, os comportamentos sociais de uma referida época, as manifestações ideológicas de certos grupos, a representação de determinadas classes e a visibilidade dos gêneros (LUCA, 2005, p.129).

A fotografia tirada dos musicais para divulgação do espetáculo ou inserção no *playbill* colaboram com a ideia de arquivo por ser a prova da ocorrência do real. De acordo com Ariella Aïsha Azoulay:

“A fotografia ocorre em e através de um encontro entre pessoas, nenhuma das quais jamais poderá ditar o que será registrado na fotografia e o que permanecerá oculto. A fotografia é a prova de uma ocorrência real, o evento da fotografia, a tomada de uma fotografia que a imagem fotográfica nunca poderia esgotar por si só. Este evento é um convite para mais um evento, a visualização da fotografia, a sua leitura, a participação na produção de seu significado.”. (2019:367)

A fotografia tirada dos espetáculos durante certa temporada pode ser avaliada também como arquivo. Segundo Le Goff (1992), a reflexão sobre a natureza documental da fotografia implica também no seu tratamento enquanto monumento, ou seja, na análise de sua condição inevitável de construção histórica destinada à perpetuação de alguma memória, do ponto de vista do grupo social que produziu e/ou se apropriou das fotos (Pollack, 1989).

Então conclui-se que o teatro musical é um arquivo, a partir do momento que produz fotos, matérias em jornais ou periódicos, sendo uma memória de ato acontecido em um determinado tempo e local na história. Assim como o poder do mesmo para recuperar a memória de documentos arquivados colaborando na provação e conhecimento da produção de um contexto social e cultural, por meio dos roteiros e enredos apresentados nos espetáculos musicais.

O TEATRO MUSICAL COMO PERFORMANCE

Performance é um termo vindo do inglês, já usual em português, tanto que o Dicionário Aurélio passou a registrá-la (como expressão estrangeira) a partir de 1975, com o sentido de:

1. Atuação, desempenho (especialmente em público).
2. Esport. O desempenho de um desportista (ou de um cavalo de corrida) em cada uma de suas exibições.³

No *Blumenfeld's Dictionary of Musical Theater* performance enquanto prática é definida como:

- 1- As habilidades e o conhecimento das convenções acordadas e geralmente aceitas, necessárias na interpretação e apresentação de uma obra de arte dramática, coreográfica ou musical.
- 2- A forma como uma obra de entretenimento é apresentada ou executada.
- 3- A forma e estilo como uma obra de entretenimento foram apresentados publicamente em um período histórico. Pode-se chamar também prática de performance.
- 4- As maneiras pelas quais as obras históricas são geralmente executadas. (Nossa Tradução)⁴

De acordo com Diana Taylor, pode se entender a performance no teatro musical, como um “ato de transmissão de memórias” nas quais *performer*, público e espaço compartilham e estabelecem relações de afeto mútuo a partir de elementos físicos e subjetivos. Logo pode se entender como *performer* o artista do Teatro

³ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1975], p. 1068.

⁴ Blumenfeld's Dictionary of Musical Theater- Robert Blumenfeld, New York: Limelight Editions (2010), p.256-257

Musical, aquele que executa a ação e a performance como uma obra de entretenimento apresentada ao público.

A performance no Teatro Musical, dessa forma, implica mediação, ação consciente e inconsciente de uma comunicação que promova a presença não enquanto uma mera reprodução, mas como parte de uma narrativa mediada, frequentemente, por roteiros que articulam elementos do senso comum a vestígios do passado e intenções políticas futuras.

Ainda pode se pensar no Teatro Musical enquanto “a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos [...] que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião” (**Taylor, 2013**, p. 27). No entanto, performance não é apenas um “ato”, mas demanda uma nova construção epistêmica que relate arte, temporalidade e experiência. Neste sentido, para **Taylor (2016**, p. 39; tradução nossa), performance é “uma prática e uma epistemologia, um fazer criativo, uma lente metodológica, uma forma de transmitir memória e identidade, e uma forma de compreender o mundo”.

O teatro musical enquanto uma arte performática traz elementos de memória, identidade, recorte histórico e político através do enredo ou discurso narrativo de linguagem dos espetáculos musicais. Susan Sontag (2020), defende a tomada de posição, em especial pela aproximação e imersão na linguagem e performance como elementos centrais, defendendo que o impacto/afeto dos atos performativos potencializam a ação de sujeitos no tempo e suas formas de manifestação política, ou seja, sua presença estabelece um conjunto de operações relacionais.

O teatro musical como manifestação política, ativista ou performance política pode ser compreendido e comprovado através dos musicais de franquias ou nacionais que exploram o movimento contra cultura, hippie, segregação racial e social, contra ditadura militar, dentre outros temas e conteúdo que levam o público a refletir sobre tais acontecimentos dentro da própria história mundial ou local.

Outras abordagens sobre performance são interessantes. As performances são vistas como processos de aplicação de roteiros táticos estabelecidos que, por se basear em processos interativos contingentes, implicam imprevistos, adaptações e inovações (Tilly, 2008; Snow & Moss, 2014). As performances, ativistas comunicam significados e emoções ao dramatizar suas demandas e identidades coletivas por meio de ações, palavras, objetos e outros instrumentos (Benford & Hunt, 1992; Eyerman, 2006; Jasper, 2016).

A teoria tillyana tomou em sua agenda de pesquisa o estudo das performances, ou seja, as investigações sobre “como a experiência presente, os sentidos e usos dos agentes em suas interações confrontacionais, transforma os repertórios” (Alonso, 2012: 32).

James Jasper (2007, 2016) entende as performances como portadoras de significados (como a música, o ambiente, os livros, por exemplo). Segundo o autor, os ativistas coreografam seus eventos, definindo quem se movimenta, quando e onde. Assim, afirma que “estamos sempre, até certo ponto, fazendo performances. Nossas posturas, nossos gestos, nossos olhares, todos eles ‘falam’ com nossos públicos” (Jasper, 2016: 70). Um exemplo de performance, sugere o autor, é o uso de máscaras ou fantasias, que ajudam ativistas a expressar suas mensagens. Portanto, pode se observar o quanto o teatro musical através de figurinos, cenários, acessórios (perucas e etc) realmente expressam e conduzem os olhares do público a um recorte proposto pela dramaturgia.

Já no modelo teórico de Jeffrey Alexander sobre as performances. Nesse modelo, a performance é vista como um processo pelo qual atores demonstram aos outros o significado de sua situação social, desejando que eles acreditem nesse significado. Para que essa demonstração seja efetiva, os atores devem realizar uma performance compreensiva que leve as pessoas às quais “seus atos e gestos se direcionam a aceitar seus motivos e explicações como descrições razoáveis” (Alexander, 2011: 28).

Visto isso, o teatro musical como performance ele pode ser trabalhando em duas perspectivas; a primeira o ator/cantor sendo performer de uma narrativa e da história e na outra o musical sendo uma performance

O TEATRO MUSICAL COMO REPRESENTAÇÃO

No teatro musical, a noção de representação pode estar no ator/cantor que interpreta um personagem ou pode estar também no espaço cênico. A representação é algo que se coloca no lugar de uma ausência, “é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver ‘por delegação’ uma realidade ausente sob forma de um substituto” (Aumont, 1995, p.10).

Quantos personagens são baseados em fatos reais ou apenas ficção, mas quando se torna uma representação de algo ganha força e lugar de voz.

O artista enquanto testemunha do arquivo, pode representar a história contada através do musical como cultura, dentro do sistema simbólico. Para Geertz, o entendimento de cultura proposto é apresentado como um sistema entrelaçado de signos interpretáveis; ou seja, nessa perspectiva semiótica, cultura é “sistema simbólico”.

“a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade” (GEERTZ, 1989, p. 24).

O conceito de representações proposto por Chartier é delineado com o acúmulo de contribuições de vários autores, logo no Teatro Musical podemos ver a interface de vários autores: o escritor, compositor, o artista, em que todos possuem uma narrativa e de acordo com o tema do musical uma nova realidade social é construída. Segundo Chartier, “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16).

Chartier aborda essa questão conforme as ideias de representação coletiva de Marcel Mauss e Émile Durkheim afirmando que as representações podem se expressar a partir de:

[...] três modalidades de relação com o mundo social: de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe (1991, p. 183).

No tocante dos musicais como forma de compreender o mundo e ser representações pode ser observado em grandes espetáculos, que nos trazem temas mais históricos e relevantes tais como: *Hairspray* um musical que fala da segregação de negros e branco nos anos 60, em Baltimore, nos Estados Unidos. *Les Misérables* um clássico de Victor Hugo em que se passa na França revolucionária do final do século XVIII e início do XIX quando monarquistas e republicanos lutavam pelas ruas e todas implicações sociais, econômicas e culturais desta época.

Já em *Hair* um musical que nos mostra as Tribos Hippies, movimento Contra Cultura dos anos 60 à sombra da Guerra do Vietnã, no Greenwich Garden, em New York. *Miss Saigon* musical inspirado na ópera “Madame Butterfly”, que nos relembra a Guerra do Vietnã na segunda metade dos anos 70 e todas as questões econômicas, sociais e culturais desta época. *Rent*, musical que narra a vida de um grupo de amigos nos anos 80, em New York abordando alguns temas que marcaram aquela época, como o desemprego, o uso de drogas, a homossexualidade, a liberação sexual e a AIDS.

Os musicais brasileiros como *Roda Viva*, musical brasileiro que virou símbolo de resistência contra a opressão da Ditadura Militar nos anos 60, escrita por Chico Buarque. E outros musicais produzidos pelo Grupo Opinião durante a ditadura militar no Brasil, dentre eles: *Opinião* de 1964 e *Liberdade, Liberdade*

de 1965 são musicais de relevância para a histórica cultural do país e como representações.

Inclusive Roberto Schwarz faz uma consideração interessante, em *Opinião e Liberdade, liberdade*, no qual a integração de música e teatro colaboraria para um melhor desempenho e representação de público, em virtude de uma relação especial, afetiva, que os brasileiros têm com a música popular. Ele diz:

Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular – que é com o futebol a manifestação chegada ao coração do brasileiro – e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares. [...] o mesmo esquema liberal [de *Opinião*], de resistência à dita dura, servia a outro grande sucesso, *Liberdade, liberdade* (SCHWARZ 1978, p. 80)

O Teatro Musical ainda, pode ser um jogo de relação entre a representação da própria representação, representação de um conteúdo/ tema e representação de um usuário no qual se direciona ao público.

Toda a representação coloca em jogo uma relação entre, no mínimo, três termos: a própria representação, seu conteúdo e um usuário. Três termos aos quais pode-se acrescentar um quarto: o produtor da representação, quando é distinto do usuário. Uma representação pode existir no interior do usuário: trata-se de uma representação mental. Uma representação pode também existir no meio ambiente do usuário, como por exemplo, o texto que está sob seus olhos: trata-se de uma representação pública, que é geralmente um meio de comunicação entre o produtor e um usuário distintos entre si. (SPERBER, 2001, p. 91)

O teatro musical muitas vezes é a representação da tentativa humana de compreender o mundo em que se vive – elaboraram e continuam a elaborar o conhecimento que rege a orquestra da vida em sociedade através da cultura e arte. E pode alcançar várias gerações através dos musicais em cartazes ao longo dos tempos e localidades (Broadway, West End, Brasil,etc), trazendo a história e estórias, por meio dos autores, compositores e historiadores. As palavras de Pesavento sobre o papel dos historiadores expressam isso, quando afirma que:

(...) Historiadores constroem versões plausíveis sobre o passado, que operam em termos de verossimilhança com o acontecido, atingindo efeitos de verdade, ou verdades aproximativas. (...) as tais

representações construídas no tempo, sejam aquelas dos homens do passado, sejam as dos historiadores do presente, não são verdadeiras nem falsas, mas sim registros sensíveis de uma percepção do mundo (2007, p. 17).

As representações teatrais, enquanto forma de expressar as representações do homem em sociedade, pode tornar-se uma maneira de olhar para o passado ou questionar o presente a partir daquilo que é posto em cena. Dilthey relaciona o teatro e a história da seguinte maneira:

A sequência das cenas duma peça permite revivenciar os fragmentos do curso da vida dos personagens que nela entram. A narração do romancista ou do historiador que segue o processo histórico provoca em nós uma revivência. O êxito da revivência reside no fato de nela se completarem por tal forma os fragmentos de uma evolução, que julgamos ter diante de nós um todo contínuo (1964, p. 268).

Na orelha que escreveu para o livro História, teatro e política, organizado por Kátia Paranhos, Francisco Alambert afirma que o:

Teatro é História, ou é a história em ato. A história é teatro, ou só pode ser entendida e narrada nesses termos. Por isso é sempre fundamental que os historiadores e cientistas sociais vejam o teatro como seu objeto. E isso ainda é raro (PARANHOS 2012, orelha)

Portanto, quando se presencia um musical de cunho histórico ele traz ao público as informações de um tempo e local, a possibilidade de reviver o passado, narrados através de uma bela música, cenários, figurinos, danças, acessórios. O teatro musical pode provocar outros olhares sobre o tema, propiciar a busca de outras formas de abordagem sobre o mesmo. Compreender o homem ao longo dos tempos em toda sua diversidade social, cultural, organizacional e subjetiva é um compromisso que se impõe a todas as ciências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações sociais e históricas mostram-se como um campo de estudo bastante abrangente, mas produtivo e necessário à reflexão sobre a

construção do conhecimento e como o Teatro Musical pode vir a colaborar sendo arquivo, performance e representação.

Neste artigo, partimos da seguinte problemática geral: por que o teatro musical como movimentos sociais pode ser considerado arquivo, performance e representação tomando determinada forma em determinado recorte de espaço e tempo? Tendo em vista essa questão, revisamos as contribuições de conceitos e debates relacionados à perspectiva teórica quanto arquivo, performance e representação.

Arquivo via Nora, Silvia, Pinheiro e Fragoso, Camargo, Lucca, Azoulay, Le Goff, Pollack. Já Performance por Taylor, Sontag, Tilly, Snow & Muss, Benford & Hunt, Eyerman, Jasper, Alonso e Alexandre. O conceito de representação formulado por Geertz, Chartier, Pensavento, Dilthey.

Em relação a tais conceitos e debates, considera-se que a principal contribuição do artigo para o campo de estudos de movimentos sociais e históricos está na defesa de sua complementariedade para uma análise multidisciplinar. O teatro musical é uma arte, gênero teatral que contribui para entender a importância do arquivo, performance e representações sociais que dizem muito sobre uma determinada época, local, memória e história.

Recebido em: 25/06/24 - Aceito em: 30/08/24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Jeffrey C. *Performance and power*. Cambridge: Polity Press, 2011.

ALONSO, Angela. *Repertório, segundo Charles Tilly: história de um conceito*. Sociologia & Antropologia, 2/3, 2012, p.21-41

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *Desaprendendo Momentos Decisivos*. ZUM Revista de Fotografia 17. São Paulo: Ipsilon Gráfica e Editora, 2019

BENFORD, Robert D. & Hunt, Scott A. *Dramaturgy and social movements: the social construction and communication of power*. Sociological Inquiry, 62/1, 1992, p. 36-55.

BENFORD, Robert D. & Snow, David A. *Framing processes and social movements: an overview and assessment*. Annual Review of Sociology, 26/1, 2000, p. 611-639.

BESSA, Virgínia de Almeida. *Um palco em disputa: teatro musicado, sociedade e cultura na São Paulo dos anos 1920 e 1930*, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), 2018.

BLUMENFELD, R. *Dictionary of musical theater: Opera, operetta, musical comedy*. Nova Iorque: Limelight Editions, 2010.

BRANDÃO, T. *Passos, letras, notas e interdições – pequeno estudo do teatro musical carioca*. Anais do Congresso da ABRACE, São Paulo, SP, Brasil, 6, 2010.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. A imprensa periódica como fonte para a história do Brasil (225-239). 35, 1969. São Paulo. In: DE PAULA, Eurípedes Simões (org.). *Portos, rotas e comércio*. Anais do V Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História. Volume II, São Paulo, 1971.

CHARTIER, Roger. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: _____. *A História Cultural entre práticas e representações*. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 13-28.

DILTHEY, Wilhelm. A Compreensão dos Outros e de suas Manifestações de Vida. In: PATRICK GARDNER: *Teorias da História*. (Trad. E prefácio de Vitor Matos e Sá). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

- EYERMAN, Ron. *Performing opposition or, how social movements move.* Alexander, Jeffrey C. et al. (orgs.). *Social performance symbolic action, cultural pragmatics, and ritual.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 193-217
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GUINSBURG, J., Faria, J. R., & Lima, M. A. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.* São Paulo: Perspectiva, 2006.
- JASPER, James M. *Protesto: uma introdução aos movimentos sociais.* Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- LE GOFF, J. *História e memória.* Campinas: UNICAMP, 1992.
- LUCA, Tania Regina de. *História dos nós e por meio dos periódicos.* In: PINSKY, Carla e outros. *Fontes Históricas.* São Paulo: Contexto, 2005.
- KISLAN, Richard. *The musical: a look at the American musical theater.* Rev. Exp. London: Applause Books, 1995.
- NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares.* In: Projeto História. São Paulo: PUC, nº. 10, pp. 07-28, dezembro 1993.
- PARANHOS, Kátia (Org.) *História, teatro e política.* São Paulo: Boitempo, 2012.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy e LANGE, Fréderique (org.). *Sensibilidades na História: memórias singulares e identidades sociais.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- POLLAK, M. *Memória, esquecimento e silêncio.* Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1989, 3(3):3-15.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política: 1964-1969.* In: _____. *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, L. E. F. da; PINHEIRO, M. de O.; FRAGOSO, I. da S. *Dentro ou fora da memória? O arquivista da memória e a capacidade antidota do fazer lembrar.*

RACIn, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 99-110, jan./jun. 2020. Disponível em:
<http://hdl.handle.net/ 20.500.11959/brapci/141392>.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: “performance” e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

_____. *Performance*. Durham: Duke University Press, 2016.

TILLY, Charles. *Contentious performances*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

_____. *Regimes and repertoires*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2006.

_____. Parliamentarization of popular contention in Great Britain, 1758-1834. *Theory and Society*, 26/3-2, 1997, p. 245-273.

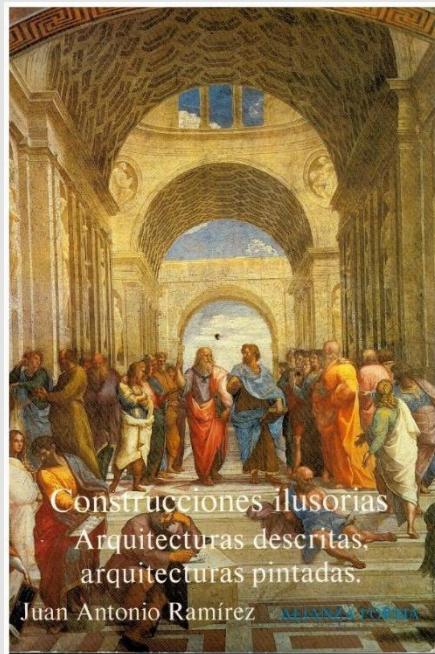
_____. Contentious repertoires in Great Britain, 1758-1834. In: Traugott, Mark (org.). *Repertoires and cycles of collective action*. Durham: Duke University Press, 1995, p. 15-42.

_____. *From mobilization to revolution*. New York: Random House, 1978.

TILLY, Charles & Tarrow, Sidney. *Contentious Politics* 2 ed. New York: Oxford University Press, 2015.



RESENHAS



Resenha: RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias, Arquitecturas descritas, Arquitecturas pintadas*. Madrid, Alianza Forma, 1983.

Review: RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias, Arquitecturas descritas, Arquitecturas pintadas*. Madrid, Alianza Forma, 1983

Cenise Monteiro¹

Juan Antonio Ramírez foi um professor de História da Arte, crítico de Arte, atuou como professor em diversas universidades: primeiro no “Centro Universitário de Toledo e depois na Universidade de Málaga desde 1980, na Universidade de Salamanca (ano letivo 1981-82) e na Universidade de Columbia em Nova Iorque. (1982-83), para finalmente estabelecer-se, em 1984, na Universidade Autónoma de Madrid.”

¹ Mestre em História - UFMG, 2024; especialista em História da Arte - PUC – Minas, 2019; especialista em Análise e Gestão de Patrimônio Cultural - UNIBH, 2020.

O livro *Construcciones ilusorias* (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas) – Juan Antonio Ramírez, foi editado pela Alianza Forma, Madrid, 1983, apresenta estrutura formal organizada em seis capítulos e um apêndice. O livro é um compilado de ensaios, que versam sobre a arquitetura na representação bidimensional, ou seja, na pintura, e a aplicabilidade da perspectiva como recurso de visualização e criação de espaço imaginado, que contribui na especificação da mensagem e ambientação da obra. O apêndice consiste em uma versão em espanhol, rara e incompleta do Tratado de las Siete Maravillas, de Fílon de Bizâncio.

O primeiro capítulo funciona como introdução, e é denominado: Pórtico, em alusão ao pórtico arquitetônico e ao introito do texto, apresentando a questão principal que é a Arquitetura imaginária e o pensamento visual, partindo do aforismo de Pierre Lavedan, escrito há anos, contudo a questão da arquitetura ficta está praticamente por explorar. O autor comenta, que nos últimos tempos os historiadores da arte têm prestado atenção a relação existente entre as construções imaginárias dos pintores e a materialização arquitetônica.

Ramirez entende, que as investigações estão orientadas para esclarecer os problemas de linguagem arquitetônica e valorizar de modo autônomo um campo particular da atividade plástica. A questão proposta incide no erro de reduzir a arte a ilustração. A significação artística não é assimilável sem as ideias escritas, como pode ser reconhecida e analisada? Como se estabelecem as conexões entre as imagens e outros níveis do comportamento humanos? As respostas não são fáceis. O texto irá se debruçar sobre o tema das arquiteturas que somente existem no âmbito mental da literatura ou no âmbito bidimensional da pintura e do projeto.

A arquitetura se insere na pintura em um contexto narrativo, faz parte do cenário, sendo um marco de referência. Em comparação com as figuras, os edifícios imaginários apresentam menor estabilidade, que as figuras, mas raramente são arbitrários, ou seja, existe uma integração entre as figuras e o cenário proposto. “A arquitetura, visualizada, ou descrita, pode ser suporte de um relato e elemento disseminado em seus momentos ou sequências essenciais.”

Construções ilusórias faz parte de um acervo de textos cujo denominador comum são os problemas sobre a arquitetura literária, que vem a ser a descrição de espaços e edifícios, bem como esboços implícitos deles, mediante os movimentos e hábitos dos personagens, além das arquiteturas visualizadas pelos pintores.

O estudo perpassa pela dimensão da cidade ideal a cidade maravilhosa, realizando a análise do pensamento urbano greco helenístico e as Sete Maravilhas do Mundo Antigo. O autor analisa, metodicamente, diversas configurações do tema arquitetura. Assim, a divisão do estudo está circunscrita em: urbanismo regular e Hipódamo de Mileto, a cidade dos cínicos e dos hedonistas, a cidade ideal de Platão, evidenciada na República e a cidade na Política de Aristóteles, as caricaturas urbanas na época helenística e a cidade Império das Sete Maravilhas. Por meio de quadro resumido o autor elenca, cada monumento antigo relacionando os historiadores antigos e medievais, que fizeram menção as Sete Maravilhas. Assim como, no mesmo quadro, são mencionadas as fontes dos séculos XVI e XVII, sobre as construções. O autor, também elabora o exame sobre a visão das Maravilhas do mundo antigo, pelo mundo moderno. Desarte, o autor realiza uma incursão sobre as construções antigas: Pirâmides do Egito, os jardins suspensos da Babilônia, estátua de Zeus, em Olimpia, Templo de Artemis, em Éfeso, Mausoléu de Halicarnaso, Colosso de Rhodes, Farol de Alexandria, analisando historicamente cada uma das construções supracitadas.

O autor em quadro analítico, apresenta para cada construção: uma possível data de finalização da construção, nomeando o arquiteto ou escultor responsável e a data da destruição do monumento.

Em continuidade, a análise da questão arquitetura – pintura prossegue, com o autor enveredando pelo tema, no que concerne sobre o pensamento arquitetônico urbano do Renascimento na especulação teórica da normativa tratadística. Cabe ressaltar, que a tratadística é uma temática de fundamental importância para o estudo da temática das construções ilusórias proposta pelo autor.

Para o historiador da arte tem sempre uma importância particular estudar o que se pode chamar de pensamento arquitetônico. No caso do Renascimento, os

arquitetos abandonaram uma linguagem, um modo de proceder e adotaram voluntariamente planejamentos planimétricos, tipológicos e formas que afastam a prática comum. Existe uma nova consciência traduzida em tratados, desenhos, projetos e escritos teóricos de índole diversa. A discussão é no âmbito do modo como as construções concretas estimulam e transformam a ideia da arquitetura. Ramírez se debruça sobre as ideias de cada autor dos tratados enumerados no quadro, considerando as etapas e os níveis do pensamento arquitetônico renascentista. Dessa forma, enumera os principais tratados de Arquitetura, relacionando-os com as utopias vigentes e algumas concretizações materializadas em pinturas de arquitetura.

Por meio de quadro elucidativo, o autor demonstra a configuração da casa por Alberti - a casa e a cidade. Este quadro permite compreender as relações e classificações da casa, idealizadas por Alberti. Assim, a casa é separada por lugares públicos e privados e na parte privada a constituição em: locais determinados para todos os membros da casa e locais particulares destinados a alguns membros da casa. Alberti designa o local para todos, formado pelo átrio, pátio e sala como o “coração da casa”.

O Tratado de Arquitetura de Antonio Averlino, chamado Filarete, se parece muito ao gênero utópico posterior, a obra consiste em um relato novelesco dialogado, no qual se contam as incidências da construção de uma cidade, chamada Sforzinda, a cidade lúdica de Filarete. Na sequência da investigação, o autor analisa: as utopias sociais, a especificidade disciplinar de Serlio, a cidade de Palladio, a utopia do urbanismo militar: em Ammannati, Vasari e Scamozzi.

O expediente de utilização de quadro explicativo, novamente, é retomado pelo autor para explanar a “Utopia de Tomas Morus”, apresentando a “Utopia” como obra literária e classificando os aspectos da obra em narrativos e descriptivos, organizando o conteúdo contemplado pelo filósofo. Da mesma forma, a elaboração de quadro elencando as diversas tipologias arquitetônicas e o panorama de Filaretti e Vasari, é utilizado pelo autor para explanar e simplificar o entendimento sobre questões complexas relacionadas o tema durante o Renascimento.

O capítulo dedicado ao Renascimento, no qual o autor esmiúça as relações entre a arquitetura, a pintura e a perspectiva, é de importância fulcral para o estudo dos forros pintados, pois fornece uma visão e subsídios para o embasamento teórico das questões pertinentes a arquitetura ficta.

A arquitetura na pintura do Renascimento é o capítulo dedicado a perspectiva, este inicia com aforismo de Alberti: “A ti, aumento, valor dos valores, vaga diminuir das cores, música celestial, arquitetura.” Rafael Alberti. A seguir tratando da pintura como ciência, o entendimento da perspectiva e a arquitetura. A discussão sobre as questões arquitetônicas nos tratados é exposta basicamente em termos visuais. A imagem se sobressai em importância as considerações históricas e filológicas, por isso a importância das ilustrações em Serlio ou Vignola. A nova arquitetura renascentista é entendida como um todo coerente, aparecendo primeiro como descrições literárias e representações gráficas. Ramirez considera, que na altura do Renascimento “a independência e o caráter objetivo dos edifícios estariam favorecidos pela utilização sistemática da perspectiva axonométrica , mais evidente no contexto dos pintores de Siena, que nos de Florença. Essa perspectiva proporciona uma visão do objeto que não se subordina a posição espacial do espectador ideal. Nesse sentido, Ramírez explica que: “Todos os edifícios, figuras e fragmentos da paisagem possuem uma sólida qualidade objetiva: e por isso, exemplos como A vista da cidade de Ambrogio Lorenzetti são excepcionais.” O autor anota que a “perspectiva não nasce e se divulga com independência de qualquer razão ideológica ou social. O humanismo contribui para reforçar a ideia de que a arte é uma atividade intelectual de importância e dignidade, equiparável a retórica ou das disciplinas matemáticas. A operação passa por privilegiar o desenho frente a cor, fazendo daquele o instrumento, que conecta a pintura a arquitetura e ambas em partes com a geometria. Essa conexão se faz possível com o descobrimento e exploração sistemática da perspectiva geométrica. Suas leis e princípios se deduziram utilizando o sistema das projeções ortogonais; como o criado pela pirâmide visual, que se podia fixar sobre o plano secante do

quadro com diminuição correta dos elementos situados e havia o fundo em uma determinada configuração visual.”

“Os escritos teóricos normativos sobre a pintura concedem importância da perspectiva como ponto de partida. Dado que essa só pode exercitar corretamente quando os corpos a representar são referidos a estruturas ortogonais, resulta quase obrigado a utilizar em toda pintura, entendida como ciência, um número indeterminado de elementos arquitetônicos.”

A. Bruschi tem escrito que: “para pôr em perspectiva um objeto qualquer situado no espaço e em particular toda a arquitetura é preciso antes projetá-la em sua precisa consistência estrutural e especial, delinear as projeções ortogonais e, enfim mediante científicas operações projetivas, representá-las sobre o plano bidimensional, em sua tridimensionalidade.” É assim que os pintores são quase restritos a serem arquitetos.

O problema da arquitetura pintada supera o interesse erudito e documental. Não se trata somente de apreciar antecipações visuais ou fascinantes construções impossíveis, sem reconhecer que a gênese e desenvolvimento do modo de visão renascentista da arquitetura desempenhou uma função decisiva. Sem sua utilização na pintura não seria possível sistematizar uma concepção espacial carregada de consequências históricas.

Ramirez afirma que o modo pictórico da renascença precisou nitidamente dos Tratados. Embora seja possível rastrear contradições dentro de cada texto e mais, todavia entre os textos e numerosas pinturas concretas não pode ser negado a tendência a afirmar uma representação estruturada distinta do gótico precedente. O primeiro tratado pictórico do humanismo é de Léon Battista Alberti, que escreveu *De Pictura* em 1435, uns quinze anos antes da sua famosa obra sobre arquitetura.

Destaque para Alberti: “O ofício do pintor é circunscrever com linhas e pintar com cores em uma superfície uns corpos dados, de tal modo que, com um certo intervalo e com uma certa posição do raio cêntrico, qualquer que seja coisas pintadas que veja, parecem proeminentes e semelhantes aos corpos dados.”

Piero della Francesca no primeiro tratado sistemático e exclusivo da perspectiva desliza uma identificação entre esta e a pintura não menos radical que a de Alberti. “Me parece um dever mostrar a necessidade desta ciência da perspectiva para a pintura. A perspectiva soa em seu nome como dizer coisas vistas desde longe representadas com proporção baixo certos términos dados, segundo a quantidade de suas distâncias sem a que não se pode diminuir nenhuma coisa corretamente. A pintura não é senão de demonstração de superfícies e de corpos aumentados e diminuídos em seu término colocados segundo se apresentem as coisas verdadeiras vistas por olho abaixado de diversos ângulos e dado que toda quantidade uma parte se apresenta ao olho mais próximo que a outra mais fechado se apresenta sempre baixo num ângulo maior que a mais remota nos términos assinalados e não podendo julgar por si o intelecto de sua medida e dizer a distância mais fechada e a que mais distante, por todo o exposto é necessária a perspectiva, a qual discernir as quantidades proporcionalmente como autêntica ciência, demonstrando a diminuição e aumento de toda a quantidade por meio de linhas.”

Os tratadistas consideram que pintura e perspectiva são quase a mesma coisa. Essa posição pode ser defendida, segundo Ramírez, privilegiando a arquitetura fingida. Sendo o caráter científico evidenciado pelos pavimentos, alojamentos e edifícios vários. As indicações de Alberti, que imagina o espaço pictórico como uma caixa prismática ortogonal fechada por todas as faces menos a que se está olhando o espectador.

O estudo prossegue com a análise do pavimento e do teto, o solo natural e a arquitetonização dos céus. Para tanto, são utilizadas diversas pinturas, como por exemplo a Anunciação de Filippo Lippi na qual não se vê mais que a metade inferior da habitação.

Sobre o tema arquitetura – ambiente: o autor discorre no capítulo “os limites do espaço e a imagem da cidade”, nesse item, Ramirez analisa obras de Masaccio, Bellini, Mantegna, relacionando os sistemas representativos e relacionando as análises pormenorizadas, compreendendo uma certa evolução desde a arquitetura pintada no quattrocento até um maior interesse no corpo e a figura humana, e menos

sobre o entorno. O questionamento prossegue abrangendo a importância da arquitetura pintada e o exercício da sua função dentro da pintura.

No item, a arquitetura como objeto e a arte da memória, o autor pondera sobre a importância da arquitetura como significado iconográfico. E exemplifica diversas obras artísticas, nas quais elementos arquitetônicos, apontam para um símbolo, consignando que essa é uma situação recorrente em pinturas religiosas. Após da preleção sobre o entendimento das chaves simbólicas representadas pelos elementos arquitetônicos é possível realizar a releitura de alguns elementos dispersos pelas mais variadas obras.

Na espacialização do tempo: pintura e relato, o autor tece considerações acerca da presença na pintura renascentista da ilustração da vida piedosa, episódios mitológicos ou bíblicos ou ainda de cenário que os artistas estavam obrigados a representar, no intuito de revelar e aludir a temporalidade da narrativa. O prosseguimento da análise, fundamentada em obras específicas, esclarece a função da arquitetura na pintura, de separar os personagens na paisagem e determinar suas diferenças.

Demarcando de forma individual a função da arquitetura na pintura, o item “a cabana, a casa e o templo” explana sobre a arquitetura como a iconografia do lugar, trazendo para o centro da discussão as questões sobre o problema chave da arquitetura pintada: a criação de lugares imaginários, precisos e verossímeis. O expediente do exame das obras é reiterado e são examinados os aspectos dos lugares como cenários e dos personagens inseridos na composição.

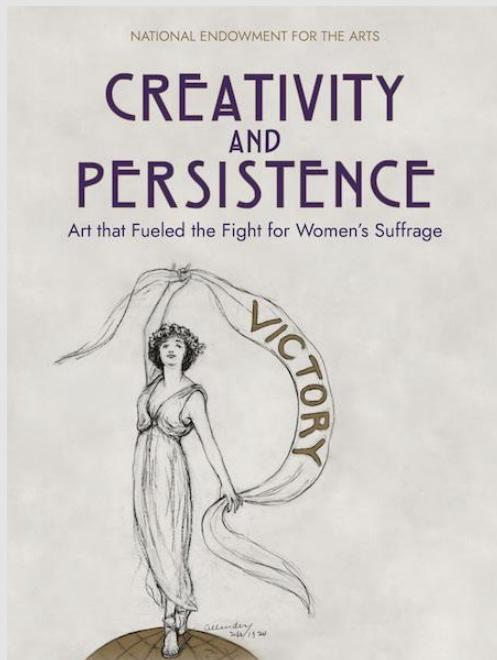
Importante ressaltar, que o autor considera de extraordinária complexidade o lugar do Templo de Jerusalém como recinto de inúmeras cenas. O autor comprehende o Templo de Jerusalém tão importante, que designa um capítulo inteiro ao estudo do Templo, sua arquitetura e seu lugar imaginário na pintura antiga. Para tanto, exaure a investigação consignando as relações entre a imagem do tempo e a ciência bíblica e a tradição, escrutina da ciência, por meio da presença de Bíblias e tratados; analisa o rigor de outras interpretações pictóricas; infere sobre o Templo e o Tabernáculo; a tradição do uso das Colunas Salomônicas; a

tradição do Templo como edifício centralizado: aberto ou fechado, a representação em Bizâncio e no Ocidente medieval; Flandres e o realismo topográfico e a ilusão do delírio; a visão do Templo pelos artistas do Renascimento; a representação no estilo Barroco; o Templo como igreja coetânea; a influência do Templo nas sinagogas.

O autor considera importante elucidar sobre os lugares do Templo: as cenas tradicionais e a recorrência dos lugares como espaço e na formação espiritual dos artistas. A observação detalhada de diversas obras, permite destacar os parâmetros empregados pelos artistas para a configuração das cenas no decurso do tempo. Por fim, o autor explana sua conclusão acerca da iconografia da arquitetura e o pensamento visual, considerando os principais temas vinculados ao Templo de Jerusalém, construindo um quadro, nomeado “os Lugares do Lugar”, que permite compreender os lugares, ou seja, a localização preferente das cenas e os possíveis elementos de arquitetura específicos do tema tratado na pintura.

Por último, Ramírez elabora considerações sobre a perspectiva e a ficção científica, como exercício de futuro sobre as cidades e edifícios, analisando as previsões demográficas, a instabilidade das fronteiras entre o rigor e fantasia, o que per se é deveras instigante, infere sobre as arquiteturas gigantes para o futuro miniaturizado, analisando as megaestruturas, a arquitetura e o mar e o futuro efêmero representado pela arquitetura móvel, as naves espaciais, a arcologia e Paolo Soleri, edifícios artísticos e a relação da arquitetura com outras humanidades.

O texto em tela é complementar do conhecimento da evolução do emprego e da aplicação dos elementos de arquitetura nas obras de arte, bem como conduz o entendimento da construção perspéctica no ilusionismo arquitetônico, que ambienta a cena, distingue figuras e ressaltam a especificidade da iconografia. Os ensaios, que versam sobre a tratadística são mormente essenciais, pois contribuem na compreensão sobre a pintura como ciência, que utiliza a perspectiva na construção da arquitetura ficta, que ambienta cenas, limita o espaço e a configuração dos personagens no espaço criado.



Resenha: NATIONAL FOUNDATION ON THE ARTS AND THE HUMANITIES; NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS. *Creativity and Persistence: Art that Fueled the Fight for Women's Suffrage*. Editado por Don Ball e Mary Anne Carter.

Washington, D.C.: NEA, 2020. 124p.

Review: NATIONAL FOUNDATION ON THE ARTS AND THE HUMANITIES; NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS. *Creativity and Persistence: Art that Fueled the Fight for Women's Suffrage*. Editado por Don Ball e Mary Anne Carter. Washington, D.C.: NEA, 2020. 124p.

Vitor Claret Batalhone Júnior¹

¹ Formado em História pela UFRGS (Bolsista PROPESQ/UFRGS-CNPQ 2007-2008). Mestre e doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS (Bolsista CAPES). The Fulbright Program Alumnus. Visiting Student Research Collaborator na Princeton University. Realizou Pós-Doutorado com bolsa CAPES PNPD na UFRRJ, onde também foi Professor Substituto. Seus interesses de pesquisa abrangem estudos sobre Teoria e Filosofia da História, Epistemologia da História, História da Epistemologia Moderno-Contemporânea, História e

*Now, misses may reason, and think, and debate,
Till unquestioned submission is quite out of date.*

Maria W. Chapman, *The Times That Try Men's Souls* apud *Creativity and Persistence*.

Sob o Número de Controle da *Library of Congress* 2020911291, Mary Anne Carter, *Chairman* do *National Endowment for The Arts*, pode ser considerada a editora do livro comemorativo *Creativity and Persistence: Art that Fueled the Fight for Women's Suffrage*. Publicado em Agosto de 2020, meses antes da eleição americana que elegeu Joe Biden e Kamala Harris, não importando as condições determinantes do governo anterior de Donald Trump, instituições nacionais estadunidenses publicaram o volume em comemoração da ratificação do centenário da Emenda XIX de 1920. A partir desta data, “O direito dos cidadãos dos Estados Unidos para votar não deve ser negado ou reduzido pelos Estados Unidos ou por nenhum Estado em razão do sexo. O Congresso deve ter poder para reforçar este artigo por legislação apropriada”². Apesar disso, mulheres negras ainda sofriam para poder exercer seus direitos, como bem nos registra Mary Anne Carter na abertura do livro.

Apesar de possíveis criticismos, a referida publicação nos informa o quanto importante é uma burocracia eficiente e funcional para além dos processos políticos partidários eleitorais. Mais importante, nos alerta que a pantagruélica associação entre indivíduos, mais do que a solidez das comunidades, apresenta suas vantagens e desvantagens disputadas nos mínimos detalhes. O voto feminino venceu e persistiu, e as artes bem o registraram. *Creativity and Persistence* descreve o desenvolvimento do movimento sufragista dos EUA, partindo de seus inícios em Seneca Falls, no Estado de New York, quando os discursos eram então presencialmente enunciados para posterior reprodução impressa em livros, revistas e jornais. Junto aos discursos seguiam frequentemente a publicação de poesias e imagens que começaram a fortalecer o movimento em favor do sufrágio feminino. O livro trata além disso, embora de forma breve, de outras formas de arte como música, moda, até atingir o advento do cinema.

Filosofia da Ciência, História das Ideias e História Intelectual, História da Arte, Estética, História da Psicanálise, das Ciências Comportamentais e do Feminismo.

² USA SENATE. *Constitution of The United States. Amendment XIX (1920)*. Disponível em: <[https://www.senate.gov/about/origins-foundations/senate-and-constitution/constitution.htm#amdt_19_\(1920\)](https://www.senate.gov/about/origins-foundations/senate-and-constitution/constitution.htm#amdt_19_(1920))>. Acesso em: 02 fev. 2024.

Todavia, seu escopo principal são as artes visuais, especialmente de caráter propagandístico, ou seja, de promoção de ideais sem necessário estímulo ao consumo. Além de excelente acervo documental escrito e visual, *Creativity and Persistence* expõe seus argumentos através de um bem desenhado sumário e fundamenta-se em bem projetada bibliografia.

O que pode parecer à sensibilidade senso comum contemporânea como natural e historicamente adequado à época, surge em realidade, ao longo das páginas de *Creativity and Persistence*, como um verdadeiro e efetivo fenômeno multimídia em disputa. A abertura da ação histórica disputada em movimento é desdoblada pela narrativa do livro em toda sua complexidade, nos mostrando o falso paradoxo da obsolescência e do desenvolvimento técnico-tecnológico, das sensibilidades historicamente condicionadas e dos nossos preconceitos anacrônicos. Talvez seja apenas nossa ignorância dos acervos, ou, talvez, seja a teoria de Hans-Georg Gadamer em verdade e movimento.³

Em um momento em que diversas formas de tecnologia artísticas estavam em desenvolvimento e popularização, o movimento sufragista feminino fazia uso de todas as formas artísticas e comunicacionais disponíveis a cada novo passo em direção à aquisição do direito. À medida em que as mulheres protestavam pelo direito ao voto, evoluíam não somente a marcha em direção às conquistas jurídico-legais, mas também as formas como todas as artes e formas de manifestação eram articuladas em complexidade crescente. Em questões práticas, as alterações de modelos de roupas femininas usuais à época colaboraram para tornar os comícios e manifestações públicas possíveis e mais praticáveis, afinal, permanecer em espaço público por horas em indumentárias pesadas e volumosas jogava um papel desfavorável às mulheres. Os desafios mudaram, mas como vemos com as *Guerrilla Girls*, a arte continua a questionar, informar e alterar as formas como pensamos as questões relacionadas às mulheres.⁴

À medida em que a narrativa do livro segue, o material visual publicado segue evoluindo de acordo com as datas que levaram à aprovação da Emenda XIX de 1920, das reproduções de discursos e panfletos, à arte do cinema. Entretanto, a arte visual impressa em cartões postais, pôsteres, revistas, jornais das organizações *suffragists*, selos e outras

³ GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. London; New York: Continuum, 2004.

⁴ GUERRILLA GIRLS. *Guerrilla Girls*. Disponível em: <<https://www.guerrillagirls.com/>>. Acesso em: 02 fev. 2024.

formas de reprodução gráfica jogou a maior parte dos lances decisivos na propagação dos ideais sufragistas igualitários, mais que muitas outras formas de arte, ao lado das marchas e encontros públicos. A influência da *Art Nouveau*, de artistas como Alphonse Maria Mucha e Henri de Toulouse-Lautrec, o qual também produziu obras bastante características da sociedade de massas nascente, são o estilo principal dos trabalhos das artistas feministas. Como observamos nas páginas do livro, Nina Allender e outras artistas exerciam o mesmo estilo *Art Nouveau* também com exímia maestria, embora ainda não tenham alcançado o mesmo renome na história da arte.

Muito mais do que um livro comemorativo destinado a divulgar o acervo visual espalhado pelos poderosos e bem cuidados arquivos, bibliotecas e instituições de memória estadunidenses, *Creativity and Persistence* constitui-se antes em estudo crítico sobre as relações entre artes, sociedade civil e direitos políticos, alertando que a arte não é apenas mimética, mas possui antes natureza estética com funções potenciais ética e política. À medida em que a literatura e as artes plásticas evoluíam, assim também o faziam as estruturas socioculturais e políticas.

Uma questão que podemos levantar através da complexa leitura oferecida pela obra seria se o feminismo trataria, afinal de contas, especificamente sobre as mulheres em si ou sobre ordens de fenômenos cujo núcleo seria a igualdade e o respeito, como surge representado em temas relacionados à exploração do trabalho infantil, à função da maternidade e à afetividade enquanto afecção e atitude fundamental à vida humana. Ou em outras palavras, quando nascera o feminismo? Muitas das mulheres que lutaram pelo direito ao voto à época acreditavam na sacralidade do lar, da família e em “*public modesty*”. Existem entradas etimológicas do termo *feminismo* tão antigas quanto o século XIX, embora não significassem ontem o mesmo que hoje.⁵ Mas os autores e editores da

⁵ “Féminisme: nom masculin. Étymologie :XIX^e siècle. Formé sur le radical du latin *femina*, “femme”. Mouvement revendicatif ayant pour objet la reconnaissance ou l’extension des droits de la femme dans la société”. FÉMINISME. In. ACADEMIE FRANÇAISE. *Dictionnaire de l’Académie Française, La 9e édition*. Paris: Académie Française, 2024. Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0434>>. Acesso em: 02 fev. 2024; “Feminine: [obsolete] female XIV; (gram.); relating to a woman, womanly XV; (pros.) of rhyme XVIII. - (O)F *fēminin*, -ine or L. *fēminīnus*, -īna, f. *fēmina* woman, f. IE. *dhē (i)- *dhəi *dhi suck, suckle, as in L. *fēlāre*, Gr. *thēsai* suckle, Skr. *dhāyati* sucks, etc. Hence feminism, and directly from L. *fēmina* feminism, both c. 1850. femininity XIV, feminity XV. [obsolete] *feminie* woman kind. XIV. – OF [Old French]”. HOAD, T. F. *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford; New York: Oxford University Press: 1996, p. 169; No sânscrito, a raiz

obra nos informam que já “em 1792, a autora britânica Mary Wollstonecraft escreveu *A Vindication of the Rights of Woman*, um tratado seminal dos inícios da filosofia feminista”.⁶

Com o perdão da ironia, “graças a Deus” temos *Guerrilla Girls* hoje em dia, após todas as lutas públicas e privadas travadas por inúmeras gerações de mulheres. Se atualmente temos a ironia e a irreverência do coletivo feminista, antes foi preciso recorrer a diferentes conteúdos semânticos e estéticos. Ao longo desse processo, todavia, o campo da atividade artística teve de ser disputado contra opositores e suas ideias contrárias à ampliação e consolidação dos direitos político-civis das mulheres, especialmente em relação às produções cinematográficas. Desta forma, as representações visuais mesclavam habilmente conteúdo afetivo emocional a apelos militantes, produzindo obras artísticas visuais fortemente caracterizadas pelo conteúdo semântico guerreiro e de embate, para além do tradicional conjunto de significados de feminilidade tradicionais à época.

Por fim, ao final da Primeira Guerra Mundial e com a convicção da justiça e necessidade do voto feminino, restava aprovar a Emenda de 1920 e avançar as lutas sufragistas em direção a todos os outros direitos e deveres femininos. Apenas votar não era e nunca foi o suficiente, o que já era óbvio nas produções artísticas da época. Aprovada pelo Congresso dos EUA em 4 de Junho de 1919, restavam ainda alguns meses até sua ratificação final em todos os Estados no ano seguinte.

Jogada entre “altas artes” e “artes comercial e aplicadas”, a luta pelo voto teve de ser divulgada e visualizada para além das marchas e encontros públicos, atingindo cada vez mais interlocutores. Assim, o *National Endowment for The Arts* segue a tradição de inovação tecnológica implementada pela luta sufragista das mulheres estadunidenses ao publicar, em 2020, como obra comemorativa do centenário da XIX Emenda, um livro

que deu origem ao verbo *suck* em língua inglesa estava diretamente relacionada ao ato da amamentação e à ideia de maternidade. DE VAAN, Michiel. On the homonymy of ‘put’ and ‘suck’ in Proto-Indo-European. *Indo-European Linguistics*, v.7, v.1, p. 176-193, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1163/22125892-00701008>>. Acesso em: 02 fev. 2024.

⁶ NATIONAL FOUNDATION ON THE ARTS AND THE HUMANITIES; NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS. *Creativity and Persistence: Art that Fueled the Fight for Women’s Suffrage*. Editado por Don Ball e Mary Anne Carter. Washington, D.C.: NEA, 2020, p.6.

disponível para download gratuito em seu website, contando inclusive com versão em *audiobook* e possibilidade de outras opções de acessibilidade.⁷

Recebido em: 02/02/24 - Aceito em: 18/09/24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE VAAN, Michiel. On the homonymy of ‘put’ and ‘suck’ in Proto-Indo-European. *Indo-European Linguistics*, v.7, v.1, p. 176-193, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1163/22125892-00701008>>. Acesso em: 02 fev. 2024.

FÉMINISME. In. ACADEMIE FRANÇAISE. *Dictionnaire de l'Académie Française, La 9e édition*. Paris: Académie Française, 2024. Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0434>>. Acesso em: 02 fev. 2024.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. London; New York: Continuum, 2004, 640p.

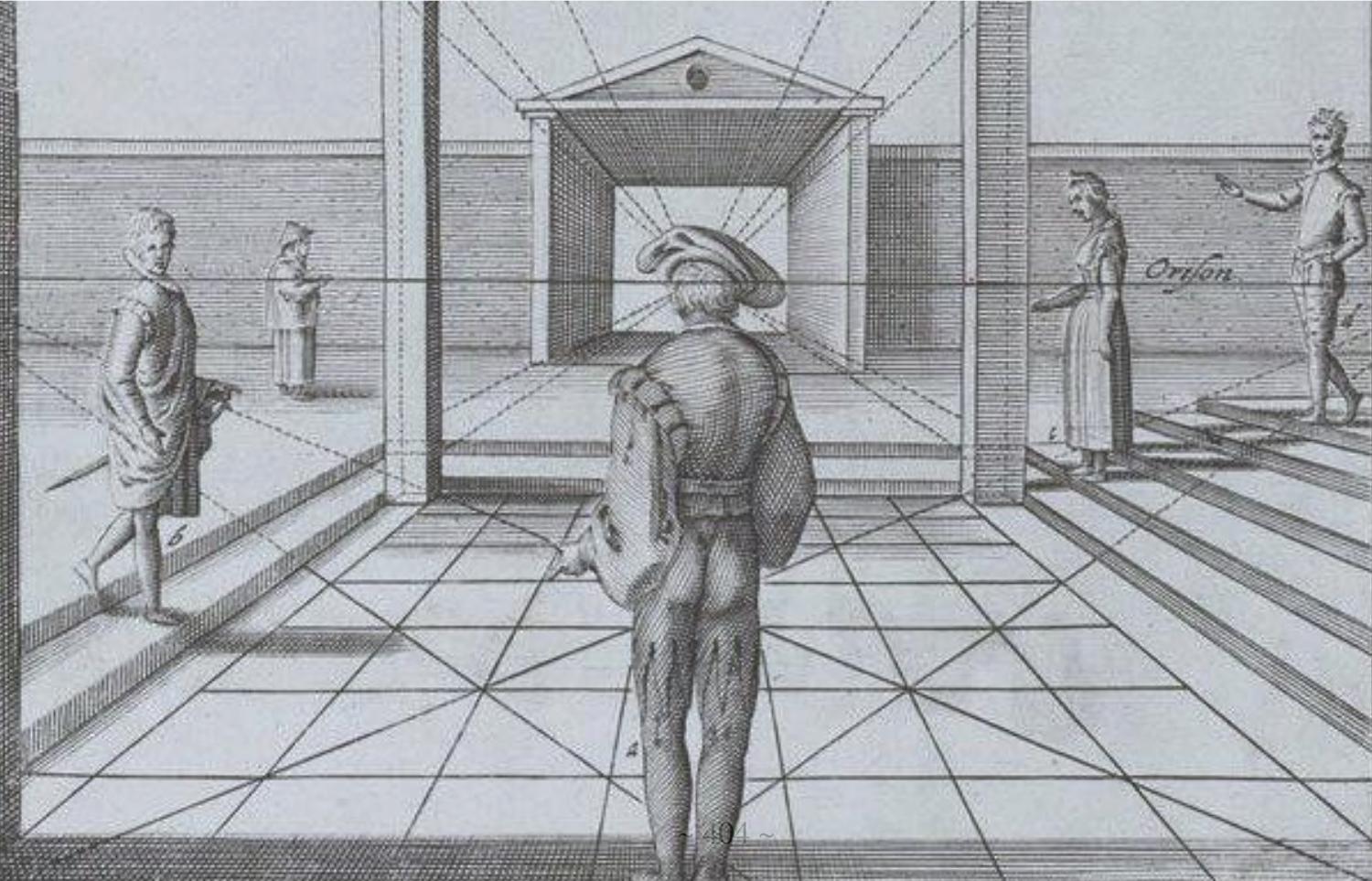
GUERRILLA GIRLS. *Guerrilla Girls*. Disponível em: <<https://www.guerrillagirls.com/>>. Acesso em: 02 fev. 2024.

HOAD, T. F. *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford; New York: Oxford University Press: 1996, 576p.

USA SENATE. *Constitution of The United States. Amendment XIX (1920)*. Disponível em: <[https://www.senate.gov/about/origins-foundations/senate-and-constitution/constitution.htm#amdt_19_\(1920\)](https://www.senate.gov/about/origins-foundations/senate-and-constitution/constitution.htm#amdt_19_(1920))>. Acesso em: 02 fev. 2024.

⁷ Download acessível em: <<https://www.arts.gov/about/publications/creativity-and-persistence-art-fueled-fight-womens-suffrage>>.

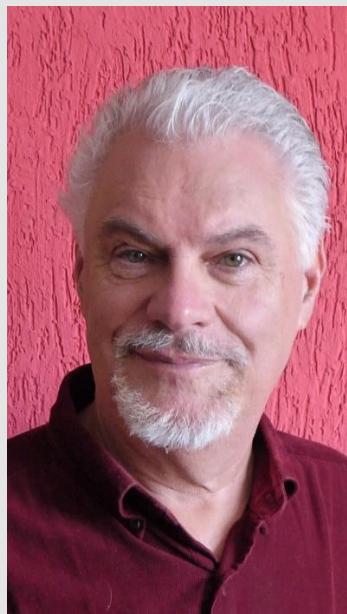
ENTREVISTAS



Entrevista com Percival Tirapeli

Interview with Percival Tirapeli

Karin Philippov



Querido Prof. Percival,

A entrevista que aqui se apresenta abre a série de entrevistas que a Revista *Perspectiva Pictorum* tem o intuito de realizar com grandes nomes da área e o primeiro convidado é o Prof. Dr. Percival Tirapeli, historiador da arte e do patrimônio que atua com grande relevância dentro no ensino, pesquisa e produção artística e eu, como ex-aluna e ex-supervisionada no Pós-Doutorado por ele, tenho a honra e alegria em prestar essa homenagem, pois eu o conheço desde 1994, quando iniciei minha graduação em Artes Plásticas no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Karin Philippov: Prof. Percival, eu lhe cumprimento e começo essa entrevista para a Revista Perspectiva Pictorum da Universidade Federal de Minas Gerais destacando que a escolha de seu nome se deu pela importância de sua atuação no universo acadêmico e artístico. Então, começo lhe perguntando sobre o que despertou seu interesse e olhar para a arte, para as igrejas e o para o patrimônio. Em que momento isso se deu?

Meu interesse pela arte religiosa e patrimônio cultural tem origem na minha formação no Seminário Redentorista de Santo Afonso em Aparecida. Com 15 anos de idade já cuidava de um pequeno museu com santos barrocos recolhidos pelos padres das antigas fazendas do Vale do Paraíba. Em 1968 fiz minha primeira viagem a Minas Gerais e me hospedei no seminário de Congonhas. Foram muitas as noites passadas junto aos profetas de Aleijadinho. O padre Simões foi meu primeiro guia na matriz do Pilar em Ouro Preto. Em seguida (1970) foram as igrejas do Rio de Janeiro com o privilégio de ser ciceroneado por Dom Silva-Nigra no Mosteiro de São Bento. E, para completa,r em 1977, as igrejas de Salvador e outras cidades da Bahia como Porto Seguro. Na igreja de Santo Antônio da Barra, reencontrei Laura.

KP: A partir desse despertar, como foi sua formação? O que lhe direcionou para a formação artística?

No seminário tinha um amigo pintor e na cidade de Aparecida um pintor acadêmico que solicitou que eu desenhasse a Mona Lisa e a Virgem das Rochas, do Da Vinci, para ver se tinha talento. Não voltei mais. Em uma banca de jornal, na praça da basílica, comprei o Gênios da Pintura, com o artista Oskar Kokoschka, creio que em 1968. Abandonei as pinturas acadêmicas e me aventurei nas pineladas largas do expressionismo. O padre Victor Hugo Lapenta me auxiliava emprestando os livros da biblioteca da clausura dos padres. Fiz minha primeira exposição em um ateliê, antigo dormitório desativado, em 1969, com direito a

cortar a fita de inauguração. Guardo as fotos. Ainda no seminário fazia cenários para teatro, era também ator, como em *O crime na Catedral*, de Thomas Elliot e nos clássicos de Gil Vicente como *A Alma*.

Mesmo tendo em minhas mãos, por uma ocasião, a verdadeira imagem de Nossa Senhora Aparecida, pois fizera um altar para ela, na capela do seminário, minha vocação era a artística. Pedi conselho ao meu pai que viajou 750 km, de Nhandeara, onde nasci em 1952, para dizer: Filho, se você quer ser artista plástico, eu não sei o que é isso, sai do seminário e vai estudar em São Paulo para ser artista. Assim ocorreu em 1972 quando entrei na Escola Contemporânea de Artes, na Rua 24 de Maio, bem no centro de São Paulo, ao lado do meu emprego como desenhista. Meus primeiros professores de artes foram Euníbaldo Tinoco e Juarez Magno, e, de História da Arte, Elvira Vernaschi. Fui o único aluno que fez tarefa de casa na parte teórica. Logo comecei da dar aulas de barroco mineiro para os alunos artistas da Contemporânea. No final do ano apresentei um autorretrato na exposição. Recebi uma bela crítica do Mário Pedrosa. Não guardei o Estadão com o texto. O desenho tenho até hoje. Fica no meu quarto de dormir.

Prestei vestibular em 1973 para a Faculdade de Belas Artes onde me formei bacharel de pintura e gravura. João Calixto Neto foi meu professor de nu artístico e pintura. Tinha que ser tudo certinho. Anos depois, já no doutorado, Carlos Fajardo, Julio Plaza foram meus professores e Regina Silveira foi minha mestra em litografia. Ao terminar o bacharelado fiz licenciatura em Educação Artística em 1978, ano em que iniciei a lecionar na Escola Volkswagen do Brasil.

KP: E durante sua formação, quais foram os professores que mais lhe inspiraram e motivaram a construir sua carreira artística e acadêmica?

No seminário Santo Afonso (1964-1972) tive o padre Marino que dava cursos de mitologia grega. Décadas depois fiz meu doutorado baseado em oito mitos gregos. Uma freira, irmã Iracema, dava cursos de leitura cinematográfica aos

sábados: Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman, Buñuel, Godard e Eisenstein. Aprendi a ver filme.

Na Escola Contemporânea de Artes, foi o artista Juarez Magno. Meus desenhos eram quase perfeitos, geométricos, feitos com tira linhas, pois trabalhava como desenhista técnico. Na pintura foi o João Calixto, quase hiper-realismo. Mas foi no Museu de Arte Contemporânea (1974), que Harume Yamagishi me orientou para experimentar novos mídias, a arte conceitual e me emprestou os livros mais atualizados sobre arte contemporânea. Não apenas os li, mas fiz slides das obras, e, como já lecionava, passei a utilizá-los e compreendê-los para uso artístico.

O mestrado foi na Escola de Comunicações e Artes da USP (1979 – 1984), sendo orientador o prof. Dr. Wolfgang Pfeiffer, que conhecia tudo sobre expressionismo alemão e barroco bávaro. Estudara com Heinrich Wölfflin, contemporâneo de Erwin Panofsky e Rudolf Arnheim. Ele me ensinou a compreender também a escola alemã de crítica, a Escola de Warburg, uma vez que o que dominava nos cursos de pós-graduação da ECA à época era a escola dos críticos franceses. Com o professor Walter Zanini aprendi a olhar a arquitetura brasileira moderna, já que com o professor Pfeiffer estudava o barroco com Wölfflin, Panofsky, Pál Kelemen, Robert Smith, Giulio Argan e sem dúvida Germain Bazin.

KP: Como ocorre sua conciliação entre carreira artística e acadêmica?

Foi uma passagem gradual. Deixei de ser desenhista técnico da Companhia de Engenharia de Tráfego (1977) e fui lecionar Educação Artística na Escola Volkswagen do Brasil em São Bernardo do Campo. Dois anos depois já entrara na pós-graduação como aluno do prof. Dr. Wolfgang Pfeiffer e fui lecionar na Faculdade Santa Marcelina em seu lugar. A disciplina era História da Arte, do Renascimento à Contemporaneidade. Anos depois, com Maria Helena Leni fizemos o processo para a instalação do Bacharelado em Artes Visuais. Também

fui convidado a lecionar nas Faculdades Teresa D'Ávila, em Santo André, disciplinas práticas como Evolução das Artes Visuais.

Nos produtivos anos 80, lecionando em duas faculdades, educação artística na Escola Volkswagen e cursando o mestrado até 1984 e o doutorado (1989), participei de inúmeros salões de artes no Brasil e no exterior com o apoio do MACUSP. As individuais foram em São Paulo, Brasília, Goiânia e interior de São Paulo. Importante. Quando em 1981 nasceu meu filho Rafael, deixei de desenhar em preto e branco, como fazia sob a influência de Juarez Magno; as pinturas ressurgiam com muita cor, pineladas leves e aguadas permitidas pela tinta acrílica. Eram aquarelas sobre telas em grandes dimensões.

Em 1987 fiz o concurso para professor no Instituto de Artes da Unesp. Como o doutorado, logo fui promovido para professor Adjunto e Livre Docente. Iniciaram-se as tarefas administrativas como Conselho de Curso, colegiados como Conselho Universitário e Congregação, por décadas, devido à minha titularidade. Em 1989 trabalhei para a implantação da Licenciatura Plena de Educação Artística, em 1992, para o Bacharelado em Artes Plásticas, em seguida no curso de Pós-graduação. Assumi diversas disciplinas, mas as melhores foram de pintura, e depois as histórias das artes tanto mundial como brasileira. Com tantas atividades acadêmicas, as exposições praticamente terminaram e os salões também. Foram 15 anos de dedicação exclusiva para os encargos burocráticos e ministrar disciplinas.

KP: Em que momento surge a necessidade de aprofundamento de suas pesquisas sobre arte, arquitetura e patrimônio, pesquisas essas que dão início a uma vasta série de importantes livros não só apenas sobre a arte produzida no Brasil quanto na América Latina?

O primeiro livro foi *As Mais Belas Igrejas do Brasil* (1999) com fotos do alemão Günter Heil, que fizera um guia sobre o Brasil com o prof. Wolfgang Pfeiffer em 1987. No ano 2001 foi o livro comemorativo dos 10 anos do Grupo de

Estudos Barroco Memória Viva, Arte Sacra Colonial. pela Editora da Unesp e Imprensa Oficial, sobre o tema. Na Editora Metalivros no mesmo ano lancei Patrimônio da Humanidade no Brasil (2001) com 5 edições de 6 mil livros que foram distribuídos para todos os consulados e embaixadas brasileiros em todo o mundo. Seguiu-se com Igrejas Paulistas: barroco e rococó, premiado como melhor pesquisa de 2003 pela Associação Brasileira de Críticos de Artes.

Entrei como sócio do Icomos Nacional e Internacional (2005) e logo publiquei Igrejas Barrocas do Brasil (2008) e Festas de Fé (2003) pela Metalivros, ambos em português e inglês. Logo a coleção Arte Brasileira, cinco livros paradidáticos para crianças e adolescentes do ensino fundamental e médio, bastante solicitado pelos governos estaduais. Em seguida, pela Editora Unesp e SESC, publiquei minha dissertação de mestrado sobre urbanismo no Vale do Paraíba (2015). Percebi que era hora de ampliar minha visão e unir os estudos com a América Latina. Eram muitos os congressos sobre o barroco latino-americano na Universidade Pablo Olavide de Sevilha e a Universidade de Salamanca. O SESC publicou Patrimônio Colonial Latino-americano (2018), fundamentado em pesquisas minhas anteriores intensificadas por viagens pela América Latina, excluindo alguns países da América Central. Com o pós-doc sobre os Jesuítas na Universidade Nova de Lisboa, publiquei pela Edições Loyola Arte dos Jesuítas na Ibero América (2020).

KP: De todos os seus livros já publicados, qual deles lhe trouxe maior satisfação e por quê?

O livro São Paulo Artes e Etnias (2007), encomenda do então diretor da Biblioteca Mário de Andrade e Diretor da Editora Unesp, José Castilho Marques Neto. Foram 2 anos de pesquisa na Mário de Andrade com os livros raros. A publicação pela Unesp e Imprensa Oficial, com fotos de Manoel Nunes, é uma história única da cidade de São Paulo,

O outro livro é Igrejas de São Paulo: Arte e Fé (2020), pelas Edições Loyola e Arte Integrada, com minha mulher, Laura Carneiro, companheira de todos os outros livros, tanto nas viagens internacionais como na correção dos textos. Igrejas de São Paulo: Arte e Fé fechou um ciclo amplo do Grupo de Estudos Barroco Memória Viva, com textos de 40 pesquisadores ligados à Unesp, revelando as belezas, as cúpulas, as pinturas e esculturas das igrejas paulistanas. Quinhentos livros vendidos em quinze dias. A segunda edição foi imediata. Não foram as vendas que me animaram, mas sim a certeza de ter formado tantos pesquisadores, em especial sobre o período colonial paulista

O terceiro livro é As talhas Jesuíticas da Igreja de São Vicente – 1559 de 2024. Foram 22 anos de pesquisa sobre as mais antigas talhas jesuíticas das Américas. O esforço valeu, pois, a família do arquiteto George Przirembel doou as Cariátides Vicentinas e mais 25 fragmentos para o Museu de Arte Sacra de São Paulo. Obras que constituem um altar para a imagem da Imaculada Conceição, reconhecida como a primeira escultura em barro realizada no Brasil, por João Gonçalo Fernandes em 1560. Esta pesquisa deverá mudar as datações das manifestações artísticas sacras brasileiras.

KP: Como seus livros se interligam não apenas entre si, como também com sua docência?

Pela disciplina de História da Arte Brasileira, pelo Grupo de Pesquisa Barroco Memória Viva, a disciplina que ainda ofereço anualmente no curso de Pós-graduação sobre a América Latina e certamente pelas orientações direcionadas sobre o barroco, em especial sobre o Estado de São Paulo. Destaco aqui os 5 livros de Arte Brasileira para jovens. O projeto era ambicioso, para uma História Geral da Arte Brasileira. Mas a Companhia Editora Nacional colocou à minha disposição, para tornar-la uma coleção de livros adequada a jovens, a coordenadora editorial Célia de Assis. Assim, foi possível ter uma História da Arte Brasileira em

cinco volumes (2006) para o ensino fundamental e médio, de grande repercussão nacional.

KP: E em relação à sua longa docência? Como tudo começou? Quais foram suas maiores alegrias? E quais foram seus maiores desafios ao longo das décadas, considerando a graduação e a pós-graduação?

Como coordenador do Conselho de Curso não consegui nos anos 90 do século modernista que a Reitoria interligasse os estudantes bacharéis com as disciplinas didáticas, para no futuro atuarem no ensino de Educação Artística. Décadas depois isso foi permitido.

Na graduação, foi atuar com o Barroco Memória Viva como curso de extensão universitária e depois como Grupo de pesquisa por 30 anos. Como eu era o docente representante junto à biblioteca, com a bibliotecária Sebastiana Freschi iniciamos o projeto Pictura que se tornou o meio de divulgação digital das atividades do Barroco Memória Viva.

KP: Como foi e como tem sido ver gerações de alunos se formando? O que mais lhe impactou nesse processo?

Esta sim é a maior alegria. São muitos os mestres e doutores formados que atuam em universidades e em seus cursos lecionando ou fazendo palestras sobre o patrimônio cultural brasileiro, e em especial inserindo na História da Arte o barroco paulista, por tantas gerações malfadado de pobre e sem artistas com nomes. Já está em grande parte aprofundada a pesquisa sobre os artistas coloniais, com Danielle Santos, sobre a pintura de Jesuíno do Monte Carmelo, de Eduardo Murayama, a imaginária em barro, com a dissertação de Rafael Schunk, os retábulos com as pesquisas de Mozart Bonazzi, a imaginária retabular com a tese de Maria José Spiteri T. Passos, os caminhos de Mário de Andrade e as capelas alpendradas, dissertação de Luciara Bruno, o novo barroco de Marino del Favero,

de Cristiana Cavaterra. São alguns dos 60 trabalhos que orientei desde 1992 até 2017.

A continuação foi junto ao pós-doc com importantes documentos sobre a obra barroca de Vermeer, trabalho de Maria Elisa Linardi, o patrimônio sacro demolido na cidade de São Paulo, pesquisa de Karin Philippov e tantos outros sobre o acervo da Bienal de São Paulo, e a obra de Maria Bonomi pesquisada por Alecsandra Matias de Oliveira.

KP: Dentro de tantas palestras, cursos e congressos, qual ou quais foram os mais importantes para sua carreira?

Duas palestras que ministrei destaco: a Brésil Baroque, no Museu de Artes em Ruão por ocasião do ano comemorativo Brasil França (2005). Outras foram sobre Patrimônio da Humanidade no Brasil, na Universidad de Salamanca e na Universidad de Valladolid, ambas na Espanha (2012). O Congresso Internacional A la Luz de Roma, Santos y santidad en el barroco iberoamericano (2018), onde pude falar sobre pesquisas da América Latina, em especial a pintura barroca mexicana do pintor Cristóbal de Villalpando. Como pesquisa foi uma apresentação na Sé de Salvador esclarecendo as pinturas da sacristia que estavam sendo restauradas (2020). E ainda o curso que ministrei no IPAC, em Salvador, sobre conservação de patrimônio, sob a tutela de Adriana Castro (2002). Sempre há mais um, sobre as obras de Rodin, na primeira e segunda exposição na Pinacoteca, junto ao Emanoel Araujo. O curso foi para formação dos mediadores educativos nas cidades de Salvador, Fortaleza e São Paulo (2001). Quanto à organização de congressos, foram quatro sobre arte sacra latino-americana no Mosteiro de São Bento de São Paulo (de 2015 a 2019).

KP: De todos os artigos publicados qual foi o mais marcante e por quê?

O artigo sobre as pinturas da capela-mor de Matriz da Candelária de Itu, foi desafiante pois pensou-se em levar um rabino para fazer a leitura das cenas do Antigo Testamento. Teria sido ótimo, mas não ocorreu. Então me entreguei a esse desafio de uma leitura teológica e artística sobre aquelas descobertas. O resultado foram palestras e congressos e a publicação nesta revista *Perspectiva Pictorum* junto ao Magno Mello, no simpósio de Mariana. Nunca tinha feito uma leitura teológica, tive que recorrer a dicionários teológicos, além daqueles usuais de iconografia. Acho que deu certo!

Ampliando a resposta, marcante foi toda a pesquisa iconográfica das 700 peças barrocas e populares que constituem o acervo do Museu Boulieu em Ouro Preto. O contato com o colecionador ocorreu 10 anos antes, resultando nesse trabalho junto ao Instituto Pedra, cerca de três anos, entre viagens a Ouro Preto e, antes, ao Rio de Janeiro. O resultado é surpreendente tanto pelo belíssimo museu como pelo grande catálogo bilingue (2022).

KP: Como se deu a necessária conciliação entre docência, produção acadêmica e artística?

A maior conciliação foi pela disciplina expressão bidimensional na Faculdade Santa Marcelina (1979-1987), posteriormente na Faculdade Teresa D'Ávila, a disciplina Evolução das Artes Visuais (1978-1987) e em continuidade no Instituto de Artes Visuais. As obras plásticas de meu doutorado, *Mitopoemas* – proposta plástica para oito mitos gregos (1988) foram executadas junto aos alunos assim como 12 obras da livre-docência, também pintadas no antigo Galpão das Artes do Instituto de Artes.

Já a produção artística teve uma queda principalmente nos salões, como ocorria naqueles anos 80 e 90. Com as obras e poemas da livre-docência, *Brasis* (1996), expus em São Paulo, São Vicente, Ribeirão Preto e Roma (1997). Eram os anos de comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil, e tive várias solicitações para as obras serem expostas. Voltei a pintar uma grande série,

Encontros (2001), fruto de minhas aulas de História da Arte (do Renascimento à Contemporaneidade) e Arte Brasileira. São telas recortadas, nas quais Picasso conversa com Segall, Morandi com Scliar, Nossa Senhora das Dores de Aleijadinho com a Negra de Tarsila do Amaral e até a Madona de Volpi com a Madalena de Francisco Xavier de Brito. Em 2012 retornei a grandes telas abstratas e resolvi pintar aquarelas expostas em uma galeria em Paraty. Fiz uma grande série de pinturas em acrílico, revendo a História da Arte, da Grécia aos Incas.

Pouco antes de me aposentar no Instituto de Artes montei uma grande retrospectiva de 40 anos de minha pintura. Ocupei três grandes espaços com mais de 70 obras, desde xerox, cópias heliográficas, objetos, até telas de grandes formatos, aquelas do meu doutorado de 1989.

KP: Tive a alegria de ser sua aluna e de prestigiar suas produções artísticas em exposições. Como trouxe o tema do patrimônio arquitetônico barroco para suas pinturas, por exemplo? Como se deu esse processo? De que maneiras se dá a articulação entre pesquisa, docência e produção artística?

Ainda nos anos 70 desenhei muito as igrejas de Minas Gerais. Um dos meus primeiros quadros foi um Profeta Daniel de Aleijadinho. Em 2023 quando lancei meu primeiro livro de poesias Aleijadinho e o Padre Antonio Vieira – louvação da arte mestiça, ilustrei os poemas com antigos desenhos, pinturas inspiradas no mestre Ataíde e outros 30 desenhos de bico de pena. Em 1985, Lotus Lobo imprimiu na Casa do Ó um álbum litográfico sobre Tiradentes. Carregava a pedra litográfica e desenhava tudo ao inverso para saírem certas as vistas.

A grande exposição no espaço dos Correios, no centro de São Paulo (2019) tinha como tema os monumentos da cidade, era uma versão plástica do livro São Paulo Artes e Etnias (2007). Foram 50 obras em um espaço de uns 500 metros. Havia uma série de pinturas das cúpulas das igrejas paulistanas, misturadas com as perspectivas de Pozzo. No início de 2024 realizei uma série de colagens sobre as igrejas da América Latina e São Paulo. Aproveitei as provas de impressão dos

livros Arte dos Jesuítas na Ibero América (2020) e Igrejas de São Paulo – Arte e Fé (2022) e realizei 15 colagens sobre tela medindo 1,20 x 80 cm.

KP: Dentro do universo artístico, quais foram suas maiores inspirações para sua produção?

O expressionismo pelas pinceladas largas, vibrantes e soltas. Em 1977 participei da Bienal Internacional de São Paulo e naquela ocasião conheci um artista com telas grandiosas, cinzentas e vermelhas, seu nome é Vladimir Velickovic. Por anos pintei os operários da Volkswagen, onde eu lecionava, a série Anima Animais, com pinceladas rápidas e aguadas como esse pintor húngaro.

Anos depois foi a vez de Almeida Junior me inspirar com Amolação Interrompida. Foram pinturas – hoje no acervo da Pinacoteca do Estado, e em 1984 foram expostas na XVIII Bienal Internacional de São Paulo. E ainda desenhos e cópias heliográficas – atualmente no acervo do Centro Cultural São Paulo – litografias e serigrafias. Estava lecionando a disciplina Evolução das Artes Visuais, na Faculdade Teresa d'Ávila. Aquilo que ensinava, também praticava.

KP: Qual foi seu momento mais marcante dentro da produção artística? Qual foi o momento mais marcante e por quê?

Os anos mais marcantes foram de 1975 a 1989. Foram mais de 100 participações em salões de arte contemporânea. Três vezes premiado no Salão de Arte Contemporânea de Santo André, um primeiro prêmio de gravura na II Bienal Internacional de Arte de La Paz. O prêmio foi fazer uma exposição no Museo Nacional de Arte.

Durante a ditadura militar, fazia-se uma obra e era temporária. Não se tinha o intuito comercial. Era protesto mesmo. Uma obra em xerox de 1975, exposta no Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba, era para as pessoas pisarem sobre ela. Sobreviveu e, com mais 135 obras xerográficas, elas estão no acervo do Centro

Cultural São Paulo. A exposição no MACUSP (1985), Em torno de uma poética subversiva, as heliografias chegavam a 5 metros de comprimento.

Em 1979 fiz uma exposição na Galeria Itaú de Brasília, com xerox onde aparecia o general Figueiredo, então presidente, pisando com seu cavalo sobre o povo. Foram anos de protesto com obras que eram só para serem vistas. Muitas delas conservei por décadas em meu ateliê na Serra da Cantareira até serem doadas para CCSP em 2023.

KP: Qual seria um sonho ainda a realizar dentro do campo artístico? E dentro do campo da pesquisa?

No campo da pesquisa, creio que este ano de 2024, com a publicação do livro As talhas jesuíticas da igreja de São Vicente – 1559, meu sonho está realizado. Foram 22 anos de pesquisa e a espera paciente de que as mais antigas talhas jesuíticas das Américas fossem doadas ao Museu de Arte Sacra. Primeiro foram as Cariátides Vicentinas (2023) e em 2024, enquanto se editava o livro, a família Przirembel doou os 25 Fragmentos Vicentinos ao MASSP. Com estas talhas, analisadas até por críticos europeus, a datação da História da Arte Brasileira terá que retroceder ao século XVI, o que antes se iniciava praticamente no século XVII.

No campo artístico, sou muito cético, não ousaria um renascimento de minha carreira como artista plástico. O que tinha que ter feito nos anos da ditadura foi feito, e isso está conservado no CCSS. Já é bastante, devido a fragilidade e materialidade que se empregava naquela época. Fui de muitas comissões de arte, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, dos Acervos dos Palácios do Governo, trabalhei com Emanoel Araujo por 10 anos no educativo da Pinacoteca. Sei, portanto, dos dois lados da mesma moeda das escolhas, das premiações, das curadorias. Os tempos são outros. Os curadores é que ditam as tendências que resultam em valorizações mais comerciais do que artísticas.

Em meio a mata da Serra da Cantareira faço os desenhos, as aquarelas sobre os jardins que me circundam. Obras para novas exposições sempre haverá. Basta aparecer a oportunidade.

KP: Gostaria agora de destacar sua grande atuação dentro do Projeto Barroco Memória Viva. Como surgiu a ideia de levar os alunos nas viagens? Qual o momento mais memorável dessas viagens?

O Barroco Memória Viva daria um livrão. Não só de memórias, mas principalmente de realizações. Foram 30 anos de viagens de estudos in loco nas cidades históricas de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo e Rio Grande do Sul chegando à Argentina e Paraguai. Eram duas viagens ao ano, que por duas décadas foi com o ônibus de Franca e o motorista Roberto que nos guiou por esse Brasil afora. Se somássemos os estudantes, entre 80 a 90 por ano, pois íamos à Minas Gerais e ao Rio de Janeiro, teríamos 3000 alunos, pois os cursos no centro histórico de São Paulo ocorriam semestralmente.

A ideia antecede minha entrada na UNESP. Iniciou ainda em 1985 na Faculdade Santa Marcelina e Escola Volkswagem do Brasil. Imaginem dois ônibus, um com as moças e senhoras universitárias e o outro cheio de operários. Foram vários anos até eu chegar a ter o regime funcional de dedicação exclusiva no Instituto de Artes da UNESP. O projeto era diretamente com o reitor e depois pela PROEX (a área de extensão) e finalmente o Grupo de Pesquisa da pós-graduação junto à Capes.

O que mais me encanta neste projeto é a boa relação entre os estudantes, o entusiasmo pela arte colonial, a convivência durante uma semana, todos interagindo. E os trabalhos acadêmicos que saíram sobre igrejas da Bahia, de Minas Gerais e Rio de Janeiro. As visitas às igrejas de São Paulo, e até o trabalho durante 7 anos na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco ficarão na memória de centenas de alunos do IA. Não tenho notícias de um projeto tão duradouro na UNESP.

Histórias interessantes são inúmeras. Das mais antigas, em Mariana, quando não havia restaurantes e nem estrutura para receber 50 pessoas em um restaurante, um senhor nos encaminhou para um suposto local para o almoço. Quando lá chegamos com 40 alunos, os cozinheiros começaram a matar frangos e até um porco para nos servir. Conclusão: ficamos a tarde toda dançando, ajudando a fazer a comida, com a ajuda de caipirinhas e por fim pagamos quase nada por aquela festa de mineiridade. Os anjinhos das pinturas de Ataíde ficaram com inveja ao verem tanta alegria da moçada.

Em 1995 fomos a Salvador e lá ocorria uma greve da polícia. Entramos no hotel, tudo pago, e não podíamos sair de dentro do hotel. Diante de tal situação o gerente do hotel não me devolveu o dinheiro e dizia: pode ligar para a polícia turística, estão todos em greve. Recorri a minha amiga Adriana Castro, então diretora do Ipac (patrimônio cultural) da Bahia. De madrugada entramos todos no ônibus e, escoltados, fomos alojados no Hotel do Carmo, cidade de Cachoeira no Recôncavo. O então governador pagou nossa estadia naquele hotel durante uma semana. Só retornamos a Salvador uma vez, toda ela tomada por tanques de guerra. Claro que as meninas tiraram fotos com os militares. Os santos barrocos e os orixás não gostaram muito.

KP: Por fim, gostaria de acrescentar mais alguma história ou detalhe a essa entrevista?

Relembrar algumas exposições importantes. Uma delas foi Em torno de uma poética subversiva, no Museu de Arte Contemporânea da USP em 1982. Talvez tenha sido a síntese de tudo o que eu fizera na década de 70 com os experimentos em xerografia, heliografia, colagens e instalação. Já tinha passado as tentativas de chocar o público, colocando obras em xerox para o público caminhar sobre elas, as instalações com enormes esculturas em concreto (Bienal de Internacional de São Paulo, 1977) com poemas escritos no chão e marmitas que continham sonhos (doces) e as pessoas os comiam, e levavam as tesouras e as

bolinhas de gude. No MACUSP o espaço era muito grande e os tecidos pintados, retorcidos, tingidos de azul, desciam das alturas e se confundiam com as heliografias de pessoas sendo torturadas. Conservei parte destas obras, agora no acervo do Centro Cultural São Paulo.

Outra exposição foi a que montei para a visita do papa Bento XVI no Palácio dos Bandeirantes em 2007, por ocasião da beatificação de Santo Antônio Galvão, sob o título Arte Sacra - gênese da fé no Novo Mundo. Com a ajuda da curadora do Acervo dos Palácios, Ana Cristina Carvalho, conseguimos levar a pia batismal de Abarebebê (1555), a cruz de Martim Afonso de Sousa (1532), a verga com a datação da fundação da igreja de São Vicente (1559) e o Trono da Imaculada Conceição, também de São Vicente (1560). Esses primeiros registros de cristandade no Brasil muito emocionaram o papa Bento XVI e a mim, ao poder mostrá-los para Sua Santidade, homem culto e apreciador da arte barroca. Ele não sabia que o santo Antônio Galvão era arquiteto. Mostrei a ele os projetos do Mosteiro da Luz e Ordem Terceira de São Francisco, ficou admirado e feliz.

Por fim, uma grande exposição no Centro Cultural dos Correios em São Paulo, São Paulo Artes e Etnias, com o tema dos monumentos da cidade. Em um espaço de mais de 500 metros pude expor 50 obras de grandes formatos, celebrando minha carreira de 40 anos como mestre de pintura em três faculdades, e de atividades artísticas.

KP: Eu lhe agradeço muito por ter concedido essa entrevista e lhe parabenizo por sua longa e rica carreira feita de importantes publicações e contribuições para a historiografia da arte, da arquitetura e do patrimônio e dizer o quanto ter sido sua aluna foi gratificante não só para mim, como para a imensa legião de alunos universitários e leitores de seus livros e artigos, bem como para os expectadores de suas palestras.

Entrevista com Myriam Andrade Ribeiro

Interview with Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Luiz Alberto Ribeiro Freire



QUESTÕES

Luiz Freire (LF) - Você se tornou historiadora da arte em tempos em que não havia graduações específicas. Como se deu essa formação?

Myriam Ribeiro (MR) – No ano de 1965, em meio às perturbações decorrentes da mudança do sistema político no Brasil, obtive uma bolsa de estudos da Universidade Católica de Louvain, que desenvolvia na época um programa especial de suporte a estudantes universitários brasileiros com problemas com o regime militar. A bolsa destinava-se à conclusão do curso de graduação em

Ciências Históricas, que eu cursava já a meio do terceiro ano. Esse plano mudou quando constatei que a estrutura acadêmica da universidade belga incluía uma graduação específica em História da Arte, área que já me fascinava na época.

Cursei um total de vinte e seis disciplinas, incluindo, tanto as áreas específicas da arquitetura, escultura, pintura e artes decorativas da pré-história à época contemporânea, quantos setores ligados à teoria da arte (estética e filosofia da arte), iconologia, análise técnica das obras, conservação de monumentos e museologia. Formação abrangente, que me preparou para o exercício profissional, tanto nos setores do ensino e pesquisa, quanto no trabalho em museus e órgãos de conservação do patrimônio, curadoria de exposições e outras.

LF - Como se deu sua imersão no mercado de trabalho quando retornou ao Brasil? Teve que conquistar espaço? Obteve credibilidade com fluidez?

MR – Minha opção definitiva pela História da Arte foi reforçada ainda na Bélgica por um encontro providencial com Rodrigo Melo Franco de Andrade, fundador e diretor por mais de 30 anos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ IPHAN, que fora à Bélgica para participar de um congresso do ICOMOS/ International Council of Monuments and Sites.

Na conversa que tivemos então Dr. Rodrigo me incentivou a concluir o curso para trabalhar no IPHAN quando retornasse ao Brasil, tendo em vista que o órgão necessitava de historiadores da arte em seus quadros para a área de bens móveis, cujo inventário ainda não tinha sido viabilizado.

Regressando ao Brasil procurei espaço de trabalho simultaneamente na Universidade e no IPHAN. Em 1975 ingressei na Universidade Federal de Minas Gerais onde introduzi duas disciplinas de História da Arte no curso de graduação em História, dando origem a um “setor” de História da Arte no referido curso de História, como em Portugal na época. Finalmente em 1983 comecei a trabalhar no IPHAN, tendo sido alocada no Rio de Janeiro para onde me mudei, obtendo também transferência da UFMG para a UFRJ.

LF - Você conviveu com grande parte dos historiadores que fundaram a disciplina no Brasil. O que destaca nessa relação? Como se relacionou com Germain Bazin e outras figuras?

MR – Em 1967 tive meu primeiro contato com Germain Bazin, indo entrevistá-lo em Paris por sugestão de Rodrigo Melo Franco. Os temas foram basicamente seus livros sobre a Arquitetura religiosa no Brasil e o Aleijadinho, sobre o qual ele acabara de escrever um livro de referência encomendado pelo governo brasileiro.

Em 1981 fiz uma investida infrutífera para trazê-lo ao Brasil como convidado de honra do 1º Congresso do Barroco no Brasil realizado em Ouro Preto, convite repetido e aceito nove anos mais tarde para um 2º Congresso na mesma cidade. Sua conferência de abertura teve um título significativo: “Le baroque, um état de conscience”.

Quanto a John Bury, tive a sorte de conhecê-lo pessoalmente no IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, realizado em Coimbra no ano de 1987. Bury trazia em sua bagagem uma cópia do capítulo que redigira sobre a arquitetura no Brasil colonial para a “The Cambridge History of Latin America” na esperança, disse-me então, de que algum brasileiro presente ao Simpósio se interessasse pela sua publicação no Brasil. Em seguida, enviou-me uma série de outros textos de sua autoria sobre o Brasil colonial e a arte portuguesa dos séculos XVI a XVIII, publicados em revistas inglesas. Reuni todos esses textos em uma coletânea publicada em 1991 pela Editora Nobel de São Paulo com o título genérico de “Arquitetura e Arte no Brasil Colonial”.

Nos anos de trabalho no IPHAN e posteriormente em seu Conselho Consultivo tive a oportunidade de conviver com personalidades como Lúcio Costa e Augusto da Silva Telles no Rio de Janeiro, Carlos Lemos e Benedito de Toledo em São Paulo, e muitos outros incluindo na Bahia Marieta Alves e D. Clemente da Silva Nigra e em Pernambuco José Luiz Mota Menezes.

LF - Sintetize as relevantes contribuições que seus estudos deram para o avanço do conhecimento da História da Arte Brasileira.

MR – Acredito que minhas contribuições mais significativas para a História da Arte Brasileira foram os textos sobre o Aleijadinho e o Rococó religioso no Brasil. O Aleijadinho foi tema de minha dissertação de Mestrado em Louvain, concluída em outubro de 1969. Entre os aspectos até então inéditos nela desenvolvidos estão a questão da colaboração entre o mestre e seus oficiais na execução do conjunto das 64 imagens dos Passos de Congonhas e a disposição original dos sete diferentes grupos escultóricos nas capelas construídas posteriormente.

Publiquei três livros e vários artigos sobre esses Passos e o conjunto do Santuário do Bom Jesus de Congonhas e Adro dos Profetas, constituindo um Sacromonte como o precedente de Braga com o qual tem forte analogia. Estive envolvida nesta temática por mais de dez anos, tendo inclusive redigido os textos básicos do processo de tombamento mundial pela UNESCO em 1985.

O produto final de meus estudos nessa área de investigação foi o Catálogo “raisonné” da obra escultórica de natureza devocional, publicado em 2002 com o título “Aleijadinho e sua oficina”. Obra que se fazia necessária na época em vista do grande número de falsos que circulavam no mercado de arte assim como as atribuições sem base justificada até mesmo de obras expostas em museus. Feito em colaboração com dois outros técnicos do IPHAN, o livro inclui todas as obras atribuídas até a data de sua publicação, tanto as conservadas em museus e coleções particulares quanto as que ainda se mantinham nos locais de origem nas igrejas e capelas de Minas Gerais. Como seria de esperar, esse catálogo contrariou interesses poderosos, chegando a ser interditado de circulação por quase dois anos.

Já o livro sobre o Rococó religioso no Brasil, necessário para complementação da obra de referência do Germain Bazin (A arquitetura religiosa barroca no Brasil), foi elaborado a partir da tese de doutorado, dedicada ao Rococó religioso de Minas Gerais. Em resumo, minhas publicações mais relevantes foram destinadas a

públicos distintos – o catálogo do Aleijadinho foi praticamente um livro técnico para o IPHAN, para servir de referência à identificação da obra pessoal do artista em relação à de seus auxiliares, objetivo básico já indicando no título: “O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo de esculturas devocionais”. “O Rococó religioso no Brasil” se destinava ao público universitário com o objetivo básico de estimular novas pesquisas sobre o tema em diversas regiões do Brasil. Finalmente os guias de monumentos (Barroco e rococó nas igrejas de Minas, Rio de Janeiro e Pernambuco) se destinam ao público em geral, com o objetivo específico de subsidiar as visitas aos monumentos. Este objetivo determinou o formato reduzido e a separação em volumes distintos para a visita aos monumentos.

LF - Como se posiciona hoje sobre a teoria da criatividade mestiça tão propagada pelos modernistas brasileiros e as marcas de brasilidade identificadas na arte que se fez no Brasil no século XVIII?

MR – A teoria de criatividade mestiça foi uma elaboração dos modernistas de 1922 que respondia aos anseios de uma geração num momento histórico determinado. Hoje vivemos um momento oposto, o da globalização da cultura, possibilitada pela revolução dos meios de comunicação a partir da criação da internet. A identificação das marcas de brasilidade era um dos objetivos desta época e não vejo muito sentido de retornar o tema nos dias de hoje.

LF - De todos os cursos que realizou na sua formação, qual foi o que mais subsídios lhe forneceu para a abordagem e entendimento dos objetos de suas pesquisas?

MR – Como disse antes, tive a sorte de fazer na Europa um curso universitário completo de História da Arte, incluindo 3 anos de graduação e um adicional equivalente ao mestrado. Optei sempre que possível por disciplinas relativas aos séculos XVII italiano e XVIII francês, para embasamento teórico do Barroco e do Rococó em Portugal e no Brasil. E ainda por disciplinas direcionadas para a análise direta das obras nos aspectos técnico, formal e iconográfico. Posteriormente optei por um pós-doutorado no Courtauld Institut de Londres pela necessidade adicional

de conhecer melhor a tradição metodológica anglo-saxã, que privilegia aspectos diferentes da tradição francesa como a análise científica das obras e sua contextualização histórico-social.

LF - Como avalia o compartilhamento do exercício da pesquisa com o da docência?

MR – O exercício da pesquisa e da docência universitária sempre foram complementares em meu percurso profissional. A pesquisa na área do IPHAN, destinava-se basicamente a subsidiar processos de tombamento e os inventários de Bens Móveis, minha área específica. No trabalho de docente na UFMG e UFRJ, além dos cursos genéricos obrigatórios, sempre ofereci cursos temporários na pós-graduação relativos às minhas pesquisas em curso no momento.

LF - Considera as condições para a pesquisa mais vantajosas na atualidade? O que pensa acerca das diferenças entre a pesquisa em História da Arte hoje e nos tempos que iniciou suas pesquisas?

MR – Estando aposentada desde 2006 não tenho condições de avaliar objetivamente as condições para a pesquisa universitária nos dias de hoje. Meu sentimento intuitivo é que o verdadeiro pesquisador pode ser comparado ao artista: não depende exclusivamente de condições vantajosas para realizar seu trabalho. Quando tive oportunidades vantajosas de financiamento de pesquisas como ocorreu na época da Fundação Vitae que financiou os Inventários de bens móveis no Brasil, decidi montar um grupo abrangente para a pesquisa e o trabalho de campo, resultando no desenvolvimento de uma área pouco explorada da História da Arte no Brasil nos séculos XVI a XIX, o da Imaginária religiosa, tema que acabou constituindo um setor específico na ‘Mostra do redescobrimento’ na Bienal de São Paulo no ano 2000 e determinou a criação do CEIB (Centro de Estudos da Imaginária Brasileira) em 1996 e em plena atuação nos dias de hoje.

LF - É possível ainda falar de estilos artísticos na arte antiga brasileira?

MR – Sem dúvida, já que se trata de uma abordagem básica tradicional da História da Arte no Brasil, com mensagem específica para o conhecimento das obras. Com o necessário desdobramento entre as áreas internacional, nacional, regional e individual (do artista criador).

LF - O que lhe trouxe e proporciona mais satisfação no seu percurso profissional? Que trabalho obteve maior repercussão na sua trajetória?

MR – No âmbito do meu trabalho no IPHAN a organização dos grupos de inventários de Bens Móveis em diferentes regiões do Brasil, notadamente no Maranhão, Belém do Pará, Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Missões do Rio Grande do Sul. E ainda a montagem das Capelas dos Passos de Congonhas com reposicionamento das esculturas que realizei pela primeira vez em 1973-74 a partir das pesquisas de iconografia e análise de estilo efetivadas em minha tese de mestrado em Louvain.

No âmbito universitário no meu trabalho de maior repercussão foi a organização de cursos de pós-graduação lato sensu em História da Arte Sacra nas Faculdades Arquidiocesana de Mariana, Minas Gerais (em 2013) e São Bento do Rio de Janeiro (em 2009).

LF - Você é muito generosa, foi comigo ao sugerir um tema, A talha neoclássica na Bahia, lacunar e importantíssimo para a minha pesquisa de doutorado, atitude um tanto rara no meio acadêmico. Essa atitude foi frequente na relação com o alunado?

MR – Sempre considerei tarefa importante do professor universitário a orientação de pesquisas na área das disciplinas ministradas, mostrando as lacunas do saber nas mesmas. Com efeito, quanto mais aprofundamos o conhecimento de um tema, mais amplo se descortina o campo por conhecer... Sou muito mais insegura atualmente em minhas afirmações do que no início de carreira.

LF - Atribuições de autoria de obras de arte são problemáticas. Que parâmetros elege no processo de atribuições que realizou/realiza?

MR – As atribuições de autoria são com efeito problemáticas. Seus parâmetros são entretanto bem conhecidos. No campo da História da Arte a pesquisa histórica em primeiro lugar incluindo a bibliografia conhecida e a pesquisa arquivística se for o caso. Em seguida as análises diretas das obras de arte incluindo as áreas técnica (materiais, processos e estado de conservação), iconográfica (estudo do tema) e formal (estilos de época, nacional e individual do artista). Entretanto, o estabelecimento de atribuições de autoria presente um longo período de relacionamento direto com as obras do artista ou região.

LF - Que mensagem gostaria de registrar para os estudiosos e afetos à arte católica no Brasil?

MR – A mensagem que eu gostaria de registrar para os estudiosos da arte religiosa católica no Brasil é que apesar de terem avançado os estudos, muito resta a fazer tanto nos campos da arquitetura quanto de bens móveis e no setor da Imaginária religiosa que me interessa mais de perto atualmente. E que esses estudos são importantes porque estão na base de nossa cultura e formação da nacionalidade. Uma diretriz geral que sempre priorizou meu percurso profissional é que o estudo direto das obras antecede o da aplicação de novos conceitos teóricos que mudam com o tempo. Para a verdadeira compreensão das obras é preciso em primeiro lugar estudá-las a partir dos conceitos do momento histórico em que foram criadas.