DOSSIÊ:

EM HOMENAGEM AO PROF. RAFAEL MOREIRA



Vol. 4, nº 2, Jul/ dez. 2025

ISSN: 2965-1085

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;

Conselho Científico Internacional

Prof. Dr. Alfredo José Morales Martínez – Universidad de Sevilla;
Prof. Dr. Fernando Quiles García – Universidad Pablo de Olavide;
Profª. 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;
Profª. Dra. Maria Mercedes Fernández Martín – Universidad de Sevilla;
Profª.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;
Profª.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;

Conselho Científico Nacional

Profª. Dra. Alexandra Nascimento Passos – Centro Universitário UMA;
Prof. Dr. Andre Guilherme Dornelles Dangelo – Universidade Federal de Minas Gerais;
Profª. Dra. Carla Bromberg – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo;
Profª. Dra. Celina Borges– Universidade Federal de Minas Gerais;
Prof. Dr. Célio Macedo Alves – Universidade Federal de Ouro Preto;
Profª. 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;
Profª. Dra. Maria Cláudia Almeida O. Magnani– Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri;
Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco – Universidade Federal da Bahia;
Profª. 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;
Profª. Dra. Vanessa Borges Brasileiro – Universidade Federal de Minas Gerais;
Profª. Dra. Maria Helena Ochi Flexor – Universidade Federal da Bahia;

Universidade Federal de Minas Gerais
Reitora: Profª. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Diretor: Prof. Dra. Thais Porlan de Oliveira

Departamento de História
Chefe: Profª. Dr. Tarcísio Botelho

Colegiado de Pós-Graduação
Coordenador: Prof. Dr. Rodrigo Patto

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

Perspectiva Pictorum [recurso eletrônico].- v.4, n.2 (2025-). Belo Horizonte, MG: Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de História, 2022-

1 recurso online: il.

Publicação contínua a partir de 2022.

e- ISSN: 2965 - 1085

Disponível apenas online.

Elaborada por Vilma Carvalho de Souza – Bibliotecária – CRB-6/1390.

SUMÁRIO

EDITORIAL

Editorial 5
Magno Moraes Mello

DOSSIE

Apresentação 8
Magno Moraes Mello

Tributo ao Professor Rafael Moreira (*in memoriam*) 10
Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno

Rafael Moreira: uma evocação 17
Carlos Caetano

Carta ao professor Rafael Moreira 37
Clovis Jucá

Algumas palavras ao meu Professor, Rafael Moreira (1947 – 2025) 45
Magno Moraes Mello

Notas sobre o Professor Rafael Moreira 54
Rodrigo Espinha Baeta

Rafael músico 58
Rodrigo Bastos

A Obra de Rafael Moreira
e a Formação de um Campo de Estudos 66
Sarah Dume

ARTIGOS LIVRES

As Coleções e Curiosidades no Inventário de Caetano Luís de Miranda: um estudo sobre Cultura Material e Práticas Colecionistas 80
Cenise Monteiro

O ornato nos forros portugueses
e seus reflexos na São Paulo colonial 91
Danielle Manoel dos Santos Pereira

Duas histórias da arquitetura 116
Pedro P. Palazzo

Exposições de arte em Minas Gerais: da mudança da capital às exposições gerais de Belas Artes, organizadas por Aníbal Mattos 161
Rodrigo Vivas
Gabriela Miranda

Entre olhares estrangeiros e identidade brasileira: a inversão crítica de Mário de Andrade sobre os viajantes e o barroco mineiro 188
Rodrigo Vivas

RESENHAS

Review: BAUER, Hermann; BÜTTNER, Frank; RUPPRECHT, Bernhard. *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis Freising. Band 6. München: Hirmer Verlag, 1998. 211
Suelen Regia dos Santos Ogando

ENTREVISTAS

Entrevista com Francisco Portugal Guimarães 230
Myriam Salomão

Editorial

Este volume do segundo semestre de 2025 apresenta um dossiê em homenagem ao Prof. Dr. Rafael Moreira, da Universidade Nova de Lisboa, de modo a dar ênfase à sua carreira como professor. Para além deste dossiê, este número conta igualmente com artigos livres: *As coleções e curiosidades no inventário de Caetanos Luis de Miranda: um estudo sobre a cultura material e Práticas colecionistas* de Cenise Monteiro; *Ornatos nos forros portugueses e seus reflexos na São Paulo Colonial* de Danielle Manuel dos Santos Pereira; *Duas histórias da arquitetura* de Pedro P. Palazzo; *Exposições de arte em Minas Gerais: da mudança da capital às exposições gerais de Belas Artes organizadas por Anibal Matos* de Rodrigo Vivas e Gabriela Miranda e ainda *Entre Olhares estrangeiros e identidade brasileira: a inversão crítica de Mario de Andrade sobre os viajantes e o barroco mineiro* de Rodrigo Vivas.

A revista ainda apresenta a resenha de Suelem Régia dos Santos Ogano do livro *BAUER, Hermann; BÜTTNER, Frank; RUPPRECHT, Bernhard. Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis Freising. Band 6. München: Hirmer Verlag*, 1998; e a entrevista do Professor aposentado da UFBA Francisco Portugal Guimarães realizada pela Prof.ª Draª Myriam Salomão da Universidade Federal do Espírito Santo.

Finalmente, quero agradecer aos autores do dossiê e dos artigos livres pela participação neste número do segundo semestre de 2025, como ainda agradecer à Prof. Dr.ª Myriam Salomão pela entrevista e à Suelem Ogando pela resenha do livro que aborda os tetos pintados da região da Baviera.

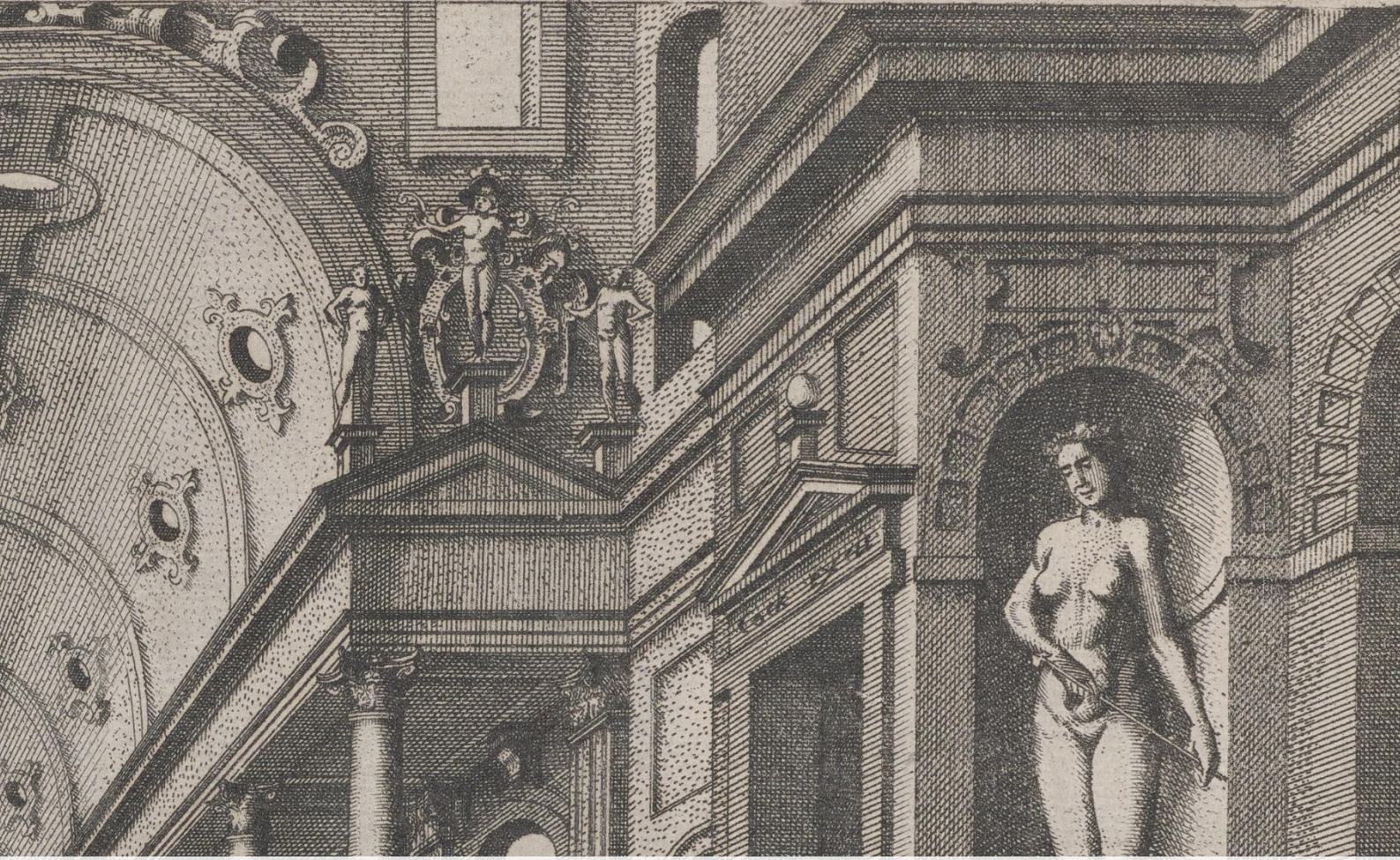
O objetivo da revista é sempre despertar novas perscrutações de modo que nossos alunos da graduação ou da pós-graduação possam ter sempre um terreno fecundo para desbravar cada vez mais um pouco da história da arte.

A todos os envolvidos neste número os meus mais sinceros agradecimentos,

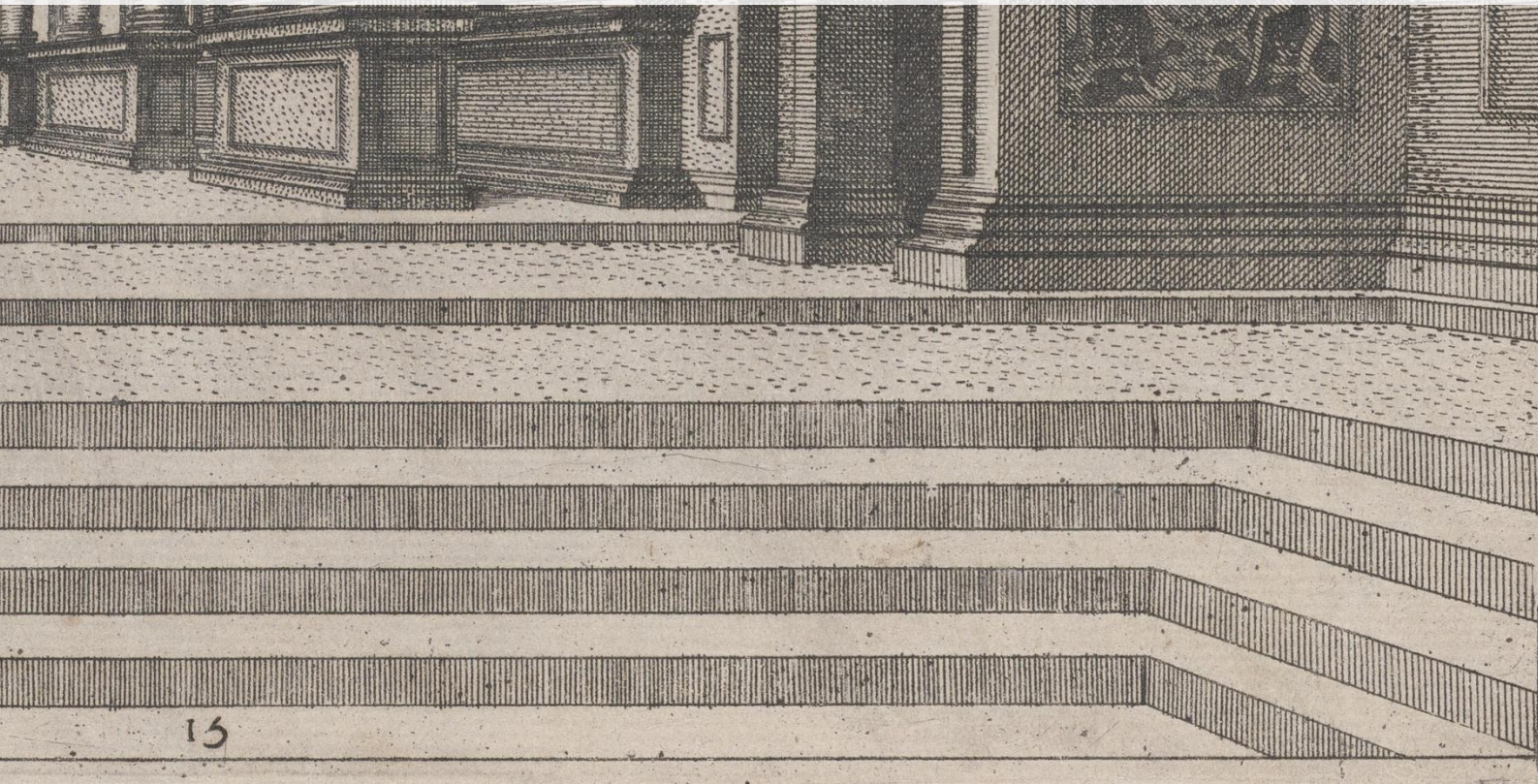
Magno Mello

Editor Chefe da Revista Perspectiva Pictorum

Belo Horizonte, 20 de dezembro de 2025



EM HOMENAGEM AO PROF. RAFAEL MOREIRA



ISSN: 2965-1085

Apresentação

O número deste dossiê, ora lançado ao público, está integrado à nossa revista *Perspectiva Pictorum* e é dedicado exclusivamente ao amigo e professor Rafael Moreira. Um intelectual dedicado ao estudo da arquitetura do Renascimento em Portugal, para além das inúmeras orientações no Departamento de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa.

Conheci o Prof. Rafael Moreira em 1992 e, até a sua morte, em 2025, continuamos em contato, algumas vezes por telefone e outras por meio das suas longas cartas. É neste universo de convivência que decidi organizar um dossiê em sua homenagem com relatos de algumas pessoas que estiveram com ele em momentos diversos e por motivos individualizados. São depoimentos intensos não apenas no plano acadêmico, mas, igualmente, no plano pessoal.

Convidei diversos professores, entre os quais destaco a Prof.ª Beatriz Piccolotto (USP), os Professores Rodrigo Baeta (UFBA), Rodrigo Bastos (USP), Clovis Torres (UFC), Magno Mello (UFMG), Carlos Caetano (UNL) e Sarah Dume, doutoranda pela Unicamp.

Nosso dossiê apresenta testemunhos variados, expressões de amizade, de respeito e de aprendizado. Neste último caso, todos são unânimes em confirmar a sua capacidade de orientação milimétrica e acompanhamento acadêmico com distintas contribuições.

A proposta é dar a conhecer a atuação deste nosso professor que mudou a vida acadêmica de inúmeros alunos, inclusive a minha.

A homenagem é justa e sincera, pois dá valor a um homem com grande capacidade de sugerir bibliografias, formular argumentações e de orientar projetos que às vezes não eram pertinentes ao seu escopo de pesquisa.

O Prof. Rafael Moreira merecia e merece da nossa parte algumas palavras, não apenas como uma nota num jornal ou um agradecimento genérico como o

ISSN: 2965-1085

que geralmente ocorre, mas a evidência de um intelectual de grande porte, para além da sua generosidade.

Este espaço acadêmico tem como objetivo valorizar a presença humana e a brilhante trajetória acadêmica que ele construiu na Europa, nos Estados Unidos – onde ministrou algumas aulas – e no Brasil, entre São Paulo e o Nordeste, entre amigos, intelectuais que o respeitam, seja do ponto de vista humano ou profissional.

Desse modo, é com muita sensibilidade que apresentamos ao leitor e aos nossos amigos esta pequena homenagem ao Prof. Rafael Moreira, entre memória e lembrança, não apenas da convivência, mas do aprendizado e da admiração.

No meu caso, como professor de História da Arte, formado na Universidade Nova de Lisboa sob sua orientação entre o mestrado e o doutorado, não poderia agir de outro modo.

Espero que nossa homenagem chegue a todos os alunos que tiveram a sorte de contar com seus ensinamentos.

A todos os envolvidos neste número, os meus mais sinceros agradecimentos.

Magno Mello,

Departamento de História da Arte da Universidade Federal de Minas Gerais

ISSN: 2965-1085

Tributo ao Professor Rafael Moreira (*in memoriam*)

Tribute to Professor Rafael Moreira (*in memoriam*)

Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno[1]

Em 9 de fevereiro de 2025 faleceu o Professor Rafael Moreira, uma das maiores sumidades em História da Arte em Portugal. O historiador de Arte luso-brasileiro maranhense de coração, nascido no Porto e formado em Lisboa e no Rio de Janeiro, licenciado em História (Faculdade de Letras, 1974), tornou-se a mais célebre referência em Renascimento, Arquitetura Militar e Arte Colonial Portuguesa da Universidade Nova de Lisboa no mundo Ocidental e também em Goa e na África. Mais de 100 artigos em revistas nacionais e internacionais, 5 livros, fazem do professor hoje uma referência incontornável na Historiografia da Arte Colonial. Infelizmente nos deixou em pleno vigor, aos 77 anos.

Cordial amigo dos pesquisadores brasileiros, nutriu dileta amizade com muitos de nós, num saudável intercâmbio desde os tempos dos colóquios luso-brasileiros de História da Arte e dos Congressos organizados pelo Comitê Brasileiro de História da Arte.

Um tributo ao Professor Rafael Moreira se faz necessário.

Felizmente, em 7 de junho de 2024, nosso inspirador e querido amigo, mereceu homenagem[2] presencial na Cátedra Jaime Cortesão, graças à hospitalidade de Iris Kantor e Ana Paula Torres Megiani.

Uma homenagem merecida por ocasião de sua vinda ao Brasil, fruto do apoio financeiro do CHAM e da FAU-USP, realizando um sonho, há anos arquitetado, de realização de um curso sobre "Arte, Arquitetura e Cidade: Ásia,

[1] Professora Associada - FAU-USP
[2] https://www.youtube.com/live/-xzPHY32p0o?si=-Io8z6oyOWJEkpBy

África e Brasil Global". Tão sonhado desde que criei com Dante Martins Teixeira a disciplina "Paisagem Cultural Brasileira: encontros, trocas e hibridismos" na pós-graduação da FAU-USP. Editar em versão reduzida um curso há muito ministrado em Washington, na *National Gallery Art*, a convite de Henry Millon, era algo que pairava no horizonte e hoje vejo efetivado.

Por sorte – os astros conspiraram – e a vinda do nosso querido professor e amigo coincidiu com o lançamento do livro "A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: a encomenda régia entre o Moderno e o Romano", sua tese de doutorado concluída em 1991, sob orientação de André Chastel e Jean Guillaume.

A oportunidade ensejou reunir amigos e companheiros de trajetória intelectual como Clovis Jucá Neto, Rodrigo Baeta e Magno Mello que, como eu, tiveram a oportunidade de gozar do carinho, da convivência, da generosidade, da amizade do mestre que tanto admiramos.

Admiramos por quê?

Cabe aqui, para os que não conhecem, situar o professor Rafael Moreira no mundo da História da Arte internacional, em escala global, por força da sua própria origem luso-brasileira. Era de família maranhense, mãe brasileira, radicado em Portugal desde 1956. A origem híbrida certamente contaminou suas escolhas intelectuais, temáticas e acadêmicas, abraçadas com refinamento ímpar ao longo da vida.Para minha surpresa o descobri "meio brasileiro" quando nos falamos pela primeira vez. Aliás um encontro digno de registro. Imaginem vocês, aos vinte e cinco anos, em pleno doutoramento, receber um telefonema da sua mais inspiradora bibliografia.

Quando não havia nada, os textos do Professor Rafael eram um manancial de inspiração ... Foi o que ocorreu comigo e ela – a bibliografia – amistosamente falava português do Brasil e se dizia interessada em algo que eu havia escrito num Seminário de História da Cidade e do Urbanismo realizado em São Carlos – o III -, em 1994, que ele acompanhava à distância.

Aí vão exatos 30 anos de amizade initerrupta que começou com o telefonema, evoluiu no encontro na Bahia por ocasião do Seminário Luso Brasileiro de História da Arte, em Salvador, quando efetivamente nos encontramos e visitamos juntos os fortes e a arquitetura que estudávamos.

Amizade que floresceu numa tutoria (co-orientação) carinhosa e cuidadosa a partir da minha primeira estadia de estudos em Portugal em 1995 e na segunda em 1999 por três meses, por ocasião do Seminário Universo Urbanístico Português organizado por Renata Araújo – que me mostrou a literatura do professor -, Walter Rossa e Helder Carita na Universidade de Coimbra.

Depois veio a Arrábida e o curso de verão organizado por Manuel Teixeira – dias inesquecível de puro deslumbramento diante de paisagem e grupo de intelectuais incríveis – os melhores à altura, passando pelo MASP na exposição organizada por meu orientador o Prof. Nestor Goulart Reis Filho em 2000, levada a Portugal no mesmo ano, e pelo Seminário Luso-Brasileiro de H.A no Algarve que ele fez questão de apresentar em co-autoria comigo as descobertas sobre o desenho que eu havia feito graças à generosidade de fontes primárias que ele gentilmente me mostrou e disponibilizou nos seus escritos.

Escritos que chegam à centena, com densidade ímpar, redação impecável – escreve muito bem – e genuína capacidade de descobrir raridades em acervos sofisticados e desconhecidos.

Manuscritos, tratados de arquitetura e engenharia militar, engenheiros, mestre de obras e arquiteturas foram postos à luz graças às intuições e descobertas do Professor Rafael.

Raridades expostas ao olhar do mundo seleto da História da Arte internacional que o acolheu como grande scholar.

Amigo e companheiro de arquivos e jornadas científicas dos grandes nomes da História da Arte europeia – italiana, francesa, inglesa e castelhana – e também norte-americana, Rafael Moreira participou e publicou em todas as redes científicas mais prestigiosas, brindando o público com inovações preciosas em cada *paper*, artigo e livro, enchendo nossos olhos com imagens de rara beleza –

de mapas a pinturas e gravuras -, tratados e objetos de arte, disponibilizados ao grande público em exposições memoráveis e refinadas que ele teve o privilégio de colaborar, pondo luz na riqueza do Patrimônio Português escondido em acervos e Bibliotecas nacionais.

Especial atenção mereceram os tratados e a literatura produzida por arquitetos e engenheiros em instituições que ganharam visibilidade graças aos estudos do professor. Revelou personagens como Antônio Rodrigues, entre outros, colocando Portugal no circuito das artes do Renascimento até então reduzido às cortes italianas.

Eis o tema da tese e do livro que em bora hora foi finalmente publicado em 2023. Intercâmbio, circularidade de saberes, homens, tratados, ideias, entre Portugal, o mundo colonial e as cortes italianas, revelaram inclinações da encomenda régia desde D. João II, e com ênfase a partir de D. João III, ao gosto "ao Romano", em detrimento do "ao moderno" (o gótico internacional) manuelino vigente. E saber que Vitrúvio foi traduzido para o vernáculo português antes de o ser na Inglaterra, França e Castela, bem como que J. B. Alberti e um certo "Martinos"- Francesco di Giorgio Martini – circularam nas mãos de cortesãos, mestres de obras, engenheiros e instituições de ensino portuguesas precocemente ou simultaneamente à sua publicação na Itália... Estas foram descobertas creditadas ao Professor que generosamente compartilhou conosco ainda quentes, em primeira mão.

O olhar logo saiu do circuito eurocêntrico e enveredou pelo mundo luso em escala planetária, despertando o interesse de Henry Millon que o convidou para ministrar o curso supracitado em Washington.

Viajante incansável, conhece o legado português nas mais diversas latitudes, da Índia à Etiópia, sem falar Mazagão no Marroscos convertido em Patrimônio da Humanidade graças aos seus estudos. A nacionalidade híbrida facultou-lhe olhar atento para a arte portuguesa aclimatada nas mais diversas geografias. Geografias artísticas de uma paisagem cultural lusa que foi o tema do

presente mini curso que o trouxe ao Brasil só agora, mas que milita há muitos anos, numa perspectiva global hoje tão em voga.

Ao professor, em nome dos seus tantos discíplulos brasileiros – em Portugal são mais de 40 teses orientadas e no Brasil dezenas co-orientadas como a minha - agradeço por ter tido a oportunidade e o privilégio – a honra – de compartilhar do seu convívio, respeito, carinho e amizade. Agradeço as intuições, bibliografia, indicações, viagens compartilhadas, dicas de hotéis, restaurantes, rotas sempre tão refinadas. Agradeço os e-mails com escrita elegante, erudição ímpar, e os tantos telefonemas que nos alegram e guiam diariamente quando estamos em Portugal, com generosidade de um verdadeiro pai intelectual.

Ao professor meu sincero obrigada. Pena que se foi em pleno vigor, aos 77 anos, lúcido, deixando pesquisadores das quatro partes do mundo órfãos de um grande intelectual, um dos maiores nomes da História da Arte portuguesa.

Antes de terminar, gostaria de dar algumas pinceladas sobre o livro que felizmente foi publicado em vida, sua obra magistral: *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: a encomenda régia entre o Moderno e o Romano*[3].

Trata-se de um livro resultante de uma tese de doutorado, defendida em 1991, que ainda surpreende pelo frescor e rigor das descobertas, pondo ao alcance de todos os engenheiros e arquitetos e mestre de obras e canteiros dos séculos XV e XVI em Portugal e Conquistas, em continuidade ao trabalho de José Augusto França realizado sob orientação de Pierre Francastel (1972).

O recuo temporal enseja mergulho em arquivos e biblioteca em busca de dados para além do conhecido universo da H. da Arte Portuguesa ainda cheio de ideologias nacionalistas e endógenas.

Desde o gosto florentino do rei D. João II, passando pela vinda de Andrea Sansovino (1492-1501) a Portugal e pelas múltiplas correspondências com

[3] Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: a encomenda régia entre o Moderno e o Romano*, Lisboa, Colibri, 2023.

nunguém mais e ninguém menos que Lorenzo di Médici; enveredando pela conjuntura antiquizante de Évora (1532-1537) nos primórdios do século XVI em torno do círculo humanístico do Cardeal d. Afonso, até atingir os mestres de obras de El Rei, pioneiros da arquitetura e das fortificações ao modo romano, à italiana, como os Arrudas no sul marroquino, Boytac no norte marroquino, até João de Castilho mestre das obras de Belém e de Mazagão no Marrocos já em tempos de D. João III.

Rafael recuou assim periodização ao *Quattrocento*, mostrando um Portugal erudito e poroso às inovações em curso, aliás usadas como moeda de troca nas Índias, em meio aos potentados vigentes.

Na trama narrativa emergiram contatos diretos e indiretos entre engenheiros militares italianos, como Benedetto da Ravena, Tiburcio Spanochi, Leonardo Turriano, demonstrando como funcionavam os canteiros de obra, as consultorias estrangeiras, em contextos complexos de um império espalhado nas mais diversas latitudes.

E por fim, o suprassumo da novidade na década de 1990, a figura revelada do mecena humanista D. Miguel da Silva e seu arquiteto lombardo romano Francesco da Cremona, datável de 1520, o tal ao qual Baldassare Castiglione – autor do célebre tratado Il Corteggiano – dedicou-lhe a obra, mostrando intercâmbios de mão de dupla, sem submissão ou inferioridade das partes envolvidas.

Autentico cortesão ao modo italiano, o Cardeal D. Miguel da Silva foi responsável pelas primeiras obras classicizantes de Portugal.

Com erudição incomum, coube ao professor Rafael Moreira revelar ao restrito mundo da História da Arte e ingresso de Portugal no Primeiro Renascimento ao longo do Reinado de D. João III e o modo como o gosto “ao romano” contaminou as obras oficiais em Portugal e nas Conquistas Ultramarinas desde então, destronando o Manuelino das encomendas régias.

ISSN: 2965-1085

A descoberta facultou-lhe lugar de honra entre seus pares e formação de toda uma geração de discípulos como Paulo Varela Gomes, Nuno Senos, entre tantos outros.

O mundo asiático e africano não ficou distante das suas preocupações formando uma nova geração de curadores hoje integrantes das mais prestigiosas instituições portuguesas como o IPAAR, o Museu Nacional de Arte Antiga, a Fundação Gulbenkian, a antiga DGEMN, entre outras.

Espero que esta seja uma das muitas oportunidades de homenagear seu legado. Expresso essas breves palavras e lamento profundamente a perda do saudoso e querido amigo. Certamente os professores Benedito Lima de Toledo (*in memoriam*) e Mário Henrique Simão d'Agostinho (*in memoriam*) se juntariam ao coro e, espero que juntos, celebrem a História da Arte em outras dimensões.

Perspectiva Pictorum / Dossiê: Em homenagem ao Prof. Rafael Moreira / v. 4, n. 2, jul-dez/2025
ISSN: 2965-1085

Rafael Moreira: uma evocação

Rafael Moreira: an evocation

Carlos Caetano[1]

O Professor Rafael Moreira (Porto, 1947 - Lisboa, 2025) é um dos primeiros e mais ilustres filhos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), de que seria também um dos primeiros e mais ilustres obreiros. A fundação desta Faculdade, em 1977 (início da actividade lectiva em Janeiro de 1978), fez história, pois marcou a grande a renovação do ensino superior e a da investigação científica em Portugal, nomeadamente na área das Humanidades e, em particular nas disciplinas da História e da História da Arte. Rafael Moreira, que concluíra a sua licenciatura em História na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1975, foi imediatamente admitido no Curso de Mestrado em História da Arte, então acabado de criar por, entre outros, os grandes historiadores de Arte Artur Nobre de Gusmão e José-Augusto França. Este foi o primeiro Curso de Mestrado em História da Arte que se fez entre nós e foi porventura o primeiro mestrado de toda a Universidade Portuguesa. O jovem Rafael Moreira deu imediatamente nas vistas, nomeadamente com a sua tese de Mestrado (1982) sobre o arquitecto e teórico quinhentista português António Rodrigues*: Um Tratado Português de Arquitectura do Século XVI (1576-1579)*. Ascensão académica fulgurante, já em 1978 Rafael Moreira integrara como Assistente do Departamento de História da Arte o corpo docente da então jovem Faculdade (onde permaneceria até ao fim da sua carreira). Em 1993 aí defende a sua tese de Doutoramento: *A Arquitectura*

[1] CEPESE, Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade; CHAM, Centro de Humanidades (FCSH – Um. Nova / Un. dos Açores).

do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o 'Moderno' e o 'Romano', orientada pelo Prof. Artur Nobre de Gusmão, reconhecida por todos como um dos monumentos maiores da historiografia da arte portuguesa, nomeadamente da produzida nos últimos 50 ou 60 anos, mas só recentemente publicada graças aos cuidados de um seu brilhante discípulo, Francisco Bilou (Edições Colibri, 2024).

Autor de uma vasta e muito valiosa obra espalhada por livros (alguns com a sua coordenação científica), capítulos de livros e inúmeros artigos, mas também por importantíssimos catálogos de grandes exposições de cultura e arte – uns e outros a merecerem recolha e republicação urgente - o início da sua carreira científica mas também enquanto figura de primeiro plano da vida cultural portuguesa foi fulgurante. Com efeito, muito jovem, com apenas 36 anos, foi o coordenador da secção de Arquitectura da grande e muito prestigiosa exposição *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento – XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*, promovida pelo Conselho da Europa e que teve o historiador e diplomata Pedro Canavarro como Comissário Geral. Esta exposição, que ocorreu em 1983, foi muito importante pois foi a primeira exposição de arte de grande envergadura realizada em Portugal depois da instauração da Democracia a 25 de Abril de 1974.

A integração da arquitectura como uma das componentes cimeiras da referida Exposição foi uma autêntica revolução cultural. Claro que em Portugal já tinha havido exposições de arquitectura e de arquitectos, mas foram poucas e foram estritamente monográficas. Agora, tratava-se de expor arquitectura, mas em articulação com as outras formas de arte e de cultura de um tempo único da História de Portugal, sob o signo "As Descobertas e o Renascimento, Formas de Coincidência e de Cultura", como se lia no título do núcleo principal da referida Exposição, patente no *Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa* de Lisboa (MNAA), o maior e o mais importante museu português, que então receberia importantes obras de renovação e de ampliação do

espaço expositivo. Rafael Moreira propunha uma maneira nova de ver e de expôr Arquitectura e a exposição no seu todo foi memorável pois trouxe uma lufada de ar fresco ao olhar português sobre o nosso passado comum, enquanto portugueses, enquanto europeus e enquanto cidadãos do Mundo. A grande exposição ocorreu numa época verdadeiramente pós-revolucionária, nove anos apenas o 25 de Abril de 1974, num momento singular em que, diga-se, tudo tinha o perfume e a frescura próprias de um tempo histórico em que também tudo em Portugal era novo: desde o então muito jovem Regime Democrático à Própria NOVA FCSH, passando naturalmente pelos protagonistas, também quase todos muito novos, de uma autêntica revolução universitária mas também cultural e artística.

Como espectador ainda jovem da memorável Exposição, lembro a emoção com que vi o conjunto de peças que inauguravam a secção da Arquitectura na citada Exposição: o esquadro, a régua articulada e o compasso de um estojo alemão de arquitecto, de 1549 (do *Museu do Renascimento* de Écouen)[2], que nunca imaginaria poder ver numa exposição no MNAA. Mas por essa exposição prodigiosa perpassavam também as edições mais raras dos tratados quinhentistas de arquitectura, a par de inúmeros manuscritos e desenhos, passando por fragmentos de elementos arquitectónicos e pela exposição de belíssimas maquetes, produzidas expressamente para a Exposição, reproduzindo e reconstituindo edifícios renascentistas portugueses célebres.

O primeiro texto que me lembro de ter lido de Rafael Moreira foi justamente o que constava no *Catálogo* da exposição acima referida, de 1983. Este pequeno texto, que introduzia o catálogo das respectivas peças expostas, seleccionadas e anotadas primorosamente por si próprio, foi uma revelação – e por isso transcrevo aqui o seu primeiro parágrafo:

[2] Peça 389, "Estojo de Arquitecto", in Catálogo da exposição *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento – XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. As Descobertas e o Renascimento, Formas de Coincidência e de Cultura*: Núcleo Museu Nacional de Arte Antiga; Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Lisboa, Lisboa, 1983, Vol. I, p.ª 315.

ISSN: 2965-1085

> No panorama da arte portuguesa do séc. XVI, a arquitectura constitui, sem dúvida, o domínio de mais largo alcance histórico e cultural, em íntima articulação com os restantes domínios da cultura: tanto artística, como literária e científica. Hoje, é-nos difícil sentir o poderio e o fascínio que a sociedade do tempo via nessa arte, ponto de cruzamento de todas as outras. Metáfora do homem e da sua harmonia com o cosmos, símbolo da energia criadora divina, mesmo quando dotado de mera função prática, o objecto construído era sempre investido de uma intencionalidade que o transcendia, e a construção uma actividade manual (*arte mechanica*) conferidora por si da mais alta dignidade[3].

Estas considerações desassombradas, inéditas e impensáveis na historiografia tradicional da arte portuguesa, constituíam já todo um programa, em ruptura frontal com praxes de investigação e divulgação tradicionais. Elas anunciavam toda uma nova concepção de História de Arte, independente e descomplexada; aberta e crítica, original e inovadora, que acolhia em si não só o melhor da renovação que associamos à chamada *Nouvelle Histoire*, mas também contributos essenciais da maneira anglo-saxónica de fazer e escrever história. Com efeito, era uma história da arte muito afastada de velhos preceitos e preconceitos, nomeadamente os positivistas, os elitistas ou os nacionalistas, tão asfixiantes e tão presentes na velha historiografia da arte portuguesa.

Da imensa acção pedagógica e da imensa obra de investigador de Rafael Moreira destaquem-se as áreas tão inovadoras que trouxe à investigação e à Universidade Portuguesas: a da *Arquitetura Militar Portuguesa do Renascimento* (1998) ou, anteriormente, a da *Arte Colonial Portuguesa* (1992). Diga-se que esta última área de investigação e ensino não deixaria de causar grande surpresa e mesmo algum escândalo académico, cultural e até ideológico, num país que acabava de encerrar um processo complexíssimo de descolonização.

Dotado de um finíssimo sentido de investigador, sempre a descobrir documentos inéditos, Rafael Moreira, que detinha uma curiosidade intelectual sem limites e áreas de interesse alargadíssima e nada "passadista", estava sempre

[3] Rafael Moreira, "Arquitectura", in Catálogo da exposição *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento – XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. As Descobertas e o Renascimento, Formas de Coincidência e de Cultura*: Núcleo Museu Nacional de Arte Antiga; Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Lisboa, Lisboa, 1983, Vol. I, p.ª 307.

ISSN: 2965-1085

pronto para propor leituras novas e sempre muito inspiradas de velhos documentos, quase sempre certeiras e quase sempre muito agudas, surpreendentes, irreverentes e até insólitas. Ao fazer isto, Rafael Moreira superava sempre a mera erudição e o olhar rasante e meramente positivista de tantos investigadores, mas também nunca ultrapassava o sério risco de um olhar como que fetichista sobre a obra de arte ou a arquitectura, um risco e uma tentação sempre presente em quem estuda a arte do passado ou do presente. Porém, e para inveja de muitos (a começar por mim próprio), o Rafael Moreira associava aquelas qualidades a invulgares capacidades de trabalho e de escrita e a uma memória maravilhosa, intacta até ao fim.

Descomplexado, desafrontado, corajoso até à temeridade, Rafael Moreira foi um historiador formidável, sempre a procurar sentidos fecundantes quer nos documentos escritos quer nos testemunhos materiais, e em particular na arquitectura, nomeadamente nos de muito difícil leitura e interpretação. Com efeito, o grande historiador que ele era, era mais do que isso, pois o Rafael procurava sempre um olhar transversal e muito alargado, sempre cruzado com outros olhares, fazendo jus ao nome da novíssima Faculdade em que sempre trabalhou e que é bom lembrar que se chamava e chama de *Ciências Sociais e Humanas*, circunstância que por vezes se ignora ou se esquece. Por outro lado, o Rafael Moreira, que se apoiava sempre num sensacional lastro documental escrito, manteve uma luta constante pelo lugar e pela importância dos testemunhos materiais, dos artefactos e da generalidade das obras de arte - e em particular da arquitectura - para problematizar e para contribuir para o nosso melhor conhecimento do Passado. Diga-se que esta incidência no testemunho material era feita quantas vezes à revelia ou em confronto (ainda que discreto) com historiadores consagrados que, estritamente ancorados no documento escrito, sistematicamente ignoravam (e quantas vezes ignoram ainda) o contributo que ele considerava essencialíssimo da História da Arte para o debate historiográfico e, repetimos, para o nosso melhor conhecimento do Passado. Por

ISSN: 2965-1085

tudo isto, Rafael Moreira foi um dos maiores e mais estimulantes historiadores portugueses da sua geração. Como exemplo do grande historiador que ele era, vejam-se as palavras inspiradíssimas - que em nada desmerecem das dos grandes historiadores dos Descobrimentos - que dedica a certo momento muito auspicioso do século XV português, quando fala de uma "civilização segura de si, com a exuberância de uma vontade irradiando vigor concentrado, um vitalismo alegre e a plena confiança nos seus meios e energias para a conquista dinâmica do mundo"[4]. Enfim, graças ao seu magistério todos os que o ignorávamos ficámos a saber que História da Arquitectura é História da Arte e História da Arte é História, que é uma ciência social e humana, como os grandes fundadores e obreiros da novíssima Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, em 1977, tão bem sabiam.

Nesta revelação, ou melhor, nesta celebração e nesta como que recentração da História o Rafael teve, como em tantas coisas na sua vida, a arte de convocar muitos e grandes mestres, companheiros, amigos e colaboradores, portugueses e estrangeiros, pois todos eles contribuíram para a construção daquela que tem que ser considerada uma das primeiras carreiras académicas portuguesas verdadeiramente "internacionalizadas", num tempo em que ainda quase se não falava em "internacionalização" de carreiras, de cursos ou projectos. Ora, a verdade é que desde o início até ao fim, Rafael Moreira conseguiu o reconhecimento, o apoio, a amizade, e mesmo a cumplicidade de nomes grandes da História da Arte das últimas décadas. Com efeito, pela sua vida e pela sua obra perpassavam os ensinamentos mas também a admiração imensa por nomes como os de Giulio Carlo Argan (1909-1992) e de Manfredo Tafuri (1935-1994), a que há que acrescentar a admiração e mesmo o companheirismo de nomes como os de André Chastel (1912-1990), John Bury (1917-2017) ou, praticamente já da sua geração, com Annemarie Jordan Gschwend ou com Fernando Marías. Uma referência particular merecem os seus colegas, admiradores e amigos

[4] Rafael Moreira, "Cultura material e visual" in Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (Dir.), *História da Expansão Portuguesa*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1998, Vol. I, p. 463.

brasileiros, devendo lembrar-se nesta evocação o saudoso Mário d'Agostino (falecido em 2021), mas também os nomes de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira ou de Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, bem como o de historiadores e investigadores brasileiros das gerações mais novas, como Magno Mello, Clóvis Jucá Neto, Clarisse Martins Vilela ou ainda investigadores tão jovens como Esdras Arrais ou Allan Pedro Silva. Em Portugal, Rafael Moreira gozou dos ensinamentos, do apoio e da lealdade de mestres, colegas historiadores como Horta Correia - o mais velho de nós todos! – mas também de nomes como os de Raquel Henrique da Silva, Paulo Pereira, Carlos Moura, Miguel Soromenho, Maria João Vilhena de Carvalho, Vítor Serrão, Paulo Varela Gomes ou Carlos Moura Martins, a que há que acrescentar investigadores mais jovens da craveira de Alexandra Curvelo ou Nuno Senos, um e outro nomes cimeiros da actual geração de professores de História da Arte da NOVA FCSH. A par destes, também os amigos Nuno Villamariz Oliveira, Pedro Cid, Francisco Bilou e Ruy Ventura devem aqui ser lembrados, pois tive e tenho o privilégio de partilhar com eles uma amizade e uma admiração comuns por Rafael Moreira.

Pelo tempo que lhe coube viver, Rafael Moreira cruzar-se-ia com figuras maiores da cultura e até da sociedade portuguesas da época, de que deixarei aqui apenas um exemplo. Mais que uma vez falou daquela que devia ser a figura célebre mais antiga de que se lembrava e que merece aqui ser referida: o grande historiador Jaime Cortesão (1884-1960). Contava a emoção de, em criança, em 1953 ou 1954, com seis ou sete anos, acompanhado pela mãe (uma portuguesa das elites portuenses), se ter cruzado e viajado repetidamente no elevador de um hotel famoso de Lisboa com o grande historiador – "de barbas", como ele o recordava - exilado e activo no Brasil quando este, a convite do Governo Brasileiro, veio a Portugal investigar e recolher documentos e testemunhos no âmbito das comemorações do 4.º Centenário da Fundação da cidade de S. Paulo.

Lembre-se a propósito que também o Rafael Moreira colaborou intensamente com entidades culturais e científicas portuguesas e estrangeiras do

ISSN: 2965-1085

mais alto nível, nomeadamente na área do Património Cultural, do seu conhecimento e da sua difusão nacional e internacional. Assim, para lá da citada colaboração com a *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*, promovida pelo Conselho da Europa, atrás referida, o Rafael Moreira coordenou ou colaborou activamente em todas as grandes exposições promovidas pelas entidades culturais e governamentais portuguesas promovidas nas duas últimas décadas do século passado. Integrou nomeadamente o grupo que promoveu a *Europália 91. Portugal*, em 1991, na Bélgica (com exposições também na Holanda), dedicada à cultura portuguesa, na sequência da integração de Portugal na Comunidade Económica Europeia, hoje União Europeia. Pertenceu também às comissões que organizaram as *Comemorações dos Descobrimentos Portugueses* (1994) e a grande *Exposição Mundial de Lisboa de 1998*.

O Rafael Moreira foi uma presença intensa na minha vida, desde 2000, no momento em que acabei o Mestrado e iniciei os trabalhos para o Doutoramento: ao Rafael devo provas de simpatia, amizade, cumplicidade, partilha e amizade. A ele devo o conhecimento dos romances do historiador Paulo Varela Gomes e sobretudo uma visita guiada ao Rio de Janeiro, primeiro à distância e depois em presença. Com efeito, em 2015, no âmbito das comemorações dos 450 anos da criação da cidade do Rio de Janeiro – de que Rafael Moreira foi o responsável pela participação portuguesa (tarefa em que tive o gosto de colaborar informalmente) consegui visitar finalmente o Brasil, e o Rio em particular, onde tenho família muito próxima. Escolhi o mês de Julho pois contava poder assistir à inauguração da grande exposição dedicada à grande efeméride, prevista para os primeiros dias de Julho no *Museu de Arte do Rio*. Eu parti muito cedo, pois não conhecia o Rio e o Rafael iria nos primeiros dias de Julho, como aconteceu. Ora, nos quase quinze dias de Junho desse ano, em que estava no Rio pela primeira vez, todos os dias tinha um roteiro preparado para as minhas visitas: “Carlos, não se esqueça de ir ver o *Museu de História Nacional*, olhe que fica no Palácio Gomes Freire!…” - e com esta indicação vinha toda a informação necessária para

ISSN: 2965-1085

o pleno entendimento do Museu (não há nenhum museu em Portugal parecido com este) e do belo Palácio em que está instalado. E a par destas informações vinham indicações tão minuciosas como a de me pedir para, muito perto do Museu, reparar na calçada "pé-de-muleque" da base do morro do castelo, demolido nos Anos de 1920, em circunstâncias que todos os cariocas cultos conhecem. Depois era a sugestão - leia-se: a ordem para visitar o *Convento de Santo António da Carioca* e a Igreja contígua da *Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência*, a que se seguiam autênticos mandatos para não perder o *Jardim Botânico*, o *Museu de Belas Artes* ou a *Sala Assíria* nos fundos do *Teatro Municipal*. Incansável, o bom do Rafael Moreira continuava a lista de sugestões com propostas para visitar a Lapa, o *Convento de Santa Teresa*, lá no alto e, aberto às estéticas menos convencionais, para subir a *Escadaria Selarón* e não perder o *Aqueduto da Lapa* nem a igreja do *Mosteiro de S. Bento*, o que fiz, sempre acompanhado por familiares e amigos cariocas. Não sendo possível referir aqui todas as indicações que o Rafael me deu, sem qualquer tipo de paternalismo, recordo a emoção das minhas visitas, sugeridas pelo Rafael Moreira, à *Xácara do Céu* e ao edifíco que foi a sede do antigo *Ministério da Educação e Saúde*, do grande arquitecto Lúcio Costa e que para mim é um dos mais belos, senão o mais belo edifício modernista que me foi dado ver e admirar em qualquer parte do mundo. Evidentemente, as indicações contemplavam livrarias e restaurantes, de que retenho a *Travessa* e o *Bar Luís* (Rua da Carioca), respectivamente. O Rafael chegou ao Rio nas vésperas do dia 4 de Julho, o seu dia de anos, e foi uma epifania: de carro e a pé, percorremos o Rio de Janeiro, com paragem no Bairro do Catete, de que ele tinha particulares memórias pessoais, pois passara parte da infância e depois parte da Juventude no Rio, épocas em que morava neste bairro. Celebrámos com caipirinha num restaurante nordestino da moda e foi uma festa. Diga-se que o Rafael Moreira era um *gourmet* refinado e apreciava vinhos caros. Devo dizer que também nesta matéria ganhei muito com o convívio de mais de duas décadas com ele: vinhos, bebidas e

ISSN: 2965-1085

restaurantes caros (o Rafael era um burguês!) face a outros populares, O Rafael estava sempre à procura de uma culinária vernácula e autêntica, que considerava ser um retrato rigoroso da região ou do país onde estivesse. Acompanhei-o em numerosos restaurantes em Lisboa e em várias regiões de Portugal (muitas vezes com amigos locais), mas também em Espanha, onde fomos várias vezes, no âmbito de visitas de estudo promovidas por professores e alunos de História da Arte da NOVA FCSH. Uma das mais ricas foi ao *Museu do Prado* a ver a grande exposição de H. Bosch. Dava-se a circunstância de ao mesmo tempo haver também uma grande exposição de Georges la Tour, que tive o privilégio de ver a sós com ele, que em seguida me levou ao Pátio - Claustro dos Jerónimos, incorporado no Prado, onde vi pela primeira vez os prodigiosos bronzes quinhentistas cortesãos todos eles celebrando o poder imperial de Carlos V ou a majestade de Filipe II, naquela que, de tantas, foi porventura a mais comovente (e a mais demorada) visita a um museu com o Rafael.

Como tantos historiadores portugueses, o Rafael não gostava particularmente de música e muito menos de ópera. Ora, eu não sabia, pelo que num Natal, porventura no de de 2000, ofereci-lhe *O Guarany* de Carlos Gomes, então recentemente editado (produção da Ópera do Estado de Bona; Sony, 1995), ópera de que gosto muito. Pois o Rafael ouviu-a de uma ponta à outra, agradeceu-me muito e disse-me comovido que a audição da ópera lhe tinha lembrado o pai, que morrera quando o Rafael tinha 5 ou 6 anos. O pai era de S. Luís do Maranhão, cidade onde ele também viveu em criança e em jovem e a que regressava com frequência – lembre-se que o Rafael era um cidadão luso-brasileiro. Contou então que o seu pai em casa cantava ou cantarolava uma ária famosa de *O Guarany*, porventura a ária "Senza tetto, senza cuna", de Gonzales, o vilão da ópera, que é belíssima, fácil de entrar no ouvido e que se popularizara graças ao disco.

Ao longo de mais de vinte anos de convívio foram muitos os momentos de bom e são convívio mas, se nem sempre era fácil ser amigo do Rafael Moreira,

ISSN: 2965-1085

ser aluno dele era e foi a coisa mais fácil e mais aprazível do mundo. Para mim foi um encanto que começou em 1996 e que se prolongou até ao fim. Foi uma sorte: tudo começou nas provas de acesso ao *Mestrado de História da Arte* da NOVAFCSH, ocorridas em Outubro daquele ano. No exame de acesso as questões tinham temas diversos a distribuir para avaliação pelos diversos professores do curso, consoante os temas, portugueses e estrangeiros, um por cada época da História da Arte. As questões a que os candidatos tinham que se responder por escrito eram sorteadas. A mim calhou-me a "Lisboa Pombalina", tema que fora proposto e seria examinado pelo Rafael Moreira. Fiz a prova escrita e depois a prova oral, esta pública (que ocorreu provavelmente a 24 daquele mês), e o Rafael fez o favor de dizer publicamente que tinha gostado muito das minhas provas. Decidi imediatamente fazer a cadeira que ele leccionava no 1.º Ano do Curso de Mestrado: a famosa "Arte Colonial Portuguesa". Também imediatamente decidi fazer a tese com ele e desde o princípio escolhi o tema da "Lisboa Ribeirinha". Quando lho apresentei ele atalhou e disse logo: "Não, não, o senhor vai estudar a *Ribeira de Lisboa*". Nestas palavras disse tudo: eu preparava-me para estudar a frente de Lisboa sobre o Rio Tejo, justapondo as suas diversas componentes construídas, o que era importante mas pobre e bem pouco elucidativo da fabulosa realidade urbana que a "ribeira" da cidade constituía. Ao focar o tema em "A Ribeira de Lisboa", a tese passava a incidir numa realidade urbana tipicamente portuguesa na qual confluíam imensas funções, espaços e arquitecturas que tinham como pano de fundo comum os variados cais da ribeira, pois esta era de facto a plataforma portuária da cidade. Era, nas palavras dele, o "Sistema da Ribeira" que era preciso captar e bem depressa percebi que a Ribeira era uma realidade urbana portuguesa muito coerente e eficiente, patente em todas as povoações costeiras portuguesas mas replicável nas frentes marítimas de todas as cidades e lugares do que se tornaria o que podemos chamar de Império Marítimo Português.

ISSN: 2965-1085

A investigação e a redacção da tese não podiam ter corrido melhor. Eu calcorreava a marginal da cidade de uma ponta à outra e aprendi com o exemplo do Rafael Moreira, narrado por ele em aulas memoráveis - em que contava um acidente ocorrido em Goa em plena visita de trabalho, no Verão de 1996… - a procurar e a sentir a identidade e a pulsão histórica própria de cada lugar, quase centímetro a centímetro. Um episódio típico da curiosidade e da reacção do Rafael a uma descoberta inesperada: Numa das minhas inúmeras voltas pela marginal antiga de Lisboa descobri umas "tercenas" da segunda metade do século XVIII, as Tercenas de *José António Pereira*, que em 1801 já detinham um cais privativo. Lembre-se que tercenas era a designação antiga para estruturas de construção naval e para os complexos anexos de armazéns, sempre de implantação ribeirinha). Apesar das suas funções históricas, da sua antiguidade, da sua grandeza e mesmo da sua monumentalidade, estas tercenas pouco ou nada tinham sido notadas pelos historiadores, pois já estavam abandonadas há muito e ficam como que ocultas, atrás das construções tardo-setecentistas e oitocentistas da actual Av. 24 de Julho de Lisboa (a marginal da face ocidental de Lisboa). A surpresa da descoberta foi total, pois tratava-se de um achado histórico de primeira categoria. Telefonei-lhe à noite, como era muito frequente – os nossos contactos, na fase de redacção da tese eram quase sempre telefónicos e, quando era preciso, por carta. Avisei-o de que iria lá com ele numa manhã de sábado ou de domingo por motivos de segurança pois o sítio era mal frequentado e, para os padrões de Lisboa, até um pouco inseguro. Pois o Rafael Moreira não sossegou nem esperou por mim. Meteu-se imediatamente num táxi e partiu para lá, onde passou horas seguidas, embevecido e, na volta do correio recebo uma carta dele de quatro páginas com a descrição e a análise daquele extraordinário complexo monumental de armazéns marítimos, outrora providos de cais privativos. Muito empenhado, o Rafael Moreira estava sempre a dar informações, a abrir pistas, a emprestar livros e a escrever longas cartas (e depois frequentes e longos e-mails), sempre de uma franqueza e de uma simpatia insuperáveis! Como grande

professor que era, deve dizer-se que o Rafael dava uma liberdade total aos alunos e era de uma generosidade ímpar nas avaliações: para ele tudo estava sempre bem, tudo tinha sempre um mérito excelente. Com apreciações tão generosas, qualquer aluno depressa atingia com ele níveis de trabalho, de desempenho e de qualidade muito difíceis de conseguir noutras circunstâncias. Em suma, o Rafael Moreira era um pedagogo excepcional – e isto deve ser reconhecido no momento de evocar o grande professor universitário que ele foi!

A minha segunda experiência académica ocorreu na escolha do tema para o doutoramento. Também foi uma história muito bonita e conta-se em duas linhas. Acabado o mestrado, que correu muito bem (o Rafael ainda escreveria amavelmente o prefácio da tese – "O Cais do Mundo" - no momento da sua publicação[5]), fomos finalmente, quatro anos depois de o conhecer, beber uns copos juntos, pois durante todo o Mestrado sempre tivéramos relações muito cordiais mas com aquela distância que as conveniências académicas impõem. No meio da conversa e dos copos, o Rafael pergunta: "E agora, Carlos?" Entenda-se: "Que tema é que vai escolher para a tese?" Eu, que não esperava esta pergunta mas que tinha pensado longamente na hipótese de fazer o doutoramento disse-lhe:

> - Ó Professor, não sei… Eu tenho três temas…
>
> - E qual é o primeiro?
>
> - Ó Professor, eu estava a pensar nas casas da câmara dos velhos concelhos portugueses…
>
> - Não diga mais! É esse – e essa era uma tese que eu gostaria de ter feito!

E assim se estabeleceu o tema da minha tese: *As Casas da Câmara dos Concelhos Portugueses e a Monumentalização do Poder Local. Séculos XV-XVIII* (NOVA FCSH, 2011). A investigação e a redacção da tese correram muito bem. Mais uma vez ao Rafael devo a modelação que o tema veio a ter e o seu âmbito cronológico e espacial. Assim, é dele a incidência na "monumentalização

[5] Carlos Caetano, *A Ribeira de Lisboa na Época da Expansão Portuguesa, Séculos XV a XVIII*, Pandora, Lisboa, 2004.

ISSN: 2965-1085

do Poder Local" que as velhas casas da câmara representavam e simbolizavam. Por outro lado, a minha ideia inicial era fazer apenas as casas da câmara manuelinas, algumas das quais sobrevivm, o que só por si daria uma tese muito bonita e muito útil. Mas o Rafael, um excelente Orientador de teses, emendou:

> - Carlos, vai fazer as casas da câmara desde a Idade Média até ao fim do Manuelino (isto é aproximadamente até 1521, data da morte do Rei D. Manuel I).
>
> - Ó Professor, mas então prolongamos o tema até ao fim do Reinado de D. João V (1750) e assim também inserimos as casas da câmara barrocas, porque o quadro institucional da organização concelhia se manteve constante…
>
> - Muito bem! Combinado!

Claro que se tratava de um programa de investigação absolutamente temerário que abrangia todo o país (Continente e Ilhas, com inserções pontuais em cidades e vilas dos antigos territórios ultramarinos) e que na prática se alargou até ao fim do Absolutismo em Portugal (1834). Enfim, ao abrigo deste projecto quase demencial a tese contemplou o universo integral dos velhos concelhos portugueses (cerca de 830) da Idade Média e do Antigo Regime, isto é, num âmbito cronológico de 500 anos! O projecto de investigação – que em qualquer outros país seria realizado por quatro ou cinco equipas, cada uma por região e cada uma com quatro ou cinco investigadores em exclusividade de funções - não poderia ter corrido melhor. O Rafael esteve sempre presente em tudo durante todo o longo processo de investigação, sempre com sugestões e referências arquivísticas novas e sempre curioso quanto aos achados – muitas vezes sensacionais - durantes as longas visitas de trabalho a todos os antigos concelhos portugueses. Como sempre, ao Rafael devo alguma da pouca literatura sobre este tema, então praticamente virgem na historiografia portuguesa, ignorado pelos estudiosos do chamado "Municipalismo", mas também pelos obreiros da história da arquitectura portuguesa. Assim, ao Rafael Moreira devo o famoso e pioneiro artigo de Paulo Thedim Barreto, "Casas de Câmara e Cadeia",

ISSN: 2965-1085

publicado pela primeira vez em 1947[6].Porém, a tese, que procurava captar a velha realidade concelhia portuguesa pela via da arquitectura, mereceu reparos a alguns estudiosos do chamado "Municipalismo" e sobretudo a historiadores de arte, o que muito me surpreendeu e que provocou sérios desgostos ao Rafael Moreia, que achava que o meu trabalho (e o dele enquanto académico e orientador) estava a ser incompreendido e menorizado, nomeadamente da parte de quem menos se esperaria.

O Rafael Moreira: a falta que nos faz! E a dor que foi vê-lo, no dia 31 de Janeiro de 2025, no decurso de uma crise muito grave de saúde (a penúltima da sua vida breve!), a sair da sua cama, do seu quarto - amparado por duas cuidadoras de um centro social paroquial - a atravessar o corredor e a saleta de entrada para sair por aquela que seria a última vez pela porta da casa onde viveu durante mais de 60 anos e onde construiu toda a sua imensa carreira de professor, de investigador e de intelectual reconhecido por todos. Quis o destino que o Rafael Moreira, agora tão frágil e tão doente, mas que me habituara a ver como grande historiador, como excelso professor e como grande amigo – me desse uma última lição. Com efeito, naquele que foi um dos momentos mais tristes da minha vida, vi finalmente no Rafael Moreira o homem, um homem e, na sua humanidade irredutível, um irmão. Um irmão que nos ia deixar. Para sempre.

Até sempre, Professor!

[6] Paulo Thedim Barreto, "Casas de Câmara e Cadeia", *Revista do Património Histórico e Artístico Nacional*, Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1947; N.º 11, pp. 9-195.

ISSN: 2965-1085

Figuras



ISSN: 2965-1085



ISSN: 2965-1085





ISSN: 2965-1085





ISSN: 2965-1085





ISSN: 2965-1085

Carta ao professor Rafael Moreira[1]

Letter to Professor Rafael Moreira

Clovis Jucá[2]

É um prazer imenso estar no lançamento do livro *Arquitetura do Renascimento no sul de Portugal: a encomenda Régia entre o Moderno e o Romano* do professor Rafael Moreira, fruto de seu trabalho de doutoramento defendido na Universidade Nova de Lisboa em 1991. Uma alegria está cercado de amigas, amigos e colegas. Estar mais uma vez próximo da Beatriz Bueno, da Iris Kantor, do querido Rodrigo Baeta, Magno Melo. Enfim, uma alegria estar aqui.

No início dos anos 2000, como professor recém ingresso do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará (UFC), os textos do professor Rafael Moreira começaram a estar presentes na minha mesa de trabalho, a povoar minhas inquietações, a ventilar minhas pesquisas. Ainda hoje ministro, na UFC, as disciplinas de História da Arquitetura e do Urbanismo do Brasil colônia e História da Arquitetura e do Urbanismo do Renascimento ao Barroco Internacional.

Na altura, lembro meu eterno mestre, o arquiteto e professor José Liberal de Castro, indicando a leitura do professor Rafael Moreira, a atenção para seus artigos, mencionando suas incursões no Urbanismo e na Arquitetura Militar Portuguesa, discorrendo sobre o pioneirismo de Rafael Moreira nos temas em questão. A indicação do mestre não podia ser desconsiderada.

[1] Este texto foi lido por ocasião do lançamento do livro *Arquitetura do Renascimento no sul de Portugal: a encomenda Régia entre o Moderno e o Romano* na Cátedra Jaime Cortezão, no dia 07 de junho de 2024, com a presença do professor Rafael Moreira.
[2] CESEM/NOVA FCSH.

ISSN: 2965-1085

Na esteira das comemorações dos 500 anos do descobrimento, como aluno de Doutorado de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e preocupado com os primórdios da urbanização do Ceará, me aproximo das pesquisas nacionais e internacionais sobre a urbanística portuguesa. Lecionando sobre a arquitetura e sobre o processo de urbanização da colônia e do império brasileiro identifiquei lacunas historiográficas sobre processo de urbanização cearense nos setecentos. Exceto trabalhos pontuais do professor José Liberal de Castro, nada ou quase nada, de maneira sistemática, havia sido escrito sobre a rede urbana do Ceará, sobre suas vilas no período em tela. Na altura, os meus esforços se voltaram para percepção e análise da distância entre as diretrizes urbanísticas pensadas em laboratório na distante Lisboa e o que de fato fora aplicado nos sertões cearenses.

É neste contexto que, definitivamente, me aproximo dos trabalhos do professor Rafael Moreira. Dentre outros, o escrito *Miguel Arruda e o primeiro projeto de Salvador* foi definitivo. Assim como, na época, também foi basilar o livro *Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial* do professor Nestor Goulart Reis Filho, da Beatriz Bueno, pelo conjunto cartográfico apresentado. Sobre isto ninguém precisa falar. Todos nós conhecemos a grandeza da publicação

O artigo *Miguel Arruda e o primeiro projeto de Salvador* do Professor Rafael Moreira foi disparo para entendimento da existência de um projeto de urbanização, de desenho urbano, de fazer vilas e cidades, por parte do governo português em território brasileiro. Posso estar enganado, mas o texto foi publicado ou o conheço através da publicação dos Anais do IV Congresso de História da Bahia, em Salvador, organizado pelo Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHBA) e pela Fundação Gregório de Matos no ano de 2001. É certo que o professor Nestor Goulart Reis Filho já havia explicitado a compreensão do processo de urbanização como etapa do processo de colonização, no livro *Contribuições ao Estudo da Evolução Urbana no Brasil.*

ISSN: 2965-1085

Juntamente com a escrita de *Miguel Arruda e o primeiro projeto de Salvador* e na esteira de sua largueza, o texto *Uma utopia urbanística pombalina: o "Tratado de Ruação" de José de Figueiredo Seixas* – originalmente publicado em *Pombal Revisitado: Comunicações ao Colóquio Internacional organizado pela comissão das Comemorações do 2º Centenário da Morte do Marquês de Pombal em 1984* - impressionou pela existência utópica de um desenho em forma de tratado no mundo português. Quanto ao tratado, o professor Rafael afirma ser um verdadeiro "sonho de urbanista".

Por volta de 2010, recebi um e-mail da professora Beatriz Bueno avisando da chegada do professor Rafael Moreia em Fortaleza e se eu poderia recepcioná-lo. De imediato recebo o e-mail do professor dizendo: "Minha grande amiga Bia Siqueira Bueno me indicou seu nome como sendo o ideal: por isso estou lhe escrevendo". Queria ir à Aquiraz e conversar sobre a "evolução" urbana de Fortaleza.

Fomos à Aquiraz. Na cidade, o desenho da praça, a arquitetura do mercado da carne e da Igreja de São José do Ribamar e especialmente o forro pintado da capela-mor fez brilhar seus olhos. A visita rendeu muitas conversas, muito aprendizado. De volta à Lisboa, o professor manda e-mail aula e faz considerações sobre como a cidade o encantou. Desculpe-me, mas vou ler trecho do e-mail. Como disse um e-mail aula:

> Aquiraz, que me ficou nos olhos! [...]
> Que lugar lindo!
>
> O Mercado, visto de longe, é bem interessante mas pareceu-me obra já tardia, das primeiras décadas do séc. XIX, não? A Praça é um encanto de proporções e de escala, e apesar de muitas casas modificadas mantém uma unidade rara, imponente [...] Não conheço muitas praças assim no Brasil. (O facto de a igreja estar de lado, com seu adro e cruzeiro talvez de inícios do XIX, é a prova de que ali o essencial é mesmo "a Praça", com um caráter mais civil e urbano do que religioso - um pólo oposto ao da destruída igreja e colégio dos Jesuítas.)
>
> Mas a maravilha é mesmo a matriz de S. José de Ribamar (o nome antigo de Algés, um arrabalde de Lisboa). Mantém uma harmonia de volumes e uma presença impressionantes, que não esperava. Os óculos altos são bem nortistas, mas o conjunto é de arquitetura do Nordeste: as torres fortes e quadradas enquadrando a fachada mais delicada é uma composição de raiz serliana que lembra S. Francisco

> de Salvador (1708), embora os lados levemente encurvados não devam ser anteriores ao meado do XVIII. Mas a porta é claramente da 1ª metade. Um quebra-cabeças...
>
> A impressão geral é de uma arquitetura sólida e culta - quase diria erudita - de alguém que conhecia bem as coisas da capital Salvador mas soube adaptá-las ao clima do sertão: quem seria? Não há documentos? Em S. Luís não há nada semelhante - nem a Sé, ex-igreja dos Jesuítas, do Pe. Bettendorf (1689), inspirada "nos princípios de Vitrúvio e na igreja do Loreto (dos Italianos) em Lisboa"...
>
> A capela-mor, com seu forro de caixotões repintados no XIX mas original do início do XVIII, é uma beleza. A nave não terá tido o mesmo forro? O púlpito tem iconografia muito interessante, intrigante mesmo. E a pia batismal é da 1ª met. do XVIII com toda a certeza, com a sua base em coluna salomônica e pia em pétalas grossas.
>
> Enfim, toda a vila é uma *jóia preciosa* que vocês guardam ali bem escondida.

Noutro e-mail continua a instigar a conversa, com uma generosidade impressionante.

> O que mais me impressiona na série do Aquiraz é a sua homogeneidade. Vê-se que são todos de uma mesma mão (não um frade franciscano: os Franciscanos não pintavam, nem os Jesuítas, mas contratavam pintores que faziam "irmãos" leigos), um pintor culto e bom prático no seu ofício. É o que se depreende da harmonia de estilo, da constância das formas de composição - baseada em esquemas geométricos animados pelo uso de volutas virtuais em espiral (um processo típico do Barroco). [...] do gosto por pequenos detalhes domésticos e um mobiliário simples, que se opõe à agitação dos panejamentos, dobras e pregueados dos tecidos e cortinados. Mas os rostos são repetitivos, não-individualizados e sem qualquer expressão, de modo bem naïf. Quem seria ele? Não creio que no Ceará por 1730 houvesse pintores de profissão: não havia mercado nem clientela. O seu estilo faz lembrar muito o dos ex-votos portugueses, pinturas populares agradecendo um milagre que eram colocados nos santuários ou junto de altares. Seria um amador recém-imigrado de Portugal, autor de "ex-votos"? Parece-me demasiado culto e perito para isso. Mais provavelmente, algum pintor secundário de Olinda - que foi um foco muito importante de pintura na época pós-holandesa, com uma Escola própria (bem visível na Pinacoteca de Igarassu e igrejas do Recife e Olinda) - contratado e pago para o efeito, mas de quem ignoramos de todo o nome.

Depois desta ida à Fortaleza, a troca de e-mails se tornou constante. E sempre na mesma toada, de uma conversa larga, inquieta e generosa. Anos depois, mais uma vez no Ceará, fomos à Almofala, no município de Itarema, no litoral oeste do Estado. Em Almofala há uma pequena igreja barroca. Um primor. Um doce. O setor esquerdo da fachada é ladeado por uma elegante torre. José

ISSN: 2965-1085

Liberal de Castro, em sua tese de livre-docência *Notas relativas à arquitetura antiga do Ceará*, identifica na torre elemento arquitetônico de traço erudito nitidamente joanino, com evidente referência ao coroamento superior das torres do Palácio de Mafra.

Após andarmos, visitarmos a Igreja, fomos comer um peixe frito em uma barraca com o mar à sua frente. Na barraca me perguntou se seria possível pegar uma jangada e entrar no mar para vermos a costa. Disse que certamente a torre, com referência a Mafra, fora construída para reverberar a presença da Coroa no litoral cearense após a expulsão dos jesuítas. A torre deveria ser vista do mar.

Meses depois, li No *Dicionário Geográfico Histórico e Descritivo do Império do Brasil,* de Saint-Adolphe, de 1845, sobre "A torre da igreja da Conceição, que se avista do mar por entre os coqueiros". O dicionário se propõe a apontar a origem e história de cada província, cidade, vila e aldeia, sua população com comercio, indústria. O dicionário reforça a hipótese do professor.

Neste intermédio, textos como *Arquitectura; Renascimento e Classicismo* em História da Arte Portuguesa (1995); *As formas artísticas* em Histórias dos Portugueses no Extremo Oriente (1998); *A arte luso-brasileira: modelos, síntese e autonomia* em História da Expansão Portuguesa – Direção do Francisco Bithencourt e Kiti Chauduri (1998); *A Circulação das formas. Artes Portáteis, Arquitectura e Urbanismo*, História da Expansão Portuguesa (1998) foram importantíssimos, iluminando estudos sobre a circulação de formas e gentes nos sertões das Capitanias do Norte.

Mas, para além da importância larga de seus textos, retomo um ponto que marcou estes anos de aproximação. A extrema generosidade em todos os níveis do professor Rafael. Generosidade intelectual. Cada encontro, cada conversa, cada e-mail – todos eles guardados – generosamente abrem possibilidades de outras conversas, de papo infinito, de novas pesquisas na sua mais ampla afirmação, de outras janelas de trabalho. É sobre isto. Muitas ideias, porque foram verdadeiramente muitas, se perderam nos labirintos da memória. Mas

ISSN: 2965-1085

muitas outras ficaram tatuadas na polaroide das lembranças. Estão anotadas, carinhosamente guardadas esperando o tempo certo para seguirem adiante.

É nesta fresta que chego ao livro *A arquitetura do Renascimento no Sul de Portugal: encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*. Na esteira de sua larga construção, da defesa de suas hipóteses, desenvolvendo página a página seu argumento, evidenciando as conexões de formas e gentes entre a Itália e Portugal nos séculos XV e XVI, na trilha da quantidade imensurável e impressionante de fontes primárias apresentadas e trabalhadas, algumas inéditas, o livro é de uma generosidade intelectual sem tamanho.

São incríveis as possibilidades de pesquisas que se abrem a partir de sua leitura. Possibilidades que fazem do texto obra inquieta, aberta e do futuro. Infelizmente, não tenho conhecimento do estado da arte sobre o tema em Portugal, após a tese apresentada pelo professor Rafael Moreira em 1991, que hoje é lançada em forma de livro. Mas tenho certeza da quantidade de pesquisas que foram, ou poderiam ter sido elaboradas a partir de sua leitura.

Mas sua generosidade também é expressão de cuidado extremo, de carinho. Estava em Lisboa fazendo um Pós-Doc quando a pandemia tomou conta do mundo afligindo nossas vidas. Em Lisboa foram meses trancado em um apartamento. O professor Rafael me ligava diariamente, duas a três vezes por dia, querendo saber como eu estava, se estava precisando de qualquer coisa.

Terminei o livro no voo Fortaleza – São Paulo. No final, me dei conta que não havia lido apresentação. E volto ao começo. E novamente a generosidade salta aos olhos. Em sua apresentação do livro, o professor indica caminhos para novas pesquisas. Diz sobre balanços historiográficos que ainda estão por fazer – por exemplo, sobre a aceitação no Norte de Portugal das “novas correntes e na superação do Proto-Renascimento”. Também indica que estudos comparativos entre regiões ainda não foram feitos. Que falta analisar “o terreno onde convergem as diversas forças e a proximidade do poder fez da Arquitectura signo e veículo de ideologias políticas”. Ou seja, volta a indicar caminhos de trabalho,

ISSN: 2965-1085

fazendo de suas reflexões espaço aberto. Professor, obrigado pela generosidade, pelas conversas, pelos encontros nos cafés de Lisboa, pelos e-mails aulas, pelas visitas ao Ceará, pela amizade.

Figuras



ISSN: 2965-1085





ISSN: 2965-1085

Algumas palavras ao meu Professor, Rafael Moreira (1947 – 2025)[1]

A few words to my Professor, Rafael Moreira (1947 – 2025)

Magno Moraes Mello

Há alguns dias, recebi a notícia da morte do Prof. Rafael Moreira, da UNL. Uma notícia que me pegou de surpresa, pois não tinha conhecimento de que ele se encontrava doente. Sabia apenas que ele havia sofrido duas quedas – uma aqui no Brasil e outra em Lisboa. Contudo, não dei grande importância a elas, pois esperava que, aos poucos e de forma bem gradual, ele se recuperasse. Mas não foi o que aconteceu... Das quedas, surgiram outras complicações. E, como dizia Oscar Niemeyer, o sopro da vida deu seu derradeiro suspiro!

O ponto é que fiquei muito triste com a notícia. Não mantínhamos um contato muito estreito, mas falávamos muitas vezes por telefone, e ele me escrevia regularmente por e-mail, contando sobre suas viagens – sempre com atenção detalhes, como se ministrasse uma aula. Era preciso, paciente e culto ao explicar o que tinha feito em uma determinada cidade.

Quando viajava, fosse para descansar ou para participar de algum evento acadêmico, ele me escrevia e-mails longos, descrevendo o evento, os professores que reencontrava e suas observações sobre comunicações que ele considerava pertinentes. Também contava um pouco da história da cidade visitada, destacando seus valores históricos e fazendo algumas críticas sobre sua situação atual. Sua precisão me impressionava; eu tentava imitá-lo, mas me faltava algo: conhecimento ou mesmo uma grande capacidade de escrita. Seus e-mails sobre

[1] Belo Horizonte (18 – II – 2025)

suas viagens eram repletos de informações, numa articulação de conhecimentos que me fascinava.

Li textos seus sobre temas inusitados, que me deixavam de queixo caído – como, por exemplo, numa revista, em uma reportagem sobre o *gosto por charutos*! Um texto belíssimo.

Conheci o Rafael em 1992, quando ingressei no mestrado. Ele foi meu orientador tanto no mestrado e quanto no doutoramento, permanecendo ao meu lado por 12 anos. Uma experiência espetacular, intensa e de aprendizado constante. Seu modo distante, mas sempre preocupado, fazia com que ele corrigisse tudo o que eu escrevia: todas as frases, todas as palavras, sempre com sugestões e críticas. Elogiava e, às vezes, se zangava.

Fui aluno dele por um ano. Suas aulas eram muito interessantes e repletas de reflexões bem colocadas, com referências aos seus estudos e à sua experiência em eventos acadêmicos. Sempre ponderado e calmo, tirava e colocava os óculos com paciência e equilíbrio, e sua voz era firme e poderosa.

Para formular alguma pergunta, era preciso pensar bastante para poder impressioná-lo (rs); a tensão era sempre constante. Lembro-me de quando ele analisou meu trabalho: apresentou muitas críticas formais e, ao final, permitiu-me fazer uma pergunta. Então, perguntei: “As ideias estão boas? O caminho está certo?” Ele respondeu: “Claro, está muito bom!”. Aí pensei: “Bom, a parte formal eu posso aprender, mas com ideias ruins ficaria mais difícil”.

Ele dizia: “Você sempre deve buscar tudo o que for possível sobre o seu tema de investigação. É sua obrigação conhecer o que o mundo estuda e publica sobre o que você investiga.” Digo isso sempre aos meus alunos. Eu confiava nele, e não me arrependo. Acreditava que suas observações me guiariam a bom porto. E assim foi. Ele sempre dizia que temos de dar 100% para obter 80%; se dermos 80%, o resultado final cairá para 60% – e, portanto, não seria aceitável. Nossas conversas, na maioria das vezes, eram por telefone e duravam quatro ou cinco horas, em média. Suas orientações me ajudavam a pensar. Eu anotava tudo.

ISSN: 2965-1085

Era cansativo, mas minha mente não parava. Às vezes, ele me ligava às quatro da manhã zangado com uma nota de rodapé mal formulada... enquanto eu dormia e ele lia o meu trabalho sem cessar. Eu nem sabia o que responder (rs).

No período de férias, eu geralmente voltava ao Brasil. Ele continuava a orientar: escrevia cartas longas com sugestões e, se eu me demorasse muito, chamava minha atenção e, às vezes, ligava (rs).

Em Lisboa, jantávamos juntos algumas vezes (quase sempre no Isaura), e o prato normalmente era cataplana alentejana com vinho da Bairrada. Outras vezes, tomávamos um café perto de sua casa, onde ele ainda podia fumar o seu precioso charuto.

Outra situação interessante era quando ele precisava preparar alguma conferência. Chamava-me à sua casa, e eu fazia os slides (os cromos), emoldurava-os e anotava na moldura os itens fotografados. Ele sempre fazia questão de me remunerar, pois sabia que minha situação financeira era difícil.

Com o Rafael, aprendi a fazer o melhor, sempre bem-feito: ele se irritava quando eu escrevia mal, mas elogiava quando estava bem.

Quando ele sabia que algum professor de fora de Portugal estava em Lisboa e faria uma palestra que pudesse nos interessar, pedia que eu assistisse e, no dia seguinte, me ligava para saber minha opinião. Não havia escapatória! (rs).

Quando já eu tinha um capítulo pronto, eu o levava até sua casa e o colocava debaixo do tapete, pois ele dizia que era a sua "internet". Ele lia atentamente... corrigia frase por frase e me ligava para buscar o texto. Em casa, eu abria o documento, com o coração batendo forte, e sentia o cheiro de charuto. Era a prova de que ele tinha lido mesmo tudo!

Nossas conversas eram infindáveis... horas e horas! Às vezes, eu dizia: "Te conto tudo e você consegue perceber muito melhor do que eu." E ele respondia: "Quando você orientar, sentirá o mesmo".

Eu sempre discutia com ele os capítulos individualmente. Pensávamos nos títulos, nos tipos de letra, na simetria da página, na estrutura da tese e no

ISSN: 2965-1085

equilíbrio entre os capítulos: três partes, seis capítulos por parte e um número de páginas equilibrado. Nunca um capítulo com trinta páginas e outro apenas sete. Nos agradecimentos, ele sempre recomendava: "Nada pessoal ou aos amigos. Apenas às pessoas que efetivamente ajudaram na pesquisa. E, por favor, *não esqueça ninguém*, pois é a primeira parte que todos leem."

Entreguei a tese numa sexta-feira, no dia 28 de junho de 2002, à tarde. Lembro-me bem, pois tive de entregar trinta exemplares (eram dois volumes – sessenta no total). Estruturamos o texto da seguinte forma: três partes, seis capítulos por parte, documentos, imagens, glossário e bibliografia.

A defesa foi marcada para março de 2003, e a banca foi composta por sete professores. Ele escolheu todos e afirmou que queria uma banca forte e rigorosa, para valorizar meu trabalho.

Em 2000, tive a oportunidade de passar seis meses em Florença pesquisando os tetos pintados daquela cidade, e ele recomendou o nome da professora Daniela Lamberini. Uma professora muito séria e de poucas palavras. Ela me recebeu em seu gabinete, lembrou-se do Rafael e disse: "O seu professor é uma pessoa especial, muito inteligente." E, logo em seguida, complementou: "Não posso te ajudar, mas vou te indicar uma professora que trabalha com esse tema." Essa foi a professora Fauzia Farneti, que conheci naquele mesmo dia. Dessa conexão nasceu uma parceria acadêmica entre Itália e Brasil, que perdura até hoje.

O contato estabelecido a partir da indicação do Rafael abriu um mundo de possibilidades para meus estudos. Desde aquela época, participo frequentemente dos eventos organizados pela professora Fauzia. Essa indicação possibilitou minha inserção no grupo da Università Degli Studi di Firenze, permitindo-me publicar constantemente e participar de eventos entre a Europa e o Brasil sobre quadratura.

Rafael não era do tipo que se envolvia em relações casuais e não jogava conversa fora. Nunca o vi ouvindo música ou indo ao cinema, e sua casa sequer

ISSN: 2965-1085

tinha televisão; mas ele sabia de tudo. Tudo mesmo. E ainda indicava bibliografia.

Eu sempre ia à sua casa levar textos ou buscar livros. Sua casa transbordava livros: no escritório, na cozinha, espalhados pelo chão da sala, inclusive em malas recém-desfeitas de algum evento. No sofá, havia apenas um espaço perto do telefone para ele se sentar. Eu chegava e ele dizia: "Se encontrar um lugar, pode se sentar." Sentava-me perto de livros empilhados no chão e procurava algo que pudesse me ajudar. Para quem estudava História da Arte, era um paraíso.

Apesar de ser muito sério e de poucas palavras (talvez por eu ser seu aluno), eu ria muito com ele, pois seu humor era afiado e perigoso, mas divertido. Aos poucos, ele se soltava, e eu também começava a me sentir mais à vontade – mas nunca foi fácil. Por telefone, era mais condescendente. Pessoalmente, menos. Em sala de aula, não era nada. Ali, a situação pegava fogo.

Diante de tudo que vivi, o passo mais difícil foi mesmo a *Agregação*. Acredito que isso o afetou profundamente. As coisas saíram do controle num auditório completamente lotado. Foi um momento muito triste. Eu não sabia o que dizer, nem o que fazer. Comentar poderia ser um erro, mas o silêncio também poderia parecer que eu não me importava. Foi um período de muita tensão. Eu cheguei a me perguntar: "E minha defesa? Poderia acontecer o mesmo?" Fiquei muito impressionado.

Mas ele se recuperou – ou pelo menos parecia ter se recuperado. Não voltamos a falar sobre o assunto, e o foco voltou à tese, pois eu estava atrasado. Finalizei tudo em cinco anos e três meses, o que o deixou um pouco bravo, pois ele desejava que eu terminasse mais rápido, pois já não suportava mais ouvir a palavra "quadratura"... (e nem eu, rs).

(Apenas voltando um pouco às cartas que ele me escrevia... Lembrei-me: ainda as tenho! Não todas, mas muitas!)

ISSN: 2965-1085

A última vez que o vi foi num evento organizado pela professora Beatriz Piccolotto, que conheci em Lisboa durante o meu mestrado, quando ela foi tratar de assuntos com o Rafael. O reencontrei no Brasil, quando me convidou para uma homenagem a ele pelo lançamento de seu livro intitulado *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, com a participação dos professores Clovis Jucá, Rodrigo Baeta, Beatriz Piccolotto e Iris Kantor. Foi uma conversa mais descontraída, e minha participação consistiu em relatar minha experiência acadêmica com ele e nosso trabalho conjunto. No dia seguinte, ele me ligou e agradeceu muito por minhas palavras. Essa foi a última vez que nos vimos e conversamos.

Rafael Moreira foi a pessoa mais inteligente que conheci, e sua capacidade de improviso era espetacular. É uma pena não poder conversar com ele sobre tudo isso. Seria divertido. E, claro, no Isaura, em Lisboa, comendo cataplana de porco à alentejana, acompanhada de uma boa garrafa de vinho da Bairrada (se combina ou não, não sei, mas eu gostava muito). Tomávamos umas duas garrafas, e então ele se soltava e começávamos a brincar! Eu gostava muito, pois podia dizer o que mais me incomodava na tese, e ele sempre apresentava soluções e oferecia apoio.

Portanto, ainda que com tristeza, agradeço pelos tempos de amizade, convivência e aprendizado. Seus ensinamentos e sua dedicação ao longo de 12 anos foram fundamentais para minha formação acadêmica e para a construção de uma nova postura profissional. Uma nova fase se iniciava e eu estava pronto para um novo desafio.

Obrigado por tudo. Obrigado por me aceitar como seu orientando. Espero que tenha orgulho de mim.

ISSN: 2965-1085

Figuras





ISSN: 2965-1085





ISSN: 2965-1085



ISSN: 2965-1085

Notas sobre o Professor Rafael Moreira

Notes on Professor Rafael Moreira

Rodrigo Espinha Baeta

Apesar de conhecer e admirar boa parte da vasta obra do Professor Rafael Moreira há bastante tempo, o primeiro contato que tivemos foi por sua iniciativa – uma surpresa e uma grande honra para mim.

Creio que meu amigo e Professor da Universidade Federal do Ceará, Clóvis Jucá Neto, que na época estava fazendo pós-doutorado em Portugal, havia comentado sobre minha produção acadêmica, o que interessou ao professor. Após ler algum artigo ou livro meu (não me lembro qual), o professor pediu meu e-mail para outro grande amigo, bem conhecido aqui desta revista, o Professor da Universidade Federal de Minas Gerais, Magno Mello – e fez o contato no início da pandemia, em 2020.

Desde então, e até nos conhecermos ao vivo em Madrid – mesmo que brevemente, no *III Congresso Internacional da Associação Iberoamericana de História Urbana* –, foram dezenas de agradáveis e produtivos e-mails trocados.

Nestas mensagens, o querido professor sempre apontou caminhos eruditos, inovadores e conexos para o debate sobre a história da arte, da arquitetura e da cidade, em conversas que às vezes se estendiam por algumas horas.

Não preciso dizer o tanto que aprendi nestes bate-papos, tão consonantes, em seu conteúdo, ao contributo acadêmico dado pelo professor à história e à crítica.

A meu ver, o Professor Rafael Moreira supera qualquer outro pesquisador quando trata da circulação e da reverberação dos aportes culturais, artísticos,

ISSN: 2965-1085

arquitetônicos e de formação de núcleos urbanos lusitanos em um contexto de globalização que se consolida (muito por conta dos portugueses) a partir do século XV.

Nos tempos atuais, onde se inflamam os ideais do anticolonialismo, os princípios da anticonquista e o conceito de decolonialidade, é possível perceber frequentemente, no discurso acadêmico contemporâneo, uma progressiva repulsa às investigações que envolvam as experiências dos colonizadores como catalisadoras de novas realidades culturais.

Busca-se, a todo tempo, uma suposta autonomia das produções locais em relação às nações dominadoras; ou se estabelece um discurso que apenas qualifica aquelas expressões artísticas, arquitetônicas ou urbanas que demonstrem absoluta independência criativa frente às metrópoles, não importando a qualidade das produções analisadas – algo, de fato, impossível.

Se excluirmos estas filiações inflexíveis e radicais ao debate decolonial, ou aquelas assumidas por puro modismo – como alertava o próprio professor durante o curso *Paisagem, Cidade e Arte: África, Ásia e Brasil Global*, ministrado no âmbito da disciplina *Arqueologia da Paisagem: metodologias em Geo-História e Humanidades Digitais*, do Programa de Pós-graduação em Arquitetura da FAU-USP, a convite da Professora Beatriz Bueno –, estes princípios, que estão sendo desenvolvidos já há algum tempo, podem trazer muitas contribuições relevantes à história e à crítica da arte e da arquitetura nos territórios conquistados e colonizados.

Porém, eu prefiro o caminho traçado nos anos 1940 pelo ensaísta cubado Fernando Ortiz, em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*: o conceito da transculturação, princípio adaptado ao plano da teoria da arquitetura latino-americana pelo arquiteto e crítico argentino Ramón Gutiérrez.

O fenômeno da "transculturação" surge na época como princípio alternativo à ideia disseminada de "aculturação": juízo vinculado ao processo de formação da identidade cultural dos povos colonizados, mas que traria a noção de

uma transferência puramente vertical dos valores sociais, econômicos, religiosos, morais, éticos, artísticos, arquitetônicos, provenientes das metrópoles dominadoras, frente ao desolado cenário conquistado e diante dos povos que lá habitavam.

Pelo contrário, para o conceito de "transculturação", são inevitáveis as trocas de experiências entre todas as sociedades, todas as civilizações – europeias, nativas, africanas, orientais – que participariam da intricada trama de acontecimentos que permearia a composição das novas identidades pós-conquista. Ou seja, mesmo admitindo que, em um primeiro momento, estas transmutações teriam sido abertamente assimétricas em favor das culturas colonizadoras, o resultado posterior destes processos – destas ações que provocariam, inevitavelmente, uma complexa combinação entre distintas realidades culturais – seria a constituição de modernas civilizações que não seriam a simples extensão das sociedades dominadoras; nem se confundiriam com a direta continuidade do universo cultural que caracterizaria os povos subjugados; também não se configurariam como a fusão imediata, bem como a elementar miscigenação, entre as culturas que se encontrariam nos territórios dominados, culturas em constante processo de colisão e conflito. Na verdade, mesmo sendo geneticamente herdeiras dos colonizadores e dos colonizados, a sociedade colonial apresentaria características próprias, que extrapolariam o legado peninsular e nativo: seriam novas culturas; inéditas sociedades.

Se analisarmos o discurso do Professor Rafael Moreira, percebemos, a meu ver, plena consonância em relação a estes princípios.

A partir de uma clara demonstração de uma circulação global de eruditas teorias e práticas portuguesas concernentes à produção artística, arquitetônica e urbana – discurso que pode incomodar os adeptos mais inflexíveis dos princípios de decolonialidade –, o professor revelava como é natural as adaptações locais e as reinvenções de formas devidas às diferentes experiências culturais autóctones: a circulação global de conceitos e práticas de Portugal para as colônias, das

ISSN: 2965-1085

colônias para Portugal, e mesmo das colônias para as colônias – como demonstrava tão bem em relação à chegada de elementos compositivos orientais no Brasil.

Logo, a contribuição do Professor Rafael Moreira foi e é das mais pertinentes e necessárias, inclusive para se levantar e debater as peculiaridades e transmutações locais das formas coloniais.

Neste sentido, o falecimento do Professor Rafael Moreira, no dia 09 de fevereiro de 2025, deixa uma lacuna que não poderá ser preenchida – especialmente para aqueles que amam a história da arte, da arquitetura e da cidade. Mas o seu legado está consolidado através das suas centenas de publicações e de seus orientandos – professores e pesquisadores do mais alto nível e de grande influência para o atual desenvolvimento da disciplina da história da arte.

ISSN: 2965-1085

Rafael músico

Rafael the musician

Rodrigo Bastos[1]

Conheci o professor Rafael Moreira no momento mais oportuno em que tal encontro pudesse se dar — em uma conferência. O ano era 2003, na cidade do Rio de Janeiro, onde acontecia o VI Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte, liderado por Sônia Gomes Pereira. Eu tinha acabado de finalizar o mestrado pela UFMG, apresentando ali minha dissertação sobre a formação de novas povoações em Minas Gerais no século XVIII. Estava ansioso para conhecer pesquisadores portugueses de que eu tinha notícia apenas por leitura, principalmente Rafael. Na ocasião, ele apresentou um trabalho sobre o Rio de Janeiro, interpretando sua arquitetura em diálogo com a chamada "tradição clássica". Minha homenagem a ele, aqui, poderia abordar inúmeros elementos de sua contribuição como professor, historiador e pensador, mas decidi tocar sobretudo nesse aspecto — sua singular habilidade em conferências —, especialmente porque elas não vão mais acontecer com sua triste e precoce despedida.

Anos depois, reencontrei Rafael noutro evento, em Niterói, no que sua conferência foi surpreendente. Ele apresentava, então, um de seus textos mais instigantes — aquele em que argumenta que o arquiteto Miguel de Arruda teria sido o inventor da traça da cidade de Salvador. Um texto importantíssimo, publicado nos Cadernos do LAP, da FAUUSP; um estudo referencial, paradigmático, conciso e vasto ao mesmo tempo, pela relevância dos documentos informados, pela engenhosa articulação de fatos, tempos e personagens, pela

[1] Professor e Livre-docente pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

ISSN: 2965-1085

perspicácia da argumentação, pela elegância que ele conseguia imprimir em sua redação. No texto, além de tecer uma intrigante relação com a fundação de Brasília, semelhantemente inventada quatro séculos depois, Rafael desenvolvia e apresentava elementos novos à história da cidade cuja construção foi liderada pelo mestre Luís Dias, conforme a traça de Arruda que ele trouxera de Portugal junto ao Regimento de Tomé de Souza; que rezava, ordenou o Rei Dom João III, em 1549, que se escolhesse um sítio "conveniente" para se implantar a primeira capital.

Rafael foi eloquente orador. Era muito discreto no trato pessoal, falava baixo e pode-se dizer que pouco, mas a sua personalidade intelectual se expandia em ocasiões de parlatório, especialmente o acadêmico. Não que o corpo se fizesse expressivo, ou que a gestualidade se mostrasse imperativa ou abundante no discurso. Nessas ocasiões, Rafael jamais corria o risco do exagero, comedindo as falas e as intervenções. Era discreto, no sentido amplo da palavra, ou seja: naquele que continuava a falar moderadamente ou baixo, sem contar com a persuasão da *actio*, mas também naquele que, por grande erudição e muito estudo, sabia discernir qualquer matéria de interesse. E eram várias as que ele possuía: artes e ciências, história geral, arquitetura, engenharia militar, matemática, geometria, geografia, navegação.

O desempenho retórico se condensava efetivamente nas palavras, especialmente na lógica argumentativa que construía com densidade e precisão. E o fazia na ação prévia de mobilizar o seu imenso saber e sua experiência andarilha nas duas circunstâncias finais em que pode se dar a recepção de um texto: na leitura solitária de um gabinete ou na performance vívida de um auditório. Assim, os textos de Rafael geralmente jogavam, como nesse sobre Salvador, com um sentido de ocultamento, desvelamento e surpresa que tornavam ainda mais prazerosa a investigação científica e sua demonstração, especialmente para aqueles que aproveitaram o privilégio de lhe ouvir.

ISSN: 2965-1085

Tivemos oportunidade de um convívio maior e mais frequente em 2008. Rafael me recebeu na Universidade Nova de Lisboa para um doutorado sanduíche. Eu era orientado na FAUUSP pelo também saudoso Mário Henrique Simão D'Agostino (o Maique), que nos deixou também precocemente em 2021. Antes de viajar, as tratativas com Rafael aconteceram todas por cartas e telefonemas. Logo depois, passamos a nos corresponder também por emails, que aconteciam por variados interesses, de arte e arquitetura, passando pela política brasileira até a geopolítica internacional; eventualmente, alguma efeméride prosaica ou divertida, para a qual o professor Rafael destilava um sentido de humor incisivo e singular.

Assim que cheguei em Lisboa, em março de 2008, tivemos um encontro, seguido de alguns telefonemas em que me sugeria arquivos, livros e tratados; visita a obras, entrevistas com colegas e pesquisadores portugueses e espanhóis. De repente, ele parou de me atender e de retornar. Alguns dias depois, preocupado, fui ao Departamento, saber notícias. Ele havia tido um infarto, no que decidi, imediatamente, visitá-lo no hospital.

Encontramo-nos depois disso muitas outras vezes, quase que anualmente. Dentro de um evento em que convidei também outros colegas do Brasil, da França e da Itália, levei-o para falar em Florianópolis, outubro de 2018, quando proferiu uma palestra muito interessante e oportuna sobre a arquitetura da Ilha dos Açores — de onde partiram tantas famílias de colonizadores que povoaram o litoral catarinense, meados do século XVIII. Rafael escolheu decorosamente o tema, justamente ao pensar no contexto do lugar e na temática que mais poderia interessar à plateia. Rafael abriu o evento provocando grande interesse nos alunos e também nos colegas, atmosfera que permaneceu na discussão. No dia seguinte, visitamos a maior fortificação do complexo militar de defesa da Ilha de Santa Catarina, ideado pelo Brigadeiro José da Silva Paes: a Fortaleza de Santa Cruz de Anhatomirim. As fotos que selecionei contemplam esses dois momentos, da palestra e da visita, quando tivemos também a companhia de Roberto Tonera,

ISSN: 2965-1085

responsável pela coordenadoria das fortificações da ilha em nome da Universidade Federal de Santa Catarina.

Nossos dois últimos encontros se deram em 2023 e 2024. Em janeiro de 23, quando estava de passagem para um período de pesquisas em Paris, almoçamos em Lisboa. Fiz uma escala de cinco dias na cidade e uma das razões dessa estadia em Portugal era especialmente revê-lo, além de outros amigos. Foi quando pude finalmente visitar uma edificação que ele havia elogiado tanto, em 2008, e que eu deveria conhecer: o sublime Convento da Arrábida, nas costas escarpadas do Atlântico, região de Azeitão.

Em junho de 2024, encontramo-nos pela última vez no Brasil, na Sala Verde da Vila Penteado, FAU Maranhão, Universidade de São Paulo — justamente onde, um ano depois, e muito coincidentemente, entre aulas e orientações, termino de redigir esta homenagem. Na ocasião, ele falou sobre a Mazagão africana a convite de Beatriz Bueno, uma bela aula que abriu seu curso para a pós-graduação. Rafael conhecia pessoalmente, e bem, todo o universo uma vez ocupado pelos lusitanos, da América aos confins da Ásia. E conhecia muito bem, também, o *corpus* teórico e conceitual que informou tantos construtores, por tantos séculos, desde a antiguidade. Desse modo, foi um dos pesquisadores luso-brasileiros que mais contribuiu para o conhecimento dos tratados de arquitetura portugueses, tema que tratou em livros e artigos.

Esse grande conhecimento permitiu a Rafael trazer, em 2018, uma informação que eu até então não conhecia. Isso se deu noutra conferência, no Auditório Ariosto Mila, do Edifício Vilanova Artigas, dentro do ciclo de eventos sobre Leon Battista Alberti capitaneados por Mário D'Agostino e Francesco Furlan (CNRS) pelo Grupo de pesquisa Artes Renascentes. A verdade é que a informação foi novidade para todos ali presentes, porque me lembro das reações. Rafael sempre trazia elementos inéditos e curiosos, instigando o auditório. Durante o debate, discutia-se o termo "música", aplicado à arquitetura, e seu comentário permitiu compreender que, no século XVI, a palavra poderia designar

ISSN: 2965-1085

mais do que exclusivamente a arte da composição de peças musicais: concertos, oratórios, missas. Além do sentido substantivo, o termo era usado também adjetivamente, ou seja, era aplicado para qualificar quem fosse inteligente e discreto, sábio e engenhoso no uso das palavras, na construção melódica de frases, versos e sentenças, em conveniência a sentidos, circunstâncias e finalidades. Desta feita, e sem saber que lhe serviria pessoalmente alguns anos depois, Rafael nos ensinou que, além de historiador e professor brilhante e competente, também foi músico, no sentido amplo e predicativo da palavra.

Figuras



ISSN: 2965-1085





ISSN: 2965-1085





ISSN: 2965-1085



Perspectiva Pictorum / Dossiê: Em homenagem ao Prof. Rafael Moreira / v. 4, n. 2, jul-dez/2025
ISSN: 2965-1085

A Obra de Rafael Moreira e a Formação de um Campo de Estudos

The work of Rafael Moreira and the formation of a field of study

Sarah Dume[1]

Mais do que apenas rememorar a trajetória de Rafael Moreira, este artigo busca orientar os pares da área quanto aos percursos de pesquisa realizados pelo mestre ao longo de sua carreira, destacando a amplitude de seu corpus investigativo e o alcance da abordagem interdisciplinar por ele aplicada aos estudos da arte portuguesa e colonial.

O capítulo dedicado ao Classicismo em Portugal, incluído na coleção *História da Arte Portuguesa*, consolidou-se como uma das principais referências para o entendimento da arquitetura portuguesa do século XVI. Em estudos mais recentes, o autor segue contribuindo com novas interpretações, como no texto "A Arquitectura Militar em Portugal", parte integrante da obra coordenada por Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal: O Maneirismo,* publicada em 1986. Destaca-se ainda sua abrangente tese de doutoramento, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal* (1991), defendida na Universidade Nova de Lisboa, que trouxe contribuições inéditas e fundamentais para o aprofundamento das pesquisas sobre o tema. Outro trabalho relevante é o estudo "A Escola de Arquitectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid", de 1987, inserido na coletânea *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, organizada por Pedro Dias. Esse texto apresenta evidências documentais que sustentam a hipótese da existência de um núcleo formativo de arquitetura em Portugal anterior à ascensão de Felipe II ao trono português.

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

ISSN: 2965-1085

Por fim, seu trabalho abriu caminho para uma nova geração de estudos dedicados à arquitetura renascentista, especialmente voltados à segunda metade do século XVI. Muitos desses trabalhos se apoiam nas análises e interpretações de Moreira para investigar a circulação de ideias e modelos no mundo de língua portuguesa. Seu legado reside na centralidade conferida às fontes manuscritas, no rigor com que as investiga e na amplitude com que reposiciona os objetos arquitetônicos dentro de seu contexto histórico. Sua contribuição reside não apenas nos objetos que escolheu estudar, mas sobretudo na maneira como redefiniu as abordagens possíveis para a história da arquitetura de matriz portuguesa.

Abarcando um cenário de plena expansão da ciência em diversas vertentes, a arquitetura é pensada em seus estudos em consonância com as profundas mudanças no campo científico, que se ampliavam em conjunto ao plano de expansão territorial desenvolvido a partir do século XV pelo Infante Dom Henrique. Dentro desse mesmo processo, a entrada de modelos e linguagens desenvolvidas mais ao norte da Europa, principalmente na Itália, serão as premissas determinantes que guiarão a obra de Moreira para uma leitura do renascimento em Portugal.

Moreira amplia a discussão acerca do complexo de estilos impressos na arquitetura portuguesa quinhentista, demonstrando que o denominado "manuelino", embora dominante na virada do século XV para o XVI, não resume a diversidade dos modelos circulantes na Portugal do período. Sua leitura desloca o foco da análise estilística para uma abordagem documental e contextual, que privilegia os mecanismos de produção, circulação e recepção do saber arquitetônico.

Essa perspectiva se aprofunda anos depois em sua extensa tese de doutorado, recentemente publicada pelas Edições Colibri e organizada por Francisco Bilou, dedicada à recepção do modelo "ao romano" no sul de Portugal. Nessa obra, o autor evidencia a apropriação da linguagem clássica em regiões periféricas em relação aos grandes centros irradiadores — Lisboa, Coimbra,

Porto — com mediação da prática construtiva local e da experiência dos mestres de obras.[2]

Essa difusão não se deu apenas no território português, mas também nos trânsitos ultramarinos. Moreira ressalta como a construção de fortificações em territórios colonizados estimulou o contato de arquitetos com a tratadística renascentista. [3] Sua análise da articulação entre arquitetura civil e militar revela a multiplicidade de agentes e práticas envolvidos na conformação da cultura arquitetônica portuguesa. Ao considerar essas dinâmicas, Moreira amplia o escopo interpretativo da história da arte, incorporando os territórios coloniais como partes integrantes de um sistema artístico e técnico interligado.

Um exemplo emblemático é sua análise do códice 3675 da Biblioteca Nacional de Portugal.[4] Nesse estudo, Moreira investiga o documento como artefato intelectual e material, revelando camadas contextuais profundas por meio de uma leitura que articula evidências históricas, referências teóricas e práticas construtivas. Sua abordagem torna-se modelo desde 1982, ano em que o trabalho foi apresentado como dissertação de mestrado no Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa. [5]

---

[2] MOREIRA, Rafael de Faria Domingues. *A arquitectura do Renascimento no sul de Portugal: a encomenda régia entre o moderno e o romano*. Lisboa: Edições Colibri, julho de 2023. 420 p. ISBN 978-989-566-2791.

[3] MOREIRA, Rafael. A escola de arquitectura do Paço da Ribeira ea Academia de matemáticas de Madrid. en: Dias, Pedro (coord.). *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos.* Livraria Minerva, Coimbra. [S.l: s.n.], 1987; MOREIRA, Rafael. Arquitetura militar. In: SERRÃO, VITOR (Org.). *História da Arte em Portugal:* O maneirismo**.** Lisboa: Publicações Alfa, 1986. p. 137–152; MOREIRA, Rafael; SOROMENHO, Miguel. Engenheiros militares italianos em Portugal (séculos XV-XVI). M. VIGANÓ, *Architetti e Ingegneri Militari Italiani AllEstero dal XV al XVIII secolo*, Roma, p. 109–131, 1999; MOREIRA, Rafael. Fortalezas do renascimento. *A arquitetura militar na expansão portuguesa.* Porto: Infante, 1994; MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal.* [S.l.]: Scribe, 2011; MOREIRA, Rafael. Reflexos albertianos no Renascimento Português: a descriptio urbis romae, o matemático Francisco de Melo e um mapa virtual de Portugal em 1531. *Na génese das racionalidades modernas II: em torno de Alberti e do Humanismo.* [S.l.]: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. p. 427–442. Disponível em: <https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/69747>.

[4] RODRIGUES, António (ca. 1525-1590). *Tratado de arquitectura* [manuscrito]. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, cód. 3675, 1575–1576, 29 cm, f. 3–45, [46–67] f., enc. il.; domínio público.

[5] TAVARES, Domingos; XAVIER, João Pedro. *António Rodrigues: renascimento em Portugal.* Porto: Dafne, 2007. DA CONCEIÇÃO, Margarida Tavares. A Fortificação no Contexto da Cultura Arquitetónica Portuguesa entre os Séculos XVI e XVIII: uma leitura geral. *História da*

ISSN: 2965-1085

“O Tratado de Arquitectura” de 1576

Dentro da obra de Rafael Moreira, um dos estudos de destaque se refere a transcrição analítica do códice 3675 da Biblioteca Nacional de Portugal, intitulado informalmente como “Tratado de Arquitectura”.[6] Nesse estudo, o autor trouxera a luz o único tratado de arquitetura remanescente do século XVI em Portugal, que, apesar de manuscrito, é composto por um conteúdo que imprime em suas intenções as preceptivas que compõe o aprendi gado do profissional construtor e projetista interessado na leitura desse conteúdo.

O documento é composto por 67 fólios escritos em 4 diferentes caligrafias que dissertam sobre inúmeros aspectos do conhecimento necessário ao arquiteto para exercer sua função, segundo o cânone vitruviano, como a qualidade do local os quais serão escolhidos para a construção dos edifícios, as técnicas práticas utilizadas para o manuseio desse material em diferentes condições, bem como uma segunda parte dedicada a geometria Euclidiana e a perspectiva. O manuscrito finaliza-se com o desenho de diferentes baluartes, que aparentam ser a parte ilustrada do que restou de um capítulo dedicado a fortificação abaluartada, mas arrancados como se pode perceber no documento original quando manuseado. O manuscrito provém da livraria de Francisco de Melo Manuel, uma das maiores coleções particulares da Biblioteca Nacional portuguesa onde vem descrito no inventário dessa livraria como “Objectos de Geometria ou Engenharia - mss. Dos finares do 16° século em fol.”

---

arquitetura - perspetivas temáticas, p. 189–212, 2018. DA CONCEIÇÃO, M. Hard to Obtain, Hard to Translate: Lime and Earth Construction in Early Modern Portuguese Writings in Architecture and Fortification. *Opus Incertum*, v.6, p.54-67, 2020; BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. 1ª ed. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2011; SOUSA, Luís Filipe Guerreiro da Costa. *Escrita e prática de guerra em Portugal 1573-1612*. 2013. 845 f. Universidade de Lisboa, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/8904>.

[6] MOREIRA, Rafael. Um Tratado português de Arquitectura do século XVI (1576-1579). Lisboa: UNL, 1982

ISSN: 2965-1085

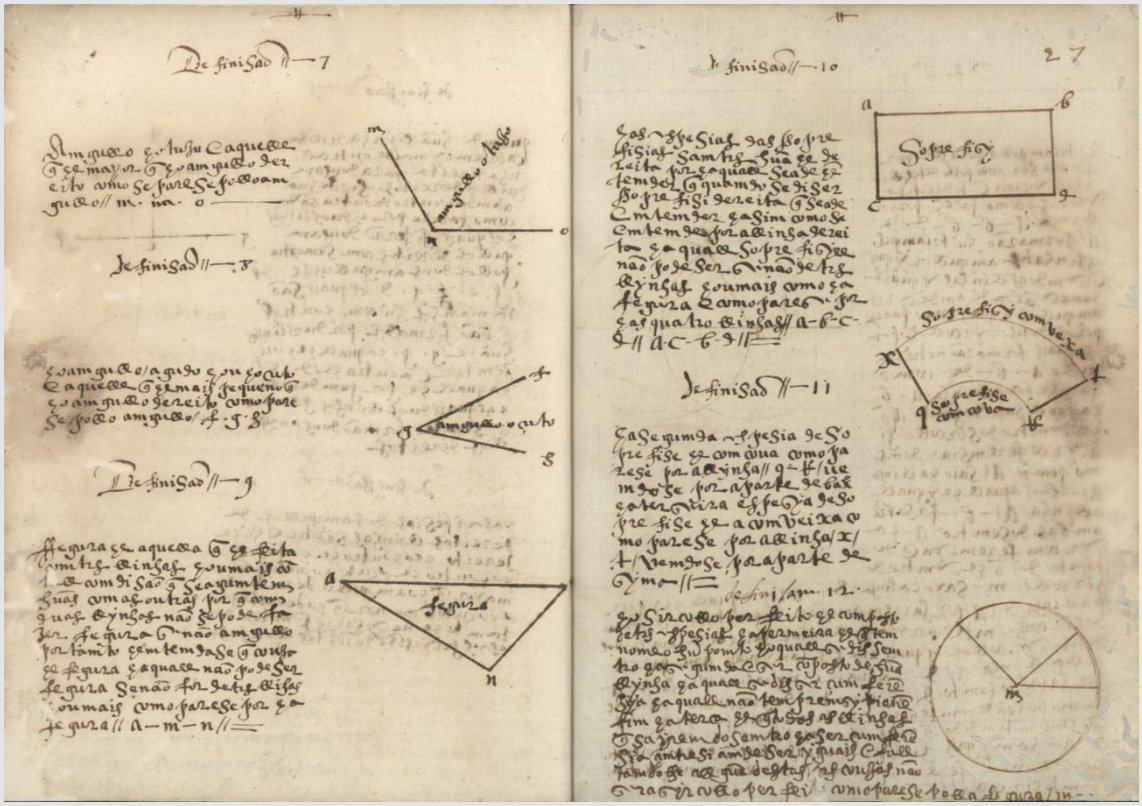


Figura 1 - Definições apresentadas pelo autor na segunda parte do texto, inspiradas no cânone euclidiano da geometria plana. Fonte: BNP, cód. 3675, fol. 26v-27.

A última página do manuscrito também não passa despercebida pelo interessante conteúdo que contém: apresenta uma lista de livros de posse de Lopo Roiz, onde alguns dos volumes contam com a identidade das pessoas que faziam empréstimos de seus livros. Essa sessão do manuscrito não passara despercebida por Moreira, que também cotejara e analisara evidências que constroem um possível caminho para o documento descrito.

O manuscrito, atribuído ao mestre de obras português António Rodrigues e datado entre 1575 e 1576, situa-se como eixo de uma proposta metodológica que confere centralidade ao documento. [7] Ao tratar o códice não como simples repositório de desenhos ou ideias arquitetônicas, mas como testemunho das práticas e saberes do século XVI, Moreira inaugura uma inflexão crítica que marca a historiografia da arquitetura portuguesa e influencia amplamente os estudos posteriores, inclusive no Brasil.

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

Ao esmiuçar o modelo mestral e régio — centrado na atuação do profissional que projeta e constrói — Moreira descentraliza a visão da arquitetura renascentista portuguesa, afastando-se das leituras que a subordinam às correntes transalpinas. Em vez disso, destaca as singularidades da prática luso-arquitetônica e seus diálogos com repertórios europeus. No códice, identifica um autor técnico e pragmático, cuja escrita revela afinidade com tratados como o de Daniele Barbaro[8] em consonância com clássicos do pensamento científico português, especialmente Pedro Nunes, destacando-se a forte influência da estrutura e conteúdo baseados na obra de seu contemporâneo, Pietro Cataneo.[9]

O texto apresenta seu conteúdo na respectiva ordem: uma introdução na qual o autor busca a gênese da arquitetura na história da humanidade; (fol. 7-14v); Capítulo da eleição do sítio; (fol. 14v-18v) Capítulo que trata que coisa é região e de sua bondade; (18v-20v)
Capítulo que trata do ar e de sua propriedade; (20v-22v) Capítulo em que se declara a propriedade da água; (22v- 23) Capítulo das partes que há de ter o arquiteto; Capítulo da areia e sua condição (fol. 18v); Capítulo da propriedade do barro para tijolo (fol. 19); Capítulo do tempo em que se há de fazer o edeficio (fol. 20); Capítulo que trata do tempo conveniente para se poder fabricar de terra (fol. 22); Capítulo da Propriedade das árvores e quais são boas para os edifícios; Capítulo em que declara que coisa é geometria; Proposições ou "proporções" – denomina a partir da preposição 1 sobre o capítulo que se trata como os três ângulos de qualquer triângulo são iguais e contempla nesse corpo a utilização das formas geométricas em prol do seu uso construtivo bem como para a perspectiva apresentada pelo autor.

O material de suporte do documento, segundo Moreira, foi utilizado em diferentes governos da segunda metade do século XVI, como os de D. Sebastião e Felipe II, bem como por reconhecidos profissionais daquele período, como Juan de Herrera e Francisco de Mora, nos desenhos de projeto da Cartuxa de

[8] VITRÚVIO; BARBARO, Daniel; MARCOLINI, Francesco *I dieci libri dell'architetura***.** In Venetia: per Francesco Marcolini, 1556.
[9] CATANEO, Pietro. *I quattro primi libri di Architettura di Pietro Cataneo Senese.* In Vinegia: in casa de' figliuoli di Aldo, 1554.

ISSN: 2965-1085

Évora. As páginas finais da obra holandiana De Aetatibus Mundi Imagines, do final da década de 1570, assim como tratados seiscentistas, também utilizam o mesmo tipo de papel. A marca d'água presente no documento evidencia a sua procedência: Lyon, na França — um dado que contribui para situar historicamente o manuscrito e aproximá-lo de outras obras e contextos da época.[10]

Assumia para si o papel de autoridade instruída à maneira vitruviana, reunindo conhecimentos de diversas áreas com o intuito de oferecer ao aprendiz uma base formativa abrangente, como pode-se perceber pelas referências que apresenta ao seu leitor, aprofundando-se mais ou menos em cada destes que descreve durante o texto:

Categoria	**Autor**	**Folhas (fls.)**
Contemporâneos	Sérlio André Laguna	47v, 48v, 49v 10
Clássicos	Pitágoras	3v, 39v
	Dédalo	3v
	Hipócrates	10
	Euclides	25, 25v
	Ptolomeu	7v
	Arquimedes	3v, 4
	Vitrúvio	3v, 5, 5v, 10v, 13, 18, 20, 39v
	Galeno	10
	Flávio Josefo	2
	Avicena	10

[10] MOREIRA, 1982, p. 8-9.

Ainda que a preocupação inicial do manuscrito pareça residir nas construções defensivas, é possível perceber o alargamento dessa intenção, especialmente quando intervém na escrita do copista, preferindo o termo "edefisios" em lugar de "fortificações", sinalizando a busca por um saber arquitetônico mais vasto.

Uma das hipóteses inovadoras levantadas por Moreira diz respeito à posição de Pietro Cataneo enquanto arquiteto militar, fundindo, em uma mesma produção teórica, os campos civil e militar da arquitetura. Tal prática, no entanto, passaria por uma separação progressiva, com as construções defensivas sendo atribuídas cada vez mais, a partir do último quartel do século XVI, aos engenheiros militares — sobretudo em Portugal. Nesse mesmo momento, a arte castrense passava a ter um apelo crescente junto ao governo português, com a contratação frequente de especialistas por D. Sebastião durante a década de 1570.

A utilização da obra de Pietro Cataneo como principal referência do códice 3675 é um ponto essencial na análise realizada por Rafael Moreira, esclarecendo muitos dos aspectos levantados pelo autor e considerados fundamentais ao bom exercício da atividade dos projetistas e construtores interessados que leem seu manuscrito. Moreira identifica, na obra do tratadista português, passagens inteiramente inspiradas ou, em alguns casos, praticamente copiadas de Cataneo, sobretudo aquelas que tratam da salubridade do ar e da escolha do local para as construções — temas de importância central na tratadística renascentista.

Essa abordagem comparativa, utilizada por Moreira com outros tratadistas contemporâneos a Cataneo, será retomada nos estudos sobre arte militar do século XXI, os quais identificam referências a autores não tão difundidos em Portugal, mas cuja presença se faz notar na produção do tratadista português. Demonstra-se, assim, um acesso direcionado e um interesse específico pelas novidades que circulavam na literatura arquitetônica — e, mais particularmente, na literatura sobre arquitetura militar.[11]

[11] SOUSA, Luís Filipe Guerreiro da Costa. *Escrita e prática de guerra em Portugal 1573-1612*. 2013. 845 f. Universidade de Lisboa, 2013. p. 256.

ISSN: 2965-1085

O arquiteto português é revelado no estudo como um profissional plenamente integrado das teorias competentes à sua área, desconstruindo a imagem tradicionalmente associada à prática meramente oficinal e manual da arquitetura em Portugal. Também se relativiza a distância frequentemente atribuída entre o arquiteto régio e o profissional liberal que atuava em outras regiões da península, especialmente na Itália. As referências citadas no manuscrito são fundamentadas nas principais habilidades consideradas necessárias por Vitrúvio, com o autor adaptando essas leituras à história da arquitetura, apoiando-se ainda em episódios da história bíblica e portuguesa como exemplos de adaptação e engenho no exercício da arte de construir.

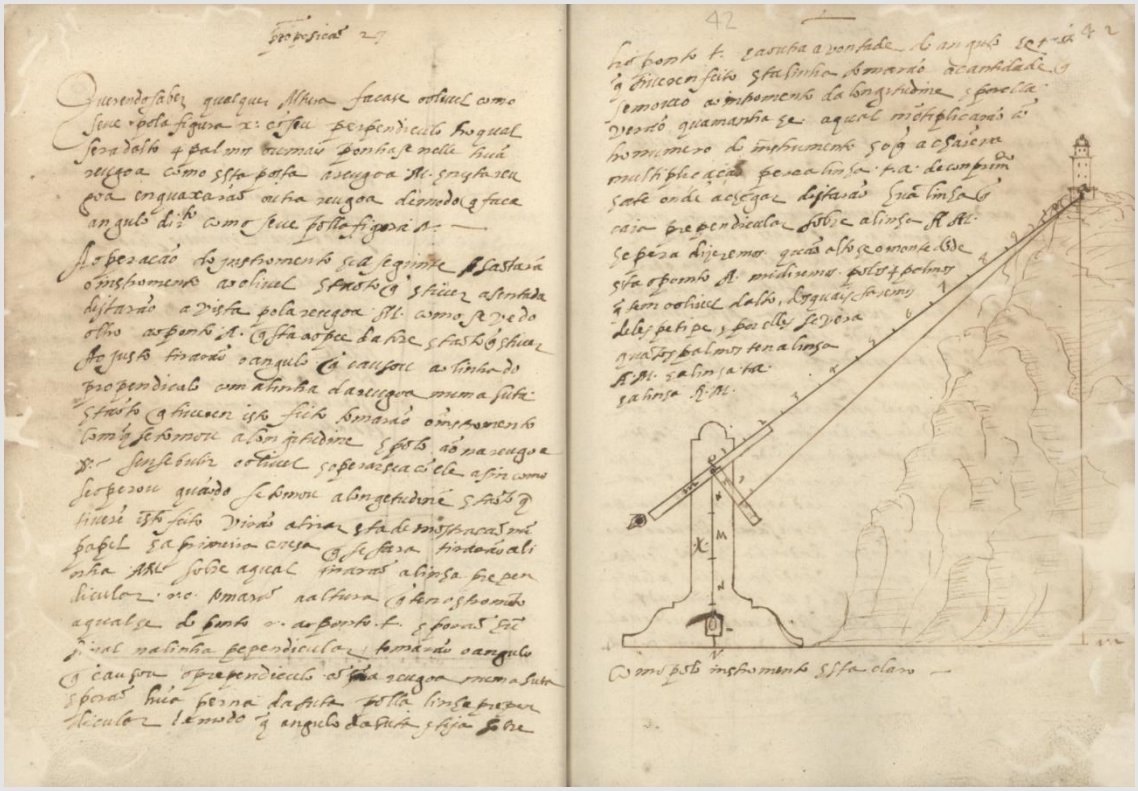


Figura 1 - Preposição acerca do uso de instrumentos para medição de altura. Fonte: BNP, 1576, fol. 41v-42.

Assumia para si o papel de autoridade instruída à maneira vitruviana, reunindo conhecimentos de diversas áreas com o intuito de oferecer ao aprendiz uma base formativa abrangente. Ainda que a preocupação inicial do manuscrito

pareça residir nas construções defensivas, é possível perceber o alargamento dessa intenção, especialmente quando intervém na escrita do copista, preferindo o termo "edefisios" em lugar de "fortificações", sinalizando a busca por um saber arquitetônico mais vasto.

Moreira também evidencia, ao longo de sua pesquisa, o caráter próprio da arquitetura portuguesa, sobretudo aquela desenvolvida a partir do governo de D. João III, e as formas pelas quais ela se estruturou até o momento da redação do tratado, objeto central da investigação. A partir de um processo analítico ancorado no confronto entre forma e documento, é possível compreender que Portugal não esteve à margem das rotas influenciadas pela tratadística em circulação. Apesar do caráter régio da profissão, os arquitetos procuravam aliar as condições práticas de trabalho impostas pelo reino às linguagens e conhecimentos teóricos difundidos entre os arquitetos de formação, cujos saberes eram divulgados nas páginas dos tratados. Tal esforço é reconhecível na escrita do códice 3675, onde seu autor se autodenomina arquiteto e apresenta seu manuscrito como um tratado de arquitetura.[12]

Apesar de ser comum, entre os arquitetos militares do período, o recurso à representação de elementos como fachadas e portais — prática associada à valorização e circulação dos saberes contidos na tratadística arquitetônica —, o autor opta por um caminho distinto. Em seu manuscrito, a ênfase recai sobre a sistematização de formas geométricas específicas, demonstrando menor interesse pela transmissão dos cânones clássicos. Sua orientação aos aprendizes parece priorizar estratégias voltadas à funcionalidade das construções, destacando aspectos como rapidez de execução e racionalização de recursos.[13]

[12] BNP, cód. 3675, fol. XXV.
[13] DUME, Sarah. "Convém ao que houver fazer profissão de arquiteto": revisitando um tratado português de arquitetura do século XVI. 2023. 1 recurso online (461 p.) Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/20544. p. 64.

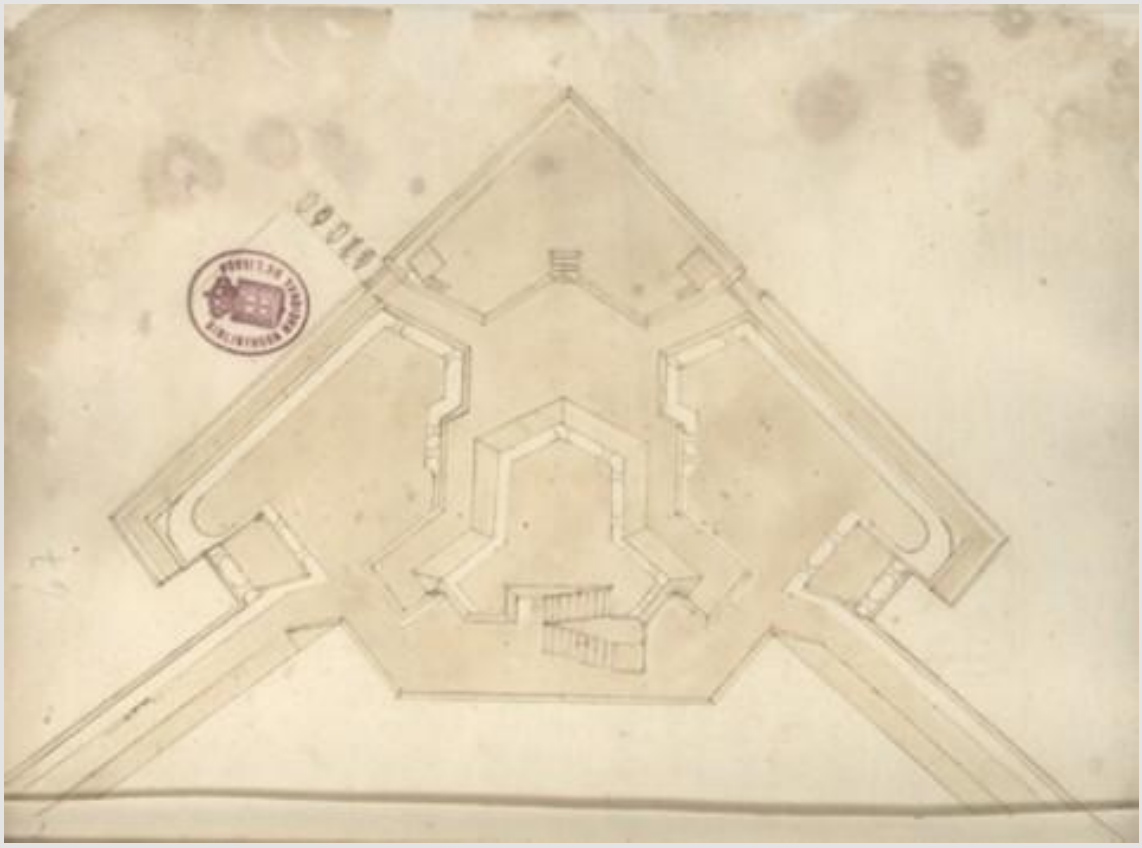


Figura 2 - Planta alternativa de baluarte apresentada no último fólio do códice 3675. Fonte: BNP, 1576, fol. 67.

A partir dessas evidências e conjecturas, Moreira propõe a atribuição de autoria à figura do mestre das obras de D. Sebastião: António Rodrigues. Ainda que ocupando o mais alto posto na arquitetura do reino à época, Rodrigues não deixou grande número de obras documentadas ou construções atribuídas com segurança. Tampouco é conhecido o percurso completo de sua carreira, o que permitiria compreender como teria alcançado o cargo anteriormente ocupado por Miguel de Arruda, um dos nomes mais reconhecidos da arquitetura portuguesa do século XVI. Utilizando um método que denomina de exclusão, Moreira consegue traçar um percurso coeso que levanta Rodrigues como um dos possíveis autores do códice.

Com base em nossa pesquisa de mestrado de 2023, foi possível aprofundar o conhecimento sobre a trajetória do mestre das obras e fortificações do reino, confirmando sua atuação em construções defensivas[14], assim como sua presença

[14] DUME, 2023, p. 95.

ISSN: 2965-1085

em obras realizadas em 1582 no Convento de Jesus de Setúbal, sob ordem direta de Felipe II. Também se identificaram registros dos valores pagos a seus herdeiros após sua morte, o que reforça a continuidade de seu reconhecimento oficial.[15]

Rafael Moreira ampliara a história desse documento quando também encontra uma outra edição deste mesmo texto, depositado na Biblioteca Pública Municipal do Porto.[16] De conteúdo mais enxuto e de encadernação rebuscada, esse manuscrito abre espaço também para a compreensão da personalidade do autor dos textos, que por meio de uma dedicatória ao provedor das fortificações do reino à época, D. Manuel de Portugal e um prólogo ao leitor, apresenta mais de sua personalidade e a confirmação de se apresentar enquanto uma autoridade no assunto que reflete nessas páginas e do desejo da publicação de seu tratado. Por meio da datação realizada por Moreira e a análise do contexto de produção do documento, fora possível desenvolver a pesquisa em torno do Comendador de Vimioso e responsável pelas fortificações de D. Sebastião e estabelecer a data do documento no ano de 1576.

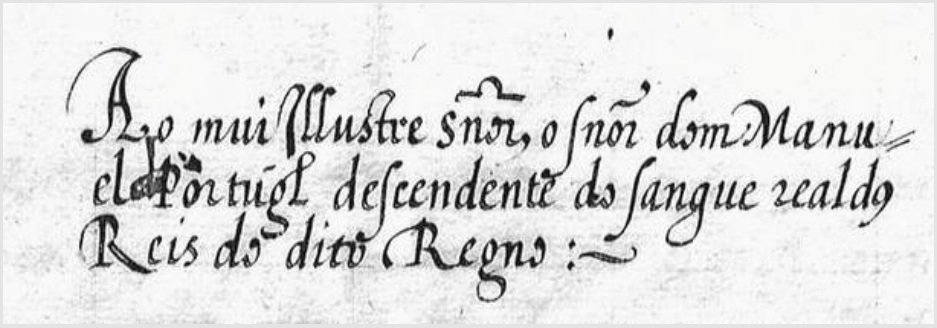


Figura 3 - Dedicatória a D. Manuel de Portugal na segunda versão do manuscrito na Biblioteca Pública Municipal do Porto.. Fonte: BPMP, 1576-79?, dedicatória.

Além do códice 3675, atualmente preservado na Biblioteca Nacional de Portugal, a dissertação de mestrado do Prof. Dr. Rafael Moreira trouxe à luz outro documento de grande relevância: o manuscrito 95, intitulado *Preposições*

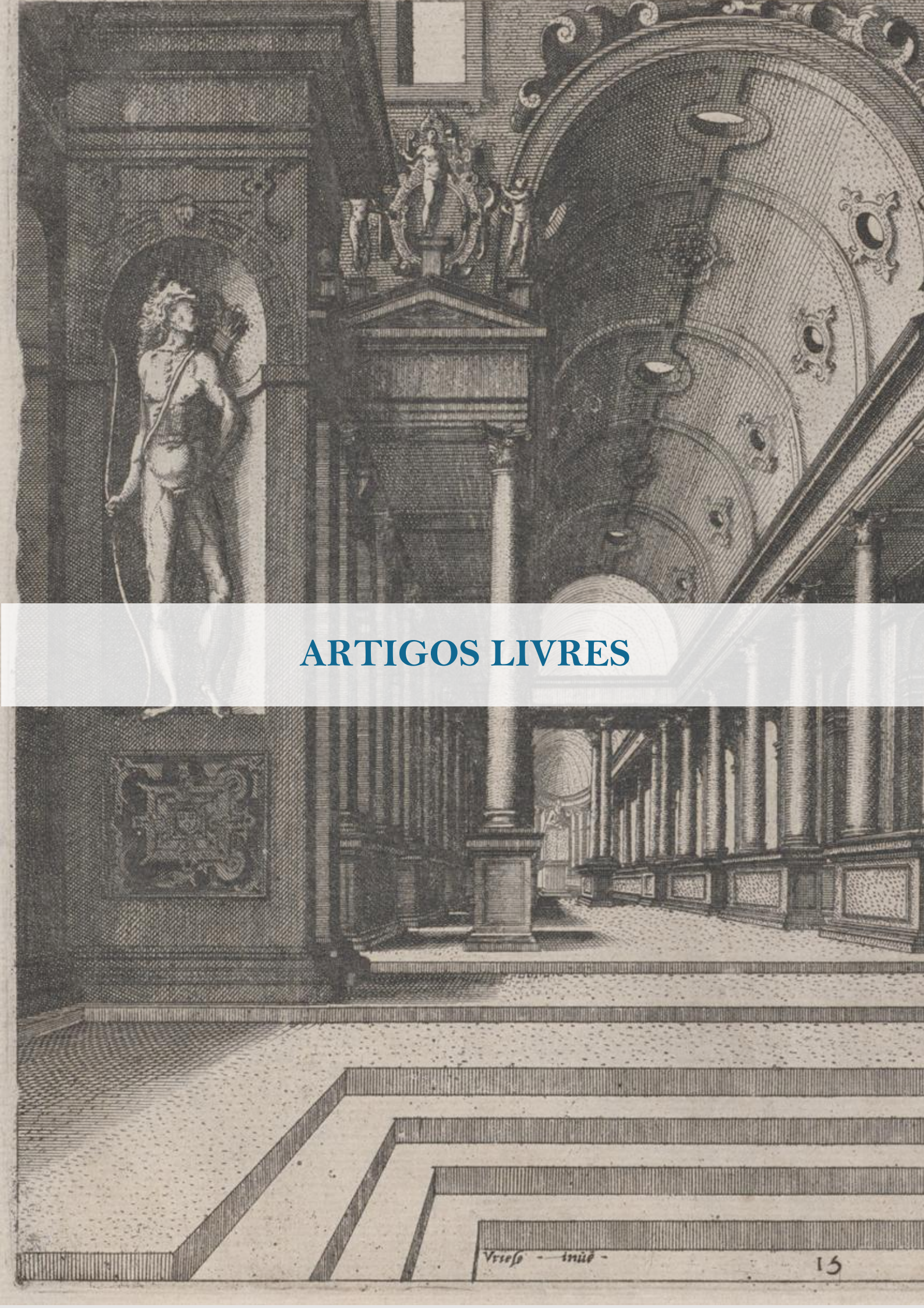
[15] DUME, op.cit, p. 109.
[16] MOREIRA, 1982, p. 170-178; RODRIGUES, António**.** *Tratado de Arquitectura de António Rodrigues*, 1579: cópia manuscrita. - Local não indicado, 1579. p. 47; 53- 54. Disponível em: https://arquivodigital.cm- porto.pt/Conteudos/Conteudos_BPMP/MS-95/MS-95.htm.

Mathematicaas, hoje depositado na Biblioteca Pública Municipal do Porto. Diferentemente do *Tratado de Arquitectura*, este manuscrito apresenta-se com redação uniforme, redigida por uma única mão, embora haja pequenas intervenções em alguns fólios. Nele, o autor dirige-se diretamente aos "architectos", reunindo suas reflexões em torno de um público específico, voltado à compreensão de operações geométricas e de agrimensura, sem se deter, como no códice 3675, nos aspectos técnicos da construção. É nesse conjunto que se localizam os únicos desenhos declaradamente de inspiração clássica, elaborados com base no Tratado IV de Sebastiano Serlio.[17]

Em síntese, Moreira debruça-se sobre as linhas e entrelinhas desse importante testemunho da arquitetura quinhentista portuguesa. Por meio de um esforço analítico rigoroso, insere o códice em um tempo e espaço que permitiu a abertura de múltiplas frentes de análise desde 1982 até os dias atuais — seja na ampliação da compreensão do conteúdo do documento, seja na reconstituição da atividade arquitetônica e do arquiteto em Portugal no século XVI, nas referências teóricas que circulavam à época ou nos paralelos entre teoria e prática. Em todas essas dimensões, o códice 3675 consolidou-se como peça-chave para o entendimento da arquitetura portuguesa do Renascimento.

Faz-se importante rememorar e celebrar a obra do Professor Rafael Moreira, dando a continuidade e o aprimoramento do olhar crítico e analítico sempre utilizado em suas obras, observando as obras edificadas enquanto agentes materiais que se desenvolvem em meio a experiências e contextos históricos diversos, onde, as experiências estilísticas se diferem e se demonstram em diferentes teorias e práticas.

[17] RODRIGUES, António**.** *Tratado de Arquitectura de António Rodrigues*, 1579: cópia manuscrita. - Local não indicado, 1579. p. 47; 53- 54. Disponível em: https://arquivodigital.cm-porto.pt/Conteudos/Conteudos_BPMP/MS-95/MS-95.htm.



ARTIGOS LIVRES

Perspectiva Pictorum / Artigos Livres / v. 4, n. 2, jul-dez/2025
ISSN: 2965-1085

As Coleções e Curiosidades no Inventário de Caetano Luís de Miranda: Um Estudo sobre Cultura Material e Práticas Colecionistas

Collections and Curiosities in the Inventory of Caetano Luís de Miranda: A Study of Material Culture and Collecting Practices

Cenise Monteiro

Resumo

Os testamentos e inventários sucessórios constituem importantes repositórios de informação para a pesquisa histórica, pois oferecem subsídios essenciais para compreender hábitos, costumes e o contexto social e econômico de uma época, além de permitir inferências sobre aspectos da cultura material. Este artigo apresenta um estudo inicial do inventário do pintor Caetano Luís de Miranda, analisando a cultura material a partir dos bens arrolados. Esses objetos podem ser entendidos como itens colecionáveis, uma vez que o conjunto reúne peças singulares e curiosas, capazes de revelar diferentes coleções - ainda que de forma intuitiva — presentes no universo material do inventariado.

Palavras-chave: inventários; cultura material; Caetano Luís de Miranda; colecionismo.

Abstract

Wills and probate inventories constitute important repositories of information for historical research, as they provide essential evidence for understanding the habits, customs, and the social and economic context of a given period, while also allowing inferences about aspects of material culture. This article presents an initial study of the inventory of the painter Caetano Luís de Miranda, examining material culture through the listed possessions. These objects may be understood as collectible items, since the set includes singular and curious pieces

capable of revealing different collections—albeit intuitively—within the material universe of the inventoried individual.

Keywords: inventories; material culture; Caetano Luís de Miranda; collecting practices.

Caetano Luís de Miranda (1774-1837) foi um pintor e cartógrafo ativo, na Comarca do Serro Frio, especialmente na região do Arraial do Tejuco (atual Diamantina, Minas Gerais). Sua figura é notável por reunir habilidades técnicas e artísticas, pintou forros de igrejas, telas, estandartes e véus quaresmais. Esteve inserido em um contexto marcado pela mineração e pela presença da administração portuguesa. Foi um funcionário oficial com atuação no serviço da Intendência dos Diamantes, órgão responsável pela fiscalização da exploração diamantífera em Minas Gerais.

Seu Inventário *post mortem*[1] revela uma biblioteca sofisticada, com obras europeias de literatura, pintura/arquitetura e matemática, indicando uma formação erudita incomum para artistas da época. Além de revelar a biblioteca, o inventário também revela diversas outras facetas da vida de Miranda, incluindo a propriedade de móveis, louças e talheres com um serviço de mesa refinado, refletindo o cotidiano, os hábitos de consumo e o nível de sofisticação material de Caetano Luís de Miranda.

O inventário[2] que é feito após a morte, também chamado inventário *post mortem*, "e por ele os bens do morto são distribuídos conforme as disposições legais e sua última vontade, no caso de haver testamento. O ponto em comum é que ambos versam sobre os bens da pessoa e são regidos por leis especificas"[3]. O inventário *post mortem* designa não apenas o arrolamento ou a listagem dos bens chamados a colação, mas todo o processo judicial que envolve o direito de herança. Dessa forma, o

[1] Inventário de Caetano Luís de Miranda - Arquivo: Arquivo Histórico do Museu do Diamante – Bibl. Antônio Torres – Diamantina – MG. Localização: Cartório do 2º Ofício, maço nº 175. Inventariado: Caetano Luís de Miranda. Inventariante: Luiz Theodoro de Miranda. Data: 1837. Número de fólios: 128.

[2] Segundo a professora Júnia Furtado, 2009, p. 105/106 – inventários *post mortem* constituem ricas fontes para o trabalho do historiador. Por sua recorrência, ainda que cada documento seja único, são mais comumente, não somente utilizados de forma serial, apontando aspectos, tendencias e valores de uma sociedade, como testemunhos tanto de sua cultura quanto de sua esfera material, ou seja, a cultura material.

[3] FURTADO, Júnia FEREIRA. À morte como testemunho da vida. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Org.). **O Historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009, p. 93.

inventário é o registro oficial do patrimônio deixado por pessoa falecida, do qual consta o tipo e o valor monetário dos bens acumulados ao longo da vida, bem como a lista de créditos [dívidas ativas] e débitos [dívidas passivas] pendentes.[4]

É de se supor que a vida da elite no Arraial do Tejuco era abastada e os objetos adquiridos eram elementos da cultura material presente nas casas mineiras durante o oitocentos e concluir sobre as linguagens sociais e os protocolos de usos e formas de conduta no ambiente rústico das Minas.

Todas as coisas podem ser colecionáveis, a depender do olhar do colecionador que pode ser um curador de obras de arte, um arqueólogo, museólogo ou mesmo um colecionador particular, sendo entendido que "a cultura material vista pelo colecionador particular, de modo intuitivo) e do "jeito" de montar a coleção de instrumentos líticos (a visão da materialidade cultural aos olhos de arqueólogos numa perspectiva teórico-conceitual).[5] Nesse sentido, os arranjos das coleções "se dão a partir de critérios eleitos pelos seus colecionadores na materialidade cultural e identitária demarcada no horizonte"[6] do colecionador particular ou do administrador da coleção – arqueólogo ou museólogo, por exemplo.

No caso particular deste estudo, o inventário é um valioso testemunho da cultura material, podendo-se considerar que a biblioteca, o mobiliário, a louça, os utensílios, os objetos de prata, as joias e a dedicação artes são elementos cotidianos da elite no Tejuco. Saint-Hilaire, durante sua visita ao Tejuco, em 1817, informa que

> as lojas dessa aldeia são providas de toda sorte de panos; nelas se encontram também chapéus, comestíveis, quinquilharias, louças e vidros e mesmo grande quantidade de artigos de luxo, que causam admiração sejam procurados a uma tão grande distância do litoral.[7]

[4] Ibidem, p. 103.
[5] MARQUES, Marcélia; HILBERT, Klaus. Coisas colecionadas: um jeito (conceitual e intuitivo) de lidar com a cultura material. Métis: história & cultura; v. 8, n. 16. 2009, p. 46. Disponível em: http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/949. Acesso em: 25 fev 2026.
[6] Ibidem.
[7] SAINT-HILAIRE, AUGUSTE. Viagens pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil. Companhia Editora Nacional. São Paulo - Rio - Recife - Porto Alegre, 1941, p.38. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or311664/or311664.pdf. Acesso em: 20 mai 2025.

O colecionismo é objeto de interesse de diversas áreas do conhecimento e no caso em tela interessa a história e a construção dos contextos sociais e econômicos do personagem Caetano Luís de Miranda. Dessa forma, Gérard Wajcman[8] ao escrever um ensaio sobre a psicanálise da coleção aborda percepções comuns sobre o colecionador, especificando que: o colecionador é motivado por objetos únicos que causam encantamento e distinção dentre os demais objetos; e qualquer coisa pode se tornar objeto colecionável, importando para a construção da coleção, que os objetos possuam o traço distintivo, reconhecido como único. O ato de colecionar encerra em si aspectos relativos à seleção, classificação e conservação dos objetos eleitos. Cabe observar que a coleção, por vezes, revela "traços do colecionador" – demonstrando aquilo que pode ser caro a ele. Nessa esteira, segundo o Wajcman, a coleção seria um "congraçamento de diversos objetos que vão junto", não sendo apenas um amontoado de coisas, sem ordenação; a coleção precisa de ordenamento.

Uma outra abordagem da coleção é fornecida por K. Pomian, este autor entende que existem três elementos a serem considerados: "a relação entre o visível e o invisível nas coleções; a relação entre o valor de uso e o significado; e a construção do conceito de semióforo."[9] Pomian também irá enunciar itens teóricos que fundamentam a ideia de coleções. Dessa forma, "os objetos da coleção: não possuem finalidade utilitária; são objetos acumulados e expostos ao olhar, sem serventia decorativa; são cercados por proteções visando sua preservação futura; considerados inalienáveis, não obstante seu valor de mercado."[10]

Interessante notar, os aspectos estabelecidos em oposição por Pomian, entendendo que há uma nítida oposição entre a utilidade do objeto e o seu preço,

[8] GOMES, René. Lommez. História das Coleções: o conceito de coleções. TÓPICO ESPECIAL I - Objetos do Conhecimento: ciência e arte nas coleções do período moderno. UFMG, 05/09/2025.
[9] Ibidem.
[10] GOMES, René. Lommez. História das Coleções: o conceito de coleções. TÓPICO ESPECIAL I - Objetos do Conhecimento: ciência e arte nas coleções do período moderno. UFMG, 05/09/2025.

ou seja, de um lado o valor simbólico do objeto e por outro seu valor pecuniário. Dessa forma, objetos colecionáveis, devido ao seu valor inestimável, não podem ser utilizados. São semelhantes a obras de arte ou peças museais, sendo apenas expostos ao olhar, possuindo apenas esta finalidade de exposição e nenhuma outra finalidade utilitária.

Para o autor coleção seria: "qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para este fim e expostos ao local público."[11] Entretanto, essa conceituação esbarra na realidade dos colecionadores viventes antes do século XIX, pois o pensamento na altura não se operava na relação utilidade x simbolismo.

No contexto da pesquisa em curso, é possível realizar uma reflexão acerca do emprego dos manuscritos, principalmente testamentos e inventários, como fontes históricas. Esses documentos são essenciais para a construção histórica do contexto social, cultural e econômico do respectivo personagem, bem como para avaliar seu envolvimento com colecionismo de modelo europeu.

No caso em tela, é possível realizar o contraponto entre a teoria sobre o colecionismo apresentada e o estudo do inventário *post mortem* do personagem Caetano Luís de Miranda. Dessa forma, a reflexão suscitou a associação entre os bens arrolados e elencados no inventário e o colecionismo, surgindo o questionamento sobre uma vertente colecionista por parte do pintor/funcionário real, que amealhou diversos objetos, constituindo uma coleção privada, segmentada em biblioteca, joias, obras de arte e objetos laborativos, além de especímes curiosos.

O aprofundamento sobre o estudo, permite inferir que inventários e testamentos "são produzidos no contexto da morte de uma pessoa – e esses documentos contêm ricas e variadas informações sobre múltiplos aspectos da

[11] Ibidem.

vida do morto, bem como sobre a sociedade em que ele viveu."[12] Embora ambos sejam documentos *post mortem*, o testamento escrito ou ditado ainda em vida, terá seu conteúdo revelado após a morte, e este possui o registro das manifestações de última vontade e no contexto religioso dos séculos XVIII e XIX, em Minas Gerais, há uma série de recomendações sobre os ofícios e ritos religiosos a serem realizados e alguns itens sobre a distribuição da herança e pagamentos de dívidas. Já do Inventário consta o arrolamento dos bens e por meio dele haverá a distribuição dos bens aos herdeiros de acordo com o exarado no Testamento. Ambos os documentos versam sobre os bens e são regidos por legislações específicas, contudo o testamento não é obrigatório, mas o inventário sim. Em muitas ocasiões é possível se verificar a transcrição do testamento no processo de inventário.

A utilização de testamentos e inventários permite conhecer aspectos da vida privada, dos usos e costumes do morto, inclusive o hábito de colecionar objetos, formando coleções de livros, obras de arte, joias, gravuras, objetos de curiosidade, entre outros.

Ao longo dos séculos XVIII e XIX a extração aurífera e diamantífera na Comarca do Serro Frio e especificamente no Arraial do Tijuco proporcionou a existência de uma elite intelectual e endinheirada, esse contexto foi relatado pelos viajantes, especialmente por Mawe e de Saint-Hilaire, que destacam a opulência, luxo, fartura e erudição.

Nessa conjuntura viveu Caetano Luís de Miranda, que foi exposto em casa do boticário Antônio Pinto de Miranda, pelos idos de 1774. Personagem singular, foi irmão professo da Ordem de Cristo, membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Tijuco, funcionário da Intendência dos Diamantes, além de pintor e cartógrafo. A priori, a vertente artística se dava por diletantismo, prestígio e reconhecimento social.

[12] FURTADO, J. F. À morte como testemunho da vida - inventários e testamentos como fontes históricas. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **O historiador e suas fontes**. Editora Contexto. São Paulo, 2009.

De modo geral a elite intelectual do Arraial do Tijuco prezava por hábitos refinados, consumindo artigos de luxo e possuindo bibliotecas privadas. O estudo do Inventário de Caetano Luís de Miranda revela sua posição social de professo da Ordem de Cristo e detentor de inúmeros bens de alto valor pecuniário. Com as devidas proporções fáticas e contextuais Caetano Luís de Miranda poderia ser delineado como alguém, que possuía

> uns hábitos sociais mais refinados, com protocolos de reação mais cuidadosos, com maior riqueza material que o entorno cotidiano, com um maior interesse pela cultura e educação, pela familiaridade com os clássicos e preocupação com a arte e uma certa piedade reflexiva frequentemente baseada na teologia.[13]

O inventário[14] de Caetano Luís de Miranda pertence ao acervo da Biblioteca Antônio Torres - IPHAN, em Diamantina, e foi transcrito pela primeira vez pelo pesquisador Mateus Alves Silva[15]. O monte-mor resultado do arrolamento e avalição dos seus bens "perfez 28:172$980 (vinte e oito contos, cento e setenta e dois mil e novecentos e oitenta réis)"[16], dado a vultosa quantia é possível inferir que Caetano Luís de Miranda era um homem rico. Os bens permitem deduzir que pertencia a elite intelectual, que gozava de luxos e privilégios. Contudo, além da biblioteca particular composta por 109 títulos e 351 volumes, o que por si já demonstra uma coleção, havia outros bens que formavam conjuntos de objetos, que podem ser agrupados por critérios específicos, formando uma grande coleção privada. Dentre inúmeros títulos dos livros, havia 34 volumes da coleção de História Natural por Buffon, indicando um interesse por História Natural, que muitas vezes está conectado ao hábito de colecionar curiosidades.

---

[13] HERRERA, Antonio Urquízar. **El coleccionismo artístico de los condes de Santisteban del Puerto** (Jaén). Tradução nossa.
[14] BAT - Biblioteca Antônio Torres – Inventário – maço 175 – 2º Ofício – 1837 – Caetano Luís de Miranda.
[15] ARAÚJO JÚNIOR, Delson Aguinaldo de. Análise da produção pictórica da Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos na cidade do Serro. Monografia (Especialização em Cultura e Arte barroca) – Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Ouro Preto, 2015.
[16] SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Do Impresso à Pintura. Revista do Arquivo Público Mineiro. V. 48, Belo Horizonte: 2012.

Miranda possuía inúmeras joias e relógios[17], tão bem descritas no Inventário que podem apontar para uma coleção composta por anéis, colares e brincos em ouro e pedrarias; sem perder de vista o fato de que joias podem ser instrumentos de reserva de dinheiro, além de artigo de luxo e ostentação; também há relato da presença de corais marinhos encastoados em ouro – corais sugerem ser objetos de curiosidade. O inventário demonstra 55 quadros[18] de variados temas, como retratos, episódios históricos e temas religiosos e ainda 62

[17] Cordão e colares de Ouro: Dois cordões de ouro, Dois colares de ouro, Um rosário com contas de ouro, Uma corrente de relogio de ouro, Uns corais ingatados [sic] em ouro, Uns corais azuis ingastados em ouro, Uma liganda de ouro, Um botão de ouro, um alfinete de ouro com dezesseis brilhantes, um anel de ouro esmaltado com um brilhante, um anel de ouro com nove diamantes rosas, um anel de topazio com círculo de diamantes rosas, em ouro, um anel de turquesa com círculo de dez brilhantes, um alfinete de ouro com seis diamantes rosas, uma alfine [sic] com ouro diamantes,rosas cravados com prata, um par de brincos de topazios com trinta e oito diamantes rosas, um anel de esmeralda com dezesseis perolas no círculo cravadas com ouro, um anel de esmeralda com vinte perolas no círculo, um anel de água marinha com círculo de pérolas, um anel de topázios ingastados em ouro, uma abotoadeira de camisa de brilhantes em ouro esmaltado, um anel de ouro com quinze [grizolitas?], um anel de ametista com círculo de grisolitas brancas, um par de brincos de filigranas com quatro brilhantes lisos, um par de brincos de ouro, folhas de parreira, um anel de topázio do oriente liso, uma flor de ouro com quarenta e seis grisolitas e uma agua marinha, um par de brincos de [?],um par de brincos com sessenta e quatro grisolitas, um par de brincos com pingentes de ametistas, um anel com uma grisolita, um par de [bixas] de estrelas, dois corações de pedra ingastados em ouro, quatro pentes de prata com pingos de agua, um alfinete de cristal cravado em ouro, um par de fivelinhas de grivolitas boas, um par de fivelas de prata de grivolitas, um par de pulseiras de grivolitas, um coração com sua coroa de [marsa], uma compendente do habito de Cristo de pedras incarnadas cravadas em prata, tres habitos de Cristo de ouro esmaltado. Total: 833$280 – Oitenta e três mil, duzentos e oitenta reis.

[18] um quadro do Senhor do Orto, quatro quadros de moças nunas, com seus frisos dourados, um quadro apresentando Glamar – frisos dourados, um dito quadro de impressão de fumo, um quadro dourado com o retrato de Dom Pedro primeiro, um quadro dourado com o retrato de Napoleão, dois quadros, um de Luis XVI e outro de sua mulher, um quadro com frisos dourados representando Paulo Jonas, um quadro representando Bonaparte retirando-se para a Ilha de Santa Helena, quatro quadros grandes dourados, seis quadros de História Natural, com vidros, um quadro com o retrato do Padre Jerônimo, oito retratos de vários empregados, um quadro dourado com o retrato de uma velha pintado a oleo, um quadro com retrato de um velho com molduras douradas, um quadro com retrato de um moço com molduras douradas9, seis quadros de moças, moldura redonda e dourada, dois quadros dourados da história de Viriato, um quadro da aliança de Baco, Vênus, um quadro Força do Amor, um quadro da Estatura Equestre com frisos dourados, um quadro de vista de paisagem, duas figuras um velho uma velha um Bento, um quadro mais pequeno, imprensa [?], vidro quebrado, um quadro de Santa Maria Madalena, dourado, seis quadros de meninas dourados, um quadro redondo de [fumo?] que dis [retijo?] de Nosso Senhor no Monte das Oliveiras, marxetado[sic] de mareperola[sic], um quadro pequeno da Senhora Santa Ana, um quadro da Sacra Familia dourado, um quadro da Caridade dourado, um quadro do Santo Sudario.

estampas[19], usadas para pinturas, podendo ser configurada uma coleção formada por quadros e estampas.

A leitura atenta do inventário permite observar que no item destinado aos objetos e utensílios da casa se destacam: "duas redomas de vidro com flores dentro, duas redomas de vidro com raridades dentro como Fisão[sic] passaros, flores e bichos" e ainda "seis conchas do mar sem valor algum." Ora, estamos diante de minis gabinetes de curiosidades e de objetos colecionáveis pelos naturalistas da época. No momento, não é possível determinar Caetano Luís de Miranda como um especialista em História Natural, mas certamente era interessado em naturalismo e como um erudito que pretendia angariar prestígio e reconhecimento social, colecionava para ostentar riqueza, distinção e conhecimento intelectual perante a sociedade local.

Os objetos colecionados por Caetano Luís de Miranda eram, inclusive, utilitários, uma vez que as estampas e demais objetos que possuía tais como: esferas armilares, esferas celestes e agulhas de marear se prestavam aos ofícios da pintura e da cartografia desenvolvidos por ele. Não cabe, para o caso em tela, o conceito de objeto colecionável cunhado por K. Pomian, pois baseado no fundamento do objeto de mera exposição, não utilitário, sem valor pecuniário. No caso em análise, os objetos deveriam ser vistos por todos, mas não numa visão estática, era exatamente a variedade do uso, a profusão de trocas que angariava distinção e prestígio no meio social, e indubitavelmente poderiam ser objetos de negociações pecuniárias a critério do proprietário.

É possível mensurar que, a coleção com variedade de objetos, inclusive daqueles utilitários traz consigo uma dose de engrandecimento para o seu proprietário, demonstrando valor. Assim sendo, possuir é uma forma de angariar

[19] três estampas, uma de Santa Rita, outra do Bom Pastor, outra do Redentor do Mundo, cinco estampas representando a vida de Napoleão, duas estampas grandes com vistas de Marinhas, oito estampas de países pequenos, duas estampas de santos, cinco estampas pequenas velhas de Reis de Portugal, duas estampas de charlatões, uma estampa de pescaria, quatro estampas da História de Dom Quixote, três estampas de fumo, quatro estampas pastoris, quatro estampas, de fumo, três estampas de Luis XVIII, três estampas representando a tarde, a aurora e a noite, tres estampas coloridas representando batalhas, duas estampas já rotas sem valor.

prestígio e respeito da sociedade local, bem como de amealhar distinção entre os pares e relevância entre superiores na hierarquia do serviço público – A Intendência dos Diamantes. A abundância de objetos profissionais diferentes pode demonstrar conhecimento, destreza e interesse na melhor execução dos ofícios da pintura e da cartografia; podendo o profissional oferecer produtos artísticos bonitos e confiáveis, além da demonstração de riqueza e poder asseverada pela coleção de joias e obras de arte.

Recebido em: 19/01/26 – Aceito em: 22/02/26

Referências bibliográficas

ARAÚJO JÚNIOR, Delson Aguinaldo de. **Análise da produção pictórica da Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos na cidade do Serro.** Monografia (Especialização em Cultura e Arte barroca) – Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Ouro Preto, 2015.

FURTADO, J. F. À morte como testemunho da vida - inventários e testamentos como fontes históricas. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **O historiador e suas fontes**. Editora Contexto. São Paulo, 2009.

GOMES, R. L. História das Coleções: o conceito de coleções. TÓPICO ESPECIAL I - Objetos do Conhecimento: ciência e arte nas coleções do período moderno. UFMG, 05/09/2025.

HERRERA, Antonio Urquízar. **El coleccionismo artístico de los condes de Santisteban del Puerto (Jaén)**.

MARQUES, Marcélia; HILBERT, Klaus. Coisas colecionadas: um jeito (conceitual e intuitivo) de lidar com a cultura material. Métis: história & cultura; v. 8, n. 16. 2009. Disponível em: http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/949. Acesso em: 25 fev 2026.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Do Impresso à Pintura. **Revista do Arquivo Público Mineiro**. V. 48, Belo Horizonte: 2012.

SAINT-HILAIRE, AUGUSTE. **Viagens pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil**. Companhia Editora Nacional. São Paulo - Rio - Recife - Porto Alegre, 1941, p.38. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or311664/or311664.pdf. Acesso em: 20 mai 2025.

Fonte: BAT - Biblioteca Antônio Torres – Inventário – maço 175 – 2º Ofício – 1837 – Caetano Luís de Miranda.

Perspectiva Pictorum / Artigos Livres / v. 4, n. 2, jul-dez/2025
ISSN: 2965-1085

O ornato nos forros portugueses e seus reflexos na São Paulo colonial

The ornamentation in Portuguese ceilings and its reflections in colonial São Paulo

Danielle Manoel dos Santos Pereira[1]

Resumo

Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas nos estudos de pós-doutoramento, junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP. Foi realizado um estudo comparado entre as 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 objetos do estudo. Como metodologia, adotamos a comparação imagética entre as obras, além de resultados obtidos em pesquisas de campo anteriormente realizadas em estudo pregresso. Dentre as inúmeras análises e comparações feitas, este artigo está centrado na análise dos forros com ornatos de brutescos, nas pinturas da capela da fazenda de Santo Antônio, em São Roque (BR), com a pintura da igreja de Marvila, em Santarém (PT) e a pintura do mosteiro de Santa Marta, em Lisboa (PT). Dentre os resultados obtidos surpreendeu-nos que as maiores influências são advindas das pinturas portuguesas de regiões mais afastadas da capital, áreas rurais, com igrejas isoladas e que se mantiveram preservadas do terremoto que destruiu grande parte do patrimônio pictórico de Lisboa. As pinturas daqui (São Paulo – Brasil) se filiam as pinturas de lá (cidades afastadas da capital portuguesa) em diversos aspectos que serão, parcialmente, discutidos e apresentados neste trabalho.

Palavras-chave: Pintura sacra; Portugal-Brasil; Estudo comparado.

[1] Centro Universitário Assunção.

Abstract

This article is part of the research developed in postdoctoral studies at the Postgraduate Program in Art History at UNIFESP. A comparative study was conducted between the illusionistic or quadraturist paintings found on the ceilings of churches in some Portuguese cities, compared to similar cases in the cities of São Paulo, Itu, and Mogi das Cruzes, given that there are not many influences or visual and typological references in Brazil for the São Paulo and São Paulo city paintings that are the subject of this study. As a methodology, we adopted an image comparison between the works, in addition to results obtained in field research previously conducted in a previous study. Among the numerous analyses and comparisons made, this article focuses on the analysis of ceilings with grotesque ornaments, in the paintings of the chapel of the Santo Antônio farm, in São Roque (BR), with the painting of the church of Marvila, in Santarém (PT), and the painting of the Santa Marta monastery, in Lisbon (PT). Among the results obtained, we were surprised to find that the greatest influences come from Portuguese paintings from regions further away from the capital, rural areas, with isolated churches that remained preserved from the earthquake that destroyed a large part of Lisbon's pictorial heritage. The paintings here (São Paulo – Brazil) are related to the paintings there (cities far from the Portuguese capital) in several aspects that will be partially discussed and presented in this work.

Keywords: Sacred painting; Portugal-Brazil; Comparative study.

À guisa de 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 de todo o Estado, os trabalhos que impressionam aos observadores foram destacados pelos pesquisadores de outrora e dos pesquisadores da atualidade.

Em pesquisa pregressa os resultados alcançados foram a identificação e/ou confirmação dos autores responsáveis pela empreitada das obras, os quais foram

contratados para a realização das pinturas; outro importante elemento foi a confirmação e/ou descoberta da datação de quase todas as obras pictóricas; foram localizados e trazidos novamente a visão documentos inéditos 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[2], exceto por um ou outro elemento e quiçá pelas cores empregadas nas obras de diferentes regiões é possível perceber alguma relação, mas ao aplicar-se rigor metodológico tais influências se tornam fruto de empirismo.

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,

[2] Percival Tirapeli e Myriam Salomão no livro "*Barroco Memória Viva – arte sacra colonial*" apontaram que "a emoção da pintura mineira está nos tetos carmelitas da igreja de Mogi das Cruzes como fato consumado, confirmando o fluxo da mão-de-obra dos artífices e as encomendas segundo a solicitação da Igreja." (TIRAPELI, SALOMÃO, 2005, 116), tal afirmação e outros trechos do mesmo capítulo apresentam a influência da pintura mineira nos forros mogianos, porém em estudo pregresso a afirmação foi refutada no tocante a origem dos pintores que executaram as obras de Mogi, especialmente a pintura do forro da nave, cujo pintor é paulistano e filho de pintor, ofício passado de pai para filho na família por no mínimo três gerações conforme as pesquisas documentais de Danielle Pereira (2017) podem comprovar. Embora os autores Percival Tirapeli e Myriam Salomão tenham comparado as pinturas de Mogi com as da região Norte de Minas Gerais, estudos de Danielle Pereira (2012) apontam que as diferenças são muito maiores do que as semelhanças e relações que porventura tenham sido apontadas. Para a consulta as obras mencionadas ver:
SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*. São Paulo: UNESP, 2005, p. 116.
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.

proporcionando uma série de hipóteses e indagações acerca das fontes visuais e compositivas geradoras de tais obras.

Diante do exposto e, partindo de pesquisas de campo pregressas encontramos referências visuais que podem propiciar maior compreensão compositiva, iconológica e quiçá das escolhas feitas pelos artistas e artífices que executaram as pinturas nos forros das igrejas do estado de São Paulo entre 1750 a 1827. Desse modo, através do estudo comparado empreendido, por meio de grande levantamento na pictórica portuguesa, se buscou localizar na pintura de forros em Portugal as referências para os trabalhos tão conhecidos e já estudados pela autora.

O primeiro passo para a comparação entre as obras foi a organização de um 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 à Portugal mais de trinta igrejas foram fotografadas, dando-se especial atenção às pinturas existentes nos forros das construções.

Embora seja grande o número de imagens obtidas *in loco* houveram locais e igrejas que não foram visitadas, para as quais era sabida a existência de camada pictórica, assim, foi preciso recorrer a estudos que dessem conta das pinturas que faltavam no banco de dados, nesse sentido o volume II da tese de Vitor Manuel Guerra dos Reis (2006)[3] *"O rapto do observador: invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII"* foi imprescindível como recurso adicional ao banco de dados da autora, sobretudo por ser um dos mais recentes e extensos trabalhos acerca da pintura portuguesa, abrangendo um número elogiável de pinturas agrupadas num único estudo. Algumas pinturas possuem informações completas, ao passo que para

[3] 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.

outras Reis (2006)[4] teve que recorrer à estudos já existentes para completar a situação da obra.

O extenso 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 posteriormente ocorreu a comparação imagem a imagem, caso a caso, tanto na estrutura composicional quanto na policromia das obras elencadas.

É importante salientar que não houve intenção de realizar uma leitura iconográfica das pinturas estudadas, nem parcialmente, nem mesmo em sua integralidade por diversas razões, mas a principal é porque não haveria como seguir com o devido rigor metodológico desejado 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 que é 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 este estudo comparado.

Adotou-se primeiramente uma comparação visual entre as obras, ao cabo da escolha das pinturas passamos a análise da estrutura, das temáticas, dos aspectos formais e tipológicos entre as obras. Quanto a estrutura do trabalho para a comparação das obras adotou-se a seguinte estrutura, para cada obra de pintura de São Paulo uma obra congênere portuguesa, propiciando melhor leitura das imagens. Para a 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.

[4] REIS, *O rapto do observador: Invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII.*

O estudo de Vitor Serrão (1983)[5] foi adotado para compreensão da situação dos artistas que desenvolveram tais obras, cuja publicação permitiu perceber a grande transformação na mentalidade dos artistas da metrópole 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.

O estudioso (Serrão, 1997)[6] também serve como referência na comparação dos forros, uma vez que em outro importante texto ele foi um dos primeiros a estabelecer comparações entre pinturas de Minas Gerais e Portugal. Nessa mesma linha de pensamento encontram-se diversas outras obras enriquecedoras para estudos, dentre elas destacam-se estudos como os de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003)[7], Magno Moraes Mello (2004)[8] e tantos outros.

---

[5] SERRÃO, Vítor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses.* Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983

[6] 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.

[7] Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira possui extensa pesquisa sobre o barroco e o rococó em Minas Gerais, no litoral brasileiro e em outras regiões. Além da compreensão acerca dos estilos barroco e rococó, de suas transformações na colônia, suas tipologias, estrutura e os artistas no Brasil, a pesquisadora buscou as influências para a fatura das obras brasileiras na arquitetura e ornamentação religiosa barroca de Portugal, estabelecendo comparativos a exemplo do que identificou no período pombalino em Portugal e no litoral do Brasil. Na mesma linha de pesquisa a autora apresenta estudos amplos sobre a transformação do Rococó em sua chegada à América Portuguesa, acerca da apropriação e de seus usos em espaços religiosos e num contraponto sempre temos as obras europeias como inspiração para as construções e ornamentações no Brasil. Essa análise bastante ampla pode ser observada na obra: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil:* seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosas e Naify, 2003. Outra obra em que ela tece análises quadro a quadro, imagem a imagem é o artigo que faz parte de uma coletânea de obras organizadas por Affonso Ávila, o texto e as comparações estabelecidas por Myriam podem ser observados em: OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial. In: ÁVILA, Affonso (org.) *Barroco Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. (Coleção Stylus, 10) pp. 443 – 464.

[8] MELLO, Magno Moraes. *Tectos Barrocos em Évora*: espaço lúdico e decoração. Évora: Casa do Sul Editora, 2004.

Os estudos de Magno Moraes Mello trazem 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)[9] e Évora (2004)[10], entre tantas outras existentes em Portugal, o que possibilita um amplo panorama das pinturas portuguesas e a compreensão acerca da elaboração e estrutura das obras.

Enquanto os autores se debruçaram nas comparações entre Minas Gerais e as pinturas portuguesas ou mesmo entre a Bahia e Portugal, as pinturas paulistas e paulistanas caíram no esquecimento e não houve nenhum estudo que buscasse referências em obras portuguesas. A falta de referencial para a execução das pinturas que há no Estado coloca o presente estudo como uma demanda imperiosa para uma compreensão mais ampla acerca do panorama pictórico dessas obras, uma vez que são poucas as referências brasileiras que podem ser abordadas aos falarmos de São Paulo e desconhecemos obras portuguesas que se ofereçam à guisa de comparações. Assim, justifica-se, uma vez mais, a necessidade nas pesquisas que ora se apresentam.

Entretanto, o presente artigo apresenta-se de forma parcial, não estão incluídas todas as análises e estudos feitos durante o pós-doutoramento. No texto, que se segue, são discutidas as pinturas da capela da fazenda de Santo Antônio, em São Roque (BR), em sua comparação com as pinturas da igreja de Marvila, em Santarém (PT) e a pintura do mosteiro de Santa Marta, em Lisboa (PT). As três pinturas possuem a mesma tipologia e categorização, a pintura de brutesco.[11]

---

[9] MELLO, Magno Moraes. *Os tectos pintados em Santarém durante a fase barroca*. Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 2001.

[10] MELLO, Magno Moraes. *Tectos Barrocos em Évora*: espaço lúdico e decoração.

[11] Separar as pinturas por categorias é algo flexível e por vezes discutível, por questões como datação, tempo de fatura e finalização das obras, interferências espúrias que modificam as obras, intervenções de restauro, o que nos obriga a realizar a categorização com cautela, porém ela é válida na medida em que podemos contrapor as obras em rigor metodológico, estrutura de composição e outros elementos tão necessários numa comparação. Na pesquisa empreendida optamos por sua categorização a despeito de todas as transformações e restaurações que as obras possam ter sofrido, sobretudo pela identificação dos modelos híbridos, o qual trataremos mais a frente.

Comparatio

No ano de 1997 foi publicada a obra "*Barroco: teoria e análise*" organizado por Affonso Ávila[12], nesse volume encontram-se alguns dos primeiros textos que tratam da comparação de pinturas portuguesas com obras congêneres no Brasil. Dentre os estudos encontra-se o texto de Vitor Serrão (1997)[13] "*A pintura de brutesco do Século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil"*, trata-se de um dos primeiros artigos a demonstrar a influência das pinturas portuguesas sobre as obras congêneres no Brasil.

Vitor Serrão (1997)[14] analisou a influência das pinturas portuguesas de Brutesco do século XVII com as obras produzidas no Brasil, mais especificamente com as pinturas de brutesco em Minas Gerais, embora em seu texto Serrão tenha feito menção ao Rio de Janeiro e Bahia seu recorte tece comparações concretas entre Portugal e Minas Gerais. Seu trabalho serve como ponto de partida para as comparações feitas neste estudo, cujas análises incluem alguns forros com pintura de brutesco em São Paulo, já que o recorte temporal adotado alcança toda a produção pictórica da região durante o período colonial.

A pintura de brutesco ou de *grotesco* constitui um dos grandes períodos da pintura em Portugal, tendo ocupado a ornamentação dos templos durante a maior parte do século XVII, quando foi mais tarde substituída por outros programas compositivos ou em muitos casos foi adotado o hibridismo, mesclando as diferentes estruturas composicionais dos diferentes estilos. As pinturas de brutesco adornam a decoração do espaço dos forros com composições animadas por elementos vegetais, folhas acânticas, simetria, estilização, espirais que se entrelaçam e se cruzam, frutos, cartelas, pâmpanos, anjinhos, aves e uma

[12] ÁVILA, Affonso (org.) *Barroco Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. (Coleção Stylus, 10).
[13] SERRÃO, Vítor. *A pintura de Brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil.* p. 93-126.
[14] SERRÃO, Vítor. *A pintura de Brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil.* p. 93-126.

profusão de elementos a emoldurarem painéis com símbolos marianos e eucarísticos, ou em certos casos cenas religiosas.

Em São Paulo a adoção do modelo de brutesco como pintura congênere das obras portuguesas se deu sobretudo em pequenas capelas particulares, o que pode ser justificado em parte pelas alterações que as igrejas faziam em sua estrutura arquitetônica a medida que se expandiam, destruindo a ornamentação anterior e consequentemente os exemplares de pinturas em brutesco, como foi o caso da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, da cidade de São Paulo, que ao seguir a moda do estilo em voga nas irmandades e igrejas mais proeminentes da antiga Villa de São Paulo atualizou-se trocando talhas e pinturas. Culminando em poucos exemplares da tipologia de brutesco nas igrejas que sobreviveram ao tempo e aos modismos.

Das obras analisadas em São Paulo algumas se filiam a tipologia de brutesco, embora sejam poucos os remanescentes alguns resistiram ao tempo, são as pinturas da capela da Fazenda de Santo Antônio (forro da capela-mor e da nave), cerca de 1680, na cidade de São Roque; as pinturas da capela de São Miguel Arcanjo (retábulo parietal, armários da sacristia e forro do camarim da capela lateral) cerca de 1622, em São Paulo; as pinturas da igreja de Nossa Senhora do Rosário (forro da sacristia e capela-mor), cerca do século XVII, na cidade de Embu das Artes e na igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (fragmentos de um forro que pertenceu a primitiva capela, que depois foi substituído por pintura ilusionista), por volta do século XVII, na cidade de Mogi das Cruzes.

As pinturas da capela da Fazenda de Santo Antônio em São Roque podem ser comparadas as pinturas da igreja da Marvila (forro da sacristia), cerca de 1690, atribuída a Francisco Ferreira de Araújo, "*Exaltação do Santíssimo Sacramento*", em Santarém e a pintura do Mosteiro de Santa Marta (forro do coro baixo), cerca de 1692, autoria de Lourenço Nunes Varela e Miguel dos Santos, em Lisboa. Muitas outras obras poderiam ser utilizadas nas análises dos

forros em brutesco, Serrão (1997)[15] aponta um número superior, aos elencados para o estudo, de forros pintados seguindo os padrões ornamentais de preenchimento do espaço com o brutesco nacional.

A delimitação em analisar apenas os forros da igreja da Marvila e do Mosteiro de Santa Marta se dá especialmente por uma ou outra diferença na composição adotada pelos pintores nas obras portuguesas[16], um grande exemplo que se pode mencionar é o forro da igreja Matriz de Castro Verde ou Basílica Real de Castro Verde, que nas extremidades do forro pintado incluiu balaustradas ou pálios contendo as imagens dos Evangelistas, embora os enrolamentos e dinamismo das folhas acânticas se filiem as pinturas paulistas, a inclusão de autoridades religiosas ou mesmo dos anjos cariátides não ocorre nas pinturas da capela de Santo Antonio, o que impossibilita avanços em termos de comparação, por diferir na estrutura composicional.

Logo, obras que se afastem tipologicamente em alguma medida das pinturas de São Paulo foram dispensadas, embora seja importante mensurar outros exemplares que facilmente poderiam ser incluídos nas discussões sobre os forros de brutesco, são as obras de:

> Francisco Ferreira de Araújo (Paço da Salvaterra de Magos, 1681; Capela da Universidade de Coimbra, 1697); de seu filho José Ferreira de Araújo (Igreja de Santos-o-Velho em Lisboa, 1697; Sala do Exame Privado da Universidade de Coimbra, 1701; Igreja de São João Batista do Lumiar, 1706), de Gabriel del Barco (Capela da Quinta de Nossa Senhora da Conceição de Barcarena, 1691; sacristia da Igreja do Convento das Flamengas, ao Calvário, em Lisboa); do eborense Lourenço Nunes Varela (coro da Igreja de Santa Marta em Lisboa, 1692; Igreja de São Mamede em Évora, 1691); de Pedro Gomes (Convento das Maltesas de Estremoz, 1701); de Francisco de Sousa e Santos Marques (Sé de Évora, 1695); Igreja de Santa Helena do Monte Calvário de Évora, c. 1697); da Igreja de São Tiago (1681) e do Colégio de São Paulo (1689) em Évora, atribuíveis ao ciclo de Nunes Varela;

[15] SERRÃO, Vítor. *A pintura de Brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil.* p. 93-126

[16] Cabe salientar que a tipologia de brutesco é o que será utilizada na comparação das obras e não sua datação, até porque ao analisarmos as datas a pintura de Santo Antonio, em São Roque, antecede as pinturas portuguesas, o que poderia gerar a hipótese de influência reversa, contudo os primeiros pintores a atuarem no desenvolvimento da arquitetura e ornamentação sacros na colônia eram oriundos de Portugal e aos poucos foram ensinando o ofício aos aprendizes da terra, não o contrário, vieram portanto da metrópole os primeiros artistas, arquitetos e oficiais. Não havia o trânsito dos colonizados para a metrópole, só posteriormente.

> do teto da Misericórdia de Santarém (obra do pintor José de Sousa, 1714), e ainda, posto que mais tardios, os tetos da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda em Peniche (pintor Pedro Peixoto, 1718), da Matriz de Alhos Vedras, da Sala de Hércules no Paço Ducal de Vila Viçosa, e da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo (por Manoel Gomes de Andrade, 1721-1722), entre tantos outros exemplares.[17]

Conforme a listagem arrolada por Vitor Serrão há muitos outros forros brutescados que poderiam ser objeto desta análise, e muitos outros mais que escapam dessa lista, entretanto eles apresentam soluções que se distanciam em alguma medida do que vemos nas pinturas do forro da capela da fazenda Santo Antonio, seja por um elemento ou outro e a análise de todos esses forros comparados à pintura de Santo Antonio inviabilizaria a análise pretendida na pesquisa. A classificação adotada por Vitor Serrão para a tipologia dos forros adotados é a de "brutesco nacional", quando esse tipo de ornamentação pictórica atinge sua autonomia na decoração dos espaços barrocos.

Comparativo – pinturas da Capela da fazenda de Santo Antônio, em São Roque (BR), com a pintura da Igreja de Marvila, em Santarém (PT) e a pintura do Mosteiro de Santa Marta, em Lisboa (PT).

A capela de Santo Antônio (Fig. 1), localizada no município de São Roque data de meados de 1680, de autoria desconhecida foi construída nas terras de Fernão Paes de Barros, oriunda de um oratório que ficava em uma das salas da sede da Fazenda Santo Antônio dos idos de 1640. No ano de 1680 foi separada do restante da casa, ganhando corpo próprio, sendo dotada de nave, capela-mor e sacristia. Suas pinturas despertaram o especial interesse do crítico de arte Mário de Andrade, tanto assim, que em 1945 tornou-se proprietário da fazenda (TIRAPELI, 2003, p. 164)[18].

[17] SERRÃO, Vítor. *A pintura de Brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil.* p. 102
[18] TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas***:** barroco e rococó. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2003. p. 164



Figura 4 - Capela de Santo Antônio, São Roque. Foto: Victor Hugo Mori.

> Como pintura, o que interessa grandemente são as decorações dos tetos. Todas elas admiráveis apesar do estado ruinoso em que se acham, ainda proporcionam a este interior silencioso e desengonçado, o seu timbre mais sincero de suntuosidade. Saborosamente patinadas pelo tempo, embora conservando ainda a claridade de suas cores, são do melhor tipo de decoração afigurativa. Representam aliás a decoração de forros que era usada mais frequentemente na região.[19]

As pinturas brutescadas, em estilo nacional, da capela encontram-se livres no espaço do forro (Fig. 2), 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

[19] ANDRADE, Mário. *A capela de Santo Antonio*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 01, 1937. p. 124

cênico de farfalhudos enrolamentos, preenchendo os espaços, afirmando o sentido barroco de *"horror vacui"*[20] que causa uma boa aparência ao conjunto.



Figura 5 - Nave da Capela de Santo Antonio, São Roque. Foto: Victor Hugo Mori.

Os mesmos motivos se repetem no arco cruzeiro e vão animar o forro da capela-mor, onde o pintor representou dois balcões vazios (Fig. 3). A inserção de elementos de arquitetura nas pinturas brutescadas prenunciam a inserção das pinturas de falsa arquitetura que posteriormente se desenvolveriam e dão uma clara ideia do hibridismo que seria inserido, em pinturas que adotam como partido o ecletismo em suas composições, não seguindo uma rigorosidade de estilo artístico.

[20] *Horror vacui* ou horror ao vácuo é uma característica preciosa do barroco, que tinha por dinâmica o preenchimento total do espaço, sem deixar espaços em branco ou sem ornamentação.



Figura 6 - Forro da nave e capela mor. Capela de Santo Antônio, São Roque. Foto e montagem: Victor Hugo Mori

Ao centro de ambos os forros, encontram-se pequenas visões, no forro da nave da capela a pequena visão apresenta o milagre de santo Antônio *A adoração da eucaristia por uma besta* e no forro da capela-mor a visão conta com símbolos litúrgicos, uma cruz e um ramo de lírios (açucenas) entrecruzados sobre um livro (Fig. 4). As molduras que sustentam as visões são de elegante fatura, mas os requintes foram efetivamente reservados para os entrelaçamentos farfalhudos acânticos.



Figura 7 - Forro da Capela-mor. Capela de Santo Antonio, São Roque. Foto: Victor Hugo Mori

Na sacristia o programa decorativo é mais simplificado, como que emoldurado por painéis inexistentes no forro, não foi empregado ao centro a pequena "visão", a decoração aplicada trouxe os mesmos entrelaçamentos acânticos dos demais forros, nas mesmas gradações (Fig. 5). A falta do quadro no centro do forro foi observada por Mário de Andrade, "Na do teto da sacristia provavelmente se repetia também um pequeno painel sem representações antropomorfas, pelo que se pode presumir. Mas lhe falta justamente a taboa central que o tempo fez ruir e desaparecer"[21]. Quando foram restaurados os forros a peça faltante foi recomposta, mas por se desconhecer a "visão" que o artista pode ter aplicado os motivos foram repetidos nos mesmos padrões.



Figura 8 - Forro da Sacristia. Capela de Santo Antonio, São Roque. Foto: Victor Hugo Mori.

[21] ANDRADE, Mário. *A capela de Santo Antonio*. p. 124.

A pintura da igreja de Marvila, em Santarém foi atribuída ao pintor Francisco Ferreira de Araújo[22], realizada por volta de 1690, com o tema da *Exaltação do Santíssimo Sacramento* (Fig. 6). A decoração ocupa toda a cobertura da abóbada rebocada, incluindo os tímpanos. O diferencial está no centro, em que foi representado uma espécie de óculo, a julgar pela estrutura pictórica que o sustenta, com "*putti"* cariátides a suportar toda a cercadura do óculo, a estrutura do forro é simétrica. Do arranque lateral, a partir da cimalha, surgem balcões que causam a sensação de maior volume na pintura. Efeito semelhante pode ser observado na pintura de Santo Antonio, em São Roque.



Figura 9 - Forro da nave, Igreja da Mavilla, Santarém, Lisboa (PT). Foto: Danielle Pereira.

[22] Ou José Ferreira de Araújo, conforme aponta: MELLO. *Os tectos pintados em Santarém durante a fase barroca*. p. 36

No falso óculo ou painel central encontra-se a representação do *Santíssimo Sacramento* que reluz em meio a nuvens cinzentas e pesadas. Em um dos tímpanos anjinhos gorduchos abraçam outro símbolo da eucaristia, o *cordeiro*. Dos braços dos anjos cariátides é que se constroem as tramas dos enrolamentos acânticos. Há ainda na pintura a presença das máscaras que dão a dinâmica dos grotescos. Toda a composição possui uma certa ingenuidade sobretudo nas figuras angélicas, as quais do ponto de vista técnico são carentes de uma liberdade anatômica e soluções muito fracas nas expressões, criando uma falta de graciosidade nos corpos e faces.



Figura 10 - Forro da Capela - Coro baixo, Hospital de Santa Marta, Lisboa (PT). Foto: Danielle Pereira.

A igreja do Convento de Santa Marta, atual Hospital de Santa Marta em Lisboa possui pintura no forro do coro baixo, atual capela, com autoria atribuída à Lourenço Nunes Varela e Miguel dos Santos, datação aproximada de 1692

(Fig. 7). A abóbada pintada pelos artistas se filia a pintura da capela de Santo Antonio por seu padrão simétrico de inserção das folhas acânticas que se desenvolvem em enrolamentos a partir do medalhão central com a visão de *Santa Marta.* A cercadura da visão é ricamente ornamentada por um festão de flores, a partir dos quais se avolumam falsos entalhes em volutas que são o ponto de partida para os animados enrolamentos acânticos que se desenvolvem por toda a extensão das tábuas.

A paleta de cores se repete em todas as pinturas, tanto nas de São Roque quanto nas de Lisboa e mesmo em Santarém, incluindo os azuis, vermelhos e dourados, além dos tons de madeira que dão a dinâmica das falsas talhas das cercaduras e das volutas que circundam os painéis centrais. Os motivos foram repetidos e aplicados nos mesmos padrões, comprovando uma vez mais a influência da pintura portuguesa sobre as obras paulistas e também a circulação dos mesmos modelos, seja por meio de estampas, livros ou outros meios. Todas as pinturas têm uma estrutura simétrica, da visão ou painel central se desenvolvem os ornamentos que ocupam toda a extensão das tábuas ou do reboco em folhas "gordas", enrolamentos, curvas e contracurvas, em formatos de C e de S, uma rica profusão de entrelaçamentos que tem por coloração as mesmas tonalidades.

A diferença entre todas as obras recai sobre o que é representado no painel central ou óculo no caso de Santarém, sustentado pelos enrolamentos acânticos, na Santo Antonio (capela-mor) há a representação dos *símbolos litúrgicos* (Fig. 4) e *A adoração da eucaristia por uma besta* (Fig. 3), na Marvila *Exaltação do Santíssimo Sacramento* (Fig. 6) e na Santa Marta a visão de *Santa Marta* (Fig. 7*).* Os demais elementos das obras guardam inúmeras semelhanças, como se pôde observar nas imagens das pinturas.

Considerações finais

A tipologia de brutesco, embora bastante inexpressiva em termos de exemplares existentes na São Paulo Colonial demonstra mais uma vez a circulação de pintores portugueses na região, embora tenhamos pouquíssima documentação que corrobore com a afirmativa, uma vez que são raros os registros de pintores comprovadamente de origem portuguesa na região. Pereira (2017)[23] apurou documentalmente os pintores Francisco Duarte e João Pereira da Silva do século XVIII ao início do XIX. A dificuldade na comprovação é que os maços de população[24] são documentos datados a partir de 1765 e não são regulares as indicações de naturalidade, por exemplo, esse requisito não era obrigatório, em alguns anos consta e em outros não, as indicações variam de um escrivão para outro.

Nos estudos de Pereira (2017)[25] foram identificados cinquenta e seis pintores, a maior parte deles trabalhando para as irmandades religiosas ou nas festividades religiosas realizadas pelo Senado da Câmara, ou seja, havia trabalho e havia quem os realizasse, poucos foram os pintores portugueses identificados no período entre 1756 a 1845 (período dos maços de população de São Paulo), grande parte dos pintores identificados e ativos eram naturais de São Paulo, o que não impede que a naturalidade de seus pais fosse portuguesa ou que tenham aprendido o ofício com mestres pintores portugueses que circularam na colônia,

[23] PEREIRA. *Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)*. p. 265; 272.
[24] Os chamados "maços de população" são as listagens populacionais da antiga São Paulo colonial, documentos produzidos na Capitania para recensear os moradores, produzidos entre 1765 a 1845, porém com dados imprecisos. Os principais que podem ser obtidos são o ofício dos moradores, idade, naturalidade, estado civil, cor, residência, familiares, agregados, escravos etc. As informações obtidas são normalmente riquíssimas, porém nem sempre os mesmos dados são repetidos nos censos subsequentes o que torna insuficiente muitas pesquisas quanto a veracidade dos fatos, a confirmação de hipóteses e mesmo sobre a situação de muitos residentes na antiga vila de São Paulo.
[25] PEREIRA. *Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)*. p. 255-312.

sobretudo por grande parte dos pintores ativos aprenderam o ofício da pintura com seus familiares.

As similaridades e verossimilhança entre as obras, seja de natureza tipológica, estrutural, apuro técnico e artístico ou ainda o domínio do ofício e da técnica pictórica com que cada artista lançou mão ao excetuar as obras brutescadas analisadas, aproxima as obras não somente por suas qualidades pictóricas e de categorias, como cria uma ilusão, tal qual as pinturas ilusionistas, de apagamento das distâncias geográficas e de datação entre as obras.

Se a pintura ilusionista cria os efeitos de maravilhamento de que o céu se descortina sobre a cabeça e os olhos dos fiéis, permitindo o acesso ao que transcende o espaço arquitetônico sacro e invade o espaço celeste, a comparação entre as pinturas de brutesco da metrópole com as da colônia deixa-nos entrever os caminhos e viagens percorridos pelos artistas que viajaram e eliminam as fronteiras do oceano, nos dando um vislumbre do que era feito em Portugal e sua continuidade na colônia.

Recebido em: 16/12/25 - Aceito em: 02/03/26

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. *O mestre pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do Setecentos***.** Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

AMARAL, Aracy. Da terra: madeira e barro como suporte para a cor e o ouro. In: *Barroco:* teoria e análise. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ANDRADE, Mário de. A capela de Santo Antonio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional***,** Rio de Janeiro, n.01, p. 119-126, 1937.

_____. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde - SPHAN, 1945. n.14.

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Editora, 1965.

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.

_____. (Org.). *Barroco - teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

BARSALINE. Maria Silvia Ianne. *Mario de Andrade*: Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

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

_____. *Barroco e Rococó***.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BERBARA, Maria. A dor de Catarina de Siena, Teresa de Ávila e Madalena Pazzi nas artes visuais. In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 16, jun. 2010.

CAMARGO, Paulo Florêncio da Silveira. *A Igreja na história de São Paulo*. São Paulo: Instituto Paulista de História e Arte Religiosa, v.1, 1952.

CAMPOS, Jurandyr Ferraz de. *Suma histórica da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Mogi.* Mogi das Cruzes: Murc Editora Gráfica, 2004.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. *Resgate*: história e arte. São Paulo: [s.n.], 2016.

CUNHA, Luiz Antônio. *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, DF: Flasco, 2005.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX.* 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FERNANDES, Antonia Terra de Calazans. *Memórias de Ofícios***:** história dos artesãos de ofícios em São Paulo. São Paulo: Intermeios; USP-Programa de Pós-graduação em História Social, 2017.

FIORAVANTI, Maria Lúcia Biguetti. *A pintura sacra colonial franciscana de São Paulo*. São Paulo, ECA/USP,2006.

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.

LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia religiosa***:** dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

MACHADO, Lourival Gomes. Arquitetura e artes plásticas. In: HOLANDA, S.B. de (org.). *História geral da civilização brasileira.* 2ª ed. São Paulo: Difel, 1963. t.1, v.2.

MARISTELA. *Frei Galvão, bandeirante de Cristo***.** São Paulo: Mosteiro da Imaculada Conceição da Luz, 1954.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: IPHAN, v.1-2, 1974.

MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva***:** no Portugal de D. João V. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

_____. Pintura e ilusionismo espacial em Portugal e no Brasil: período quinto-joanino. In: *Bracara Augusta.* 47:100 (1997), pp. 367-394.

_____.*Tectos Barrocos em Évora*: espaço lúdico e decoração. Évora: Casa do Sul Editora, 2004.

_____. *Os tectos pintados em Santarém durante a fase barroca*. Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 2001.

NEGRO, Carlos Del. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira*: Norte de Minas. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978.

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.

ORTMANN, Frei Adalberto. *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo***,** 1676-1783. Rio de Janeiro: SPHAN, 1951.

OTT, Carlos. *A Escola Baiana de Pintura*, 1764-1850. São Paulo: MWM, 1981.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

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.

_____. 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.

_____. Identificação dos pintores paulistas: Carmo de Mogi das Cruzes (SP). In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Patrimônio Sacro na América Latina*. São Paulo: Arte Integrada; UNESP, Instituto de Artes; FAU-USP; Faculdade de São Bento de São Paulo, 2015.p. 369-384.

_____. 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, 2016. 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=229&vol=8>. Acesso em: 10 fev. 2017.

_____. 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.

_____. Palestra: *Resposta à Mário de Andrade sobre a mudança das pinturas do forro da capela-mor dos Terceiros do Carmo de São Paulo*. In: *Encontro de Pesquisas em História da Arte***.** UNIFESP, 2018.

PRIORE, Mary del. *Mulheres no Brasil Colonial***:** a mulher no imaginário social, mãe e mulher, honra e desordem, religiosidade e sexualidade. São Paulo: Contexto, 2000.

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.

SAMARA, Eni de Mesquita. *As mulheres, o poder e a família***:** São Paulo, século XIX. São Paulo: Marco Zero e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (s/d).

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.

_____. *História da arte em Portugal***:** o renascimento e o maneirismo. Lisboa: Editora Presença, 2001.

_____. *História da arte em Portugal*: o Barroco. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

_____. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses.* Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. José Patrício da Silva Manso: o maior pintor do velho São Paulo**.** *A Gazeta,* São Paulo, p. 54, 25 jan. 1954. (Edição especial do IV Centenário da cidade de São Paulo).

TIRAPELI, Percival. *Arte Sacra Colonial*: Barroco Memória Viva. Organizador: Percival Tirapeli. 2 ed. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. *Iconografia na Matriz da Candelária, em Itu*: um estudo das pinturas da capela-mor. São Paulo: [s.n.], 2016.

_____. *Igrejas barrocas do Brasil.* São Paulo: Metalivros, 2008.

_____. *Igrejas paulistas:* barroco e rococó. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

_____. *Patrimônio da humanidade no Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2007.TIRAPELI, Percival.

ISSN: 2965-1085

Duas histórias da arquitetura

Two histories of architecture

Pedro P. Palazzo[1]

Resumo

Dois modos de definir e escrever a história da arquitetura se desenvolveram em paralelo desde o Renascimento tardio: uma tradição literária que se vale da arquitetura como fonte para o entendimento histórico da sociedade, e uma tradição disciplinar que se vale da história como quadro do entendimento da arquitetura enquanto campo profissional. Essas duas tradições divergiram, mas não deixaram de manter contatos e trocas de métodos e objetos de estudo. Atualmente, o ofício da história da arquitetura se vincula predominantemente a abordagens críticas, oriundas da tradição literária. Contudo, por trás dessa vinculação ostensiva, o instrumental disciplinar de análise do ambiente construído continua sendo indispensável à produção de conhecimento. A fragilidade da autonomia crítica ante as investidas da teoria contemporânea sugere que é oportuno adotar uma atitude de equilíbrio entre as duas tradições historiográficas.

Palavras-chave: história; arquitetura; literatura.

Abstract

Two modes of defining and writing the history of architecture have developed in parallel since the late Renaissance: a literary tradition that mobilizes architecture as a source for understanding society historically, and a disciplinary tradition that mobilizes history as a framework for understanding architecture as a professional field. Although these traditions have diverged, they have continued to maintain points of contact and exchanges of methods and objects of study. At present, the practice of architectural history is predominantly aligned with critical approaches derived from the literary tradition. However, beneath this explicit alignment, the disciplinary apparatus for analyzing the built environment remains indispensable to the production of knowledge. The fragility of critical autonomy in the face of

[1] palazzo@unb.br · Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília

incursions from contemporary theory suggests that it is timely to adopt a balanced stance between these two historiographical traditions.

Keywords: history; architecture; literature.

> O projecto desta dissertação nasceu daí; da falta, há muito sentida, duma dimensão no estudo da arte portuguesa (em particular da arquitectura quinhentista, que mais temos estudado) : o conhecimento da cultura viva dos seus artistas, *a ir buscar nos próprios testemunhos escritos* […]
>
> — Rafael Moreira

Introdução[2]

A abertura da dissertação de mestrado de Rafael Moreira (1947–2025), citada em epígrafe,[3] no mesmo espírito dos trabalhos coetâneos de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (n. 1943)[4] sobre os artistas do barroco mineiro, confirmava o alinhamento tardio da historiografia de língua portuguesa sobre arte e arquitetura ao paradigma de investigação histórica favorecido na Europa desde a década de 1930 por historiadores da arte como Rudolf Wittkower (1901–1971).[5] Esse paradigma preconiza superar a interpretação direta da obra construída, admitindo apenas fontes primárias de natureza documental, e mais ainda, enunciadas de modo verbal preferencialmente às fontes gráficas.

A hegemonia alcançada por esse paradigma verbal da história da arte e da arquitetura não impede que ele seja frequentemente reafirmado com palavras

[2] O autor agradece a historiadora Déborah de Oliveira Melo e os professores arquitetos Tiago Castela, Jorge Figueira, Carmen Popescu e Gustavo Rocha-Peixoto pelos produtivos diálogos durante o processo de maturação do argumento deste artigo.

[3] "Um tratado português de arquitectura do século XVI : 1576-1579" (Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1982), i–ii, http://hdl.handle.net/10362/122116, grifo nosso.

[4] "A pintura de perspectiva em Minas Colonial, ciclo barroco", *Barroco* 10 (1978); "A pintura de perspectiva em Minas Colonial, ciclo rococó", *Barroco* 12 (1982): 170–81.

[5] Ver Evonne Levy, "Sedlmayr and Wittkower (1931–1932): More Than a Skirmish", *Selva*, n. 2 (2020): 51–59, https://selvajournal.org/article/sedlmayr-and-wittkower/.

combativas. Na verdade, a combatividade perene é intrínseca a essa "história crítica", não apenas em virtude da constante reconstrução metodológica que esse nome implica, mas sobretudo por causa da tensão que a investigação crítica em história da arquitetura mantém com o âmbito institucional no qual ela é produzida, justaposta à formação disciplinar em Arquitetura e Urbanismo. Em 2011, por exemplo, a historiadora da arquitetura Dianne Harris protestava contra uma interpretação disciplinar e reducionista do escopo da sua prática. O editorial em questão[6] fazia uma apologia da história crítica como uma empreitada que desconhecia limitações disciplinares arbitrárias impostas ao trabalho de investigação histórica. Após a retórica inicial, o texto se revela não tanto como uma queixa, mas como uma reiteração do lugar-comum de que a história da arquitetura é uma prática humanística e transdisciplinar, caracterizada pela crítica como modo definitivo de se fazer pesquisa.

Afirmar que toda história digna desse nome é crítica, e que a crítica não reconhece barreiras disciplinares, é consensual entre a comunidade acadêmica global, mas é também um *slogan* que mascara uma barreira disciplinar intrínseca à tradição historiográfica na qual se formou o conceito de "história crítica da arquitetura". Essa barreira se ergue contra a contaminação da história da arquitetura pela disciplina da arquitetura. O que está em jogo nessa exclusão deixou há muito tempo de ser a operatividade romântica e modernista que consistia em reduzir a história a um "maleável instrumento do agir" arquitetônico, como denunciava em 1968 o arquiteto modernista italiano Manfredo Tafuri[7] (1935–1994). A autoridade metodológica do atual "projeto histórico" da arquitetura, para usar outra expressão cunhada por Tafuri,[8] se subordina a um paradigma oriundo de outro campo disciplinar, a tradição literária humanística. Com isso, procura escamotear a linhagem historiográfica própria ao campo disciplinar da arquitetura, que se origina da atitude antiquária e

[6] "That's Not Architectural History!", *Journal of the Society of Architectural Historians* 70, n. 2 (2011): 149–52, https://doi.org/10.1525/jsah.2011.70.2.149.
[7] *Teorie e storia dell'architettura*, Biblioteca di cultura moderna 649 (Laterza, 1968), 173.
[8] "Il 'progetto' storico", *Casabella*, n. 429 (1977): 11–18.

da documentação arqueológica das edificações antigas, séculos antes da consolidação da história crítica.

O ofício da história da arquitetura, tal como é conduzido de modo predominante hoje em dia — inclusive neste artigo —, é uma prática verbal oriunda de uma tradição historiográfica humanística, e, portanto, literária, interessada sobretudo em fontes escritas com o propósito de escrever narrativas acerca das relações sociais. Tal prática ganhou preeminência a partir da segunda metade do século XX em resposta aos abusos ideológicos e às fragilidades metodológicas de outra história da arquitetura: esta era um modo mais marcadamente disciplinar de investigar o ambiente construído, voltado tanto para a produção de interpretações teóricas quanto para oferecer insumos à prática profissional da arquitetura. O historiador inglês Clyde Binfield (n. 1940) conceituou essa oposição como sendo entre:

> […] o papel da arquitetura como fonte para vários tipos de história […] [e] os modos pelos quais as fontes históricas contribuem para o entendimento da arquitetura e dos processos de transformação arquitetônica.[9]

Essa distinção não é, por óbvio, uma oposição dicotômica mas sim um gradiente ao longo do qual transformam-se os olhares para as fontes primárias, as estratégias metodológicas e os objetivos disciplinares de quem investiga ou ensina a história da arquitetura. Ainda assim, essa dualidade serve como ferramenta para entender o sensível deslocamento das práticas em história da arquitetura levado a cabo na segunda metade do século XX.

Nesse deslocamento, a arquitetura usada como fonte para a historiografia acabou por se tornar o modo hegemônico em detrimento da história usada como quadro do entendimento da arquitetura. Isso resultou, então, na consolidação do que hoje se entende como "história crítica da arquitetura", nas suas conquistas metodológicas, mas também nos seus impasses conceituais. O deslocamento não implicou a extinção de investigações que aplicam diversos recursos da caixa de

[9] Clyde Binfield, "Architecture and History: An Introduction", *Transactions of the Royal Historical Society* 13 (2003): 192, https://www.jstor.org/stable/3679251, tradução nossa.

ferramentas disciplinar ao estudo do ambiente construído. No entanto, essas investigações são em geral rotuladas como arqueologia, estudos morfológicos, ou a categoria de estudos vernaculares, o qual aparenta ser apenas um recorte temático, mas na verdade subentende um *kit* de ferramentas analíticas específicas. O resultado dessa deriva é a segregação de trabalhos em veículos distintos, com redução na sua iluminação recíproca.

Ambas as variantes historiográficas, contudo, apresentam uma componente crítica e outra teórica, que interagem de diferentes modos segundo as variadas estratégias metodológicas adotadas na escrita da história. Se Tafuri,[10] por exemplo, aproveitou o jogo de palavras com a "crise" provocada pelo capitalismo para defender a necessidade duma história puramente "crítica" e não contaminada por teorias operativas, Marco Biraghi[11] (n. 1959) mostra que isso se deve justamente às preocupações teóricas de Tafuri com respeito aos rumos da arquitetura contemporânea. Reposicionando esse jogo de palavras no seu devido lugar, a crítica como estratégia metodológica de investigação já comparece na tradição antiquária de meados do século XVII a meados do XVIII. Foi nesse período que se gestou a "crise da consciência europeia", descrita por Paul Hazard[12] (1878–1944) e tantas vezes usada como marco inicial da modernidade arquitetônica, de Peter Collins (1920–1981) passando por Alberto Pérez-Gómez (n. 1949) e até Joseph Rykwert (1926–2024).[13]

A história da arquitetura no Brasil se encontra, atualmente, numa curiosa situação de estabilidade instável. Estabilidade porque, contrariamente à comunidade acadêmica internacional, que fervilha desde o início deste século com inquietações acerca da natureza da investigação, dos seus métodos e dos seus objetos de estudo, tem havido escassa produção bibliográfica a esse respeito

[10] *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico* (Laterza, 1977).
[11] *Progetto di crisi: Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Vita delle forme 4 (Marinotti, 2005).
[12] *La Crise de la conscience européenne (1680–1715)* (Boivin, 1934).
[13] Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950* (McGill University Press, 1965); Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science* (MIT Press, 1983); Joseph Rykwert, *The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century* (MIT Press, 1991).

no nosso país. E também porque, diferentemente do campo da história da cidade e do urbanismo, não se viu nem uma revisão crítica, nem um mapeamento da *história da história da arquitetura* com grande destaque recente. Margareth da Silva Pereira[14] bem contribuiu com uma revisão geral da produção recente em história da "arquitetura e urbanismo", mas voltada apenas para a historiografia sobre o século XX, refletindo o predomínio desse recorte cronológico no universo das pesquisas brasileiras.

Ao mesmo tempo, a prática corrente de investigação em história da arquitetura se caracteriza pela constante e necessária readequação do instrumental metodológico a renovadas abordagens sobre seus objetos de estudo. Parte desse estado da arte é análogo ao cenário internacional. A consolidação da história crítica da arquitetura em finais do século XX buscou apresentar a si mesma como um *fim da história* da historiografia, o método definitivo justamente por ser sempre provisório e repensado caso a caso, como o caracteriza Mark Jarzombek[15] (n. 1954). A história crítica da arquitetura, hoje, se afirma como um campo resolutamente antidisciplinar, uma vez que a pesquisa não pode ser arbitrariamente determinada pelos métodos intrínsecos a uma especialidade profissional, mesmo que seja da própria arquitetura. Contudo, o universo de métodos disponíveis para a história crítica da arquitetura não é ilimitado. Desse universo estão implicitamente excluídos os métodos de análise próprios ao campo disciplinar da arquitetura. Alguns, especialmente a análise visual e estilística, são tratados como obsoletos ; outros, de natureza arqueológica ou tecnológica, são relegados ao *status* de especialidades de apoio, não propriamente históricas. Jarzombek[16] vislumbrou, há mais de duas décadas, que havia uma contradição intrínseca na origem dessa distinção, a qual termina por fazer com que a própria prática da história crítica seja engolida pela crítica

[14] "O rumor das narrativas: A história da arquitetura e do urbanismo do século XX no Brasil como problema historiográfico — notas para uma avaliação", *ReDoBra*, n. 13 (2013): 201–47, http://www.redobra.ufba.br/?page_id=193.
[15] "A Prolegomena to Critical Historiography", *Journal of Architectural Education* 52, n. 4 (1999): 197–206, https://www.jstor.org/stable/1425409.
[16] "A Prolegomena to Critical Historiography".

historiográfica, ou seja, por uma teorização *a priori*.

O percurso da história da arquitetura entre a crítica antidisciplinar e a comparatística disciplinar conduzirá este artigo da tradição literária do humanismo renascentista até o modelo fragmentário da escrita da história, favorecido na crítica do século XX. Uma vez que o fio condutor dessa tradição é o refinamento do método antiquário de interpretação dos artefatos históricos, será então preciso analisar como esse método foi aplicado num contexto de apreciação dos objetos arquitetônicos, retrocedendo para tanto até o século XVII para então acompanhar a tradição de escrita e ensino da história no âmbito disciplinar, que também culmina no século XX. Por fim, os cruzamentos e distanciamentos entre a historiografia literária e a disciplinar, com a ascensão do culto à abstração desde meados do século XX, chamam atenção para a absorção contemporânea do estudo da história pelos interesses da teoria.

Arquitetura como fonte para o entendimento histórico

Na tradição literária do humanismo renascentista, a arquitetura era uma dentre muitas curiosidades da cultura material apropriadas a serviço dos diversos gêneros de escrita. A fortuna crítica de Vitrúvio como intérprete verbal das ruínas antigas é bem conhecida, e essa interação entre erudição literária e conhecimento arquitetônico foi exemplificada na edição crítica estabelecida em 1556 pelo historiador veneziano Daniele Barbaro (1514–1570) e pelo seu protegido, o arquiteto Andrea Palladio (1508–1580).[17] Na sua forma mais sofisticada, a descrição e representação do ambiente construído e da paisagem foi precursora da fisionomia, por exemplo no romance de iniciação *Hypnerotomachia Polyphili*, atribuído ao monge Francesco Colonna (1433–1527) (fig. 1). A fisionomia era o exercício de simbolização de caracteres morais ou psicológicos por meio da

[17] Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura*, ed. e trad. por Daniele Barbaro (Francesco Marcolini, 1556), http://archive.org/details/gri_33125009320074.

aparência física de pessoas e objetos representados na arte e na arquitetura (fig. 2), e atingiu seu auge em meados do século XVII, como mostra Louis van Delft[18] (1938–2016).



Figura 1: Ilustração do *Hypnerotomachia Polyphili* (1499).

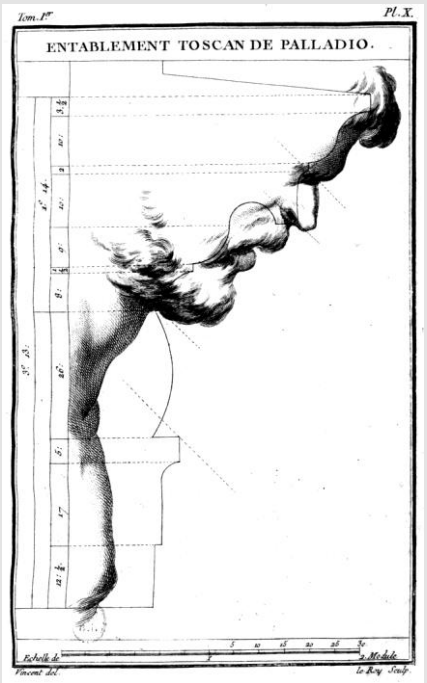


Figura 2: Fisionomia do entablamento toscano. *Do Cours d'architecture* de Jacques-François Blondel, 1771, pranchas do v. 1, X. Fonte: Gallica.

[18] *Nature humaine et caractère a l'âge classique* (Presses Universitaires de France, 1993), https://doi.org/10.3917/puf.ricoe.1993.01.

O uso da arquitetura como matéria-prima da escrita também comparecia, por aquela época, no gênero cronístico. Com veneráveis raízes medievais nos guias dos peregrinos que viajavam a Roma e precisavam se orientar entre as inúmeras igrejas, o livro de anedotas históricas organizado topograficamente floresceu na França do século XVII. Segundo Elizabeth McKellar,[19] Germain Brice (1653–1727) estabeleceu em 1684 a forma paradigmática desse gênero com a sua *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, mesclando capítulos de bairros e de monumentos importantes, mas se ocupava pouco do ambiente construído propriamente dito.

No livro *Antiquités de Paris* de Henri Sauval[20] (1623–1676), cujo manuscrito terá sido completado cerca de 1654, a apresentação do tema era mais nitidamente voltada para a arquitetura. Contrariamente a Brice, Sauval dedicou-se à descrição física de diversos monumentos e, como ressaltou Naomi Miller,[21] detalhou inclusive diversas soluções estruturais notáveis. Pelo seu método de organização e pela correspondência de Sauval, resgatada por Miller, o livro se reportava ao ideal de colecionismo do movimento antiquário, então no auge da sua popularidade na Europa.

Em ambos os livros, que prenunciavam os guias de cidades populares no século XIX,[22] a arquitetura comparecia interpretada pela narrativa textual. Mesmo quando as edições subsequentes da obra de Brice passaram a incluir estampas representando alguns dos principais monumentos da cidade, essas imagens serviam como mera ilustração, sem conteúdo interpretativo. Nessa ausência do imediatismo sintético que pudesse ser oferecido por uma imagem com valor interpretativo residia a principal diferença entre o antiquarismo e o

[19] "Tales of Two Cities: Architecture, Print and Early Guidebooks to Paris and London", *Humanities* 2, n. 3, 3 (2013): 328–50, https://doi.org/10.3390/h2030328.
[20] *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 vols. (C. Moette, 1724), https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31304483m.
[21] "*Antiquités de Paris*: A Text for Architects, Antiquarians, Amateurs", *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 67, n. 4 (2004): 540–50, https://doi.org/10.2307/20474269.
[22] McKellar, "Tales of Two Cities".

gênero literário da escrita histórica com conteúdo arquitetônico. André Araújo[23] mostra como, a partir da segunda metade do século XVIII, essa distinção se aprofundou e ganhou justificativa teórica. Sob a égide do pensamento iluminista, separavam-se rigidamente, de um lado, uma documentação gráfica necessária à explicação arqueológica, e mais ainda aquela dedicada às "artes e ciências" práticas da Enciclopédia, e do outro lado o trabalho de síntese de um conhecimento histórico essencialmente verbal, para o qual as imagens eram meramente ilustrativas e, portanto, supérfluas ou mesmo enganosas.

A noção de que o conhecimento histórico era apoiado em fontes escritas e, portanto, devia ser construído por meios quase exclusivamente verbais, fez parte do processo de definição e compartimentação das ciências operado durante o Iluminismo. No entanto, a rejeição (até certo ponto) da representação gráfica como instrumento explicativo da história também se enquadrava num processo de exclusão do antiquarismo da esfera científica. Ao mesmo tempo que seus procedimentos metodológicos — tais como o colecionismo, a cronologia e, sobretudo, a filologia e a expertise — eram parcialmente apropriados pela prática historiográfica, a nova teoria da história que começava a ser articulada nas universidades alemãs desde meados do século XVIII aparentava relegar o antiquarismo, no seu conjunto, ao estrato pré-científico. Foi no âmbito dos debates formativos do idealismo alemão nessa época que se forjou a distinção, segundo Brad Prager,[24] entre uma cadeia essencialmente verbal de produção de conhecimento e a natureza fenomenológica dum *corpus* visual, como aquele dos artefatos colecionados pelo antiquário, que só ganhava sentido quando mediado pelo verdadeiro conhecimento verbal.

Foi a essa tradição literária que pertenceu um dos marcos fundadores da narrativa sistemática em história da arte, a *História da arte na Antiguidade*

[23] "Tradução Ilustrada: Imagens da História Universal inglesa e de suas edições europeias no século XVIII", *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography* 11, n. 26 (2018): 69–100, https://doi.org/10.15848/hh.v0i26.1168.
[24] *Aesthetic Vision and German Romanticism: Writing Images* (Camden House, 2007), https://books.google.com?id=r2JtOjOQSekC.

(clássica) do alemão Johann Joachim Winckelmann (1717–1768). O método de Winckelmann não era avesso ao instrumental antiquário, e a expertise estava no centro do seu esforço em autenticar obras da Grécia clássica, por oposição às cópias helenísticas e romanas. No entanto, a verdadeira história, para ele, não consistia em catalogar obras exemplares como um colecionador antiquário ou um artista em busca de repertório, nem "uma mera explicação da sequência no tempo das transformações [na arte antiga] mas, pelo contrário, […] uma busca por oferecer uma estrutura do conhecimento."[25] Se a estrutura do conhecimento era o objetivo final do estudo da arte, então a iconografia artística interessava apenas na medida em que ela dava indícios figurativos para conhecer os aspectos não figurativos da cultura de um povo e de uma época.[26] A individualidade da obra de arte tinha, portanto, escasso interesse, e as estampas incluídas no livro tinham um caráter, por assim dizer, meramente ilustrativo (fig. 3).

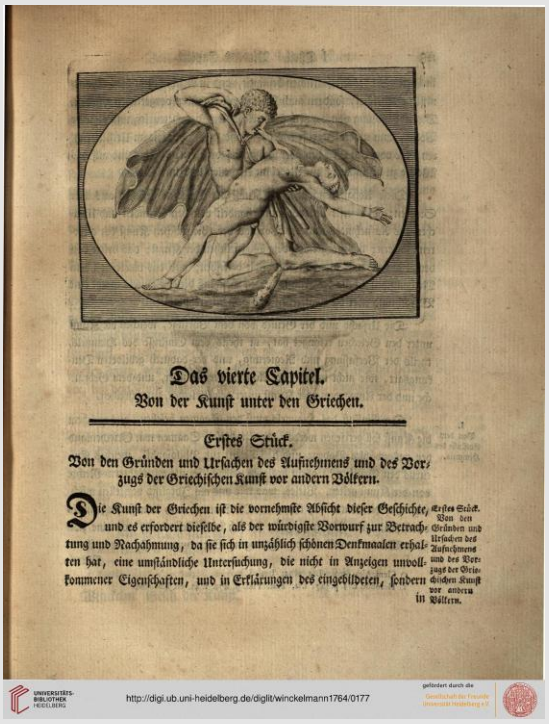

Das vierte Capitel.
Von der Kunst unter den Griechen.
Erstes Stück.
Von den Gründen und Ursachen des Aufnehmens und des Vorzugs der Griechischen Kunst vor andern Völkern.
Die Kunst der Griechen ist die vornehmste Absicht dieser Geschichte, und es erfordert dieselbe, als der würdigste Vorwurf zur Betrachtung und Nachahmung, da sie sich in unzählich schönen Denkmaalen erhalten hat, eine umständliche Untersuchung, die nicht in Anzeigen unvollkommener Eigenschaften, und in Erklärungen des eingebildeten, sondern
Erstes Stück. Von den Gründen und Ursachen des Aufnehmens und des Vorzugs der Griechischen Kunst vor andern in Völkern.
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764/0177

Figura 3: Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764, p. 127. Fonte: Biblioteca da Universidade de Heidelberg

[25] Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Walther, 1764), http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764, ix, tradução nossa.
[26] Dana Arnold e Stephen Bending, "Introduction", em *Tracing Architecture: The Aesthetics of Antiquarianism*, org. Dana Arnold e Stephen Bending (Blackwell, 2003).

A história de Winckelmann tinha um propósito intencionalmente restrito, mas a cultura letrada da Saxônia, à qual ele estava ligado desde os seus estudos universitários em Halle an der Saale, impulsionaria a formulação mais geral da abordagem comparada na historiografia da arte e da arquitetura. Foi nesses círculos, entre a cidade universitária de Halle e os grandes centros urbanos saxões em Dresde, Breslau e Lípsia (fig. 4), que se constituiu no século XVIII uma tradição historiográfica letrada em âmbito universitário, por oposição ao estudo das obras antigas no âmbito das academias de arte. Araújo[27] relata a popularidade da monumental *Universal History*, inicialmente editada no Reino Unido a partir de 1734,[28] na sua tradução alemã publicada em Halle.[29]



Figura 4: Johannes Jacobus Käs (coordenação); Peter Schenck (gravura): Mapa do eleitorado da Saxônia, 1734-1750. Fonte: Arquivo do Estado de Hesse em Marburgo, Karten Nr. P II 12590, via Wikimedia Commons.

[27] "Tradução Ilustrada".
[28] Archibald Bower et al., org., *An Universal History, from the Earliest Account of Time to the Present; Compiled from Original Authors and Illustrated with Maps, Cuts, Notes, Chronological and Other Tables*, 44 vols. (George Faulkner, 1734), http://archive.org/details/AnUniversalHistoryFOLIOEDITION1734.
[29] *Uebersetzung der Algemeinen Welthistorie die in Engeland durch eine Geselschaft von Gelehrten ausgefertiget worden* (Joh. Justinus Gebauer, 1744–1814).

Thomas DaCosta Kaufmann[30] (n. 1948) mostra como os círculos universitários e editoriais da Saxônia e regiões vizinhas ao longo de todo o século XVIII foram pioneiros em relacionar a proposta investigativa das histórias universais com a história da arte e com a história natural — a qual compreendia os primórdios do que mais tarde se entenderia por geografia física e humana — e com a jurisprudência luterana, que tratava de questões ligadas à produção e circulação de imagens. Foi nesse círculo que, em 1827, o jurista Christian Ludwig Stieglitz (1756–1836) estabeleceu o formato canônico das histórias gerais da arquitetura com base na estrutura das histórias universais. Na introdução do seu próprio livro sobre o tema, ele anunciava que iria tratar de "como ela foi produzida em várias Idades, por vários povos, de várias maneiras."[31] Com isso, os modelos biográficos e cronístico de escrita da história da arquitetura cederam lugar a uma historiografia sistemática, determinada a cobrir todo o escopo cronológico e geográfico da humanidade.

O sumário de Stieglitz estabelecia a estrutura geral que seria seguida pelos principais livros de história geral da arquitetura ao longo do século XIX. Ele separava sua narrativa em três partes semelhantes às três Idades da arte concebidas pelo filósofo Georg Wilhelm Frierich Hegel (1770–1831) nos seus cursos de estética, que ele ministrou a partir de 1818 na Universidade de Berlim.[32] Na primeira parte, ele se desvencilhava de todas as culturas não pertencentes à linhagem canônica da tradição europeia. A segunda parte compreendia o que estava em vias de se consolidar como o cânone arquitetônico ocidental, começando com o Egito antigo e indo até o final da Antiguidade clássica. Finalmente, o autor dedicava a terceira parte do livro à arquitetura

[30] "Before Winckelmann: Toward the Origins of the Historiography of Art", em *Knowledge, Science, and Literature in Early Modern Germany*, v. 116, org. Gerhild Scholz Williams e Stephan K. Schindler (University of North Carolina Press, 1996), https://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469656472_williams.7.
[31] Christian Ludwig Stieglitz, *Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neuern Zeiten* (Friedrich Campe, 1827), https://catalog.hathitrust.org/Record/006213031, iii, tradução nossa.
[32] Não há evidência de contatos diretos entre Stieglitz e Hegel, mas os cursos de estética deste último eram famosos e seriam publicados alguns anos mais tarde.

medieval e Renascentista, e sobretudo ao gótico alemão. As universidades alemãs na primeira metade do século XIX foram precursoras na institucionalização da história das artes e da arquitetura enquanto objeto de investigação acadêmica,[33] e o livro de Stieglitz foi um marco nesse processo.

A tradição estabelecida por Winckelmann e Stieglitz estruturou, ao longo do século XIX, o campo disciplinar da história da arte enquanto parte do universo humanístico e literário nas universidades e nos museus de língua alemã. Nesse ambiente, as narrativas sistemáticas cederam paulatinamente o lugar, em finais do século XIX, às investigações sobre recortes mais delimitados, como resposta às demandas da curadoria em coleções arqueológicas e à lógica de elaboração de teses acadêmicas.

Diante dessa nova perspectiva sobre os objetos da história da arte e da arquitetura, a chamada história crítica de finais do século XIX e início do XX se caracterizou, segundo Michael Podro[34] (1931–2008), por rejeitar esquemas interpretativos gerais e, em vez disso, estabelecer abordagens e estratégias metodológicas específicas para cada objeto de estudo. Esse ciclo é mais lembrado, de modo superficial, pela ênfase dada por autores como o austríaco Alois Riegl (1858–1905) ou o suíço Heinrich Wölfflin (1864–1945) às determinantes psicológicas da composição plástica.[35]

A ideia de que a historiografia seria capaz de escrever uma narrativa sistemática e estruturada sobre o passado acabou por se esfacelar na primeira metade do século XX. Com isso, a desconfiança com respeito às imagens (e mais ainda aos objetos arquitetônicos tangíveis) na historiografia se fortaleceu, tanto no que diz respeito ao seu uso como fontes históricas, quanto à produção de interpretações visuais. Em 1932, Wittkower denunciou a fragilidade da análise visual enquanto ferramenta de interpretação em história da arquitetura,

[33] David Watkin, *The Rise of Architectural History* (Architectural Press : Eastview, 1980).
[34] *The Critical Historians of Art* (Yale University Press, 1982).
[35] Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Siemens, 1893), http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.70527; Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock : eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (T. Ackermann, 1888), http://archive.org/details/gri_33125006523688.

apontando erros factuais cometidos por seu contemporâneo Hans Sedlmayr (1896–1984) no estudo do barroco romano.[36] Com base nesses erros, Wittkower condenava a possibilidade de se extrapolar uma narrativa histórica a partir da sensibilidade estética do historiador, sem o respaldo de fontes explícitas. Essa mudança de perspectiva nas décadas de 1920 e 30 era uma resposta à apropriação da historiografia totalizante e da análise visual para fins de glorificação do etnocentrismo germânico (Sedlmayr era filiado ao partido nazista desde 1931). No âmbito arquitetônico, a atitude crítica resultou na iconologia de Erwin Panofsky[37] (1892–1968), que apesar do nome sugestivo, consistia numa rejeição metodológica da análise visual.

Em Panofsky, os aspectos estritamente visuais da obra constituem um estágio preliminar e, para ele, comparativamente desinteressante da investigação. O cerne de textos como *Arquitetura gótica e escolástica* consistia, segundo Mark Crinson e Richard J. Williams, em mostrar como a obra arquitetônica representava um certo modo de pensar. Esse modo, por sua vez, podia ser elucidado de modo essencialmente verbal, tecendo uma rede de referências textuais que permitisse estabelecer uma "homologia"[38] entre o artefato e a tradição literária.

Em Wittkower, essa abordagem é especialmente nítida no livro de 1949 *Architectural Principles In the Age of Humanism*, dedicado ao estudo dos princípios geométricos por trás da arquitetura do Renascimento italiano. Alina A. Payne[39] mostra como a argumentação de Wittkower tinha o propósito de enfatizar a afinidade da arquitetura com princípios alheios à prática arquitetônica no sentido estrito: a tradição matemática e erudita do humanismo. Com isso, Wittkower afirmava implicitamente uma homologia de segunda ordem dentro da tradição literária humanista: o rebatimento entre uma caracterização não

[36] Levy, "Sedlmayr and Wittkower (1931–1932)".
[37] *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento* (Estampa, 1986).
[38] Mark Crinson e Richard J. Williams, *The Architecture of Art History: A Historiography* (Bloomsbury Visual Arts, 2018), 26.
[39] "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism", *Journal of the Society of Architectural Historians* 53, n. 3 (1994): 322–42, https://doi.org/10.2307/990940.

arquitetônica da teoria da arquitetura no Renascimento e a afirmação de superioridade duma variante historiográfica onde a arquitetura é fonte para um entendimento histórico essencialmente verbal.

História como quadro do entendimento da arquitetura

A estratégia argumentativa do historiador da arte Wittkower foi invertida na obra do seu ex-orientando, o arquiteto Colin Rowe (1920–1999). No seu artigo "Matemática da vila ideal", publicado em 1947 na *Architectural Review*, um periódico de arquitetura contemporânea, Rowe propôs uma alternativa arquitetônica à obra essencialmente baseada em fontes escritas do seu mestre. A abordagem de Rowe fazia uma associação especulativa entre expedientes de composição em Palladio e Le Corbusier. Diferentemente, também, do ensaio especulativo de Emil Kaufmann (1891–1953) sobre Ledoux e Le Corbusier,[40] que fazia associações baseadas nos conceitos verbais de abstração e de fragmentação, os argumentos de Rowe invocavam práticas projetuais da arquitetura enquanto ofício dotado dum arcabouço disciplinar específico.

Esse modo de fazer história da arquitetura, por meio de análises disciplinares inseridas num quadro histórico que delimitava o universo plausível de argumentos teóricos, se desenvolvera paralelamente à tradição historiográfica literária. É verdade que houvera, no humanismo, uma tratadística que visava a outorgar *status* letrado às artes manuais, inclusive à arquitetura. No entanto, já no Renascimento tardio a literatura artística e sobretudo arquitetônica assumiria um caráter eminentemente técnico e biográfico, enfatizando a natureza internalista do seu desenvolvimento e distanciando-a da tradição humanista.

Uma produção bibliográfica organizada segundo critérios históricos, mas

[40] Ver a análise de Macarena de la Vega, "Reconsidering Emil Kaufmann's *Von Ledoux Bis Le Corbusier*", *Cuaderno de Notas*, n. 15 (novembro de 2014): 110, https://doi.org/10.20868/cn.2014.2962.

adotando métodos de análise e visando a interesses arquitetônicos, aparece sobretudo em finais do século XVII e início do XVIII. Diante da dificuldade em interpretar ou aplicar o teor do tratado de Vitrúvio e das dúvidas quanto ao estado do conhecimento dos monumentos antigos, a Real Academia de Arquitetura francesa enviou, em 1674, Antoine Desgodets (1653–1728) a Roma para realizar um extenso trabalho de levantamento, publicado em 1682.[41] O trabalho de Desgodets era inusitado, lembra Wolfgang Herrmann,[42] por associar descrições textuais breves e diretas a um levantamento gráfico preciso e exaustivo.

Para além do uso prático das reconstituições gráficas, a documentação arqueológica e mesmo os relatos de viajantes fomentaram, a partir do século XVIII, uma expansão dos horizontes arquitetônicos na Europa. Em 1721, o arquiteto austríaco Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) publicou *Entwurff einer historischer Architektur*. Este terá sido o primeiro livro cujo título propusesse tratar da arquitetura desde um ponto de vista "histórico", por oposição ao uso da "antiguidade" enquanto paradigma vigente para o projeto. Kristoffer Neville[43] mostra, porém, como essa obra combinava a dedicação antiquária à precisão documental com uma escolha de exemplos e estrutura narrativa que pertencia à tradição letrada, vinculada à historiografia da corte dos Habsburgos.

Fischer von Erlach organizava a sua narrativa em termos duma "arquitetura histórica" universal que incluía monumentos dos impérios Otomano, Persa (fig. 5) e da China. É bem verdade que essa universalidade respondia, mais do que a uma teoria intrínseca à arquitetura, à imagem do monarca universal católico promovida pelo imperador austríaco, bem como às dinâmicas

[41] Antoine Desgodets, *Les édifices antiques de Rome : dessinés et mesurés très exactement* (J. B. Coignard, 1682), https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DV7EFDVLIOW6S8A.
[42] "Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture", *The Art Bulletin* 40, n. 1 (1958): 23–53, https://doi.org/10.2307/3047746.
[43] "Fischer von Erlach and the Habsburg Imperial Historians", *Word & Image* 39, n. 2 (2023): 111–33, https://doi.org/10.1080/02666286.2022.2069955.

geopolíticas entre as potências europeias e asiáticas da época.[44]

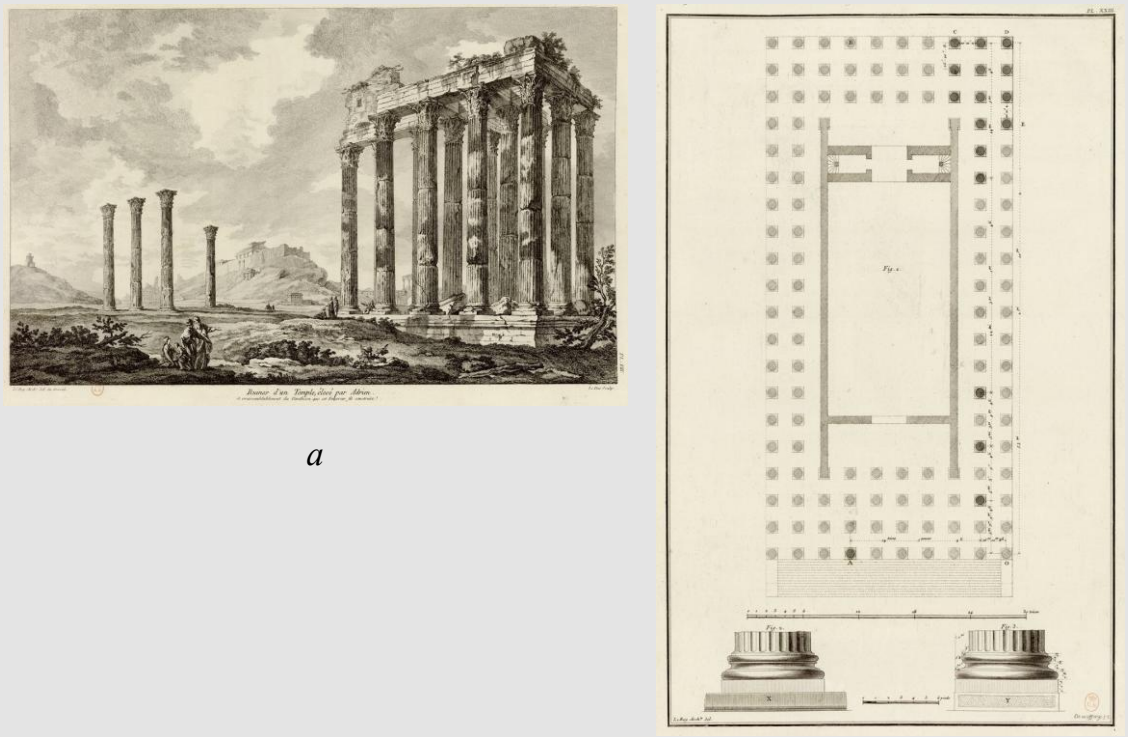


Figura 5: Monumentos de Ispaão representados no Entwurff einer historischen Architektur de Fischer von Erlach, 2.ª edição (1725). Fonte: Biblioteca da Universidade de Heidelberg

Enquanto Fischer von Erlach estabeleceu recortes culturais e um gênero descritivo para o estudo da história da arquitetura que permaneceriam sendo normativos até recentemente, o livro de Desgodets deu o pontapé inicial na revisão dos modelos antigos como

[44] Thomas DaCosta Kaufmann, "Antiquarianism, the History of Objects, and the History of Art Before Winckelmann", *Journal of the History of Ideas* 62, n. 3 (2001): 523–41, https://doi.org/10.2307/3654154 sugere, sem se deter na questão, que Fischer von Erlach estivesse alinhado com as reflexões filosóficas alemãs de finais do século XVII em torno à formulação de um conceito de história universal. É um assunto a ser explorado mas, até nova ordem, uma suposição um tanto frágil. As fontes históricas conhecidas mostram que o discurso humanístico de Fischer von Erlach se dava sobretudo em diálogo com outros arquitetos, como argumenta Kristoffer Neville, "Johann Bernhard Fischer von Erlach and the Humanistic Discourse Among Architects Around 1700", em *Architekt Und/Versus Baumeister: Die Frage Nach Dem Metier*, org. Tiziana De Filippo et al., Studien Und Texte Zur Geschichte Der Architekturtheorie (gta-Verl, 2009).

fundamento para a prática moderna da arquitetura. Um testemunho marcante do olhar arquitetônico sobre a história foi o tratado de Julien-David Le Roy[45] (1724–1803) na sua documentação dos monumentos da Grécia antiga, principalmente na sua segunda edição de 1770. Como mostra Jeanne Kisacky,[46] Le Roy articulou de modo pioneiro uma distinção entre o modo de olhar para a arquitetura por meio da história e o modo de analisar essa mesma arquitetura com métodos e interesses propriamente arquitetônicos. Sugestivamente, ele ilustrou sua narrativa histórica com perspectivas dos monumentos arruinados, ao passo que a análise arquitetônica era feita por meio de desenhos técnicos da reconstituição desses monumentos (fig. 6).



a

b

Figura 6: Templo de Júpiter Olímpico em Atenas, do livro de Le Roy (1770). a — Perspectiva das ruínas, b — Planta reconstituída

[45] *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, Seconde édition corrigée et augmentée (Delatour, 1770), https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854533n.

[46] "History and Science: Julien-David Leroy's 'Dualistic Method of Architectural History'", *Journal of the Society of Architectural Historians* 60, n. 3 (2001): 260–89, https://doi.org/10.2307/991756.

Le Roy evidenciou na sua obra a diversidade de formas adotadas em diferentes épocas da Antiguidade. O resultado demonstrava claramente a diversidade de proporções e composições em diferentes épocas e regiões da Grécia antiga, mas ainda subordinada a uma busca pelo estabelecimento de modelos universais para o projeto arquitetônico. A partir daí, os compêndios de ordens clássicas comparadas, como o de Charles Normand (1765–1840), reeditado e ampliado por seu filho em 1852,[47] tornaram-se no século XIX referências obrigatórias para o ensino e o projeto.

No entanto, para William Chambers (1723–1796), arquiteto escocês que representou a Companhia sueca das Índias Orientais na China, e mais ainda para o teórico da Academia de Arquitetura francesa A.-C. Quatremère de Quincy (1755–1849), a ideia de universalidade em arquitetura seria suplantada pela de tradições regionais irredutíveis a um princípio único. Essas tradições foram representadas por Chambers[48] com três tipos de cabanas primitivas que correspondiam, em Quatremère,[49] aos caracteres originários dos diferentes povos da Terra (fig. 7).

[47] Charles Pierre Joseph Normand, *Nouveau parallèle des ordres d'architecture des Grecs, des Romains et des auteurs modernes* (Normand, 1852).
[48] *A Treatise on Civil Architecture : In Which the Principles of That Art Are Laid down, and Illustrated by a Great Number of Plates Accurately Designed, and Elegantly Engraved by the Best Hands* (Printed for the author by J. Haberkorn, 1759), https://archive.org/details/gri_33125011135288.
[49] "Caractère", em *Architecture*, v. 1, org. A. C. Quatremère de Quincy, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (Panckouke, 1788).

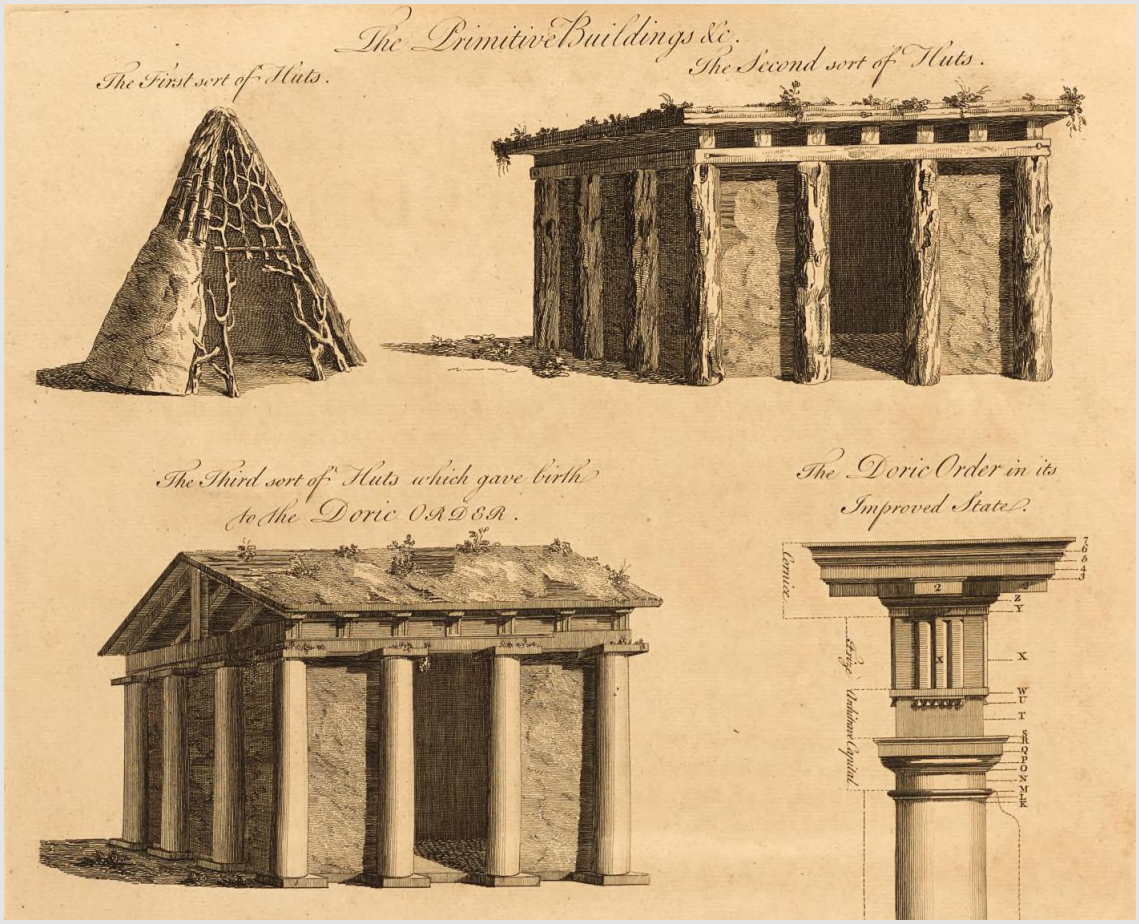


Figura 7: Cabanas primitivas segundo William Chambers em A Treatise on Civil Architecture, 1759. Fonte: digitalizado pelo Getty Research Institute

Os aspectos plásticos e construtivos não eram, porém, os únicos em pauta na formulação dos manuais comparativos. O *Recueil et parallèle des édifices de tout genre* de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834), publicado em 1799, era acompanhado por um relato histórico escrito por Jacques-Guillaume Legrand (1753–1807). A organização do livro correspondia aos "gêneros" de edifícios determinados por afinidades funcionais que fizessem sentido para o estudante contemporâneo de engenharia. As afinidades de propósito também compareciam, ainda que de modo superficial, nas pranchas de "Modelos de arquitetura" compiladas em 1849 sem pesquisa original por Jean-Antoine Coussin.[50] Esse

[50] *Modèles d'architecture depuis l'origine de cet art jusqu'à nos jours...* (A. Logerot, 1849), http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6208352x.

livro representava uma extensão do seu *Génie de l'architecture* de 1822[51] com exemplos orientais e islâmicos.

Contrariamente a Durand e Legrand, que colocaram exemplos de arquitetura em paralelo com um texto interpretativo, os atlas de edifícios do século XIX, como o *Architecture Toscane* de Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (1776–1850) e Auguste Famin (1776–1859) e o *Édifices de Rome moderne* de Paul Letarouilly (1795–1855), tratavam a reconstituição gráfica como um produto autoexplicativo, e em grande medida autossuficiente, da investigação histórica e arqueológica. Não podia ser diferente, uma vez que o público-alvo dessas publicações eram estudantes e arquitetos para quem a utilidade dos levantamentos arqueológicos residia não no seu uso como fontes para uma discussão verbal sobre a história da sociedade, e sim na apropriação de elementos de composição espacial ou decorativa.

A teorização das diferenças entre tradições edilícias, por outro lado, forneceu o modelo para as primeiras histórias da arquitetura organizadas segundo estilos de áreas culturais — a estrutura do que veio a ser conhecido como a história comparada da arquitetura. Alguns anos antes da publicação do livro de Stieglitz, o arquiteto inglês James Elmes (1782–1862) ministrara, em 1819–20, suas palestras sobre a história da arquitetura. A sequência dos capítulos, publicados em 1821 sob forma de livro,[52] também era tributária do método da história universal, mas a motivação de Elmes era outra. Diferentemente do viés cientificista da história universal, mas também do pangermanismo político que Stieglitz demonstraria no seu livro, Elmes tomava partido no debate estético profissional e letrado entre medievalismo e classicismo, em favor deste último.

Para dar maior clareza à sua argumentação sem se afastar demais do projeto das histórias universais iluministas, Elmes instituía uma divisão maior,

[51] Jean-Antoine Coussin, *Du génie de l'architecture* (Firmin Didot, 1822), https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15131302.
[52] James Elmes, *Lectures on Architecture, Comprising the History of the Art from the Earliest Times to the Present Day: Delivered at the Surrey and Russell Institutions, London, and the Philosophical Institution at Birmingham*, 2º ed. (Priestley and Weale, 1823), http://archive.org/details/lecturesonarchit00elme.

esta própria à arquitetura: aquela entre os períodos que integravam a linhagem cronológica da tradição europeia, começando ou no Egito antigo ou na Grécia, e as demais culturas edilícias do mundo. Estas últimas eram sempre tratadas cada uma como um bloco só, sem qualquer noção de transformação no tempo.

Na Alemanha, no Reino Unido e na França de meados do século XIX, foi publicado um grande número de histórias da arquitetura, muitas delas autointituladas "manuais", "enciclopédias", ou então anunciando sua ênfase nos "estilos". Os capítulos desses livros invariavelmente remetiam ao modelo idealista consagrado por Stieglitz e Elmes, embora com diferenças na sua sequência e extensão. Alguns, como o inglês Thomas Hope[53] (1769–1831) ou o francês Jean-Baptiste Lesueur[54] (1794–1883), despacharam as culturas não europeias (sempre abrindo uma exceção para o Egito antigo) logo na introdução. É notável, porém, que mesmo assim eles considerassem indispensável mencioná-las, ainda que sumariamente — uma necessidade que o seu contemporâneo italiano Andrea Morselli,[55] por exemplo, sequer cogitara.

Muitas dessas obras, por demais numerosas para serem elencadas uma a uma, eram ostensivamente destinadas a um público diletante (e, por vezes, explicitamente feminino), mas é preciso lembrar que tal público era mais afeito aos debates sobre estilo do que é usual hoje em dia. Mesmo assim, a narrativa desses livros abordava com frequência problemas teóricos ou técnicos que interessam sobretudo a um público profissional da arquitetura ou especializado em história da arte. A componente técnica e especializada cresceu ao longo do século, na mesma medida que o ensino formal de arquitetura se consolidava como o modo predominante de acesso à profissão e que as cátedras de história se firmavam como unidades essenciais do curso. A narrativa de história da arquitetura pelo método comparado, portanto, adquiriu um caráter de ensino da

[53] *An Historical Essay on Architecture*, org. Edward Cresy (J. Murray, 1835).
[54] *Histoire et théorie de l'architecture* (Firmin-Didot, 1879), https://catalog.hathitrust.org/Record/007043230.
[55] *Cenno storico filosofico sull'architettura* (Omobono Manini, 1834), https://catalog.hathitrust.org/Record/008407051.

arquitetura por meio da história.

Ensinar arquitetura por meio da sua história não era uma proposta inusitada em meados do século XIX, em parte devido a Le Roy e à sua influência na Real Academia de Arquitetura e, após a Revolução Francesa, na Escola de Belas-Artes de Paris. Quando Le Roy inaugurou, em 1795, a primeira cátedra em história da arquitetura nessa escola,[56] ela era intitulada "teoria e história". Muito sugestivamente quanto à abordagem pretendida para essa matéria, seus titulares foram quase todos arquitetos até o início do século XX.[57] Léon Dufourny (1754–1818) sucedeu a Le Roy como professor de teoria e história, e defendia que ensinar um ofício era o mesmo que ensinar a sua história.[58]

A formação da história comparada da arquitetura estava, portanto, ligada aos problemas estéticos e pedagógicos que interessavam aos arquitetos — e, em parte, aos leigos letrados — no século XIX. Esses problemas eram relacionados, afirmou Jean-Pierre Épron[59] (1929–2022), à consolidação do ofício da arquitetura como especialidade técnica nos padrões modernos, capaz de demonstrar a sua utilidade econômica e social.

Mesmo na Alemanha, onde a história da arquitetura era parte do campo universitário da história da arte, o manual de referência da prática profissional em finais do século XIX e início do XX, o *Handbuch der Architektur*, editado por Josef Durm (1837–1919), Herrmann Ende (1829–1907) e Eduard Schmitt (1842–1913), continha vários volumes dedicados à história. Estes iam desde sínteses do conhecimento estabelecido, como os textos de Durm sobre a arquitetura da Antiguidade clássica, até contribuições acadêmicas originais, como os dois

[56] Donald Drew Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture* (Princeton University Press, 1980), 38.
[57] Simona Talenti, *L'histoire de l'architecture en France: émergence d'une discipline (1863–1914)* (Picard, 2000).
[58] Pierre Pinon, "Les fondements de l'orientalisme architectural en France : Les cours d'histoire de l'architecture de Jean Nicolas Huyot à l'École des beaux-arts (1823-1840)", em *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, org. Nabila Oulebsir e Mercedes Volait, D'une rive, l'autre (Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2009), https://doi.org/10.4000/books.inha.4904.
[59] *Comprendre l'éclectisme* (Norma, 1997).

volumes de história da arquitetura francesa por Heinrich Adolf von Geymüller[60] (1839–1909). Foi por isso que o método comparado pôde transcender os juízos estéticos contidos nos manuais do século XIX para continuar a exercer a sua hegemonia sobre o ensino de história da arquitetura durante boa parte do século XX. O ponto fulcral dessa transcendência era a filosofia da história de matriz idealista, formulada por Hegel. Presente desde Stieglitz em 1827, ela continuava implícita em livros-texto da virada do século, como os de Banister Fletcher (1833–1899)[61] ou Auguste Choisy[62] (1841–1909).

Dois aspectos dessa filosofia eram especialmente interessantes para as teorias modernistas em busca de justificação histórica. O primeiro era a noção de que a arquitetura histórica, tal como definida, por exemplo, na quinta edição do livro de Fletcher, se caracterizava pelo desenvolvimento orgânico do estilo no tempo, determinado pela evolução estrutural e espacial da construção. Embora houvesse modernistas, como Eliel Saarinen[63] (1873–1950), que preferissem aderir a um idealismo na tradição de Wölfflin, a explicação materialista para a evolução do estilo caía bem a teorias como as de Le Corbusier[64] (1887–1965) ou Lucio Costa[65] (1902–1998).

O segundo aspecto, menos frequentemente lembrado, diz respeito ao contexto profissional de escrita e uso das histórias comparadas. Para além da questão do estilo, a relação entre a arquitetura e o seu contexto técnico, social e econômico era um ensejo para apresentar a prática do arquiteto histórico como um antecedente direto daquela do profissional moderno.[66] Mesmo obras em

[60] *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, 2 vols., Handbuch der Architektur, 2. Theil : die Baustile, 6. Band (A. Bergsträsser : A . Kröner, 1898).
[61] *A History of Architecture for the Student, Craftsman, and Amateur : Being a Comparative View of the Historical Styles from the Earliest Period* (B.T. Batsford, 1896), http://archive.org/details/historyofarcocad00fletuoft.
[62] *Histoire de l'architecture*, 2 vols. (Gauthier-Villars, 1899).
[63] *The Search for Form in Art and Architecture* (Dover, 1985).
[64] "Architecture, the Expression of the Materials and Methods of Our Times", *Architectural Record* 117, n. 8 (1929): 123–28.
[65] "Documentação necessária", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 1 (1937): 31–39.
[66] Pedro P. Palazzo, "Comparative and Critical Histories in Professional Education: A Problem of Disciplinary Methods", em *Valences of Historiography: Essays on Architectural History*,

estilos históricos, portanto, eram consideradas exemplares por modernistas idealistas como Bruno Zevi[67] (1918–2000) na medida em que elas mostrassem o projeto arquitetônico ao longo da história como sendo uma resolução de problemas de diversas ordens — funcionais, estruturais, sociais e assim por diante — e uma demonstração do progresso da liberdade criativa através do tempo.

Confrontos e derivas

A rixa de Tafuri com respeito à abordagem de Bruno Zevi, tal como relatada por Andrew Leach[68] e Rixt Hoekstra,[69] ressalta a distinção entre ambas as tradições historiográficas que se desenvolveram paralelamente. A primeira é uma tradição literária que trata a arquitetura como fonte para o entendimento histórico — ou melhor dizendo, que usa para tanto as fontes escritas e gráficas em torno ao contexto social e produtivo dos artefatos construídos. A segunda é uma tradição disciplinar que se serve do conhecimento histórico como de um quadro que delimita o campo de possibilidades duma argumentação plausível. Esta argumentação, por sua vez, será elaborada dentro dos limites desse quadro por meio de ferramentas disciplinares de análise do ambiente construído.

Os pontos de contato entre ambos os modos estão no uso do método antiquário, ainda que com estratégias e práticas diferentes entre si. Para a tradição historiográfica disciplinar, as edificações e os espaços urbanos são o centro de interesse, quer seja como repertório ou suporte físico do projeto arquitetônico

org. Gevork Hartoonian (Routledge, 2024), https://www.routledge.com/Valences-of-Historiography-Essays-on-Architectural-History/Hartoonian/p/book/9781032558974.

[67] *Frank Lloyd Wright*, 1º ed., Serie di architettura (Zanichelli, 1979).

[68] "Choosing History: A Study of Manfredo Tafuri's Theorisation of Architectural History and Architectural History Research" (tese de doutorado, Faculteit Ingenieurswetenschappen, Universiteit Gent, 2006).

[69] "Building Versus Bildung. Manfredo Tafuri and the Construction of a Historical Discipline" (Ph.D. Dissertation (Humanities), Rijksuniversiteit Gronigen, 2005), http://irs.ub.rug.nl/ppn/283596589.

contemporâneo, ou ainda como fontes para narrar — e, portanto, justificar — a evolução histórica do ofício profissional da arquitetura. A historiografia disciplinar foi, durante muito tempo, o modo predominante da história da arquitetura escrita por arquitetos — o que pode parecer uma descrição trivial, mas esse modo disciplinar de investigação é hoje marginal mesmo nas faculdades de arquitetura.

O lugar marginal a que a tradição historiográfica disciplinar em arquitetura foi relegada atualmente evidencia a desconfiança crítica contra a possibilidade de se produzir conhecimento legítimo fora do âmbito verbal. O ambiente construído interessa à tradição literária mormente enquanto fonte documental, ou seja, como representação tangível de relações sociais e produtivas intangíveis: estas sendo o verdadeiro objeto de interesse da investigação. "Podemos medir e descrever a forma dum edifício", afirma peremptoriamente o arquiteto e professor de projeto Andrew Ballantyne, "mas sem uma cultura para situá-lo ele permanece desprovido de significado."[70]

A disputa acerca da natureza desse significado, por sua vez, vai além da divergência quanto à vinculação da história às ferramentas arquitetônicas de análise. A premissa central que Ballantyne adota é a impossibilidade de se extrair qualquer significado por vias outras que não as fontes escritas, só estas capazes de situar o papel do edifício na sua cultura. Em Henri Lefebvre[71] (1901–1991), por exemplo, as imagens — incluindo a própria forma arquitetônica — são tratadas como produtos ideológicos para consumo, ao passo que apenas a reflexão verbal é capaz de transmitir a complexidade necessária ao discurso crítico.

O atual cenário hegemônico no âmbito da história da arquitetura enquanto campo de investigação acadêmica, portanto, aparenta ser o de um eclipse parcial da arquitetura e dos seus instrumentos disciplinares — acima de todos, o desenho

[70] Andrew Ballantyne, "Architecture as Evidence", em *Rethinking Architectural Historiography*, org. Dana Arnold e Elvan Altan Ergut (Routledge, 2006), 36, tradução nossa.
[71] *Le droit à la ville*, 2º ed., Société et urbanisme 1 (Anthropos, 1968).

de representação e análise — por trás das fontes escritas que usam essa arquitetura como pretexto para uma história das relações sociais. As fontes (icono)gráficas são admitidas nessa prática na medida em que os elementos a serem interpretados possam ser descritos verbalmente por meio de categorias claras e diretas — presença ou ausência, posição, raramente a discussão de medidas ou relações. Isso se traduz na última das diferenças características entre ambas as tradições historiográficas analisadas até aqui, a que diz respeito justamente à produção de imagens no contexto da investigação histórica.

Na tradição da história disciplinar, um papel central na narrativa é dado à produção de reconstituições visuais de construções desaparecidas ou alteradas, ou mesmo à padronização das representações de edificações existentes por meio do desenho técnico, assim como ao uso de diagramas explicativos. Pelo contrário, na tradição literária, o uso de imagens se limita, quase sempre, à reprodução de documentos visuais históricos — basta folhear os principais periódicos recentes de história da arquitetura, como o *Journal of the Society of Architectural Historians* ou o *Architectural Histories*, principalmente nos artigos que tratam de pesquisas sobre a arquitetura das idades Moderna e Contemporânea, para averiguar.[72] A história crítica, tal como definida por Tafuri,[73] exige esse distanciamento com respeito à visualidade instrumental porque a produção e o uso da imagem achata, supostamente, a complexidade interpretativa numa representação unívoca.

A suspeição da imagem como objeto e método de investigação implica a rejeição da análise visual enquanto chave de leitura das obras arquitetônicas. O aspecto mais evidente dessa rejeição foi o abandono dos estilos como esquemas interpretativos da arquitetura histórica, sinalizando, desde a primeira metade do

[72] Os periódicos franceses e italianos aparentam ser uma exceção a essa regra, mas isso é tão somente porque muitas investigações publicadas nesses meios são de cunho arqueológico, nas quais o levantamento e a reconstituição gráfica são indispensáveis.
[73] "Il 'progetto' storico".

século XX como observou Alina A. Payne,[74] o afastamento da história da arquitetura com respeito à história da arte. Carmen Popescu[75] sustenta, contudo, que esse abandono da cronologia estilística como marco interpretativo em prol de uma "conceituação espacial" tornou questionável a historicidade da história modernista da arquitetura. Ficamos, portanto, diante do paradoxo de uma história da arquitetura que rejeita a visualidade da obra arquitetônica para melhor atingir os seus aspectos abstratos, como a espacialidade. Assim fazendo, porém, essa historiografia se rebate na pedagogia modernista que associa a pretensão de que a crítica seja o método definitivo de escrita da história com a ideologia de que a abstração tenha se tornado o método definitivo de teorização, composição e interpretação da arquitetura.

A ideia de um rebatimento da investigação na pedagogia é um tema estruturante da cultura universitária. Por isso, a hegemonia, na produção bibliográfica, da tradição literária em história da arquitetura, com o declínio recíproco do olhar arquitetônico sobre o passado, poderia dar a entender que o mesmo se passa, ou deveria se passar, no ensino de história da arquitetura. Considerando que esse ensino está predominantemente voltado para a formação profissional dos arquitetos, ao menos nas Américas e na península Ibérica, isso deixaria a história da arquitetura numa posição de relativo isolamento no fluxo curricular dos cursos de graduação. A tradição humanista na formação universitária em arquitetura vigente no continente americano oferece, é verdade, algum respaldo para a relevância mesmo de uma história totalmente avessa a se relacionar com os demais aprendizados do curso de arquitetura. Apesar disso, não são raras as grades curriculares brasileiras e estrangeiras que dedicam apenas um ou dois semestres aos estudos obrigatórios em história da arquitetura, em geral com ênfase na produção do último século.

Essa ênfase, não por acaso, também acomete uma deriva temática recente

[74] "Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue", *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, n. 3 (1999): 292–99, https://doi.org/10.2307/991521.
[75] "No Need of Styles: Building up Architectural Historiography", *Artl@s Bulletin* 13, n. 2 (2024): 65–66, https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol13/iss2/5.

da investigação em história da arquitetura. Essa deriva já era observada há uma década por Jarzombek,[76] quando notou que os departamentos de história da arquitetura nos Estados Unidos e na Europa se haviam em grande medida convertido em departamentos de história do modernismo. Macarena de la Vega de León[77] dá a entender que essa deriva é em certa medida consequência do aumento no interesse historiográfico por abordagens globais, intrinsecamente ligadas à difusão da modernidade técnica e arquitetônica. No Brasil, a homologia entre história da arquitetura e história da arquitetura moderna está naturalizada no predomínio numérico que este recorte apresenta na maior parte dos congressos disciplinares.[78] Reciprocamente, temas ligados à arquitetura anterior ao modernismo comparecem com maior frequência nos Simpósios nacionais e sobretudo regionais da Associação Nacional de História.

Contudo, a deriva da história da arquitetura rumo a um foco, senão dominante, ao menos crescente, na produção contemporânea tem um efeito colateral inesperado: a deriva da história rumo à teoria. No Brasil, a investigação sobre arquitetura recente se aferra à nomenclatura de história sobretudo na medida que é corrente, entre nós, o entendimento explicitado por Gustavo Rocha-Peixoto[79] de que qualquer teorização é condicionada pela sua historicidade. Para além da nomenclatura de teoria e história, o interesse crescente pelo patrimônio moderno também se concretiza com frequência em investigações que são, mais propriamente, apologias determinadas *a priori* por preferências estéticas e por teorias quanto aos instrumentos de gestão e planejamento das cidades contemporâneas.[80]

---

[76] "Architecture: The Global Imaginary in an Antiglobal World", *Grey Room*, n. 61 (2015): 111–22, https://www.jstor.org/stable/43832296.
[77] "Modern to Contemporary: A Historiography of Global in Architecture", *Cuaderno de Notas*, n. 20 (julho de 2019): 43, https://doi.org/10.20868/cn.2019.4259.
[78] Conforme a já citada revisão feita por Pereira, "O rumor das narrativas".
[79] *A estratégia da aranha ou: da possibilidade de um ensino metahistórico em arquitetura*, Coleção Proarq (Rio Books, 2013).
[80] Será materialmente impossível fazer um apanhado representativo e justo dos numerosos trabalhos recentes. Será, também, desnecessário visto que os anais dos principais congressos nacionais e internacionais de arquitetura podem ser facilmente consultados online para averiguar a pertinência dessa generalização.

Mesmo o distanciamento pretendido entre uma história verbal e uma prática arquitetônica visual foi, assim, achatado pela confusão inevitável entre história e teoria. Desde Portugal, José Pedro Tenreiro[81] lamenta que o sistema hegemônico da história da arquitetura se esteja a desmantelar diante dos nossos olhos. Ele argumenta que a história da arquitetura moderna se desloca decididamente para o campo do discurso teórico, servindo-se de narrativas históricas. O próprio Tafuri,[82] tão cioso dessa distinção, deixou que a sua síntese de uma historiografia anti-imagética contaminasse, já na década de 1980, sua percepção da prática da arquitetura moderna, na qual ele condenava qualquer "tentação" de recuperar "o valor representativo da imagem". O discurso teórico aplicado à história, então, torna-se incapaz de atingir o propósito pretendido com a perspectiva antidisciplinar da tradição historiográfica literária. Em vez disso, a estratégia metodológica que pretendia evitar os percalços das imagens entendidas como produtos de consumo se converteu ela mesma, como denuncia Christian F. Otto,[83] num produto de consumo para arquitetos em busca de legitimação verbal. Do momento que toda teoria é um artefato histórico, toda história torna-se suscetível de ser determinada por interesses teóricos.

Por outro lado, continua Tenreiro,[84] a história pré-moderna dedica-se cada vez mais às temáticas da chamada "história da construção", um refúgio para os instrumentos disciplinares de investigação, com destaque para a arqueologia da arquitetura, em detrimento do teor político da história crítica. É verdade que estudiosos contemporâneos da história da construção, tais como João Mascarenhas-Mateus[85] e Alexandre Cojannot,[86] recepcionam a arqueologia da

[81] "The Fall of History: Architectural History's Challenges in the 2020s Teaching", em *Emerging Perspectives on Teaching Architecture and Urbanism*, org. David Leite Viana et al. (Cambridge Scholars, 2023), 220.
[82] *Storia dell'architettura italiana: 1944-1985*, [1982] (Einaudi, 2002), 87.
[83] "Program and Programs", em *Rethinking Architectural Historiography*, org. Dana Arnold e Elvan Altan Ergut (Routledge, 2006).
[84] "The Fall of History", 223.
[85] *Técnicas tradicionais de construção de alvenarias: a literatura técnica de 1750 a 1900 e o seu contributo para a conservação de edifícos históricos* (Horizonte, 2002).

arquitetura e um interesse em reconstituir saberes técnicos disciplinares no canteiro de obras ou no escritório de projetos. Contudo, também é verdade que esse interesse da história da construção pelos saberes disciplinares se dá num âmbito cuidadosamente compartimentado com respeito à prática contemporânea, e mais frequentemente levado a cabo por historiadores da arte e arqueólogos do que por arquitetos. A ênfase nas relações de produção atinentes à encomenda e ao canteiro de obra coloca a maior parte das investigações em história da construção decididamente no campo da historiografia defendida por Ballantyne, que usa o objeto arquitetônico como pretexto para o estudo do intangível, isto é, da abstração.

A ênfase da historiografia desde o século XX na abstração verbal e espacial, associada à diluição da autonomia crítica da história ante o seu consumo pelos interesses teóricos do *revivalismo* modernista contemporâneo, permitem lançar uma luz renovada sobre a validade da crítica idealista que alicerça o estudo arquitetônico (ou seja, comparado) da história. Um marco que legitimou a interpretação do ambiente construído enquanto organismo dotado ao mesmo tempo de historicidade e de intencionalidade formal foi o livro *A arquitetura da cidade*, de Aldo Rossi (1931–1997), publicado em 1966.

A expressão mais estruturada de uma história operativa da arquitetura fundamentada na definição idealista de crítica, contudo, foi a tipologia processual, que o arquiteto italiano Saverio Muratori (1910–1973) conceituou nas décadas de 1950 e 60.[87] Enquanto a tradição historiográfica antidisciplinar concentra o seu interesse na produção arquitetônica monumental e de elite devido à abundância de fontes escritas, a tipologia processual se vale de uma análise morfológica amparada tanto numa arqueologia do território quanto na interpretação do processo de construção, ampliação e subdivisão do solo e das

[86] "Du maître d'œuvre isolé à l'agence : l'architecte et ses collaborateurs en France au xviie siècle", *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n. 1 (2014/juin/01): 121–28, https://doi.org/10.4000/perspective.4403.
[87] "Studi per una operante storia urbana di Venezia. I", *Palladio* IX, n. 3–4 (1959): 97–209; *Civiltà e territorio* (Centro studi di storia urbanistica, 1967); *Metodologia del sistema realtà-autocoscienza: dalle ultime lezioni : 1972-1973* (Centro studi di storia urbanistica, 1978).

edificações. Gianfranco Caniggia (1933–1987) e Gian Luigi Maffei (1942–2019)[88] explicitaram o vínculo metodológico entre essa abordagem disciplinar da história da arquitetura e o seu rebatimento operativo no projeto. Desde então, coube a autores como Attilio Petruccioli,[89] Vítor Oliveira[90] e, no Brasil, Maria Manoela Gimmler Netto e Staël de Alvarenga Pereira Costa,[91] exemplificar a aplicação da tipologia processual a investigações históricas autônomas.

Entretanto, a possibilidade de uma crítica comparada em arcos temporais profundos também se presta a um jogo verbal que prioriza a abstração, como na já mencionada associação que Emil Kaufmann fez entre o neoclassicismo de Ledoux e o modernismo de Le Corbusier. Mais recentemente, Rocha-Peixoto[92] executa uma associação especulativa de objetos históricos (ainda que, em sua maioria, modernistas) calcada em interesses arquitetônicos contemporâneos, mais do que na reconstituição crítica do seu contexto original. Essa obra exemplifica a capacidade que o discurso conceitual da abstração modernista tem de transitar entre, ou até unificar, narrativas literárias e a discussão da visualidade de obras de arte e arquitetura. A narrativa de Rocha-Peixoto resulta, como alertaram Jarzombek e Tenreiro, em colocar a história da arquitetura a serviço de uma teoria sobre a atemporalidade da abstração espacial enquanto método de composição. Nisso, ela rebate um argumento historiográfico em teoria da arquitetura, recusando a distinção entre crítica e disciplinaridade.

---

[88] *Composizione architettonica e tipologia edilizia* (Marsilio, 1981).
[89] *Typological Process and Design Theory*, Procedings of the International Symposium ... March 1995 (Aga Khan Program for Islamic Architecture at Harvard University: Massachusetts Institute of Technology, 1998), https://archnet.org/publications/4240.
[90] *Diferentes abordagens em morfologia urbana. Contributos luso-brasileiros* (Urban Forms, 2018).
[91] *Fundamentos de morfologia urbana* (C/Arte, 2015).
[92] *Fogo, vazio e silêncio: um banquete* (Editora UFRJ, 2024), http://pantheon.ufrj.br/handle/11422/24514.

Conclusão: Apologia das duas histórias

O problema da apropriação da apropriação da história da arquitetura pela teoria (verbal) da arquitetura nos leva de volta à origem da distinção entre a tradição historiográfica literária e a tradição historiográfica disciplinar. Ambas se originam do método antiquário que, no Renascimento tardio, se preocupou em autenticar e interpretar artefatos da Antiguidade. A divergência entre as tradições literária e disciplinar corresponde aos distintos interesses e grupos sociais em torno ao estudo da história da arquitetura. Na cultura humanística do Renascimento, a arquitetura era uma dentre várias categorias de artefatos capazes de evocar o prestígio da Roma antiga, desde que mediadas pela escrita. Nessa tradição, o uso da arquitetura como fonte para o entendimento histórico da sociedade foi cultivado nos círculos literários das cortes europeias, até se estabelecer, nos séculos XVIII a XX, como uma disciplina universitária subordinada ao programa iluminista das sínteses históricas universais. A tradição literária coexistiu durante esse tempo, em âmbitos distintos mas não impenetráveis entre si, com a tradição disciplinar, que se servia do método antiquário para definir e estudar o próprio campo disciplinar da arquitetura. A história disciplinar da arquitetura desenvolveu ao longo do século XIX a forma canônica da história comparada, uma síntese adaptada ao ensino da arquitetura por meio de exemplos históricos. Ao longo desse processo de divergência entre as duas tradições, houve ocasionais trocas metodológicas entre elas, como na apropriação da comparatística literária por parte da história disciplinar, ou na contribuição dos sistemas teóricos disciplinares à formulação de narrativas de cunho idealista na tradição historiográfica literária.

Embora a separação entre as duas tradições tenha sido propugnada por alguns dos principais teóricos da história da arte e da arquitetura no século XX, eles o fizeram num espírito de combate contra os abusos interpretativos do idealismo. A definição de história como um contínuo processo de transformação se rebate num entendimento da historiografia da arquitetura como sendo uma

operação abstrata e sempre provisória. Essa história crítica da arquitetura rejeita, para melhor abordar a complexidade do seu objeto de estudo, todas as barreiras disciplinares, exceto a barreira que passou a separar história e arquitetura. Essa delimitação antidisciplinar e abstrata teve como resultado promover as histórias da Idade Moderna e, mais ainda, do modernismo como os temas críticos por excelência.

O panorama efetivo da história da arquitetura na atualidade vai além de restrições de nomenclatura ou admoestações metodológicas. O que se entende por história da arquitetura hoje inclui, é certo, muitos (e excelentes) trabalhos de história das relações sociais e produtivas que tocam no ambiente construído como pouco mais do que um pretexto para os seus recortes temáticos. Não é o caso de negar a relevância desses trabalhos, seja enquanto investigação histórica, seja enquanto instrumento da formação cultural e cidadã dos arquitetos, mas de reconhecer a dualidade das histórias da arquitetura como uma realidade e um complemento necessário da investigação e da formação profissional em arquitetura. A história crítica resguarda assim um estranhamento conceitual com respeito à visualidade do seu objeto de estudo, evitando distorções interpretativas causadas pela projeção de teorias e conceitos contemporâneos sobre o passado.

Por outro lado, o conhecimento aprofundado da arquitetura histórica só pode ser atingido agregando à história verbal os métodos disciplinares de análise do ambiente construído. O instrumental disciplinar da arquitetura e do antiquarismo continua a fornecer, ainda que por vezes discretamente, insumos indispensáveis mesmo a uma escrita da história que atribua o valor preponderante às fontes escritas e à formulação verbal da crítica. A arqueologia das construções e os estudos morfológicos são dois campos com relevância evidente na produção de fontes para a interpretação historiográfica. No entanto, essa relevância não se reflete num volume de publicações em periódicos de arquitetura de língua portuguesa — seja porque os resultados de investigações arqueológicas são diretamente instrumentalizados pela intervenção no patrimônio edificado, havendo menor interesse por partilhá-la sob forma de artigo, seja porque a

carência de periódicos dedicados à história da arquitetura no nosso idioma direciona tais artigos para outros campos disciplinares, sobretudo periódicos de estudos urbanos e história da arte. Nesses casos também, o contraste é significativo entre análises físicas de construções modernas, frequentemente veiculadas em periódicos de arquitetura, e a menor frequência de publicações referentes a edificações mais antigas ou vernaculares.

O atual quadro de atuação na historiografia da arquitetura é de alguma desestabilização nos aparentes consensos que emergiram do triunfo da história crítica na virada deste século. Essa desestabilização vem tanto do lado do revivalismo modernista, com renovadas tentativas de afirmar o predomínio da teoria sobre a história, quanto da consolidação de especialidades disciplinares da arquitetura, com o reconhecimento do seu papel de fundamentação na escrita da história. Diante da revisão em curso no quadro normativo da formação profissional em arquitetura e urbanismo no Brasil, uma reflexão sobre os modos de produzir e transmitir conhecimentos históricos é bem-vinda, a ser conduzida segundo os paradigmas próprios à perspectiva dual da história da arquitetura.

Recebido em: 10/01/26 – Aceito em: 20/03/26

Referências

Araújo, André. “Tradução Ilustrada: Imagens da História Universal inglesa e de suas edições europeias no século XVIII”. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography* 11, n. 26 (2018): 69–100. https://doi.org/10.15848/hh.v0i26.1168.

Arnold, Dana, e Stephen Bending. “Introduction”. Em *Tracing Architecture: The Aesthetics of Antiquarianism*, organizado por Dana Arnold e Stephen Bending. Blackwell, 2003.

Ballantyne, Andrew. “Architecture as Evidence”. Em *Rethinking Architectural Historiography*, organizado por Dana Arnold e Elvan Altan Ergut. Routledge, 2006.

Binfield, Clyde. “Architecture and History: An Introduction”. *Transactions of the Royal Historical Society* 13 (2003): 189–97. https://www.jstor.org/stable/3679251.

Biraghi, Marco. *Progetto di crisi: Manfredo Tafuri e l’architettura contemporanea*. Vita delle forme 4. Marinotti, 2005.

Blondel, Jacques-François. *[Planches pour les volumes 1–2 du cours d’architecture]*. [Vve Desaint], 1771. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6574362q.

Bower, Archibald, John Campbell, George Psalmanazar, George Sale, George Shelvocke, e John Swinton, org. *An Universal History, from the Earliest Account of Time to the Present; Compiled from Original Authors and Illustrated with Maps, Cuts, Notes, Chronological and Other Tables*. 44 vols. George Faulkner, 1734. http://archive.org/details/AnUniversalHistoryFOLIOEDITION1734.

Brice, Germain. *Description nouvelle de ce qu’il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*. 1 vol. Vve Audinet, 1684. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8596306.

Caniggia, Gianfranco, e Gian Luigi Maffei. *Composizione architettonica e tipologia edilizia*. Marsilio, 1981.

Chambers, William. *A Treatise on Civil Architecture : In Which the Principles of That Art Are Laid down, and Illustrated by a Great Number of Plates Accurately Designed, and Elegantly Engraved by the Best Hands*. Printed for the author by J. Haberkorn, 1759. https://archive.org/details/gri_33125011135288.

Choisy, Auguste. *Histoire de l’architecture*. 2 vols. Gauthier-Villars, 1899.

Cojannot, Alexandre. “Du maître d’œuvre isolé à l’agence : l’architecte et ses collaborateurs en France au xviie siècle”. *Perspective. Actualité en histoire de l’art*, n. 1 (2014/juin/01): 121–28. https://doi.org/10.4000/perspective.4403.

Collins, Peter. *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*. McGill University Press, 1965.

Costa, Lucio. "Documentação necessária". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 1 (1937): 31–39.

Coussin, Jean-Antoine. *Du génie de l'architecture*. Firmin Didot, 1822. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15131302.

Coussin, Jean-Antoine. *Modèles d'architecture depuis l'origine de cet art jusqu'à nos jours...* A. Logerot, 1849. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6208352x.

Crinson, Mark, e Richard J. Williams. *The Architecture of Art History: A Historiography*. Bloomsbury Visual Arts, 2018.

Delft, Louis van. *Nature humaine et caractère a l'âge classique*. Presses Universitaires de France, 1993. https://doi.org/10.3917/puf.ricoe.1993.01.

Desgodets, Antoine. *Les édifices antiques de Rome : dessinés et mesurés très exactement*. J. B. Coignard, 1682. https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DV7EFDVLIOW6S8A.

Durand, Jean-Nicolas-Louis, e Jacques-Guillaume Legrand. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même echelle. ... avec un texte extrait de l'Histoire générale de l'architecture...* 2 vols. Gillé Fils, An VIII, an IX [1799-1801]. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85721q.

Egbert, Donald Drew. *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. Princeton University Press, 1980.

Elmes, James. *Lectures on Architecture, Comprising the History of the Art from the Earliest Times to the Present Day: Delivered at the Surrey and Russell Institutions, London, and the Philosophical Institution at Birmingham*. 2º ed. Priestley and Weale, 1823. http://archive.org/details/lecturesonarchit00elme.

Épron, Jean-Pierre. *Comprendre l'éclectisme*. Norma, 1997.

Famin, Auguste Pierre Sainte Marie, e Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny. *Architecture toscane, ou, Palais, maisons, et autres édifices de la Toscane*. Chez les auteurs, 1806. http://archive.org/details/gri_33125012245235.

Fletcher, Banister, e Banister F. Fletcher. *A History of Architecture for the Student, Craftsman, and Amateur : Being a Comparative View of the Historical*

Styles from the Earliest Period. B.T. Batsford, 1896. http://archive.org/details/historyofarcocad00fletuoft.

Fletcher, Banister, e Banister F. Fletcher. *A History of Architecture on the Comparative Method for the Student, Craftsman, and Amateur*. 5º ed. Batsford : Scribner's sons, 1905. http://archive.org/details/historyofarchite00flet.

Geymüller, Heinrich Adolf von. *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*. 2 vols. Handbuch der Architektur, 2. Theil: die Baustile, 6. Band. A. Bergsträsser : A . Kröner, 1898.

Harris, Dianne. "That's Not Architectural History!" *Journal of the Society of Architectural Historians* 70, n. 2 (2011): 149–52. https://doi.org/10.1525/jsah.2011.70.2.149.

Hazard, Paul. *La Crise de la conscience européenne (1680–1715)*. Boivin, 1934.

Herrmann, Wolfgang. "Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture". *The Art Bulletin* 40, n. 1 (1958): 23–53. https://doi.org/10.2307/3047746.

Hoekstra, Titia Rixt. "Building Versus Bildung. Manfredo Tafuri and the Construction of a Historical Discipline". Ph.D. Dissertation (Humanities), Rijksuniversiteit Gronigen, 2005. http://irs.ub.rug.nl/ppn/283596589.

Hope, Thomas. *An Historical Essay on Architecture*. Organizado por Edward Cresy. J. Murray, 1835.

Jarzombek, Mark. "A Prolegomena to Critical Historiography". *Journal of Architectural Education* 52, n. 4 (1999): 197–206. https://www.jstor.org/stable/1425409.

Jarzombek, Mark. "Architecture: The Global Imaginary in an Antiglobal World". *Grey Room*, n. 61 (2015): 111–22. https://www.jstor.org/stable/43832296.

Kaufmann, Thomas DaCosta. "Antiquarianism, the History of Objects, and the History of Art Before Winckelmann". *Journal of the History of Ideas* 62, n. 3 (2001): 523–41. https://doi.org/10.2307/3654154.

Kaufmann, Thomas DaCosta. "Before Winckelmann: Toward the Origins of the Historiography of Art". Em *Knowledge, Science, and Literature in Early Modern Germany*, v. 116, organizado por Gerhild Scholz Williams e Stephan K.

Schindler. University of North Carolina Press, 1996. https://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469656472_williams.7.

Kisacky, Jeanne. "History and Science: Julien-David Leroy's 'Dualistic Method of Architectural History'". *Journal of the Society of Architectural Historians* 60, n. 3 (2001): 260–89. https://doi.org/10.2307/991756.

Le Corbusier. "Architecture, the Expression of the Materials and Methods of Our Times". *Architectural Record* 117, n. 8 (1929): 123–28.

Le Roy, Julien-David. *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*. Seconde édition corrigée et augmentée. Delatour, 1770. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854533n.

Leach, Andrew. "Choosing History: A Study of Manfredo Tafuri's Theorisation of Architectural History and Architectural History Research". Tese de doutorado, Faculteit Ingenieurswetenschappen, Universiteit Gent, 2006.

Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville*. 2º ed. Société et urbanisme 1. Anthropos, 1968.

Lesueur, Jean-Baptiste. *Histoire et théorie de l'architecture*. Firmin-Didot, 1879. https://catalog.hathitrust.org/Record/007043230.

Letarouilly, Paul Marie. *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et praticuliers les plus remarquables*. 6 vols. Firmin-Didot frères, 1840–1857. http://www.e-rara.ch/zut/8787968.

Levy, Evonne. "Sedlmayr and Wittkower (1931–1932): More Than a Skirmish". *Selva*, n. 2 (2020): 51–59. https://selvajournal.org/article/sedlmayr-and-wittkower/.

Mascarenhas-Mateus, João. *Técnicas tradicionais de construção de alvenarias: a literatura técnica de 1750 a 1900 e o seu contributo para a conservação de edifícos históricos*. Horizonte, 2002.

McKellar, Elizabeth. "Tales of Two Cities: Architecture, Print and Early Guidebooks to Paris and London". *Humanities* 2, n. 3, 3 (2013): 328–50. https://doi.org/10.3390/h2030328.

Miller, Naomi. "*Antiquités de Paris*: A Text for Architects, Antiquarians, Amateurs". *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 67, n. 4 (2004): 540–50. https://doi.org/10.2307/20474269.

Moreira, Rafael de Faria Domingues. "Um tratado português de arquitectura do século XVI : 1576-1579". Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1982. http://hdl.handle.net/10362/122116.

Morselli, Andrea. *Cenno storico filosofico sull'architettura*. Omobono Manini, 1834. https://catalog.hathitrust.org/Record/008407051.

Muratori, Saverio. *Civiltà e territorio*. Centro studi di storia urbanistica, 1967.

Muratori, Saverio. *Metodologia del sistema realtà-autocoscienza: dalle ultime lezioni : 1972-1973*. Centro studi di storia urbanistica, 1978.

Muratori, Saverio. "Studi per una operante storia urbana di Venezia. I". *Palladio* IX, n. 3–4 (1959): 97–209.

Netto, Maria Manoela Gimmler, e Stael de Alvarenga Pereira Costa. *Fundamentos de morfologia urbana*. C/Arte, 2015.

Neville, Kristoffer. "Fischer von Erlach and the Habsburg Imperial Historians". *Word & Image* 39, n. 2 (2023): 111–33. https://doi.org/10.1080/02666286.2022.2069955.

Neville, Kristoffer. "Johann Bernhard Fischer von Erlach and the Humanistic Discourse Among Architects Around 1700". Em *Architekt Und/Versus Baumeister: Die Frage Nach Dem Metier*, organizado por Tiziana De Filippo, Werner Oechslin, Isabel Haupt, Ralph-Miklas Dobler, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, e Eidgenössische Technische Hochschule Zürich. Studien Und Texte Zur Geschichte Der Architekturtheorie. Gta-Verl, 2009.

Normand, Charles Pierre Joseph. *Nouveau parallèle des ordres d'architecture des Grecs, des Romains et des auteurs modernes*. Normand, 1852.

Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. "A pintura de perspectiva em Minas Colonial, ciclo barroco". *Barroco* 10 (1978).

Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. "A pintura de perspectiva em Minas Colonial, ciclo rococó". *Barroco* 12 (1982): 170–81.

Oliveira, Vítor, org. *Diferentes abordagens em morfologia urbana. Contributos luso-brasileiros*. Urban Forms, 2018.

Otto, Christian F. "Program and Programs". Em *Rethinking Architectural Historiography*, organizado por Dana Arnold e Elvan Altan Ergut. Routledge, 2006.

Palazzo, Pedro P. "Comparative and Critical Histories in Professional Education: A Problem of Disciplinary Methods". Em *Valences of Historiography: Essays on Architectural History*, organizado por Gevork Hartoonian. Routledge, 2024. https://www.routledge.com/Valences-of-Historiography-Essays-on-Architectural-History/Hartoonian/p/book/9781032558974.

Panofsky, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Estampa, 1986.

Payne, Alina A. "Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue". *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, n. 3 (1999): 292–99. https://doi.org/10.2307/991521.

Payne, Alina A. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism". *Journal of the Society of Architectural Historians* 53, n. 3 (1994): 322–42. https://doi.org/10.2307/990940.

Pereira, Margareth da Silva. "O rumor das narrativas: A história da arquitetura e do urbanismo do século XX no Brasil como problema historiográfico — notas para uma avaliação". *ReDoBra*, n. 13 (2013): 201–47. http://www.redobra.ufba.br/?page_id=193.

Pérez-Gómez, Alberto. *Architecture and the Crisis of Modern Science*. MIT Press, 1983.

Petruccioli, Attilio, org. *Typological Process and Design Theory*. Procedings of the International Symposium ... March 1995. Aga Khan Program for Islamic Architecture at Harvard University : Massachusetts Institute of Technology, 1998. https://archnet.org/publications/4240.

Pinon, Pierre. "Les fondements de l'orientalisme architectural en France : Les cours d'histoire de l'architecture de Jean Nicolas Huyot à l'École des beaux-arts (1823-1840)". Em *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, organizado por Nabila Oulebsir e Mercedes Volait. D'une rive, l'autre.

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2009. https://doi.org/10.4000/books.inha.4904.

Podro, Michael. *The Critical Historians of Art*. Yale University Press, 1982.

Popescu, Carmen. "No Need of Styles: Building up Architectural Historiography". *Artl@s Bulletin* 13, n. 2 (2024): 57–67. https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol13/iss2/5.

Prager, Brad. *Aesthetic Vision and German Romanticism: Writing Images*. Camden House, 2007. https://books.google.com?id=r2JtOjOQSekC.

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysosthome. "Caractère". Em *Architecture*, v. 1, organizado por A. C. Quatremère de Quincy. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Panckouke, 1788.

Riegl, Alois. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Siemens, 1893. http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.70527.

Rocha-Peixoto, Gustavo. *A estratégia da aranha ou: da possibilidade de um ensino metahistórico em arquitetura*. Coleção Proarq. Rio Books, 2013.

Rocha-Peixoto, Gustavo. *Fogo, vazio e silêncio: um banquete*. Editora UFRJ, 2024. http://pantheon.ufrj.br/handle/11422/24514.

Rossi, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Martins Fontes, 1995.

Rowe, Colin. "The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared". *The Architectural Review* 101, n. 603 (1947): 101–4. https://archive.org/details/sim_architectural-review_1947-03_101_603/page/n31.

Rykwert, Joseph. *The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century*. MIT Press, 1991.

Saarinen, Eliel. *The Search for Form in Art and Architecture*. Dover, 1985.

Sauval, Henri. *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*. 3 vols. C. Moette, 1724. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31304483m.

Stieglitz, Christian Ludwig. *Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neuern Zeiten*. Friedrich Campe, 1827. https://catalog.hathitrust.org/Record/006213031.

Tafuri, Manfredo. "Il 'progetto' storico". *Casabella*, n. 429 (1977): 11–18.

Tafuri, Manfredo. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*. Laterza, 1977.

Tafuri, Manfredo. *Storia dell'architettura italiana: 1944-1985*. [1982]. Einaudi, 2002.

Tafuri, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Biblioteca di cultura moderna 649. Laterza, 1968.

Talenti, Simona. *L'histoire de l'architecture en France: émergence d'une discipline (1863–1914)*. Picard, 2000.

Tenreiro, José Pedro. "The Fall of History: Architectural History's Challenges in the 2020s Teaching". Em *Emerging Perspectives on Teaching Architecture and Urbanism*, organizado por David Leite Viana, Emílio da Cruz Brandão, Franklim Morais, Isabel Cristina Carvalho, José P. Duarte, e Nicolau Brandão. Cambridge Scholars, 2023.

Uebersetzung der Algemeinen Welthistorie die in Engeland durch eine Geselschaft von Gelehrten ausgefertiget worden. Joh. Justinus Gebauer, 1744–1814.

Vega de León, Macarena de la. "Modern to Contemporary: A Historiography of Global in Architecture". *Cuaderno de Notas*, n. 20 (julho de 2019): 43. https://doi.org/10.20868/cn.2019.4259.

Vega, Macarena de la. "Reconsidering Emil Kaufmann's *Von Ledoux Bis Le Corbusier*". *Cuaderno de Notas*, n. 15 (novembro de 2014): 110. https://doi.org/10.20868/cn.2014.2962.

Vitruvio. *I dieci libri dell'architettura*. Editado e traduzido por Daniele Barbaro. Francesco Marcolini, 1556. http://archive.org/details/gri_33125009320074.

Watkin, David. *The Rise of Architectural History*. Architectural Press : Eastview, 1980.

Winckelmann, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Walther, 1764. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764.

Wittkower, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. 3º ed. Alec Tiranti, 1962.

Wölfflin, Heinrich. *Renaissance und Barock : eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. T. Ackermann, 1888. http://archive.org/details/gri_33125006523688.

Zevi, Bruno. *Frank Lloyd Wright*. 1º ed. Serie di architettura. Zanichelli, 1979.

Perspectiva Pictorum / Artigos Livres / v. 4, n. 2, jul-dez/2025
ISSN: 2965-1085

Exposições de arte em Minas Gerais: da mudança da capital às exposições gerais de Belas Artes, organizadas por Aníbal Mattos

Art exhibitions in Minas Gerais: from the transfer of the capital to the general Fine Arts exhibitions organized by Aníbal Mattos

Rodrigo Vivas[1]

Gabriela Miranda[2]

Resumo

A fundação da nova capital de Minas Gerais, atual Belo Horizonte, foi marcada por um período inicial de transformações, no qual se inserem as primeiras manifestações artísticas sob a forma de exposições de arte. Inicialmente esporádicas, essas mostras ganharam maior regularidade e estruturação a partir da atuação do artista Aníbal Mattos, que, após transferir-se para Belo Horizonte, passou a organizar exposições públicas de arte, sendo o responsável pela criação da Sociedade Mineira de Belas Artes (SMBA-MG) e pela organização anual das Exposições Gerais de Belas Artes de Minas Gerais (EGBA-MG). Este artigo tem como objetivo analisar as primeiras exposições realizadas em Minas Gerais, com ênfase em oito edições das EGBA-MG, tomando como base fontes documentais como catálogos, fotografias, matérias jornalísticas e críticas de arte produzidas entre 1917 e 1940.

[1] Doutor em História da Arte pela UNICAMP, é Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG e Professor Associado da graduação na mesma instituição. Lidera o grupo de pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte. Autor de diversos livros e artigos sobre história da arte no Brasil, entre eles Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, salões e exposições (2012); Abstrações em Movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo (2016); Arte como vocação: Raimundo Coutinho Canavarro (2018); Celma Alvim: a presença feminina na crítica de arte e ativismo cultural (2020), além de obras didáticas do PNLD: Arte de Perto (2018) e Rumos da Arte (2018). Atua também como curador de exposições em instituições como o Museu de Arte da Pampulha, Museu da Inconfidência e Centro Cultural Usiminas.

[2] Licenciada e Mestre em Artes Visuais pela UFMG, é professora de Arte na educação básica da rede pública do Estado de Minas Gerais. Desenvolve pesquisas em história da arte brasileira como integrante do grupo de pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte.

Palavras-chave: Exposições de Arte; Aníbal Mattos; Arte dos Séculos XIX e *XX*.

Abstract

The founding of the new capital of Minas Gerais, present-day Belo Horizonte, was marked by an initial period of transformation, within which the first artistic manifestations emerged in the form of art exhibitions. Initially sporadic, these exhibitions gained greater regularity and structure through the work of the artist Aníbal Mattos, who, after moving to Belo Horizonte, began organizing public art exhibitions. He was responsible for the creation of the Sociedade Mineira de Belas Artes (SMBA-MG) and for the annual organization of the Exposições Gerais de Belas Artes de Minas Gerais (EGBA-MG).
This article aims to analyze the first exhibitions held in Minas Gerais, with emphasis on eight editions of the EGBA-MG, based on documentary sources such as catalogs, photographs, newspaper articles, and art criticism produced between 1917 and 1940.

Keywords: Art Exhibitions; Aníbal Mattos; 19th and 20th-Century Art.

Introdução

O interesse pelas exposições de arte como campo de pesquisa para os historiadores da arte é recente. O estudo das exposições artísticas visa compreender, para além dos aspectos formais e estilísticos das obras de arte, como as obras realizadas conformam outras realidades ao serem expostas publicamente. A importância das exposições de arte como tema de pesquisa passa a ser uma fonte crucial para o entendimento das relações entre artistas, colecionadores, público, crítica, dentre outros. A exposição de arte é a construção de um espaço simbólico revelador das dinâmicas complexas e de disputa que envolve o circuito de arte. Esses estudos se voltam para o entendimento não apenas da história de *produção dos objetos,* mas como esses objetos conformam realidades no mundo social e no nosso estudo específico, no campo artístico, sendo fundamentais para recuperar os juízos históricos realizados sobre as obras

de arte e seus artistas. Nessa concepção, é possível escapar da busca incansável das interpretações "corretas" no processo de significação das obras de arte. Nesse sentido, uma obra de arte exposta em um museu consagrado produz outros regimes de interpretação ao ser deslocada para espaços não expositivos. O que estamos querendo defender é que o espaço de produção de sentido não está encerrado no espaço da tela conformado pela moldura. Essa discussão inicial não visa reivindicar a construção de um novo percurso analítico que se propõe a substituir outros métodos de análise. Visa, entretanto, demarcar nossa proposta de análise.

Das pesquisas realizadas que têm como foco nosso caminho de pesquisa, encontramos a proposta de Ana Cavalcanti ao afirmar que a prática de expor obras de arte tornou-se "um elemento tão fundamental do 'pensar arte' atual, que as recentes narrativas historiográficas buscaram selecionar mostras cruciais para a representação do lugar e do papel de coleções e museus nas comunidades que os administram". Uma exposição de arte elabora um modo de ver e de exibir, sendo capaz de "sustentar narrativas elementares da História da Arte e seus nexos com a cultura de massa, os jogos e as trocas simbólicas tão caras à manutenção do estatuto artístico que herdamos" (Cavalcanti, 2016, p. 7).

No estudo das exposições, existe um deslocamento da análise de obras individuais e da biografia dos artistas para a compreensão de uma complexa rede de atividades coletivas que envolvem a arte. Neste sentido, são avaliadas as ações dos agentes[3] que participam de forma direta ou indireta na produção artística, buscando compreender as "singularidades de períodos artísticos, sociais, políticos e econômicos, quando relacionados a um determinado sistema da arte" (Zago, 2021, p. 8).

Partindo dessas considerações iniciais, nos interessamos pela compreensão dos momentos iniciais das realizações de exposições de arte em Belo Horizonte.

[3] Entre os agentes podem constar os artistas, críticos de arte, colecionadores, instituições, museus e galerias, patrocinadores, curadores e projetos de curadoria, público visitante, políticas públicas de apoio ao desenvolvimento artístico e cultural, entre outros. Cf.: Bourdieu, 1989, p. 281-298.

Para tanto, contemplaremos fontes diversas como catálogos de exposições, notícias nos jornais, críticas sobre as exposições e fotografias dos eventos. Considerando como marco a chegada do pintor Aníbal Pinto de Mattos[4] (1886–1969) com a fundação da Sociedade Mineira de Belas Artes[5] (SMBA) e a organização das Exposições Gerais de Belas Artes de Minas Gerais (EGBA-MG)

As exposições artísticas em Minas Gerais e a transferência da capital mineira

Embora não contasse com uma instituição de ensino artístico do porte da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) – posterior Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) –, ou mesmo com exposições artísticas regulares como as Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA-RJ) ocorridas no Rio de Janeiro, Minas Gerais teve, a partir do ano de 1890, uma grande movimentação de artistas e intelectuais, período em que a transferência da capital, de Ouro Preto para Belo Horizonte, era debatida. Ouro Preto atraiu inúmeros artistas e intelectuais[6] , dentre os quais cabe destacar

[4] Aníbal Pinto de Mattos nasceu em 1886 em Vassouras, no Rio de Janeiro. Além de pintor, também atuou como pesquisador, escritor, professor e organizou exposições artísticas no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte. Na capital mineira, foi professor e inspetor na Escola Normal Modelo, além de professor e diretor na Escola de Arquitetura da UFMG. Após fixar-se em Minas, publicou inúmeros estudos relacionados ao campo da literatura, história, arqueologia, música e teatro. Faleceu em 1969, em Belo Horizonte. Cf.: Ávila, 1991.; Vivas, 2007, 2008, 2011, 2012.; Miranda, 2023.

[5] A SMBA, fundada em 13 de maio de 1918, foi a primeira instituição voltada às Artes em Minas Gerais a unir artistas, intelectuais, membros da imprensa e políticos, com o intuito de institucionalizar e viabilizar o desenvolvimento das mais variadas formas de expressão artística no Estado. Foi composta por artistas que se dividiram entre os cargos de presidente, vice-presidente, secretário-geral, dois secretários e tesoureiro. Com exceção do presidente, todos os outros cargos eram atribuídos por meio de eleição, realizada a cada dois anos. Além dos artistas, a SMBA possui no seu quadro de diretoria membros honorários e nas comissões de imprensa e comércio nomes de intelectuais, jornalistas, críticos e políticos. Cf.: *Minas Gerais*, 24/6/1937, p. 14.; Catálogos das Exposições de Belas Artes de Minas Gerais, 1917-1940.

[6] Além dos artistas citados, cabe destacar a presença em Minas de Hyppolito Caron (1862–1892) e Alberto André Feijó Delpino (1864–1891), que atuaram respectivamente em Juiz de Fora e em Barbacena. Cf.: Giannetti, 2015, p. 87–100.; Giannetti, 2017a.

> os pintores Francisco Aurélio de Figueiredo (1893 e 1894); Emílio Rouède (1893 e 1894); Henrique Bernardelli (1898); o jornalista Alfredo Camarate (1893 e 1894), o escritor Coelho Neto (1893); o poeta Olavo Bilac (nos últimos meses de 1893 até início de 1894). Ao lado destes, atuando na mesma época, encontravam-se os nomes locais do escritor Affonso Arinos [...] dos historiadores Diogo de Vasconcellos [...] e José Pedro Xavier da Veiga [...] e do artista ouro-pretano Honório Esteves. (Giannetti, 2015, p. 61)

Estas visitas também demarcaram um interesse pela produção artística colonial em momento anterior à visita da Caravana Paulista, ocorrida em 1924, tendo em vista que todos os artistas e intelectuais citados "se viram tocados de maneira especial pelo extraordinário conjunto arquitetônico colonial, pela força da arte barroca e pela história da antiga Vila Rica, tendo deixado, cada um ao modo próprio significativa manifestação" (Giannetti, 2015, p. 61). Destaco deste grupo o pintor Honório Esteves do Sacramento[7] (1860–1933), que retornou para Ouro Preto após concluir seus estudos na AIBA; e os artistas Emílio Rouède[8] (1848–1908) e Belmiro de Almeida[9] (1858–1935), que estabeleceram estadia temporária na cidade. Estes artistas têm uma importância para a história da arte e para a história da constituição dos acervos de arte de Belo Horizonte, visto que

[7] Honório Esteves nasceu em Santo Antônio do Leite, distrito de Ouro Preto, em 1860. Aos 11 anos estudou desenho com August Chenot e trabalhou com o pintor Cardoso de Rezende. Em 1873, cursou desenho com o professor Bernardino de Brito, no Liceu Mineiro. Ingressou na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) em 1884, tendo obtido uma subvenção do governo mineiro para custear seus estudos na instituição. Cf.: Vivas, Assis, 2013.; Giannetti, 2015, p. 61–100.; Giannetti, 2017a, p. 243–261.; Rocha, 2017, 2020.; Vivas, 2022a.

[8] Emílio Rouède foi um pintor francês que chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1880 e se destacou com a produção de pinturas de marinhas, teve sua passagem por Minas Gerais ao fim do século XIX nas cidades de Ouro Preto, Belo Horizonte e Itabira. Entretanto, Rouède não se fixou no Estado, mudando-se para São Paulo e, posteriormente, para Santos. Cf.: Gonzaga Duque, 1995, p. 220–221.; Bilac, 1996, p. 112–114.; Gonzaga Duque, 1997, p. 55–56.; Tavares, 2003.; Bueno, 2004, p. 120–121.; Giannetti, 2010b, p. 540–550.; Giannetti, 2015, p. 33–46.; Vivas, Miranda, 2018; Vivas, 2023, p. 54-91.

[9] Belmiro Barbosa de Almeida nasceu em 1858 em Serro, MG, falecendo em 1935 na França. Foi pintor, desenhista, caricaturista e professor. Aos 11 anos estudou no Liceu de Artes e Officios do Rio de Janeiro, em 1869 e em 1874 passou a ser aluno da Academia Imperial de Belas Artes. Foi professor em ambas as instituições. Realizou diversas viagens a estudos no exterior, passando a frequentar, entre 1896 e 1899 a Académie Julien. Cf.: Reis Jr., 1984.; Schiavinatto, 1990.; Gonzaga Duque, 1995, p. 209-214.; Cavalcanti, 2007. p. 261-269.; Santos, 2009, p. 247–253.; Capichoni, 2016.; Giannetti, 2010a.; Vivas, 2022b, p. 415–430.

suas telas se encontram nos principais museus da cidade: Museu Mineiro[10] (MM) e Museu Histórico Abílio Barreto[11] (MHAB).

Neste primeiro momento, no fim do século XIX, ocorriam curtas exibições de obras de arte na cidade de Ouro Preto, anunciadas em curtos textos nos jornais mineiros com indicação do local e breve descrição dos trabalhos, geralmente recém-produzidos pelos artistas, que se encontravam em Minas Gerais. É o caso dos retratos pintados por Honório Esteves (FIG. 01), exibidos no ano de 1885 em uma vitrine de uma loja em Ouro Preto. A trajetória de Honório Esteves é considerada "excepcional, tendo em vista que, embora vários artistas ingressantes na AIBA tenham vindo de origem simples, ele foi o primeiro a receber um auxílio do Estado mineiro para estudar na instituição" (Vivas, 2022b, p. 158). Apesar de todos os esforços, do reconhecimento com premiações nas Exposições da AIBA e das críticas recebidas ao longo de sua trajetória, a atuação de Esteves em Ouro Preto funcionou de forma solitária.

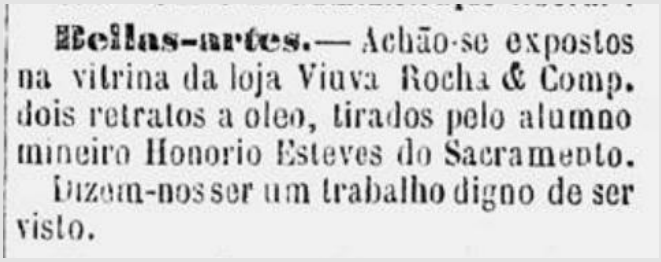

Bellas-artes.— Achão-se expostos na vitrina da loja Viuva Rocha & Comp. dois retratos a oleo, tirados pelo alumno mineiro Honorio Esteves do Sacramento.
Dizem-nos ser um trabalho digno de ser visto.

Figura 1. *A Provincia de Minas*, Ouro Preto, n. 247, 12 fev. 1885, p. 1.

Sem espaços adequados para reunir as obras em uma exposição artística, restava aos artistas em Minas exibir alguns dos seus trabalhos em seus próprios ateliês ou em vitrines de espaços comerciais.

Comentários sobre as pinturas já finalizadas ou em produção eram publicados, aproximando os leitores destes artistas que então vinham do Rio de Janeiro para Minas Gerais. Em uma publicação no ano de 1894, no *Minas Gerais,* temos uma descrição de algumas obras do pintor Emílio Rouède que, na

[10] Localizado na Av. João Pinheiro, 342 - Lourdes, Belo Horizonte, MG.
[11] Localizado na Av. Prudente de Morais, 202 - Cidade Jardim, Belo Horizonte, MG.

ocasião, realizava uma exposição em um espaço privado na cidade de Ouro Preto. Na crônica, o pintor é apresentado como um especialista em marinhas, mas observa-se sua produção de paisagens ao ar livre retratando cidades mineiras:

> Da grande collecção de quadros, tirados de Ouro Preto, e de algumas marinhas que trouxera do Rio de Janeiro, o artista Emilio Rouède destacou quatro pinturas, para expôr na casa Ferreira Real. (...) Uma das paisagens expostas, representa o Itacolomy; esse magestoso e pittoresco estribilho, que acode, com attracções de serêia, em todas as canções e lendas ouro-pretanas. No quadro de Emilio Rouède, o gracioso pico apparece azulado pela perspectiva aérea e formando o ultimo plano da composição; em que o primeiro plano representa a natureza atormentada e pedregosa do Morro da Forca. (*Minas Geraes*, 08/04/1894, p. 02)

Os artistas deste período geralmente se dividiam entre a produção artística, o ensino[12] e outras atividades relacionadas às artes e ofícios. Alguns poucos textos eram publicados na imprensa sobre a passagem dos artistas, em formato de anúncio e de crônicas, tendo em vista que, em alguns casos, os artistas ofereciam serviços como fotografia e aulas de pintura e desenho.

Dos artistas até aqui citados, destaco a exposição e compra de uma obra de Belmiro de Almeida. Realizada antes da transferência da capital[13] de Ouro Preto para Belo Horizonte. A exposição foi realizada no Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto em 1897, onde foi exibida a tela *Má notícia* (1897)*,* adquirida pelo governo mineiro para compor uma coleção pública[14].

---

[12] Ambos os pintores Rouède e Esteves instalaram seus ateliês na cidade de Ouro Preto, conduzindo o ensino do desenho. Rouède criou uma Escola de Desenho e Pintura a partir de 1893 em seu próprio ateliê e Honório Esteves assumiu entre 1886 e 1888 as aulas de Desenho Elementar do Curso Profissional do Liceu de Artes e Ofícios e, a partir de 1890, passou a ser professor de Desenho e Caligrafia na Escola Normal de Ouro Preto. Cf. Giannetti, 2015, p. 80.

[13] A construção de Belo Horizonte foi realizada pela Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), uma comissão provisória que funcionou entre 1894 e 1897. A equipe da Comissão foi composta por engenheiros, arquitetos e construtores, escolhidos pelo engenheiro Aarão Reis, responsável pela administração inicial, que foi seguida por Francisco Bicalho, a partir de 1895. Cf.: Barreto, 1995.

[14] A pintura *Má notícia* tinha como destino a Pinacoteca do Estado, algo ainda não concretizado até os dias atuais. Hoje, a tela faz parte do acervo do Museu Mineiro e é exibida na Sala das Sessões, entretanto a instituição reproduz em seu discurso curatorial o rótulo de acadêmico para esta e as demais telas disponíveis na mesma sala, dentre as quais estão trabalhos dos pintores Honório Esteves, Genesco Murta, Aníbal Mattos, José Marques Campão, Renato de Lima, entre outros.

Apesar da mudança da capital, não houve uma grande modificação no modo de expor obras de arte até a primeira década de 1900, continuando a predominar a exibição esporádica de poucos trabalhos em espaços privados. Acompanhando as matérias dos jornais mineiros, a primeira exposição artística coletiva realizada em Belo Horizonte parece ter sido a organizada em 7 de setembro do ano de 1901, no Palacete Steckel[15], por iniciativa do pintor Frederico Steckel[16] (1834–1921). Poucos registros restaram desta exposição, não sendo possível identificar todos os artistas e obras participantes. Segundo Ricardo Giannetti, "não há alusão aos artistas que participaram da exposição. Além do pintor Honório Esteves [...] estima-se que tenham tomado parte obras do próprio Frederico Steckel, entre outros artistas atuantes na cidade" (Giannetti, 2015, p. 124).

Apesar de relevante enquanto um evento inaugural, novas exposições de grandes proporções não parecem ter sido realizadas com regularidade na cidade até a chegada de Aníbal Mattos, que será tema da nossa discussão.

A chegada de Aníbal Mattos a Belo Horizonte

A compreensão do desenvolvimento das exposições de arte em Belo Horizonte passa, necessariamente, pela presença de Aníbal Mattos em Belo Horizonte. O pintor visitou a capital mineira pela primeira vez em 1913, quando realizou uma exposição individual no Salão do Club Bello Horizonte[17].

[15] O Palacete Steckel situava-se na Rua dos Guajajaras e à época era um estabelecimento de trabalho, sendo nele realizadas reuniões do Club das Violetas, fundado pelo pelo pintor Frederico Steckel. Cf.: Giannetti, 2017a, p. 164-167.

[16] Nascido em Dresden, mudou-se para o Brasil durante o século XIX. Teve sua sua passagem pela capital a convite de Francisco Bicalho, então engenheiro chefe da Comissão Construtora da Nova Capital. Coube a Steckel a realização da pintura ornamental e decorativa de edifícios públicos da cidade. Cf.: Giannetti, 2015, p. 113–114.

[17] Aníbal Mattos realizou sua primeira visita a Minas Gerais em 1913, chegando a Belo Horizonte em maio para preparar sua exposição individual, inaugurada em agosto no Salão do Club Bello Horizonte. A mostra reuniu cerca de 76 telas, incluindo obras já exibidas no Rio de

Antes de visitar a capital mineira, Aníbal Mattos já era reconhecido nacionalmente, tendo seu nome veiculado em críticas e matérias de jornais e periódicos de algumas localidades do país, especialmente no Rio de Janeiro, que, graças a seu desempenho e protagonismo nos tempos em que era estudante da ENBA[18] o tornou reconhecido pelas premiações[19] nos Salões oficiais de Arte da mesma instituição e pela crítica de arte carioca.

Em sua primeira mostra em Belo Horizonte, Mattos recebeu críticas de Manoel Pena[20] (1871-1939) e Azeredo Netto[21] no Minas *Gerais*, jornal oficial do Estado. Na exposição foram apresentadas pinturas já expostas no Rio e outras produzidas em cidades mineiras alguns meses antes do evento, visto que Mattos havia iniciado sua estadia em Minas no mês de janeiro de 1913. A abertura

Janeiro e pinturas produzidas em território mineiro, como paisagens de Belo Horizonte, Curral d'El-Rei, Ribeirão Arrudas e Ribeirão da Mata. A exposição teve foi bem recebida pela crítica local, com textos de Azeredo Netto e Manoel Pena no jornal *Minas Gerais*, que destacaram o domínio técnico do artista, o uso da cor e a fidelidade na representação da paisagem mineira, consolidando sua apresentação ao público e à imprensa de Minas Gerais. Cf.: *Minas Gerais,* 7/8/1913, p. 5., 16/8/1913, p. 5; Neto, 19/6/1913, p. 2-3., 13/8/1913, p. 2.; Pena, 23/8/1913. p. 2.; *Almanaque Garnier*, 7/8/1913, p. 2.; *Correio Paulistano*, 7/8/1913, p. 5, 11/8/1913, p. 4, 17/8/1913, p. 4, 1/9/1913, p. 4.; *O Paiz*, 8/8/1913, p. 4-6.

[18] Aníbal Mattos iniciou no Curso Geral da ENBA em 1904, aos 18 anos, finalizando esta primeira fase em 1907, aos 21 anos. Em 1908, à época com 22 anos, passou a frequentar o Curso Especial ou Curso Prático de Pintura, concluindo seu percurso entre os anos de 1910 e 1912, totalizando oito anos de estudos na instituição. Cf.: *O Paiz*, 10/7/1909, p. 4, 22/5/1912, p. 5.

[19] Durante o período de estudos na ENBA, Aníbal Mattos recebeu menção honrosa no Concurso de Modelo Vivo e no Concurso de Pintura de 1909; medalha de ouro no Concurso de Pintura e medalha de prata no Concurso de Modelo Vivo, em 1910. Após formar-se, Mattos foi premiado nas Exposições Gerais com menção honrosa de 2° grau (1914) e menção honrosa de 1° grau (1916). Além dos vários prêmios recebidos ao longo do período de estudos na instituição, foi representante da Escola em dois congressos estudantis de relevância nacional e internacional: o Congresso Nacional de Estudantes, realizado no ano de 1909 em São Paulo e o 3° Congresso Sul Americano de Estudantes, realizado em Lima, no Peru, em 1912. Cf.: *O Paiz*, 10/7/1909, p. 4., 22/5/1912, p. 5.; Museu D. João VI. *Registro dos Alunos Premiados nas Exposições Gerais do Arquivo da ENBA*.; Galvão, 1960, p. 31–51.; Catálogo da XXII Exposição Geral de Bellas-Artes, 1915; Catálogo da XXIII Exposição Geral de Bellas-Artes, 1916.

[20] Manoel Pena (1871-1939) nasceu em Sabará, Minas Gerais, foi vereador na Câmara Municipal de Sabará, e professor da Escola Normal deste mesmo município. Colaborou em jornais e periódicos produzindo crônicas e charges, dentre eles: Folha Sabarense, Contemporâneo, Colibri, Almanaque de Lembranças Luso-brasileiro, O Malho, Minas Gerais, Revista da Educação, Revista do Ensino. Foi fundador do jornal A Onda, de Sabará e da revista Novo Horizonte, em Belo Horizonte. Cf.: Duarte, 2017.

[21] Possivelmente Antônio Caetano Azeredo Netto, jornalista, professor e escritor, filho de Caetano de Azeredo Coutinho, o "Mestre Caetano". Cf.: Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. *Mestre Caetano de Azeredo Coutinho, patrono da cadeira número 32.*

contou com a presença de artistas, intelectuais, membros do governo e público geral[22].

Azeredo Netto comentou que Mattos ampliou "em quadros magníficos os croquis que tirou de alguns pontos da Capital e de Pedro Leopoldo" (Netto. *Minas Gerais*, 19/6/1913, p. 2), os trabalhos também expostos no Rio foram "francamente elogiados pelos cariocas, tão exigentes sempre em suas apreciações sobre cousas d'arte". Para Netto, Mattos era um artista de futuro, que "soube copiar, com notavel fidelidade, encantadoras faxas da nossa terra". As telas de Aníbal Mattos, de colorido firme, apresentavam a "luxuriante vegetação mineira (...) com natural perfeição" em trechos da capital e do Ribeirão da Mata "ora serpeando entre immensos blocos de pedra, ora seguindo mansamente o seu curso, banha o aprazivel districto de Pedro Leopoldo, tão importante pela sua vida agricola e industrial, é bem uma prova eloquentissima do seu genio artistico".

Já a impressão de Manoel Pena do conjunto exposto era de que, num golpe de vista de todas as obras exibidas, Aníbal Mattos "dá-nos sobejas provas de conhecimento de desenho, das leis da perspectiva, dos effeitos de luz e sombra e, sobretudo, do segredo das combinações das côres e sua exacta applicação" (Pena. *Minas Gerais*, 23/8/1913, p. 2).

Após esta primeira exposição, Aníbal Mattos transferiu-se definitivamente do Rio de Janeiro para Belo Horizonte[23], no ano de 1917, assunto que tratarei no tópico a seguir.

---

[22] A primeira exposição de Aníbal Mattos em Minas foi realizada em agosto de 1913, no Salão do Club Bello Horizonte. Com a expectativa de que fossem apresentadas mais de cem telas, a exposição contou com algumas pinturas já expostas no Rio de Janeiro e outras que Mattos produziu em Minas, antes do evento. Dentre os presentes na abertura estavam Bueno Brandão, tenente coronel Vieira Christo, Julio Brandão Filho, oficial de gabinete; Ollyntho Meirelles, prefeito da Capital; Delfim Moreira, secretário do Interior; Arthur Bernardes, secretário das Finanças; José Gonçalves, secretário da Agricultura, além de artistas, escritores, acadêmicos e o público geral. Cf.: *Minas Gerais*, 7/8/1913, p. 5; *Almanaque Garnier,* 7/8/1913, p. 2.; *Correio Paulistano,* 7/8/1913, p. 5, 11/8/1913, p. 4, 17/8/1913, p. 4, 1/9/1913, p. 4.; *O Paiz*, 8/8/1913, p. 4-6.

[23] Não foi possível localizar registros que comprovem a motivação de Mattos em transferir-se para Belo Horizonte, no entanto, sua mudança coincide com o período em que ele assume o

A transferência de Aníbal Mattos para Belo Horizonte

Aníbal Mattos transferiu-se do Rio de Janeiro para Belo Horizonte no ano de 1917. Sua mudança para Minas ocorreu quatro anos após sua primeira visita à capital mineira. Com a mudança para Minas, Mattos passou a dedicar-se ao desenvolvimento de sua produção artística: a pintura de paisagem, tendo como principais temas as cidades e monumentos históricos e religiosos de Minas Gerais.

Mattos também contribuiu para a fundação e direção de instituições[24] e publicou uma extensa lista de livros e textos relacionados à arte brasileira[25]. Apesar da multiplicidade de ações desenvolvidas pelo artista, poucos são os estudos dedicados tanto à análise de sua produção artística quanto ao seu papel como articulador do campo artístico mineiro, considerando as exposições de arte por ele organizadas[26]. Neste trabalho, propomos uma análise do papel da SMBA

cargo de professor de desenho na Escola Normal, onde foi atuante até o ano de 1937, tendo ocupado também os cargos de diretor e inspetor do ensino de desenho do Estado.

[24] Aníbal Mattos participou da fundação da Escola de Arquitetura da UFMG, onde também foi diretor; foi membro da Academia Mineira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais.

[25] Para citar alguns livros de autoria de Aníbal Mattos: *Arte colonial brasileira*, 2 vols. (1936); *As artes do desenho no Brasil* (1923); *As artes nas egrejas de Minas Geraes* (1936); *Bellas-artes* (1923); *Das origens da arte brasileira* (1936); *História da arte brasileira* (1937); *Mestre Valentin e outros estudos* (1934); *Monumentos historicos, artisticos e religiosos de Minas Geraes* (1935).

[26] Alguns estudos sobre o campo artístico em Belo Horizonte propuseram uma reavaliação das ações de Aníbal Mattos, cabendo destacar o trabalho de análise da produção artística e da atuação de Mattos na organização de exposições desenvolvido por Rodrigo Vivas (2007, 2008, 2011, 2012, 2016). Este trabalho pode ser considerado o primeiro concentrado em demonstrar as divergências formais entre as obras do artista e o rótulo "acadêmico" que lhe foi atribuído. Também podemos citar os trabalhos de João Ivo Dapieve Miranda Pinheiro Duarte Guimarães (2010, 2011) e de membros do Núcleo de Estudos sobre Cultura Contemporânea (NECC), entre 2008 e 2010 (Fígoli, Coelho, Noronha, 2008; Ayer et al. 2010). Nestes trabalhos foi proposto um questionamento sobre o uso do conceito "acadêmico" em referência ao trabalho de Mattos bem como suas ações pedagógicas e articulações para a organização de exposições em Belo Horizonte.

e Aníbal Mattos na organização de dez edições das EGBA-MG ocorridas entre 1917 e 1940.

A Sociedade Mineira de Belas Artes

Desde o primeiro ano de sua transferência para a cidade, Mattos passou a organizar e financiar por décadas as exposições coletivas que receberam nomenclatura similar às exposições oficiais da ENBA no Rio. As Exposições Gerais de Belas Artes de Minas Gerais, iniciadas em 1917, foram organizadas pelo pintor sob a direção da Sociedade Mineira de Belas Artes, por ele fundada em 1918.

Entre os objetivos da SMBA estavam[27]: "promover estudos e investigações e difundir a cultura artística, (artes plásticas) literária e musical bem como investigar trabalhos e pesquizas relativas á arqueologia e ás origens da arte brasileira" (*Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24/6/1937, p. 14).

Neste sentido, a SMBA visava o campo artístico, perpassando o ensino, pesquisa, divulgação, exibição e proteção das Artes, com especial destaque para os objetivos de fundar Escolas de Artes, organizar anualmente as EGBA-MG, fundar uma Pinacoteca, realizar Congressos e editar revistas dedicadas a diversos temas, entre eles o teatro, as artes plásticas e arqueologia. A associação de Mattos à Academia Mineira de Letras (AML) a partir da década de 1920 e ao Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais (IHGMG), a partir da década de 1930, também contribuiu para sua dedicação aos estudos do patrimônio artístico e cultural de Minas Gerais.

Apesar do incentivo de alguns políticos, membros da imprensa e de instituições como a AML e o IHGMG, a SMBA funcionou por décadas sem qualquer financiamento público (*Minas Gerais*, 23/9/1936, p. 10). Aníbal Mattos

[27] Esse aspecto é fundamental, pois Mattos não concentra seus esforços apenas nas *Belas Artes,* inserindo as questões literária e musical. A arqueologia, entretanto, estava dentro do escopo das preocupações, inclusive sendo contemplada na AIBA.

jamais recebeu qualquer apoio financeiro[28] por parte do governo Estadual ou Municipal para a instituição.

Um dos principais objetivos da Sociedade era que o ensino artístico em Minas se tornasse preocupação do governo do Estado. Aníbal Mattos defendia a necessidade da fundação de uma escola prática de Belas Artes (*Minas Gerais*, 6/9/1917, p. 7), acreditando que isto impactaria tanto na formação de professores como no sistema universitário do Estado. Não bastava criar um ambiente propício para expor obras de arte em Minas. Era preciso educar, formar o público, formar novos artistas e desenvolver o debate sobre as artes no Estado, como previam os objetivos e normas do estatuto SMBA.

Mesmo com a frequente abordagem do tema, a fundação de uma Escola de Belas Artes na cidade[29] parecia distante dos planos governamentais. Alguns artistas atuaram na cidade, desenvolvendo o ensino do desenho e pintura de forma isolada, com aulas particulares ou em instituições de ensino primário e secundário[30].

As Exposições Gerais de Belas Artes de Minas Gerais

Em seu primeiro ano em Belo Horizonte, Aníbal Mattos organizou a I EGBA-MG, meses antes de fundar a SMBA. Na primeira edição do evento,

[28] Segundo publicação no *Minas Gerais, "*As realizações da veterana Sociedade despertam sempre o maior enthusiasmo e sympathia, principalmente porque jamais dependeram do auxilio official, sendo o resultado do esforço constante de seus abnegados componentes e, principalmente, do seu presidente, que tem custeado as exposições até aqui realizada." Cf.: *Minas Gerais*, 4/9/1936, p. 8

[29] A fundação de uma Escola de Belas Artes na capital mineira se deu oficialmente no dia 5 de setembro de 1936, data em que foi realizado o vernissage da XII EGBA-MG no Teatro Municipal de Belo Horizonte. Naquela mesma semana, era realizado o II Congresso Eucarístico Nacional e as comemorações da Semana da Pátria. Não foram localizados estudos a respeito desta Escola que indiquem se os objetivos da SMBA foram efetivamente alcançados a partir de seu funcionamento. Cf.: *Minas Gerais*, 8/9/1936, p. 14.

[30] Além da atuação de Aníbal Mattos no ensino do desenho e pintura, podemos identificar os pintores Honório Esteves, em Ouro Preto, Amílcar Agretti e Djanira Seixas Coutinho em Belo Horizonte, que atuavam como professores, oferecendo aulas particulares. Alguns alunos destes artistas também participavam das EGBA-MG.

foram apresentadas centenas de obras enviadas por artistas e colecionadores particulares[31].

Segundo Rodrigo Vivas, que estudou a produção artística de Aníbal Mattos e a articulação das EGBA-MG, estas exposições se transformaram em um espaço de socialização, com a comercialização de obras e publicização dos nomes de seus compradores, além de viabilizar a participação de artistas considerados como "referências obrigatórias nas artes do Brasil" (VIVAS, 2011).

Desde a I EGBA-MG é possível constatar a capacidade de articulação de Mattos por inaugurar o evento com a presença de artistas já reconhecidos no país, entre eles Argemiro Cunha[32] (1880–1940), Arthur Timotheo da Costa[33] (1882–1922), Carlos Oswald[34] (1882–1971), Giovanni Battista Castagneto[35] (1851–1900), Edoardo De Martino[36] (1838–1912), Estevam Silva[37] (1845–1891), Francisco Pons Arnau[38] (1886–1955), Frederico Antonio Steckel, George Grimm[39] (1846–1887), Henrique Cavalleiro[40] (1892–1975), Hipólito Caron[41]

[31] Na I EGBA-MG, os colecionadores Carlos Góes, Carvalho Britto, Celso Werneck, Flávio dos Santos, Frederico Eiras, Gustavo Pena, Honorato Alves, Olyntho Meirelles e Raymundo Felicissimo enviaram obras dos seguintes artistas: Antônio Leal, Bisagno, Carlos Balliester, Castagneto, Corrêa e Castro, D'Applaincour, Eduardo de Martino, Estevam Silva, Frederico Steckel, Guiomar Drumond, Honório Esteves, Insley Pacheco, José Jacintho das Neves, Ernest Meissonier, Modesto Brocos, Morizet, Nair Meirelles, Olindo Belém, Oscar Pereira da Silva, Rafael e Sousa Pinto.

[32] Argemiro Cunha, brasileiro, Rio de Janeiro. Pintor, desenhista, decorador e professor. Formou-se no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

[33] Arthur Timótheo da Costa, brasileiro, Rio de Janeiro. Pintor, desenhista, cenógrafo, entalhador e decorador. Formação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

[34] Carlos Oswald, brasileiro, nascido na Itália. Gravador, pintor, vitralista, desenhista, professor e escritor. Formou-se no Instituto Galileo Galilei e na Accademia di Belle Arti di Firenze.

[35] Giovanni Battista Felice Castagneto, italiano, naturalizado no Brasil. Pintor, desenhista e professor, destacado na pintura de marinhas e paisagens litorâneas. Formação artística realizada na Itália.

[36] Edoardo de Martino, italiano. Pintor e professor, especializado em marinhas e cenas navais. Formou-se na Escola Naval de Nápoles.

[37] Estêvão Roberto da Silva, brasileiro, Rio de Janeiro. Pintor e professor, reconhecido pelas naturezas-mortas. Formado pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

[38] Francisco Pons Arnau, espanhol, natural de Valência. Pintor dedicado ao retrato e à pintura de costumes. Formou-se com Joaquín Sorolla.

[39] Johann Georg Grimm, alemão. Pintor, professor e decorador, ligado à pintura de paisagem ao ar livre. Formou-se na Academia de Belas Artes de Munique.

(1862–1892), Insley Pacheco[42] (c.1830–1912), José Marques Campão[43] (1892–1949), Modesto Brocos[44] (1852–1936), Oscar Pereira da Silva[45] (1867–1939) e Rodolpho Amoedo[46] (1857–1941). Considerando o ambiente da capital mineira no período, a presença das obras destes artistas pareceu cumprir uma chancela ao evento inaugurado.

Com uma análise de oito edições do evento, ocorridas entre 1917 e 1940, respectivamente I, II, IV, VII, VIII, IX, XII e XX EGBA-MG, foi possível realizar algumas constatações que demonstram o êxito das exposições, dentre eles: a presença de políticos, intelectuais, artistas e público geral; a comercialização de obras; a forte presença de artistas de Minas e de outros Estados da Federação; e a atenção da crítica, que passou a identificar Aníbal Mattos como um artista e agente responsável pela organização e divulgação dos artistas e da arte em Minas Gerais.

Foi possível observar que: 1) na I EGBA-MG houve maior adesão de artistas reconhecidos do campo artístico carioca, convidados por Aníbal Mattos para promover a inauguração do evento. Ao longo das edições seguintes, as exposições passaram a ter uma predominância maior de artistas residentes em Minas Gerais; 2) a XII EGBA-MG, realizada em 1936, destaca-se por ter um caráter retrospectivo. Foram apresentados tanto trabalhos novos quanto obras já exibidas em outras edições do evento.

---

[40] Henrique Campos Cavalleiro, brasileiro, Rio de Janeiro. Pintor, desenhista, ilustrador, caricaturista e professor. Formou-se na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e na Académie Julian, Paris.

[41] Hipólito Boaventura Caron, brasileiro, Rio de Janeiro. Pintor e decorador, integrante do Grupo Grimm. Formou-se na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

[42] Joaquim José Insley Pacheco, português, radicado no Brasil. Fotógrafo, pintor e desenhista, destacado retratista da Corte Imperial. Formação em daguerreotipia no Brasil e aperfeiçoamento em Nova York.

[43] José Marques Campão, brasileiro, São Paulo. Pintor. Formou-se com Oscar Pereira da Silva e estudou na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts e na Académie Julian, em Paris.

[44] Modesto Brocos y Gomez, espanhol, radicado no Brasil. Pintor, gravador, ilustrador, desenhista e professor. Formou-se na Academia Imperial de Belas Artes, na École des Beaux-Arts de Paris e em academias de Madri e Roma.

[45] Oscar Pereira da Silva, brasileiro, Rio de Janeiro. Pintor, desenhista, decorador e professor. Formou-se na Academia Imperial de Belas Artes e aperfeiçoou-se em Paris.

[46] Rodolfo Amoedo, brasileiro, Salvador (BA). Pintor e professor, renovador do ensino acadêmico no Brasil. Formou-se e lecionou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Também foi possível identificar alguns aspectos da organização do evento e os critérios estabelecidos para que os artistas enviassem suas obras. A chamada pública para participação das EGBA-MG foi publicada com um tempo mínimo de um mês de antecedência e para participar das exposições o artista deveria enviar as obras acompanhadas de uma ficha contendo informações que poderiam ser acrescidas ao catálogo, tais como "nome por extenso, titulo das obras, citação do professor com quem estudou, premios porventura obtidos e preços, no caso de serem os trabalhos destinados á venda" (*Minas Gerais,* 27/5/1928, p. 8). Sonia Gomes Pereira menciona um padrão existente na expansão das academias de arte em que havia uma relação fundamental entre aluno e mestre, de modo que, "o aluno se apresentava aos concursos com o seu nome seguido pelo do seu mestre" (Pereira, 2016, p. 25), isso pode ser verificado nos catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde comumente o nome do artista é apresentado como discípulo de determinado professor.

A participação era aberta a qualquer artista, mesmo aqueles que não fossem associados à SMBA, portanto, foi admitida a participação de artistas de fora de Minas Gerais (*Minas Gerais*, 5/5/1940, p. 5). Também podiam apresentar "qualquer genero de trabalho: pintura, esculptura, architectura, gravuras e artes aplicadas e decorativas, desde que os trabalhos sejam originaes e executados do natural" (*O Pharol*, 15/7/1917, p. 2).

Em algumas edições, os trabalhos deveriam "ser originaes, não se admittindo copias" (*Minas Gerais*, 21-22/5/1928, p. 4), entretanto, tanto na lista das obras presentes nos catálogos quanto nas matérias de jornal e textos críticos foi possível identificar que as exposições de 1917, 1919, 1928, 1931 e 1933 admitiram a apresentação de cópias de obras de arte[47]. Os trabalhos enviados pelos artistas eram avaliados por uma comissão organizadora que era nomeada para cada edição do evento.

[47] Não localizamos informações, ao longo desta pesquisa, da forma como as cópias eram apresentadas, se existia um espaço específico que dividisse os trabalhos dos originais.

As EGBA-MG foram realizadas em três espaços em Belo Horizonte: em 1917 e 1919 no Conselho Deliberativo (atual Museu da Moda[48]); nos anos 1928, 1930, 1931, 1933 e 1936 no Teatro Municipal[49] e em 1940 na Escola Normal (atual Instituto de Educação de Minas Gerais – IEMG[50]). Apenas dois dos três edifícios mencionados ainda existem na capital mineira.

Em alguns registros fotográficos do ano de 1933, podemos visualizar como eram organizadas as obras nas Exposições Gerais (Figuras 2, 3 e 4). A organização é bastante similar às exposições que Aníbal Mattos organizava à frente do Centro Artístico Juventas[51] (Figuras 5 e 6), no Rio de Janeiro: diversos trabalhos emoldurados, pendurados em pequenas paredes, com relativa proximidade uns sobre os outros e uns ao lado dos outros.



Figura 2. Artistas expositores da IX Exposição Geral de Belas Artes de Minas Gerais, 1933. Fotografia. Acervo da família Augusto de Lima, Arquivo Público Mineiro.

[48] O edifício do Museu da Moda está localizado na Rua da Bahia, n. 1149.
[49] O prédio do Teatro Municipal foi readequado na década de 1940, transformando-se no Cine Metrópole, demolido no ano de 1983.
[50] O edifício do IEMG está localizado na R. Pernambuco, n. 47.
[51] A partir de 1910, Aníbal Mattos fundou e passou a presidir o Centro Artístico Juventas (CAJ), uma organização artística formada por jovens artistas vinculados à ENBA, que promoveu exposições de arte paralelas às Exposições Gerais de Belas Artes. Suas primeiras exposições foram organizadas em espaços institucionais da ENBA, do Liceu de Artes e Ofícios (LAO-RJ), da Associação da Imprensa e da Associação dos Empregados do Comércio do Rio. O Centro Artístico Juventas teve seu nome alterado no ano de 1921 para Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA). Cf.: Senna. *D. Quixote*, 26/10/1921, p. 26.



Figura 3. Artistas expositores em uma das edições da Exposição Geral de Belas Artes de Minas Gerais. Fotografia enviada por Gustavo Capanema a Renato Augusto de Lima. Acervo da família Augusto de Lima, Arquivo Público Mineiro.



Figura 4. Aníbal Mattos e Ângelo Biggi na montagem da IX Exposição Geral de Belas Artes de Minas Gerais, realizada em 1933. Fotografia. Acervo da família Augusto de Lima, Arquivo Público Mineiro.

Nos registros também podemos identificar a presença de alguns expositores (Figuras 2 e 3) que posavam frente aos trabalhos em exibição, e um registro do momento em que Aníbal Mattos, auxiliado por Ângelo Biggi realizava a fixação das obras sobre a parede para a IX Exposição Geral em Belo

Horizonte (Figura 4), similares à forma com que eram organizadas as obras nas exposições também organizadas por Aníbal Mattos no Rio de Janeiro, à exemplo da III Exposição do Centro Artístico Juventas (Figuras 5 e 6).



Figura 5. III Exposição do Centro Artístico Juventas, realizada no Rio de Janeiro. Fonte: E.. *Illustração Brasileira,* 16/8/1913, p. 277-278.



Figura 6. III Exposição do Centro Artístico Juventas, realizada no Rio de Janeiro. Fonte: E. *Illustração Brasileira*, 16/8/1913, p. 277-278

Além dos registros fotográficos que possibilitam imaginar o nível de comprometimento de Aníbal Mattos com as Exposições Gerais, atuando em cada um dos seus aspectos, também temos uma noção de sua atuação pelo discurso de Moacyr Andrade, pronunciado na Academia Mineira de Letras, sob o título *Aníbal Mattos, substantivo coletivo*. Em sua chegada a Minas, Aníbal Mattos buscou os artistas existentes no Estado: "Onde lhe contavam haver alguém que pintava, lá estava ele, para ver e incentivar" (Andrade. *Minas Gerais*, 17/7/1969, p. 5), tendo o objetivo de "tornar Belo Horizonte uma Cidade de Arte", de "Criar a mentalidade artística", ele dava ânimo "a quem quer que fosse que tivesse uns pincéis em casa e alguma vez com eles tivesse feito um quadrinho".

Ao lançar a I EGBA-MG, Mattos vasculhou todo o Estado mineiro e "os pintores que ia descobrindo e convocando, nem queriam fazer o despacho dos quadros que ele pedia para a Exposição" (Andrade. *Minas Gerais*, 17/7/1969, p. 5), por isso, o pintor "pagava então o frete com o seu dinheiro". Muitos expositores que eram chamados a expor "nem queriam emoldurar as suas telas. Ele pagava as molduras…". Seu esforço fez surgir na cidade "talentos artísticos desconhecidos que impressionaram" e "havia quadros ótimos, razoáveis, sofríveis e quadros mediocres", mas a qualidade não era o fator crucial, "o catequista não quer que aqueles a quem vai conheçam a Bíblia de cor: quer é difundir a Fé e iniciá-los no Catecismo".

Considerações Finais

As Exposições Gerais de Belas Artes de Minas Gerais (1917-1940), organizadas por Aníbal Mattos através da Sociedade Mineira de Belas Artes (SMBA), representaram um marco no circuito artístico em Belo Horizonte. O artista atuou como catalisador desse processo, promovendo a integração entre artistas locais e nacionais, além de fomentar o debate crítico por meio da imprensa. A análise de catálogos, registros fotográficos e críticas da época

demonstra como essas exposições superaram a precariedade de infraestrutura e a ausência de políticas públicas culturais, constituindo-se como espaço fundamental para a legitimação da produção artística.

Apesar da relevância histórica, as EGBA-MG enfrentaram desafios estruturais, como a falta de apoio financeiro governamental e a carência de espaços expositivos adequados. Mattos financiou grande parte das atividades, evidenciando a fragilidade institucional do campo artístico no período. As exposições, contudo, cumpriram papel formativo ao estimular a profissionalização de artistas e a formação de público, além de estabelecer diálogos com o cenário nacional, como demonstra a participação de nomes consagrados da ENBA na primeira edição do evento.

A documentação analisada, incluindo matérias jornalísticas, atas e fotografias, revela a complexidade do cenário, marcado por contradições entre o ideal artístico de Mattos e as limitações materiais e financeiras. A persistência das EGBA-MG por mais de duas décadas, mesmo sem recursos estáveis, atesta sua importância como projeto artístico-cultural na cidade. Este estudo reforça a necessidade de pesquisas que aprofundem a análise das exposições de arte realizadas em Belo Horizonte, contribuindo para a historiografia da arte brasileira.

Recebido em: 10/03/26 – Aceito em: 20/03/26

Referências

A Provincia de Minas, Ouro Preto, n. 247, 12 fev. 1885, p. 1.

Andrade, Moacyr. Anibal Mattos, substantivo coletivo. Minas Gerais, Belo Horizonte, 17 jul. 1969, p. 5.

Ávila, Cristina. Aníbal Mattos e seu tempo. In: Lima, Luís Augusto de. Aníbal Mattos e seu tempo. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1991, p. 7–17. Catálogo de Exposição.

Bilac, Olavo. Emílio Rouède. DIMAS, Antonio (org). Olavo Bilac: Vossa insolência - Crônicas. Companhia das Letras, 1996. Col. Retratos do Brasil. p. 112–114.

Bourdieu, Pierre. Gênese histórica da estética pura. In: BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1989, p. 281–298.

Bueno, Alexei. Rouède. In: Bueno, Alexei. O Brasil do século XIX na Coleção Fadel. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sergio Fadel, 2004, p. 120–121.

Capichoni, A. T. Arrufos ou adultério?: debates sobre uma tela de Belmiro de Almeida. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

Catálogo da 1ª Exposição Geral de Bellas Artes de Minas Geraes (organizada por iniciativa do professor Aníbal Mattos) – Palácio do Conselho Deliberativo. Belo Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1917. Catálogo de Exposição.

Catálogo da II Exposição Geral de Bellas Artes de M. Geraes organisada pela Sociedade Mineira de Belas Artes no Palácio do Conselho Deliberativo. Belo Horizonte: Typ. Athene, 1919. Catálogo de Exposição.

Catálogo da IV Exposição Geral de Bellas Artes de Minas Geraes organisada pelo prof. Aníbal Mattos. Homenagem dos artistas expositores à Dr. Carlos Ribeiro de Andrada. Belo Horizonte: [s.n.], 1928. Catálogo de Exposição.

Catálogo da IX Exposição de Belas Artes de Minas-Gerais organizado pelo prof. Anibal Mattos. Belo Horizonte: [s.n.], [s.d.] . Catálogo de Exposição.

Catálogo da XII Exposição da Sociedade Mineira de Bellas Artes: Comemorativa do II Congresso Eucharistico Nacional. Belo Horizonte: [s.n.], set. 1936. Catálogo de Exposição.

Catálogo Illustrado da VII Exposição de Bellas Artes de Minas Geraes. Bello Horizonte: [s.n.], 1929-1930. Catálogo de Exposição.

Catálogo Illustrado da VIII Exposição de Bellas Artes de Minas Geraes organizada pelo professor Aníbal Mattos (sob os auspicios da Sociedade Mineira de Bellas Artes). Bello Horizonte: [s.n.], dez. 1931. Catálogo de Exposição.

Cavalcanti, A. M. T. Belmiro de Almeida (1858-1935), Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. In: Ribeiro, M. A.; Ribeiro, M. I. B. Colóquio do Comitê Brasileiro de História Da Arte, 26, 2006, São Paulo. Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007. p. 261–269.

Cavalcanti, Ana; Oliveira, Emerson Dionísio; Couto, Maria de Fátima Morethy; Malta, Marize. Apresentação. In: Cavalcanti, Ana; Oliveira, Emerson Dionísio; Couto, Maria de Fátima Morethy; Malta, Marize. Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil. 1ª Ed. [S.l.]: Rio Books; Fapesp, 2016, p. 7–8.

Duque Gonzaga, L. VII Belmiro de Almeida. In: Duque Gonzaga, L. A arte brasileira. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 209–214. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).

Encerramento da Exposição da Sociedade Mineira de Bellas Artes. Minas Geraes, Belo Horizonte, 29 set. 1936, p. 9.

Exposição Annibal Mattos. Minas Gerais, Belo Horizonte, 7 ago. 1913, p. 5. Artes e Artistas.

Exposição Geral de Bellas Artes de Minas Geraes. Minas Gerais, Belo Horizonte, 21-22 mai. 1928, p. 4.

Exposição Geral de Bellas Artes. Minas Geraes, Belo Horizonte, 27 mai. 1928, p. 8.

Exposição Mattos. Minas Gerais, Belo Horizonte, 16 ago. 1913. Artes e Artistas, p. 5

Giannetti, R. (org.). "Notícias Artísticas", por Armínio de Mello Franco: comentário sobre a exposição de pinturas de Belmiro de Almeida realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1894. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010a. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/amfranco1.htm. Acesso em: 15 fev. 2020.

Giannetti, Ricardo. A trajetória de Frederico Steckel (1834-1921). In: Alves, Célia Regina Araújo; Quadros, Christiano Marcos Ribeiro. Caderno de textos: inverno no MHAB 2013-2014. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura; Museu Histórico Abílio Barreto, 2016, p. 131.

Giannetti, Ricardo. Em defesa do patrimônio artístico de Ouro Preto: lembrando as ações do pintor Honorio Esteves. In: Giannetti, Ricardo. Ensaios para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 61–85.

Giannetti, Ricardo. Emilio Rouède: origine de l'art au pays de l'or. In: GIANNETTI, Ricardo. Ensaios para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 33–46.

Giannetti, Ricardo. Emílio Rouède: tempo de Minas. In: Valle, Arthur; Dazzi, Camila (.org). Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010b, p. 540–550.

Giannetti, Ricardo. Frederico Steckel: artista do Império e da República. In: Giannetti, Ricardo. Ensaios para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 101–142.

Giannetti, Ricardo. Frederico Steckel: pintor-decorador do Império e da República. In: Anais do IV Colóquio Internacional - A Casa Senhorial: anatomia dos interiores. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 7-9 jun. 2017b, p. 164–167.

Giannetti, Ricardo. O ateliê de pintura de Honório Esteves. In: Valle, Arthur. DAZZI, Camila; Portella, Isabel; SILVA, Rosangela (orgs.). Oitocentos – Tomo IV: O ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017a, p. 243–261.

Giannetti, Ricardo. O ensino de Desenho elementar e a lição artística moderna em Ouro Preto no final do século XIX. In: Giannetti, Ricardo. Ensaios para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 87–100.

Gonzaga Duque, Luiz. Castagneto. In: Gonzaga Duque, Luiz. Graves & Frívolos (por assuntos de arte). Fundação Casa de Rui Barbosa: Sette Letras, 1997, p. 55–56.

Gonzaga Duque, Luiz. IX. In: Gonzaga Duque, Luiz. A Arte Brasileira. Mercado das Letras, Campinas, 1995, p. 220–221.

Grande Exposição de Belas Artes. Minas Gerais, Belo Horizonte, 5 mai. 1940, p. 5.

Miranda, Gabriela. Aníbal Mattos, substantivo coletivo: artista e intelectual, agente ideário do campo artístico em Minas Gerais. Dissertação (mestrado), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2023.

Museu Nacional De Belas Artes. Emílio Rouède (1848-1908). Apres. Alcidio Mafra de Souza, Texto de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Rio de Janeiro: Colorama, 1988.

Netto, Azeredo. Trechos. Minas Gerais, Belo Horizonte, 13 ago. 1913, p. 2

Netto, Azeredo. Trechos. Minas Gerais. Belo Horizonte, 19 jun. 1913, p. 2-3

Notas Artisticas: Emilio Rouède. Minas Geraes, Ouro Preto, n. 64, 08 mar. 1894, p. 02

Penna, Manoel. Exposição de Pintura. Minas Gerais, Belo Horizonte, 23 ago. 1913. p. 2.

Penna, Manoel. Exposição de Pintura. Minas Gerais, Belo Horizonte, 23 ago. 1913. p. 2.

Pereira, Sonia Gomes. Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1°. Ed. Rio de Janeiro: Faperj, 2016.

Pereira, Sonia Gomes. Expansão das academias na Europa e especificidade do modelo francês. In: Pereira, Sonia Gomes. Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1°. Ed. Rio de Janeiro: Faperj, 2016, p. 25

Primeira Exposição Geral de Bellas Artes de Minas Gerais. Minas Gerais, Belo Horizonte, 6 set. 1917, p. 7. Artes e Artistas.

Reis Jr. J. M. Belmiro de Almeida – 1858–1935. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1984.

Rocha, Tássia Christina Torres. Honório Esteves e a Preservação do Patrimônio Artístico Nacional no Século XIX. ROCALHA: Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ , São João del-Rei, ano I, v. I, 2020, p. 284–302.

Rocha, Tássia Christina Torres. O pensamento preservacionista no século XIX: o pioneirismo de Honório Esteves. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnólogo em Conservação e Restauro, Instituto Federal Minas Gerais, Ouro Preto, 2017, 89 f.

Santos, A. C. Belmiro de Almeida e o realismo: da glosa ao encanto da proximidade. Crítica Cultural, v. 4, n. 2, 2009, p. 247–253.

Schiavinatto, I. L. Das tramas do ver: Belmiro de Almeida. 1990. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

Sociedade Mineira de Belas Artes: Extrato dos Estatutos. Minas Gerais, Belo Horizonte, 24 jun. 1937, p. 12-14. Secção Alheia.

Sociedade Mineira de Bellas Artes, fundada em 13 de maio de 1918. XX Exposição Geral de Bellas Artes: em homenagem ao exmo. Sr. Dr. Getulio Vargas, presidente de honra da Sociedade Mineira de Bellas Artes e do exmo. Sr. Governador Benedicto Valladares. Belo Horizonte: [s.n], mai. 1940. Catálogo de Exposição.

Sousa, G. de M. Pintura Brasileira Contemporânea – os precursores. In: SOUSA, G. de M. Exercícios de leitura. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

Tavares, André. Émile Rouède, Olavo Bilac e a criação de uma história das artes em Minas Gerais no século XIX. Rotunda, Campinas, n. 2, agosto 2003.

Vieira, S. M. À flor da pele: "Amuada" de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

Vivas, Rodrigo. "Má notícia": a suprema dor de Belmiro de Almeida. In: CHILÓN, Alberto [et. al.] (org.). XI Seminário do Museu D. João VI: Grupo Entresséculos: professores-alunos-artista na Academia e no acervo do Museu D. João VI. Rio de Janeiro:Albatroz, 2022b, p. 415–430.

Vivas, Rodrigo. Análise da produção do pintor Aníbal Matos em Belo Horizonte - 1917-1944. In: Ambrosio; Eliana Ribeiro; Nucci, Angela; Philippov, Karin; Ragazzi, Alexandre; Ribeiro, Mariana Karina; Silva, Maria Antonia Couto; Silva, Maria do Carmo Couto; Silva, Rosangela de Jesus (orgs.). III Encontro de História da Arte - História da Arte e instituições culturais: Perspectivas em Debate. Campinas: IFCH/Unicamp, 2007, p. 66–75.

Vivas, Rodrigo. Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/rv_am.htm>. Acesso em 30 mar. 2023.

Vivas, Rodrigo. Aníbal Mattos: o pintor inaugural e a tradição visual. In: VIVAS, Rodrigo. Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, p. 42–64.

Vivas, Rodrigo. Honório Esteves: a construção do artista moderno em Minas Gerais. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 12, n. 26, 2022a, p. 153–171.

Vivas, Rodrigo. Os Salões Municipais de Belas Artes e a Emergência da Arte Contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969. 2008. Tese (doutorado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

Vivas, Rodrigo. Um grande negócio: três pinturas de Emílio Rouède em troca de uma cidade. Imagem: Revista de História da Arte 3 (2), 2023, p. 54-91. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/16218/11701>. Acesso em: 20 jan. 2026.

Vivas, Rodrigo; ASSIS, Márcia Georgina de. A Academia Imperial de Belas Artes no Museu Mineiro. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/mm_aiba.htm>. Acesso em: 9 jan. 2023.

Vivas, Rodrigo; MIRANDA, Gabriela. Emilio Rouède: das marinhas à cidade moderna. 19&20, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan.-jun. 2018. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/rv_rouede.htm>. Acesso em: 9 jan. 2023.

Zago, Renata. História(s) de exposições: perspectivas e trajetórias. In: ZAGO, Renata (org.). História(s) de exposições: perspectivas e trajetórias. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021, p. 8–15.

ISSN: 2965-1085

Entre olhares estrangeiros e identidade brasileira: a inversão crítica de Mário de Andrade sobre os viajantes e o barroco mineiro

Between Foreign Gazes and Brazilian Identity: Mário de Andrade's Critical Inversion of Travel Writers and the Baroque of Minas Gerais

Rodrigo Vivas[1]

Resumo

O presente artigo visa analisar a construção da noção de arte nacional no Brasil a partir da articulação entre identidade, território e produção artística. A pesquisa investiga como os relatos de viajantes estrangeiros do século XIX contribuíram para a formulação de uma imagem da produção artística em Minas Gerais, evidenciando as tensões entre o olhar externo e a identidade local. Em seguida, examina-se a leitura crítica de Mário de Andrade sobre esses escritos para a definição da arte brasileira como expressão da cultura nacional a partir de noções associadas à identidade brasileira. Por fim, o estudo aborda a produção barroca em Minas Gerais a partir do olhar de Mário de Andrade, que a compreende como um marco estético e simbólico na consolidação da identidade artística brasileira.

[1] Doutor em História da Arte pela UNICAMP, é Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG e Professor Associado da graduação na mesma instituição. Lidera o grupo de pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte. Autor de diversos livros e artigos sobre história da arte no Brasil, entre eles Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, salões e exposições (2012); Abstrações em Movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo (2016); Arte como vocação: Raimundo Coutinho Canavarro (2018); Celma Alvim: a presença feminina na crítica de arte e ativismo cultural (2020), além de obras didáticas do PNLD: Arte de Perto (2018) e Rumos da Arte (2018). Atua também como curador de exposições em instituições como o Museu de Arte da Pampulha, Museu da Inconfidência e Centro Cultural Usiminas.

A metodologia adotada fundamenta-se na análise bibliográfica, contemplando tanto os textos de viajantes quanto os escritos críticos de Mário de Andrade, articulados a uma leitura histórico-interpretativa da arte barroca mineira.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Aleijadinho, identidade brasileira; viajantes do século XIX; Barroco mineiro.

Abstract

This article examines the construction of the notion of a national art in Brazil through the interplay between identity, territory, and artistic production. It investigates how nineteenth-century foreign travelers' accounts contributed to shaping an image of artistic practices in Minas Gerais, revealing tensions between external perceptions and local identity. The study then explores Mário de Andrade's critical interpretation of these writings, highlighting how his reflections helped define Brazilian art as an expression of national culture grounded in concepts associated with Brazilian identity. Finally, it analyzes the Baroque production in Minas Gerais from Mário de Andrade's perspective, emphasizing its aesthetic and symbolic significance in consolidating a Brazilian artistic identity. The methodology is based on bibliographic analysis, bringing together both travel literature and Mário de Andrade's critical texts, articulated with a historical-interpretative reading of Mineiro Baroque art.

Keywords: Mário de Andrade; Aleijadinho; Brazilian identity; nineteenth-century travelers; Mineiro Baroque

Mário de Andrade[2] (1893-1945) foi uma figura central na construção de uma identidade artística brasileira, especialmente no contexto do modernismo

[2] Mário Raul de Morais Andrade foi um escritor, músico e intelectual brasileiro, formado em música pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Atuou como poeta, ensaísta,

brasileiro. Sua atuação como crítico, pesquisador e escritor contribuiu decisivamente para a formulação de uma das mais influentes interpretações sobre a origem e o conceito da arte nacional. Entre os textos que compõem esse projeto intelectual, destaca-se *Aleijadinho*, publicado em 1928[3], no qual Mário de Andrade propõe uma leitura inovadora sobre o barroco mineiro e a obra do escultor Antônio Francisco Lisboa. Nesse ensaio, o autor não apenas exalta o valor artístico de Aleijadinho, mas também utiliza sua figura como símbolo de uma arte genuinamente brasileira, marcada pela fusão entre elementos europeus e africanos, pela religiosidade popular e pela expressividade estética singular. Para fundamentar essa proposta, Mário de Andrade revisita e confronta as interpretações de viajantes estrangeiros que passaram pelo Brasil nos séculos XVIII e XIX, entre os quais Friedrich von Weech[4] (1837-1905), Johann Baptist von Spix[5] (1781-1826), Carl Friedrich Philipp von Martius[6] (1794-1868), Johann Moritz Rugendas[7] (1802-1858), além dos dois viajantes que, dado o limite do

crítico de arte e fotógrafo, contribuindo para a interpretação da cultura brasileira por meio de textos, registros fotográficos e pesquisas sobre folclore, música popular e identidade nacional, sendo um dos principais nomes do Modernismo no Brasil.

[3] O texto *O Aleijadinho,* escrito em 1928, foi publicado com o título *O Aleijadinho e sua posição nacional* no livro *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo* pela editora R.A. no ano de 1935.

[4] Friedrich von Weech nasceu em Munique e formou-se em História pela Universidade de Munique, onde obteve o doutorado em 1860; atuou como pesquisador, acadêmico e jornalista. Esteve no Brasil entre 1823 e 1827 e registrou suas observações em obras publicadas em Munique, voltadas à descrição da geografia, dos costumes e das condições do país, com o objetivo de informar potenciais imigrantes alemães.

[5] Johann Baptist Spix foi um naturalista alemão, doutor em filosofia e medicina, com formação científica voltada à zoologia. Esteve no Brasil entre 1817 e 1820, integrando a Missão Artística Austro-Alemã, onde percorreu diversas regiões ao lado de Carl von Martius, registrando a fauna, a flora e aspectos das populações locais. Suas observações resultaram na obra *Viagem pelo Brasil (1817–1820)*, referência fundamental para o conhecimento científico e descritivo do Brasil no século XIX.

[6] Carl Friedrich Philipp von Martius foi um naturalista e botânico alemão, professor universitário e diretor do Jardim Botânico de Munique. Esteve no Brasil entre 1817 e 1820, integrando a Missão Austríaca ao lado de Johann Baptist von Spix, realizando extensas expedições científicas e produzindo importantes textos e registros botânicos que se tornaram referências para o estudo da flora brasileira.

[7] Johann Moritz Rugendas foi um pintor alemão, formado na Academia de Belas Artes de Munique, que esteve no Brasil entre 1821 e 1825 como integrante da expedição científica de Langsdorff. Dedicou-se ao registro visual dos costumes, das paisagens e dos tipos humanos, contribuindo com imagens e textos que culminaram na publicação do álbum *Viagem Pitoresca ao Interior do Brasil,* referência para a iconografia do Brasil no século XIX.

artigo, trataremos neste texto: Auguste de Saint-Hilaire[8] (1779-1853) e Richard Francis Burton[9] (1821-1890)

O objetivo deste estudo é analisar como Mário de Andrade articula essas fontes históricas com sua própria visão estética e ideológica, revelando os mecanismos pelos quais ele legitima uma arte brasileira autônoma, enraizada na experiência local e na diversidade cultural do país. Ao fazer isso, o autor não apenas propõe uma nova forma de olhar para o passado artístico do Brasil, mas também estabelece as bases para uma crítica cultural que valoriza a originalidade e a complexidade da produção nacional.

Arquitetura e escultura religiosa: a construção do juízo estético estrangeiro sobre Minas Gerais no século XIX e a fundação da identidade na arte brasileira como estratégia de legitimação historiográfica

A constituição de um campo artístico "genuinamente" brasileiro, enquanto problema historiográfico, tem seu marco discursivo fundamental no século XIX. Embora uma produção artística vigorosa seja anterior a este período, é nele que se instaura um debate seminal: a distinção crítica entre uma prática artística

[8] Auguste de Saint-Hilaire foi um naturalista e viajante francês que percorreu diversas regiões do Brasil entre 1816 e 1822, com destaque para suas expedições em Minas Gerais. Embora seu interesse principal fosse a botânica, Saint-Hilaire registrou com atenção aspectos da geografia, dos costumes e da cultura das populações locais. Seus relatos, reunidos na obra *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*, oferecem observações valiosas sobre o ambiente urbano e, em alguns trechos, sobre o patrimônio artístico colonial mineiro. Mesmo que não tenha se dedicado sistematicamente à análise da arte, suas descrições contribuíram para a construção de um imaginário sobre a produção artística brasileira, tornando-se fonte recorrente na historiografia posterior. Saint-Hilaire representa, assim, uma das primeiras vozes estrangeiras a documentar, ainda que de forma incidental, a riqueza cultural de Minas Gerais no início do século XIX.

[9] Richard Francis Burton foi um explorador, escritor e tradutor. Um autor prolífico, principalmente de obras sobre viagens e etnografia. Em viagem exploratória pelo Brasil, com saída do Rio de Janeiro e passagens por Minas Gerais e Bahia, inclusive a cidades banhadas pelo Rio São Francisco, publicou o livro *The explorations of the highlands of the brazil with a full account of the gold and diamonds mines*, que recebeu o título traduzido *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*.

situada no território colonial e a emergência de uma arte portadora de uma identidade nacional.

Os precursores dessa discussão podem ser rastreados nos relatos de viajantes estrangeiros que, ao descreverem a produção colonial, com destaque para a efervescência mineira, operaram as primeiras demarcações de alteridade em relação aos paradigmas estéticos europeus.

Contudo, é a partir do projeto modernista, e particularmente mediante os escritos de Mário de Andrade, que esses discursos são ressignificados e investidos de um novo sentido fundador. Ao eleger Aleijadinho como arquétipo do artista nacional, Mário de Andrade não apenas estabelece o cânone, mas também um diálogo crítico e seletivo com aquelas fontes oitocentistas, reinterpretando-as para forjar uma linhagem autóctone para a modernidade brasileira.

O debate sobre os viajantes é bastante amplo, nesse texto nos interessam fundamentalmente as passagens que demarcam um estatuto de diferenciação nacional e principalmente os que operam o princípio do debate realizado por Mário de Andrade[10].

O propósito deste estudo não é realizar uma análise direta das produções artísticas coloniais, tampouco verificar a conformidade das interpretações históricas com os objetos analisados. Nosso foco está na investigação dos discursos construídos ao longo do tempo sobre a arte brasileira, especialmente no contexto mineiro, buscando compreender como essas narrativas foram formuladas, legitimadas e incorporadas à historiografia. Trata-se, portanto, de examinar os modos de recepção e interpretação da produção artística, e não os elementos formais ou estilísticos das obras em si.

[10] Mário de Andrade constrói sua concepção de "arte brasileira" ao longo de diversos textos, incluindo aqueles que integram seu projeto poético. Embora essa formulação esteja presente como pano de fundo neste trabalho, o foco principal recairá sobre o ensaio publicado em 1928 sob o título *Aleijadinho*, no qual essa ideia ganha contornos particularmente significativos.

Aleijadinho, o gênio primitivo: a visão de Auguste de Saint-Hilaire sobre a obra do escultor em Congonhas

Auguste de Saint-Hilaire, que em 1816 vem para o Brasil, junto à comitiva do duque Luxemburgo, embaixador no reinado de D. João VI, passa a apresentar a aldeia de Congonhas do Campo que é

> construída sobre dois morros opostos, entre os quais corre o riacho que tem o mesmo nome que a povoação. O rio das Congonhas servia de limite entre a comarca de Vila Rica e a de São João d'El Rei, e assim a aldeia pertence a duas comarcas diferentes. A maior parte das casas se acha sobre o morro que fica à margem direita do riacho, e é no alto desse morro, no meio de uma praça alongada que se acha a igreja paroquial, notável por seu tamanho.[11]

Saint-Hilaire prossegue sua descrição destacando a importância religiosa e simbólica da Igreja de Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos, que, segundo ele, "goza de grande celebridade, não somente nos arredores, mas fora da província". O viajante observa que a devoção ao santo atrai fiéis de regiões distantes, especialmente durante a festa do padroeiro, celebrada em setembro, quando "a aldeia fica cheia de forasteiros e devotos".[12]

Segundo Saint-Hilaire, Congonhas do Campo deve sua fundação aos mineradores que encontraram abundantes jazidas de ouro nas margens do rio Santo Antônio, do rio Congonhas e nos arredores da aldeia. As marcas dessa intensa atividade extrativista permanecem visíveis na paisagem: "nas encostas dos morros rasgadas e reviradas de todos os modos, atestam o trabalho de maior vulto".[13].

No entanto, ao tempo de sua visita, o viajante já observa sinais de decadência, comuns a diversas vilas mineiras após o declínio do ciclo do ouro. Ele registra que Congonhas se encontrava em processo de deterioração, com

[11] Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 165.
[12] Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 166.
[13] Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 166.

"grande número de casas mal conservadas ou mesmo abandonadas"[14], revelando o impacto econômico e social da exaustão das minas sobre o tecido urbano e a vida local.

Saint-Hilaire afirma que "não deixaria Congonhas sem ir visitar a igreja de N. S. Bom Jesus de Matosinhos". A igreja foi construída no cume de um morro, no meio de um terraço pavimentado de largas pedras e circundando por um muro de arrimo. Diante dela colocaram sobre os muros da escadaria e sobre os do terraço, estátuas de pedra representando os profetas". Saint-Hilaire, complementa,

> não são obras primas, sem dúvida; mas se observa no modo pelo qual foram esculpidas qualquer coisa de grandioso, o que prova no artista um talento natural muito pronunciado. Elas são devidas a um homem que vivia em Vila Rica e que demonstrou desde sua infância uma grande vocação para a escultura. Muito jovem ainda, disseram-me, ele resolveu tomar não sei que espécie de bebida, com a intenção de dar mais vivacidade e elevação a seu espírito; mas perdeu o uso de suas extremidades. Entretanto prosseguiu no exercício de sua arte, ele fazia prender as ferramentas na extremidade do antebraço, foi assim que fez as estátuas da igreja de Matosinhos[15].

A descrição do viajante Auguste de Saint-Hilaire sobre o escultor Aleijadinho consolida uma narrativa fundadora para o imaginário em torno da arte brasileira: a noção de que a autenticidade é produto da ausência de formação acadêmica e do triunfo sobre adversidades extremas. Ao referir-se às obras como "devidas a um homem que vivia em Vila Rica e que demonstrou grande vocação para a escultura", o naturalista estabelece a premissa do talento inato, um *genius loci* que floresce à margem dos centros de saber formal.

Nessa perspectiva, a figura do artista é construída a partir de uma dualidade: a produção é reconhecida como "digna de nota", mas é simultaneamente demarcada como um fenômeno local, nunca comparado à produção europeia. Esta qualificação não é neutra; ela insere o artista numa

[14] Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 166.
[15] Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 167.

categoria distinta, a do "gênio primitivo", cujo valor reside precisamente em sua suposta desconexão das tradições e métodos clássicos. A autenticidade, portanto, é aqui equiparada a uma originalidade que nasce da falta: falta de meios, de recursos e, fundamentalmente, de formação institucional.

O relato de Saint-Hilaire aprofunda esta mitologia ao incorporar o elemento trágico da doença. A ideia de que o artista teria ingerido uma "espécie de bebida, com a intenção de dar mais vivacidade e elevação a seu espírito; mas perdeu o uso de suas extremidades", opera como um *topos* romântico que intensifica o paradoxo da sua genialidade. A "falta de recursos" e a "ausência de formação" aliadas à perda das "extremidades" criam um cenário de limitação absoluta. É precisamente neste ponto que se ergue o mito: a figura do artista que, desprovido dos instrumentos considerados essenciais, tanto materiais quanto corpóreos, transcende suas próprias limitações físicas para criar.

A pergunta implícita no relato – "como um escultor com todas essas limitações ainda se alia ao uso da parte do corpo fundamental para realização de sua escultura?" – é a chave para a construção dessa genialidade. A superação da deficiência física transforma o ato criativo em um feito quase sobrenatural, heroico. Dessa forma, a narrativa de Saint-Hilaire não se limita a descrever um artista; ela forja um arquétipo onde a precariedade e o sofrimento não são obstáculos, mas sim os caminhos nos quais uma arte genuinamente nacional e autêntica seria forjada. Esta representação seria crucial para os discursos modernistas e nacionalistas posteriores, que encontrariam em Aleijadinho a personificação ideal da "verdadeira arte brasileira", nascida não da técnica, mas da pura vocação e da coragem face à adversidade.

Saint-Hilaire continua sua descrição afirmando que a “igreja é pequena, mas rica, conservada limpa e ornada de um grande número de quadros feitos em Vila rica, dos quais vários denotam felizes inclinações para a pintura”[16].

[16] Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 168.

Essa descrição é importante enquanto Saint-Hilaire valoriza inúmeros aspectos locais, com destaque com o cuidado pela "limpeza" como pelo elogio pelas pinturas realizadas. Ao reconhecer que "vários denotam felizes inclinações para a pintura", Saint-Hilaire demonstra uma apreciação — ainda que moderada — pela produção artística local. Ele não chega a afirmar que são obras-primas, mas reconhece nelas um potencial artístico, uma sensibilidade estética que merece atenção.

Saint-Hilaire também descreve o Jesus Cristo morto

> A imagem que constitue objeto de veneração dos devotos foi colocada no interior do altar-mor, e representa Jesus Cristo morto. Beijam- se os pés dessa imagem para merecer indulgências; depois depositam-se esmolas. Acima do altar elevam-se pequenos degraus ornados de pequenas figuras de anjos segurando castiçais, sendo que alguns tem os cabelos ridiculamente levantados em topete. A sacristia é grande e muito bonita[17].

O olhar inicialmente condescendente de Saint-Hilaire sofre uma nuança perceptível ao deparar-se com o conjunto arquitetônico das "sete capelas representando os principais mistérios da paixão de Jesus Cristo". A grandiosidade do projeto, ainda em realização, impõe-lhe um registro descritivo mais objetivo. O viajante nota que "três dessas capelas haviam, já, sido construídas", e detalha sua morfologia: de planta "quadrada" e coroadas por um "pequeno zimbório cercado por uma balaustrada".

É no interior da única capela concluída, no entanto, que seu julgamento estético reaparece, mas agora mediado por uma consciência do contexto local. Saint-Hilaire registra que, em 1818, ali se podia ver a cena sagrada representada por "imagens de madeira pintadas, e de tamanho natural imagens são muito mal feitas; mas, como são obra de um homem da região, que nunca viajou e nunca teve um modêlo com que se guiasse, elas devem ser julgadas com certa

[17] Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 168.

indulgência[18]". Esse trecho mostra como o olhar de Saint-Hilaire mistura julgamento e curiosidade. Ele avalia a arte local com base nos padrões europeus que conhecia, o que o leva a considerar algumas obras como malfeitas. No entanto, também demonstra certa compreensão das limitações enfrentadas pelos artistas da região, como o isolamento e a falta de referências.

Entre a piedade e o "grotesco": o olhar de Richard Burton sobre a arte em Minas

Richard Burton inicia sua análise das características artísticas presente nas construções arquitetônicas das cidades mineiras. Ele atribui a abundância de templos no estado a uma prática comum da elite local: "mineiros de ouro ou especuladores bem-sucedidos tinham o hábito de mandar construir e consagrar um templo[19]. No entanto, como resultado dessa dinâmica, Burton observa que era possível encontrar muitos pedreiros na região, mas não muitos arquitetos de fato:

> (...) em conseqüência, as igrejas constituem um testamento eloqüente da piedade e inteligência dos antigos mineiros, mas não de sua "instrução". O estilo, em sua maior parte introduzido pelos jesuítas, é pesado e desgracioso; tenta combinar as linhas verticais do gótico com a linha horizontal da arquitetura clássica, e falha visivelmente. O viajante não deve esperar encontrar as naves com colunas, os clerestórios, as capelas da Virgem, ou as casas capitulares do Hemisfério Oriental. Quando a construção é em forma de meia cruz os braços do transepto são escondidos pelas sacristias, corredores e outras peças, que ocupam o espaço entre as paredes duplas. Poucas têm tetos entalhados e decorados; uma simples cortina, cobrindo o trono toma o lugar dos véus, frontais e superfrontais; não há estantes ou pendentes do púlpito, não há capas de livros artísticas nem marcadores trabalhados – em verdade, o requinte eclesiástico brilha pela ausência[20].

[18] Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 168.
[19] Burton, Richard Francis. Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001. Série O Brasil Visto por Estrangeiros, p. 159.
[20] Burton, Richard Francis. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001. Série O Brasil Visto por Estrangeiros, p. 159.

Richard Burton descreve o material de construção utilizado como "excelente", referindo-se a uma bela esteatita de tons azulados e, por vezes, verde maçã. Ele observa que, quando a pedra possui poucos fragmentos de ferro octaédrico, é possível obter-se um "belo polimento". Quanto à escultura, Burton argumenta que ela lembra os trabalhos em madeira, caracterizando-se por "laboriosíssimos altos-relevos". Ele então se dedica a analisar o principal artista por trás dessas obras, referindo-se a ele — usando um termo irlandês (Hibernice) para enfatizar a peculiaridade — como o "trabalho de um homem sem mão", cuja produção é vastamente encontrada naquela região da Província.

Esse artista, conforme Burton registra, era popularmente conhecido como "o Aleijado ou Aleijadinho", e também chamado de "O Inacinho" ou "Antônio Francisco". Para Burton, o fato mais notável era que seu trabalho era realizado com "as ferramentas amarradas por um ajudante aos cotos que representavam os braços". O viajante conclui sua argumentação ressaltando que tal caso de "surpreendente atividade de um tronco de homem" não era único, citando como prova a falecida Miss Biffin, uma artista inglesa que, assim como Aleijadinho, superou suas limitações físicas para produzir sua obra.

Segundo a argumentação de Burton, esse modelo pode ser definido como o estilo de torre "redonda-quadrada", um desenho cuja única recomendação, em sua visão, é a mera "novidade da excentricidade". Ele estabelece então um princípio geral: povos jovens, assim como pessoas jovens, precisam aprender que o gênio artístico começa pela disciplina e só então avança para a criação verdadeira. Quando este último processo precede, de forma precoce, o primeiro, o resultado tende inevitavelmente ao que ele classifica como "sem gosto, desgracioso, grotesco".

A análise de Richard Burton não possui o mesmo tom crítico ao se referir a escultura de São Pedro de Alcântara, pertencente à Igreja de São Francisco de Assis[21], de São João Del Rei. Segundo Burton, "os brasileiros têm um grande

[21] A Igreja de São Francisco de Assis, importante exemplar da arquitetura religiosa colonial, foi projetada por Aleijadinho e teve obras conduzidas por Francisco de Lima Cerqueira entre 1774

pendor para a escultura em madeira, na qual a terra do Ebro se destaca no mundo. Aqui, a obra-prima é São Pedro de Alcântara, com a túnica rasgada e tudo mais, esculpido em um só bloco".

O elogio à feiura: Mário de Andrade, a definição da arte brasileira e a crítica ao olhar dos viajantes

Em 1928 Mário de Andrade escreve um dos textos fundamentais para a constituição da historiografia da arte brasileira, no qual propõe uma releitura crítica do fenômeno artístico nacional. Nesse ensaio, o autor estabelece um diálogo com os relatos dos viajantes europeus, utilizando-os como ponto de partida para refletir sobre os traços distintivos da produção artística local e buscar os elementos que configuram uma identidade estética genuinamente brasileira.

Mário de Andrade se impõe uma tarefa de extrema complexidade — e talvez de resolução impossível: elaborar uma explicação afirmativa para a arte brasileira, considerando os múltiplos condicionantes sociais, econômicos e culturais que atravessam sua formação. Trata-se de refletir sobre a produção artística em um país marcado por uma história de colonização, escravidão e ausência de investimentos estruturais significativos no campo das artes. Ainda assim, o autor empenha-se em identificar, nesse cenário adverso, os indícios de uma expressão estética autêntica, capaz de traduzir a singularidade da experiência brasileira. Cabe ressaltar que existiam poucas fontes disponíveis sobre o período abordado por Mário de Andrade, por essa razão, a importância dos relatos dos viajantes estrangeiros, cujos olhares externos moldaram as primeiras interpretações sobre a arte colonial no Brasil.

A primeira questão que norteia o texto de Mário de Andrade é a de construir uma delimitação temporal. Quando teria iniciado nossa arte brasileira? Para Mário de Andrade, o período definidor da arte brasileira foi estabelecido no

e 1804, destacando-se pela portada em pedra-sabão e pelo interior de influência rococó, sendo também local do túmulo do ex-presidente Tancredo Neves. A igreja está localizada na Praça Frei Orlando, 170 - Centro, em São João Del Rei.

período compreendido entre 1750 e 1810. Esse intervalo representa o momento em que a sociedade brasileira, já consolidada em sua identidade linguística e consciente de si, começa a produzir uma arte com características próprias, ainda que marcada pela influência portuguesa:

> Si exceptuarmos os tempos de agora, o período que vai mais ou menos de 1750 a 1810, é o mais importante da história artística do Brasil. É quando a nossa civilização, já de posse de uma unidade de língua, já consciente de si, começa a exprimir-se com feição própria. É o período em que as Minas Gerais, então o centro econômico do país, produzem uma arte que, sem deixar de ser portuguesa, já é brasileira. É a época de Aleijadinho e de Mestre Ataíde[22].

A primeira estratégia formulada por Mário de Andrade é oferecer um olhar positivo sobre o processo de miscigenação, sobre principalmente os "mulatos":

> Já naquele tempo os mulatos, antes de se dispersarem como apenas um dos elementos da raça brasileira, apareciam, e sempre aparecerão, não com raça, mas como mestiçagem: muito irregulares no físico e na psicologia. Cada mulato era um ser sozinho, não tinha referência étnica com resto da mulatada. Uns brigões, não tem dúvida, outros mansos, porém. Uns burríssimos e primários, outros vivazes, e tantos até com inteligência fecunda e criadora. A vaidade nuns era humildade noutros. Si um gostava de passar seus pealos, outro manifestava noção doentia da verdade; e caracter organizado não era raro entre êles não[23].

Com essa primeira descrição, Mário de Andrade busca evidenciar a impossibilidade de se aplicar um olhar homogêneo à figura do mulato. Ao destacar a diversidade física e psicológica presente nesse grupo, o autor rejeita qualquer tentativa de "determinação" racial que pretenda fixar traços corporais ou de personalidade com base em critérios raciais. Seu gesto crítico aponta para a complexidade da identidade brasileira, recusando explicações simplificadoras que pretendam reduzir o sujeito a categorias estáveis e previsíveis.

---

[22] Andrade, Mario. *Aspectos das artes plásticas no Brasil.* São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 15.
[23] Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 20-21.

Mário de Andrade recusa qualquer hierarquização racial, afirmando que os mulatos "não eram nem melhores nem piores" que brancos portugueses ou negros africanos, e os descreve como sujeitos inseridos em uma condição social ambígua e marginal, marcada pela ausência de pertencimento a categorias raciais ou de classe claramente definidas. Segundo ele, os mestiços estavam:

> numa situação particular, desclassificados por não terem raça mais. Nem eram negros sob o bacalhau escravocrata, nem brancos mandões e donos. Livres dotados duma liberdade muito vazia, que não tinha nenhuma espécie de educação, nem meios para se ocupar permanentemente. Não eram escravos mais, nem chegavam a ser proletariado, nem nada[24].

Essa caracterização revela não apenas a exclusão estrutural a que estavam submetidos, mas também a crítica do autor às tentativas de enquadramento identitário simplificador. Ao destacar essa "liberdade vazia", Mário de Andrade denuncia a precariedade da inserção social dos mulatos e, ao mesmo tempo, questiona os limites das categorias raciais e sociais herdadas do pensamento colonial e escravocrata.

O argumento de Mário de Andrade consiste em defender e ilustrar, por meio de exemplos, a relevância de artistas que produziram no Brasil e que integravam aquilo que o autor denomina como uma terceira parte da identidade nacional, representada pelos mestiços. Argumentando que esses artistas desempenharam papel fundamental na formação da arte brasileira, Andrade, ao longo do texto dedicado a Aleijadinho, menciona diversos criadores identificados como "mulatos", entre os quais se destacam José Joaquim da Rocha, Mestre Valentim, Caldas Barbosa e Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, considerados por Andrade como exemplos expressivos dessa vertente artística mestiça. A apreciação de Mário de Andrade é digna de nota:

> José Joaquim da Rocha, que por 1770 funda a escola de pintura baiana, provavelmente é mineiro. E mineiro sem discussão é Mestre

[24] Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 19.

> Valentim (morto em 1813), parando no Rio de Janeiro. (...) Caldas Barbosa e Mestre Valentim são mulatos. Leandro Joaquim, da mesma época e dos melhores pintores do Rio, é mestiço também. O padre José Maurício Nunes Garcia (1767 - 1830), mulatíssimo e o mais notável dos nossos músicos coloniais. Estou lembrando ainda aquêle Joaquim Manuel prodigioso, escutado por De Freycinet [...] E carece não esquecer que o pessoalzinho vindo das tradições do tal "Conservatório dos Negros" que Balbi maginou sôbre os ensinos musicais da fazenda de Santa Cruz, chegou a levar no Rio de Janeiro, as óperas de Marcos Portugal . . . Em Ouro Preto os mulatos representavam tragédias no teatrinho. . . E o Aleijadinho é mais outro mulato. Bastam êstes exemplos para se compreender êste lado, não dominante, mas intensamente visível, de como a raça brasileira se impunha no momento.[25]

Mário de Andrade reconhece, com aguda sensibilidade, o papel expressivo dos mulatos nas artes plásticas e na música, destacando que é justamente nessas linguagens que se manifesta o traço "fortemente negro" presente neles. O autor observa que "todos êstes mulatos aparecem brilhando principalmente nas artes plásticas e na música", o que revela uma herança africana profundamente enraizada na cultura brasileira. Andrade associa essa força criativa à tradição estética africana, que se afirma como uma "manifestação permanente de arte americana" por meio de gêneros como o habanera, tango, lundu, samba, ragtime e jazz. Ele vai além ao afirmar que, pela escultura, os africanos chegaram a influenciar até mesmo as artes europeias contemporâneas.

Ao celebrar os "mestiços do fim da Colônia" como representantes da "maior mulataria", Mário de Andrade não apenas valoriza a contribuição afrodescendente para a arte nacional, mas também propõe uma leitura crítica da identidade brasileira, marcada pela mestiçagem e pela potência criadora dos excluídos.

É pertinente questionar por que um texto voltado à análise da origem da arte brasileira dedica considerável atenção às questões relacionadas à formação racial do país. Na primeira parte de sua argumentação, Mário de Andrade propõe

---

[25] Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 16-20

um deslocamento metodológico: em vez de se concentrar exclusivamente nas obras produzidas, busca identificar uma "essência" que caracterize o artista genuinamente brasileiro. Essa busca por uma identidade do artista e não se concentrar na análise das obras, leva o autor a considerar o mulato como figura emblemática da produção artística nacional, resultado da complexa mestiçagem que marca a história social e cultural do Brasil. Nesse contexto, Aleijadinho emerge como a expressão máxima dessa identidade artística mestiça, sintetizando em sua obra os traços contraditórios e singulares da formação brasileira.

Essa argumentação atende de forma clara ao primeiro requisito argumentativo. Ao deslocar a análise das obras para a busca de uma identidade própria do artista brasileiro, Mário de Andrade estabelece uma distinção fundamental. De fato, a formação racial brasileira é um fenômeno que só poderia ter se concretizado no contexto específico do Brasil.

Mas Andrade enfrenta um desafio: como criar uma visão positiva da Arte Brasileira, levando em conta as considerações dos viajantes, principalmente as de Saint-Hilaire e Richard Burton? Não resta dúvida de que, ao comparar as produções artísticas europeias com as da colônia em Minas, seria difícil encontrar uma estrutura que valorizasse e justificasse o que aqui foi produzido. Mário de Andrade transforma a "ausência", a "falta" em valor: a "ausência" de técnica é transposta em criatividade, a inexistência de tradição é tida como originalidade e, fundamentalmente, o deslocamento das análises das obras para a especificidade do artista.

Nesse sentido, um dos aspectos recorrentes nas narrativas sobre Aleijadinho se refere às limitações físicas. Dos comentários de Richard Burton, parece incomodar sobremaneira Mário de Andrade que ao se referir ao viajante, afirma que:

> Já o capitão Burton [...] a gente percebe que ficou muito preocupado com o Aleijadinho. Mas não o compreendeu minimamente, além de dar algumas ratas boas. Assim, quando conta que Antonio Francisco trabalhava sem ter mãos, amarrando os utensílios aos antebraços, comenta desastradamente: "mas o caso do Aleijadinho não é o único

> de atividade surpreendente nos aleijados, basta lembrar o caso recente de Miss Biffin". O caso do Aleijadinho se torna, pois, pra Burton, o duma qualquer Miss Biffin … [...][26]

A comparação com Miss Biffin é desastrosa porque reduz um gênio artístico barroco à condição de exemplo de superação, e é exatamente isso que Mário de Andrade quer combater.

A noção do *primitivismo* é um segundo aspecto que Mário de Andrade quer desconstruir. Para o intelectual brasileiro, "primitivo em relação a quê?". Para Andrade, a palavra "primitivo" pode significar "primário como turtuveante iniciador de orientações estéticas novas" ou mesmo uma aproximação com a "feiura".

> Si tal Cristo do Aleijadinho é disforme, um soldado romano é horrível com o seu narigão quase que plàsticamente insuportável, si ainda a estátua do São Jorge tem uma carantonha espantadas perfeitamente boba, ou si as cúpulas das torres de São Francisco de São João d'El-Rei, são bolotas de mau parecer: é que o Aleijadinho é um "primitivo"... Assim a gente evita de reconhecer o mais legítimo e até mais indispensável direito dos gênios, o direito de errar o direito de fazer *também* obras feias e dispensáveis[27].

Inicialmente, a investigação de Mário de Andrade parece concentrada em identificar traços distintivos de uma arte autenticamente brasileira. No entanto, sua análise logo transcende esse escopo, passando a estabelecer um diálogo crítico e, por vezes, confrontador com os cânones europeus. Este movimento possui um duplo objetivo: primeiro, desqualificar os juízos dos viajantes estrangeiros, que avaliavam a produção local por "lentes inadequadas"; e segundo, rebaixar deliberadamente o valor das produções europeias de seu tempo, colocando-as em um plano de inferioridade quando comparadas à potência expressiva da arte brasileira:

> Apavorados pelas feiuras que o Aleijadinho deixou, como Rafael deixou, como Miguel Anjo deixou, como Shakespeare ou Beethoven deixaram, a gente disfarça algum tempo, com uma palavra aleatoria

[26] Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 28-29.

[27] Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 26-27.

> que não significa absolutamente nada no caso, os nossos sustos, nossos remorsos.[28]

É nesse contexto que suas considerações sobre a "feiura" na obra de Aleijadinho ganham profundo significado. Mário de Andrade não apenas reconhece a existência de obras consideradas "feias" ou desproporcionais no mestre barroco, mas as redefine como um sinal de sua liberdade criadora absoluta. Para ele, essa suposta "imperfeição" não é uma falha, mas um "indispensável direito dos gênios". Andrade defende que a um artista da estatura de Aleijadinho deve ser concedido "o direito de errar, o direito de fazer também obras feias e dispensáveis". Em outras palavras, a genialidade não reside em uma perfeição técnica esterilizada, mas na ousadia desmedida de uma criação que pode, por direito próprio, transgredir as normas estéticas convencionais. A "feiura", portanto, deixa de ser um defeito e se transforma em uma prova do vigor e da autonomia de um gênio nacional. Além disso, não devemos reafirmar o conceito de gênio estabelecido pela Europa:

> Afirmamos a genialidade do Aleijadinho, mas esbarramos logo com o conceito de genialidade que nos veio da Europa. [...] Conceda-se ao gênio o direito de errar, em vez de nos aplicarmos a essa falsificação européia da gemelaridade que busca reverter feiuras ostensivas em subtilezas do belo[29].

Mário de Andrade desconstrói, ponto a ponto, as críticas elaboradas sobre a arte colonial mineira, fundamentalmente aquelas relacionadas ao escultor Aleijadinho. A valorização do "feio" como índice de originalidade, o direito de "errar", que em suas palavras caracteriza toda a produção artística. Existe, portanto, mais um argumento: o da artificialidade da produção europeia. E esse artificialismo é caracterizado pelo conceito de sublime.

Os viajantes estrangeiros, na visão de Andrade, estavam acostumados com o "sublime pequeno", algo que não é da elevação monumental, mas da beleza

[28] Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 26-27.
[29] Andrade, Mário. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965, p. 27-28.

contida, do equilíbrio formal, da pureza "bem arranjadinha e sossegada", uma estética que não se impõe, mas que convida ao afeto: "feitas para querer bem ou para acarinhar, que nem na cantiga nordestina".

Andrade busca explicar um último elemento. Por qual razão a falta de reconhecimento desse gênio na sua própria época? Uma das primeiras justificativas se dá pela dificuldade de autoria das obras de Aleijadinho. Para além de todo o dinheiro que recebeu e acabou sendo gasto, pois o artista "era mão aberta". Mário de Andrade ao tentar justificar a questão da "autoria" acaba por cometer uma imprecisão tanto conceitual quanto histórica. Busca explicar o trabalho realizado em regime de oficina de Aleijadinho com uma tradição comum no Renascimento Italiano.

Para Mário de Andrade o conceito “totalista do artista criador grego, tão bem demonstrável pelo exemplo de Fídia e principalmente pela noção do Músico ao mesmo tempo, poeta e ator, se apagara com o anonimato congregacional em que permanecem praticamente os artistas do primeiro Cristianismo até a alta Idade Média”.

Essa primeira consideração não está equivocada na sua consideração geral, mas ao considerar o Renascimento, menciona o reaparecimento do "individualismo-social do conceito totalista grego". Coube a Giotto, "arquitetando o campanário de Santa Maria del Fiori" e, posteriormente, no "alto Renascimento, as figuras perfeitas de Da Vinci e Miguel Angelo" que "esse conceito totalista do criador, o Aleijadinho reinventa surpreendentemente aqui, na segunda metade do século XVIII”. Aleijadinho não apenas descobre o sentido do "ateliê da Renascença, com os discípulos completando as obras do mestre, como é arquiteto, escultor e entalhador ao mesmo tempo". O desejo de Andrade é justificar a dificuldade de definir a autoria, tendo em vista o regime de vários trabalhadores colaborando na mesma obra. Nesse ponto, comete um equívoco, pois é justamente no desenvolvimento da produção de artistas como Leonardo, Michelangelo, que o conceito de autoria assume um dos maiores valores. Como,

ao mesmo tempo, Mário de Andrade cita Fídias, Giotto e Leonardo é impossível compreender qual o período ao qual ele se refere.

Considerações finais

Ao longo deste estudo, buscou-se compreender como os relatos de viajantes estrangeiros do século XIX contribuíram para a formação de um imaginário sobre a arte produzida em Minas Gerais e de que maneira esses discursos foram posteriormente reinterpretados por Mário de Andrade no processo de consolidação de uma noção de arte nacional. Observou-se que, embora Saint-Hilaire e Burton tenham reconhecido aspectos singulares da produção artística local, suas análises permaneceram fortemente condicionadas por parâmetros estéticos europeus, o que resultou em avaliações marcadas por hierarquizações, exotizações e pela recorrente noção de primitivismo. Ainda assim, esses relatos desempenharam papel fundamental na constituição de um repertório discursivo que serviria de base para reflexões críticas posteriores;

Nesse contexto, a leitura proposta por Mário de Andrade representa um deslocamento decisivo. Ao dialogar criticamente com os viajantes, Andrade não apenas questiona os critérios de julgamento utilizados por esses observadores estrangeiros, como também redefine os fundamentos da arte brasileira a partir de elementos como a mestiçagem, a experiência histórica local e a liberdade criadora. A figura de Aleijadinho emerge, assim, como síntese simbólica dessa proposta: não mais o "gênio primitivo" limitado por sua condição física ou pela ausência de formação acadêmica, mas um artista cuja expressividade revela a potência estética de uma cultura marcada pela diversidade e pela tensão entre herança europeia e invenção local.

Ao valorizar o direito ao erro, à imperfeição e à feiura como componentes legítimos do gesto criador, Mário de Andrade rompe com o ideal de genialidade herdado do cânone europeu e afirma a autonomia da arte brasileira.

Sua reflexão desloca o foco da análise formal das obras para a compreensão dos discursos que as legitimam, evidenciando que a construção da arte nacional é, antes de tudo, um processo histórico e interpretativo. Dessa forma, neste artigo buscamos demonstrar que a identidade artística brasileira não se constituiu por oposição simples à Europa, mas por meio de uma inversão crítica operada por Andrade em ressignificar estas influências e afirmar a singularidade de uma produção enraizada em experiências que extrapolam as condições da formação artística, pautadas no contexto social, racial e cultural brasileiro.

Recebido em: 10/03/26 – Aceito em: 22/03/26

Referências

Spix, J.B. von; Matius, C.F. von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820).* Vol. I Trad. Lucia Furquim Lahmeyer. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2017. Vol. 244-A

Saint-Hilaire, A. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil.* Trad. Leonam de Azeredo Pena. São Paulo, Recife, Rio, Porto Alegre: Companhia Editor Nacional., 1941. Col. Brasiliana, vl. 210.

Saint-Hilaire, A. *Viagem pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais.* 1° Tomo. Ed. Ill. Trad. Clado Ribeiro de Lessa. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Ed. Nacional, 1938. Col. Brasiliana, vl. 120.

Saint-Hilaire, A. *Viagem às nascentes do Rio S. Francisco e pela província de Goyaz.* 1° Tomo. Trad. Clado Ribeiro de Lessa. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1937. Col. Brasiliana, vl. 68.

Saint-Hilaire, A. *Viagem às nascentes do Rio S. Francisco e pela província de Goyaz.* 2° Tomo. Trad. Clado Ribeiro de Lessa. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1937. Col. Brasiliana, vl. 78.

Guimaraens Filho, Alphonsus. A*lphonsus de Guimaraens em seu ambiente.* Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1995. p. 358.

Andrade, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Edição crítica organizada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2015.

Avancini, José Augusto. Mário e o Barroco. *Rev. Inst. Est. Bras.*, São Paulo, 1994, p. 47-65

Eschwege, W. L. von. *Pluto Btasiliensis*, Vl. 1. Tradução Domício de Fgueiredo Murta. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Série Brasiliana, Vl. 257.

Eschwege, W. L. von. *Journal von Brasilien, oder vermischte Nachrichten aus Brasilien, auf wissenschaftlichen Reisen gesammelt.* Weimar: Herzoglich Sächsisch Privilegirtes Landes-Industrie-Comptoir, 1818

Luccock, John. *Notas sobre o Rio-de-Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818.* Tradução Milton da Silva Rodrigues. 2a Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1951. Col. Biblioteca Histórica Brasileira, Vol. X.

Grammont, Guiomar. *Aleijadinho e o aeroplano:* o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Andrade, Mario. *Aspectos das artes plásticas no Brasil.* São Paulo: Livraria Martins Ed., Museu de Arte Contemporânea da USP, 1965

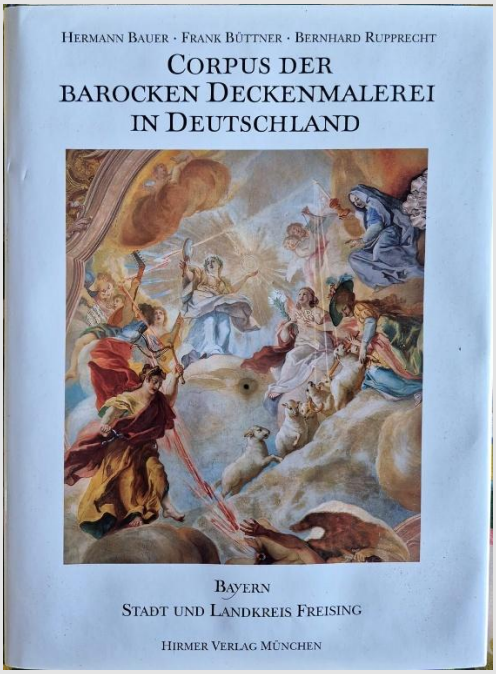
Burton, Richard Francis. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho.* Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001. Série O Brasil Visto por Estrangeiros.

Weech, J. Friedrich von. *Reise über England und Portugal nach Brasilien und den Vereinigten Staaten des la-Plata-Stromes während den Jahren 1823 bis 1827*. Munique, Alemanha: Fr. X. Auer, 1831.

Rugendas, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil* (Vl. 1 e 2). Trad. Sérgio Milliiet. Sã Paulo: Livraria Martins, 1940. Série Bibliotheca Histórica



RESENHAS



Review: BAUER, Hermann; BÜTTNER, Frank; RUPPRECHT, Bernhard. *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis Freising. Band 6. München: Hirmer Verlag, 1998.

Baroque in perspective: the sixth volume of the *Corpus der Barocken Deckenmalerei* and the history of German art

Suelen Regia dos Santos Ogando[1]

Abstract

This review analyzes the sixth volume of the collection *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, published by Hirmer Verlag in 1998, dedicated to the city and district of Freising in Bavaria. Edited by Hermann Bauer, Frank

[1] Suelen Regia dos Santos Ogando is a Master's student in Social History of Culture at UFMG. She recently spent a holiday in Germany and, following her research, found and purchased this book, which is the subject of this review.

Büttner, and Bernhard Rupprecht, the book combines cataloging rigor with contextual analysis of Baroque ceiling painting, situating itself within the German art-historical tradition. The contribution of Wolf Christian von der Mülbe's photographs is particularly noteworthy, as they expand the understanding of the spatial and chromatic dimensions of the works. The review discusses the relevance of the volume to the field of Art History in dialogue with the theories of Erwin Panofsky, Aby Warburg, and Ernst Gombrich, highlighting the symbolic and perceptual dimensions of ceiling painting as a form of visual thought.

Keywords: Baroque; Ceiling painting; Bavaria; Iconology; Art History.

Zusammenfassung

Diese Rezension untersucht den sechsten Band der Reihe *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, herausgegeben vom Hirmer Verlag im Jahr 1998 und der Stadt sowie dem Landkreis Freising in Bayern gewidmet. Herausgegeben von Hermann Bauer, Frank Büttner und Bernhard Rupprecht, verbindet das Buch inventarische Genauigkeit mit einer kontextuellen Analyse der barocken Deckenmalerei und steht in der Tradition der deutschen kunsthistorischen Forschung. Besonders hervorzuheben ist der Beitrag der Fotografien von Wolf Christian von der Mülbe, die das Verständnis der räumlichen und farblichen Dimensionen der Werke erweitern. Die Rezension erörtert die Bedeutung des Bandes für die Kunstgeschichte im Dialog mit den Theorien von Erwin Panofsky, Aby Warburg und Ernst Gombrich und betont die symbolische und wahrnehmungsbezogene Dimension der Deckenmalerei als Form des visuellen Denkens.

Schlüsselwörter: Barock; Deckenmalerei; Bayern; Ikonologie; Kunstgeschichte.

1. The Corpus der barocken Deckenmalerei and the German Historiographical Tradition

The Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland constitutes one of the most comprehensive editorial initiatives in twentieth-century German art historiography. Inspired by scholarly undertakings such as the Corpus Vitrearum Medii Aevi—dedicated to the systematic study of medieval stained glass—the project combines rigorous documentation with interpretative analysis, integrating empirical methodologies and iconological approaches.

It is important to emphasise that, although the original aim of the Corpus did not include engagement with theorists such as Panofsky, Warburg, and Gombrich, this review opts to incorporate these theoretical frameworks to broaden the understanding of the ceiling paintings of Freising. This choice is justified by the need to situate the works within a wider interpretative perspective capable of highlighting symbolic, perceptual, and performative dimensions that go beyond the formal and documentary description presented in the volume. Panofsky allows for an understanding of perspective as a symbolic construction; Warburg evidences the circulation and survival of gestures and signs; and Gombrich emphasises the active participation of the viewer's mind. This theoretical dialogue provides an unprecedented interpretation of the works, underscoring their pedagogical, emotional, and intellectual functions within the Baroque culture of Freising, thus enriching the German historiographical tradition that underpins the Corpus.

The sixth volume, published by Hirmer Verlag in 1998 and devoted to Freising, exemplifies this tradition with precision, articulating technical inventory, symbolic reading, and historical contextualisation. This tripartite approach directly reflects Erwin Panofsky's methodology (1979), which distinguishes three levels of analysis: the pre-iconographical (formal description), the iconographical (thematic identification), and the iconological (cultural interpretation). Each ceiling documented in Freising is presented according to this logic, revealing how form, content, and context constitute a system of meaning that extends beyond the aesthetic, engaging with both the spiritual and the social.

This volume presents several ceiling paintings located in churches across various towns, organised in the following order: Aich, Allershausen, Eching, Freising, Altstadt, Neustift, Weihenstephan, Wies, Fürholzen, Giggenhausen, Grosseisenbach, Günzehausen, Haag, Hörgertshausen, Hohenkammer, Jonhanneck, Neufahrn, Pfrombach, Schlipps, Thalhausen, and Tünzhausen. However, the city of Freising receives special attention, spanning pages 49 to 159, with a meticulous study that emphasises not only the iconographic details of the ceiling and wall paintings but also their symbolic meaning and integration with architectural plans, allowing for a deeper understanding of the relationship between space, form, and liturgical function.

This perspective situates the Corpus within the lineage of Aby Warburg, for whom images function as vehicles of memory and survival (Nachleben der Antike). In the ceilings of Freising, the gestural rhetoric of Antiquity reappears transfigured: ascending figures, twisting bodies, and gestures of ecstasy compose a grammar of the Baroque sacred. The works thus become expressions of the symbolic energy Warburg termed Pathosformel—emotional formulas that traverse historical time.

Alongside this Warburgian inheritance, the influence of Ernst Gombrich's perceptual theory (1986) is evident, with its hermeneutics of the image conceiving all representation as a culturally mediated construction through visual schemata. The attention that the Corpus devotes to the relationship between observer and artwork—particularly how the Baroque viewer experiences pictorial space—reflects this understanding of art as a cognitive phenomenon.

The fresco The Virtue of Saint Corbinian the Shepherd (p.65), in tympana 1–3 and 15–10, exemplifies the richness of ceiling painting in Freising. According to Meichelbeck (Chronica, 1724, p. 356), it depicts the saint's five cardinal virtues as the foundation of his holiness and of his Church. Facing west, the fresco presents Wisdom (Prudentia) in soft blue and pink tones, holding the sun of Christian doctrine, illuminating Faith (Religio), represented as a nun lighting a candle. The Shepherd's Love (Amor Ovium) attracts the flock, while

Mary's love and the Zeal to punish evil (Zelus in puniendo) interact in the visual narrative, casting rays that strike vices—heresy, witchcraft, simony, and avarice—represented by falling bodies and specific symbols, in a composition reminiscent of Rubens' The Fall into Hell. The fresco breaks the boundaries of the painting, particularly in the figures of Zeal, which advance over the architectural quadrature, creating interaction between the work and the church space.

Complementarily, the panel The Adoration of the Lamb (p.77), facing east, depicts the Lamb of God radiating light over angels and twenty-four elders in worship (Revelation 5:6–8; 21:23), emphasising that, as in heaven, the true light in the temple resides in the sacrificed Lamb, while the medallions of the lancet covers (9–12) engage in dialogue with the painted ceiling.

Thus, the sixth volume of the Corpus combines documentary rigour and iconological interpretation, providing analytical tools that engage with Panofsky, Warburg, and Gombrich. The study demonstrates ceiling painting as a form of visual thought capable of conveying complex theological, symbolic, and cultural narratives, consolidating itself as an essential reference in twentieth-century German art historiography. At the same time, the volume highlights the experience of the Baroque viewer, the integration of image and architecture, and the heritage value of sacred art in Freising, reaffirming the Corpus's role as a fundamental work for understanding the aesthetics, spirituality, and visual memory of the Baroque.

2. Freising as an Artistic, Political, and Spiritual Centre

Freising, an episcopal see since 739, established itself as an important artistic and spiritual centre, reaching its zenith in the eighteenth century under Prince-Bishop Johann Franz Eckher von Kapfing und Liechtenstein. The remodelling of the Cathedral of St Mary by the brothers Cosmas Damian and

Egid Quirin Asam (1724) materialises the Baroque ideal of the Gesamtkunstwerk: the integration of painting, sculpture, architecture, and faith.

The Asam frescoes transfigure the ceiling into a space of theatricality and ecstasy. The observer is called to participate in the celestial scene, whose light and movement produce a sensory experience that transcends the merely visible. From Warburg's perspective, this theatricality can be understood as a manifestation of collective pathos: the fresco operates as a field of symbolic energy that activates the emotional memory of the Bavarian Counter-Reformation.

Through a Panofskian lens, the paintings of Freising express a symbolic form of Tridentine theology: the iconography of saints and virtues does not merely illustrate but visually contemplates the cosmic hierarchy of the Church. Gombrich (1986), in his treatment of Baroque illusionism, posits that the observer's mind actively participates in the construction of the image—explaining the effects of movement and ascension in the Asams' compositions.

Since the eighth century, Freising had been consolidated as an episcopal seat, with Saint Corbinian as the spiritual founder and patron of the diocese. The translation of his relics by Bishop Arbeo and the institutionalisation of his cult in the Cathedral of St Mary established Freising not only as a religious centre but also as a symbolic and politico-spiritual landmark for Upper Bavaria. The presence of chapels, such as those dedicated to Saint John Nepomuk and Saint Maximilian, as well as spaces like the Domberg—the historic core of the city—reinforces the sacred and monumental character of the episcopal territory.

In the eighteenth century, under the governance of Prince-Bishop Johann Franz Eckher von Kapfing und Liechtenstein, the city reached its cultural apogee. The remodelling of the Cathedral by Cosmas Damian and Egid Quirin Asam in 1724 exemplifies the Baroque ideal of the Gesamtkunstwerk, integrating painting, sculpture, and architecture in a project designed to impress and engage the faithful. The frescoes, with their strong theatricality, transform the ceiling into a space of sensory experience, mobilising the observer in a manner

consonant with Gombrich's theory of illusionism and perceptual construction of the image.

Beyond the Cathedral, other religious and secular buildings highlight the city's artistic and political significance. The Chapel of All Saints, the Sebutiam Chapel, the Church of St Benedict on the Cathedral Hill, and the former cathedral rectory—today the chapel of the district court—reflect the density of religious structures that consolidate Freising as a centre of worship, learning, and episcopal authority. Each building functions as a support of memory, in line with Warburg's perspective on the survival of images and the transmission of symbolic meaning across time.

The city's cultural domain extends to the districts of Neustift and Weihenstephan, where former monasteries and churches were transformed into educational institutions and pilgrimage sites, such as the Church of Wies. These locations demonstrate the interplay between spiritual power and urban development, reinforcing Freising's character as a political and religious centre whose influence transcended the city limits, also reflecting networks of episcopal patronage and ties to imperial politics.

From a Panofskian perspective, the city's rich iconography reveals a carefully constructed symbolic hierarchy. Painted ceilings, chapels, and the Asam brothers' decorative cycles articulate form, content, and context, conveying theological and social concepts in a visually intelligible manner. The observer's sensory experience, guided by light, colour, and movement, demonstrates how Freising served as a stage for Baroque visual thought, where art and ideology are intertwined.

In sum, Freising emerges as a European centre of artistic, political, and spiritual significance, integrating Italian and German influences in the late Baroque while combining technical virtuosity with pedagogical and symbolic intent. The city, its monuments, and artworks function as testimonies to episcopal power and Baroque culture, while the frescoes and chapels exemplify the

observer's perceptive experience and the role of images as mediators of memory, emotion, and devotion, in dialogue with Panofsky, Warburg, and Gombrich.

3. Methodology and Structure of the Volume

The structure of the volume combines inventory, formal analysis, and graphic apparatus, compiling data on authorship, chronology, technique, and patronage, as well as plans and diagrams indicating the location of the paintings within the buildings. This approach reveals the spatial dimension of the image, a central aspect in the German tradition since Heinrich Wölfflin, whose theory of formal categories (linear/painterly, closed/open, multiplicity/unity) aids in understanding the plasticity of Bavarian Baroque.

The Corpus therefore adopts an integrated methodology that combines documentary rigour with interpretative sensitivity. In dialogue with Panofsky, it is recognised that the iconological method rests upon empirical analysis of form; and with Gombrich, that all form is constructed in relation to a historically conditioned visual expectation.

Moreover, the project fulfils a Warburgian function as an atlas: by bringing together hundreds of works, it reconstructs networks of circulation of gestures and symbols between Italy and southern Germany, revealing Freising as a nodal point in the European visual culture of the eighteenth century.

The sixth volume of the Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland presents a rigorous and detailed methodology, combining inventory, formal analysis, and graphic apparatus. In addition to central towns such as Freising, Acht, Allershausen, Eching, Neustift, Weihenstephan, and Wies, the volume includes records of ceilings, walls, murals, and balustrade images, aiming to provide a comprehensive view of Baroque ceiling painting. Chronological boundaries are determined by the end of the Thirty Years' War

and the period of imperial recess, establishing flexible markers that guide the analysis of the conception and visual content of the works.

The classification of the paintings follows administrative criteria in force at the time of publication, involving states, districts, and counties. Within each county, the objects are listed alphabetically according to the historical names of localities, while the sequence within a larger complex is defined by historical or spatial classification. Each entry provides information on the building's purpose, administrative affiliation, legal status, patronage, construction history, spatial configuration, and any deviations from an eastward orientation, allowing the object to be situated within its political, religious, and social context.

The volume provides detailed documentary data on clients, coats of arms, contracts, and furnishings, as well as authorship and creation dates, indicating uncertain or stylistic attributions where relevant. Sketches, drafts, and preliminary drawings, when available, are included with dimensions and location, and some are illustrated. The distinction between frescoes and a *secco* paintings, along with information on dimensions, height, length, width, and viewing direction relative to architectural space, reflects the technical precision underpinning iconographic and formal analysis.

The description of the paintings seeks to capture their specific characteristics, separating visual narrative from iconographic explanation. The bibliography is organised by building and section, including abbreviated references for larger complexes, groups of rooms, and phases of furnishing. Photographic documentation, carried out by Wolf Christian von der Mülbe, highlights the spatial breadth and iconographic details of the paintings, allowing the reader to partially experience the pictorial space. As Bauer, Büttner, and Rupprecht (1998) observe, colour fidelity and spatial accuracy are indispensable conditions for understanding ceiling painting.

From a methodological perspective, the volume engages with Panofsky by applying the iconological method, grounded in empirical analysis of form, and with Gombrich, by recognising that historically conditioned visual perception

influences the construction of the observer's experience. Simultaneously, it fulfils a Warburgian atlas function, gathering hundreds of works that allow the reconstruction of networks of gesture and symbol circulation between Italy and southern Germany, positioning Freising as a nodal point in eighteenth-century European visual culture. The work demonstrates that ceiling paintings are not merely decorative but function as instruments of visual communication, articulating emotion, memory, and religious instruction.

Thus, the methodology adopted by the volume demonstrates the integration of documentary rigour and interpretative sensitivity. The combination of stylistic analysis, iconographic recording, construction data, viewing direction, and photographic documentation ensures a comprehensive understanding of ceiling painting. By considering not only the artistic materiality but also the cultural and pedagogical function of the works, the Corpus reinforces the centrality of Freising and other Bavarian towns in the reception of Italian influences, the development of trompe-l'œil, and the Baroque sensory experience, reaffirming the importance of painting as a mediator of memory, devotion, and collective identity.

4. Wolf Christian von der Mülbe: Photography as Historiographical Mediation

The photographs of Wolf Christian von der Mülbe (1941–1997) transcend mere documentary recording: they constitute interpretative mediations that recreate the Baroque visual experience. His framing and luminous contrasts simulate the gaze of the faithful—those who raise their eyes and allow themselves to be absorbed by the celestial space.

This perceptual dimension aligns von der Mülbe with Gombrich's theory of representation, according to which every image requires the collaboration of

the mind in reconstructing the visible. Here, photography becomes an extension of the Baroque gaze, preserving its theatricality and its pathos.

At the same time, his technical rigour—control of light, scale, and perspective—situates his work within Warburg's tradition of Kulturwissenschaft: a science of visual culture founded upon meticulous observation and iconographic comparison. Like the art historian, the photographer acts as a mediator between past and present, between the Baroque experience and the contemporary gaze.

To understand the significance of this photographer, the book opens on page 6 with an obituary, followed on the next page by acknowledgements. Wolf Christian von der Mülbe (1941–1997) surpassed the function of mere documentation, producing true interpretative mediations that recreate the Baroque visual experience. His framing and contrasts simulate the gaze of the faithful, who lift their eyes before the painted ceiling and become absorbed by the celestial space, transforming observation into a sensory experience. This approach highlights von der Mülbe's concern with preserving the theatricality and pathos of the frescoes, respecting the artists' intentionality and the original Baroque perception.

Through Gombrich's theoretical lens, von der Mülbe's photography can be understood as an extension of the Baroque gaze, since every image requires the spectator's mental collaboration to reconstruct the visible. By capturing not only form but also the spatial dynamics and dramatic lighting of the ceilings, he transforms technical recording into cognitive mediation, enabling the contemporary observer to apprehend the plasticity and ascensional effect sought by the Asam brothers and other Baroque painters.

The photographer's technical rigour—control of light, scale, and perspective—places his work within Warburg's Kulturwissenschaft tradition, in which meticulous observation and iconographic comparison become instruments for cultural and historical interpretation. Von der Mülbe thus acts as a mediator between past and present, bringing the Baroque experience closer to the

contemporary gaze and highlighting the relationship between image, architecture, and ritual, in accordance with Warburg's conception of collective pathos.

Von der Mülbe's professional trajectory reflects his dedication to cultural heritage. After graduating from the Munich Academy of Photography, he was employed by the German Research Foundation (DFG), applying his skills and inventiveness to photograph ceiling paintings under challenging conditions. His early work quickly gained recognition, establishing standards of documentation that combined technical precision with interpretative sensitivity, ensuring the intelligibility of the works.

Later, as a freelance collaborator, he consolidated his reputation as one of Germany's most accomplished photographers of architecture, sculpture, and sacred imagery. His practice went beyond documentation: he allowed the subject to speak for itself, avoiding artificial manipulation. This commitment to faithful representation, combined with the patience and rigour demanded by the process of recording ceilings, gave his work an irreplaceable character, both for the institution and for Baroque art historiography (Bauer; Büttner; Rupprecht, 1998, p. 7).

In November 1997, von der Mülbe suffered a fatal work accident, causing profound consternation. His loss affected not only the continuity of the project but also represented the absence of a friend and collaborator whose gaze and sensitivity had become integral to the visual research on German Baroque art. The impact of his death emphasises the human and affective dimension of scholarly work, reminding us that historical photography often relies on the individual sensitivity of the mediator.

Nevertheless, the photographic oeuvre of Wolf Christian von der Mülbe constitutes a fundamental link between Baroque artistic practice and contemporary art historiography. His images allow for an understanding of the spatial and emotional experience of the original observer, engaging in dialogue with Panofsky, Warburg, and Gombrich by transforming documentation into interpretative mediation. By recording the theatricality, light, movement, and

pathos of the frescoes, he makes a decisive contribution to the preservation of the visual and cultural memory of Bavarian towns, especially Freising, where ceiling painting forms the core of the religious, pedagogical, and communal experience.

5. Ceiling Painting and Visual Experience

The Corpus reveals that ceiling painting in Freising is more than mere decoration: it is a symbolic and perceptual device. The technique of trompe-l'œil dissolves the boundaries between architecture and painting, establishing what Panofsky (1991) called the symbolic form of perspective—a construction of vision that conveys a theocentric and hierarchical worldview.

This theatricality also echoes Gombrich's analysis, which understands the Baroque as an art of persuasion: a visual rhetoric directed towards emotion and faith. Illusion, far from deception, serves as a means of spiritual persuasion.

Warburg, in turn, would identify in these compositions the survival of ancient gestures—the flight, the swoon, the ecstatic gaze—transformed into signs of Christian redemption. The ceiling, therefore, is not merely narrative but a visual performance, inviting the observer to participate in the drama of the sacred.

The Corpus demonstrates that ceiling painting in Freising transcends decorative function, configuring itself as a symbolic and perceptual device. The use of trompe-l'œil dissolves the boundaries between architecture and painting, creating a sense of spatial continuity and ascensional movement. For Panofsky (1991), this practice exemplifies the "symbolic form of perspective," in which the spectator's gaze is guided to visually apprehend a cosmic, theocentric, and ordered hierarchy, typical of the Bavarian Counter-Reformation.

The theatricality of the Asam brothers' frescoes transforms the ceiling into a space of sensory and emotional experience. The illusion of depth, dramatic lighting, and the movement of figures serve not merely aesthetic purposes: they are instruments of spiritual persuasion, in accordance with Gombrich's analysis of the Baroque as an art of conviction. The observer is not passive; the mind actively participates in reconstructing the scene, allowing the religious experience to become vivid and immediate.

Warburg, meanwhile, would emphasise the survival of ancient gestures and postures—such as flight, swooning, or the ecstatic gaze—which, reinterpreted in a Christian context, become signs of redemption and contemplation. Ceiling painting, therefore, articulates cultural memory, emotion, and ritual, functioning as a visual performance. The pictorial space not only narrates stories but calls the spectator to participate in the sacred drama, transforming contemplation into lived experience.

Beyond the perceptual dimension, the Corpus shows how the iconography of the ceilings interacts with the architectural and liturgical structure of the city. Churches such as the Cathedral of St Mary and smaller chapels are arranged so that the orientation of images follows the flow of worship and the position of the faithful, reinforcing the relationship between space, narrative, and perception. This intertwining of form and function highlights the pedagogical and social character of the paintings, in line with the Counter-Reformation intention to instruct and emotionally engage the audience.

The materiality of the paintings—frescoes or al secco, vibrant colours, and contrasting light—enhances the immersive experience. Forced perspective and dynamic figures produce effects of ascension and depth, intensified when viewed from strategic points defined by the architectural design. Thus, the ceiling becomes a platform for a controlled visual experience, where artistic technique and iconographic meaning intertwine to create a symbolic and emotive narrative.

In sum, ceiling painting in Freising constitutes a link between art, theology, and perception. The Corpus demonstrates that these works cannot be

read merely as ornament; they function as instruments of Baroque visual communication, integrating aesthetic experience with religious instruction and collective memory. Analyses by Panofsky, Gombrich, and Warburg allow us to understand that the painted ceiling operates simultaneously as symbolic form, visual rhetoric, and cultural performance, consolidating Freising as a central hub of visual and religious culture in the late Bavarian Baroque.

Final Considerations

The sixth volume of the Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland establishes itself once again as a reference work in European art historiography. Its significance lies in the integration of systematic documentation, photographic apparatus, and theoretical analysis, which updates the German tradition of iconological investigation.

By incorporating the contributions of Panofsky, Warburg, and Gombrich, the volume demonstrates that Baroque ceiling painting constitutes a form of visual thought: a means of reflecting on the invisible through form. Von der Mülbe's work, in turn, translates this thought into contemporary imagery, preserving the link between historical gaze and aesthetic experience.

Thus, the Corpus transcends a purely cataloguing function and asserts itself as a hermeneutical instrument, reaffirming the ceiling painting of Freising as a document of European visual culture and as an expression of the Baroque spirit in its entirety.

This work, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Band 6, consolidates its position as an indispensable reference in European art historiography, offering a unique contribution by assembling detailed information on ceiling paintings from various towns in Bavaria and southern Germany. The volume does not limit itself to describing the frescoes: it combines systematic documentation, stylistic analysis, historical contextualisation, and

photographic apparatus, enabling the reader to understand both the materiality and the symbolic and social function of the works.

The methodology adopted by the Corpus proves exemplary. By integrating inventory, plans, sketches, data on authorship, patronage, and conservation, the volume provides tools for rigorous analysis of the paintings, following traditions in German art historiography since Wölfflin. The detailed classification by states, districts, and counties, as well as the alphabetical ordering of objects and their historical and spatial orientation, reflects meticulous care, making the work a methodological reference for future research.

The theoretical reading developed for this review, in dialogue with Panofsky, Warburg, and Gombrich, shows that Baroque ceiling painting goes beyond mere decoration: it represents a form of visual thought, a pedagogical device, and a space of emotional experience. In this interpretative dialogue, Panofsky allows the understanding of perspective as symbolic construction; Warburg highlights the survival and circulation of gestures and signs; and Gombrich emphasises the active participation of the spectator's mind in the visual experience. In this way, the analysis proposed here offers an unprecedented reflection on the intellectual and performative dimension of the Corpus images, without implying that such interpretations are part of the original volume.

Wolf Christian von der Mülbe's photographic work constitutes another innovative element of this publication. His images are not merely illustrative: they recreate the spatial and sensory experience of the observer, maintaining chromatic fidelity and perspective, and allowing the theatricality and pathos of the compositions to be conveyed to the reader. The photographic documentation, combined with iconographic and architectural analysis, elevates the volume to a unique interpretative level, making visible the immersive dimension of ceiling painting.

By focusing on Freising and smaller Bavarian towns, the Corpus brings to light previously unpublished information on frescoes that were little studied or

fragmentarily documented. The work highlights the centrality of this region in the reception of Italian influences, the circulation of artists, and the consolidation of late German Baroque, positioning each painted ceiling as a document of the religious, social, and cultural experience of the communities that produced them.

In summary, the volume transcends its cataloguing function, asserting itself as a hermeneutical and scholarly instrument. This review underscores the relevance of the work, highlighting its innovative character, the wealth of unpublished information, and the integration of documentary rigour, visual apparatus, and theoretical reflection. In doing so, it reaffirms the ceiling painting of Freising and other studied localities as fundamental testimonies of European Baroque visual culture, engaging with history, theology, and aesthetic perception in a profound and lasting way.

Recebido em: - Aceito em:

References

BAUER, Hermann; BÜTTNER, Frank; RUPPRECHT, Bernhard. *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland: Bayern – Stadt und Landkreis Freising. Band 6.* Photographed by Wolf Christian von der Mülbe. Munich: Hirmer Verlag, 1998.

GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation.* São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HOLZHEY, Magdalena. *Baroque Ceiling Painting in Germany: Architecture, Illusion, and Function.* Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2002.

KÖHLER, Hans. *Barocke Deckenmalerei in Franken.* Würzburg: Verlag Friedrich Pustet, 1998.

KÜHN, Hans. *Die Deckenmalerei des Barock in Süddeutschland.* Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1992.

MEICHELBECK, *Chronica*, p. 354, 1724.

MÜLLER, Dietrich. *Barocke Deckenmalerei in Schwaben.* Augsburg: Verlag Friedrich Pustet, 2003.

PANOFKSY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form.* Lisbon: Edições 70, 1991.

PANOFKSY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHNEIDER, Hans. *Barocke Deckenmalerei in Deutschland: Ein Überblick.* Munich: Deutscher Kunstverlag, 2000.

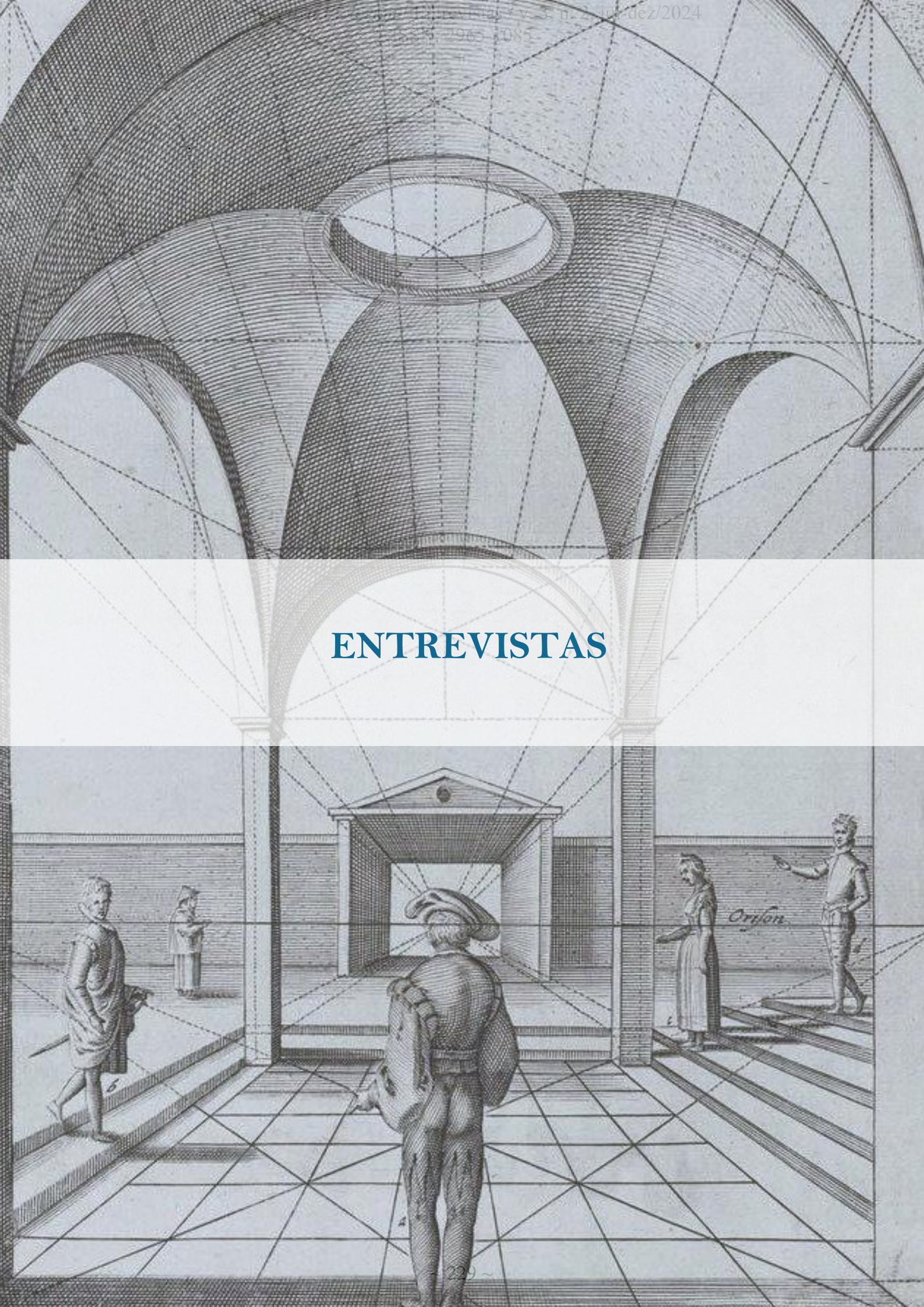
SCHNEIDER, Klaus. *Trompe-l'œil in Baroque Church Interiors: Illusion and Devotion in Central Europe.* Munich: Hirmer Verlag, 2010.

VON DER MÜLBE, Wolf Christian. *Barocke Deckenmalerei in Bayern: Fotografien von Wolf Christian von der Mülbe.* Munich: Hirmer Verlag, 1995.

WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1932].

WOLF, Christian von der Mülbe. *Heritage Photography and Artistic Documentation: Case Studies in Baroque Ceilings.* Munich: DFG, 1997 (manuscript).

WÖLFFLIN, Heinrich. *Principles of Art History.* São Paulo: Martins Fontes, 1995 [1915].



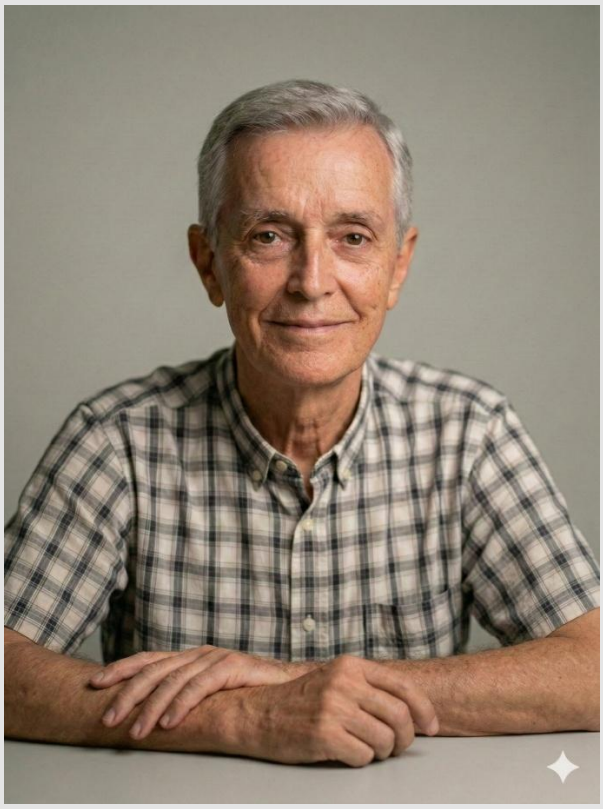
ENTREVISTAS

ISSN: 2965-1085

Entrevista com Francisco Portugal Guimarães

Interview with Francisco Portugal Guimarães

Myriam Salomão[1]



Crédito da Foto: do autor

Francisco Portugal Guimarães nasceu em Feira de Santana (BA), em 1947. Mudou-se para Salvador no início da década de 1960 e formou-se em Arquitetura pela Universidade Federal da Bahia (1972). Após a graduação, realizou especializações em Planejamento Urbano e em Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos (1984–1985), na UFBA, e em Cultura e Arte Barroca (1985–1986), na Universidade Federal de Ouro Preto, em Minas Gerais. Atuou no Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC)

[1] Myriam Salomão é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG e professora no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

entre 1974 e 1994 e, posteriormente, no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em Salvador, onde chefiou a Divisão Técnica de 1994 a 1998. Em Salvador, teve sua atuação mais longeva como diretor do Museu de Arte Sacra da UFBA, de 1998 a 2022. Doutor em Artes Visuais pela UFBA (2016), pesquisou relíquias e relicários em Salvador.

Nesta entrevista, Francisco Portugal revisita sua trajetória e reflete sobre as experiências que o aproximaram do patrimônio histórico e da arte sacra desde os anos de formação.

1. Se tivesse que identificar uma experiência, encontro ou descoberta — ainda antes de sua atuação profissional — que marcou o início de sua relação com o patrimônio e a arte sacra, qual seria?

As visitas realizadas em monumentos históricos arquitetônicos em Salvador e em cidades históricas do interior durante o curso de Arquitetura, despertaram um grande interesse por esses representantes da nossa memória cultural, inclusive pelos acervos de arte sacra encontrados nas Igrejas e Conventos.

2. Ao observarmos sua trajetória profissional, percebemos que sua atuação no campo da preservação patrimonial foi bastante ampla, não se restringindo à arquitetura, mas abrangendo também a museologia e objetos devocionais, como relíquias e esculturas. Como se deu o início dessa trajetória após sua graduação em Arquitetura?

Quando trabalhei na Secretaria de Planejamento e Tecnologia da Bahia (SEPLANTEC) em 1974, num encontro casual, um colega da faculdade, que ocupava um cargo de chefia no Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), convidou-me para conhecer o trabalho realizado pelo Instituto.

Fiquei bastante impressionado com a política sociocultural do IPAC na preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural baiano, não só dos bens imóveis, mas também dos bens móveis. Fui, então, convidado e aceitei o trabalho como arquiteto no órgão, iniciando, assim, a minha trajetória na preservação do patrimônio histórico do estado.

3. Entre os cursos e especializações que realizou, qual deles lhe forneceu mais subsídios para definir sua atuação na preservação do patrimônio histórico e artístico?

O curso mais relevante para a minha atuação na preservação do patrimônio foi Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos, realizado na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

4) Houve experiências profissionais ou mestres que foram decisivos na consolidação de seu interesse pela preservação do patrimônio?

Entre alguns, foram significativos para o meu interesse pelo patrimônio, os professores Américo Simas Filho, o arquiteto Fernando Machado Leal e a professora Maria do Socorro Targino Martinez.

5. Sua atuação como diretor do Museu de Arte Sacra da UFBA foi longa — de 1998 a 2022, mais de duas décadas de dedicação. Como foi assumir essa direção?

Um desafio! Estava no IPHAN como Chefe da Divisão Técnica, quando, em 1998, o diretor do MAS, o professor Eugênio Lins, convidou-me para substituí-lo no seu afastamento para o doutoramento em Portugal. A familiaridade como dirigente, além da experiência em trabalhos de restauração em monumentos históricos, e sendo o imóvel do MAS, a Igreja e o Convento de

Santa Tereza tombados como patrimônio nacional, e também com a experiência como coordenador do Centro de Restauração de Bens Móveis (CERBA) do IPAC, me levaram a aceitar o convite e iniciei a minha gestão na direção do MAS.

6. Quais foram os principais debates que orientaram a preservação de um acervo de arte sacra como o do MAS durante sua gestão?

Quando assumi, o Museu já possuía um ateliê de restauração desde a sua fundação em 1959. Na minha chegada, já contava com restauradores concursados. Essa equipe foi ampliada com a contratação de outros restauradores prestadores de serviço. Desse modo, o MAS já possuía uma política de restauração de bens móveis consolidada, que foi mantida e ampliada com a chegada de peças trazidas de igrejas e conventos de Salvador, a maioria em estado precário de conservação. Na gestão dessa ampliação do acervo, demos ênfase na conservação preventiva e na restauração das peças que necessitavam desses trabalhos. Todas essas ações eram discutidas entre a direção e a equipe de restauradores na definição da metodologia mais adequada aos objetos a serem trabalhados, adotando-se a mais conveniente a cada caso.

7. Quais foram as principais dificuldades enfrentadas ao longo de sua gestão no MAS?

As mesmas das universidades públicas brasileiras: apoio da universidade, porém sem recursos suficientes para os trabalhos de conservação/restauração do imóvel e do acervo sacro do museu, composto por peças pertencentes à UFBA, Igrejas e Conventos da Bahia vinculados à Arquidiocese de Salvador. Isso levou à busca de recursos com empresários baianos, instituições públicas e privadas do país, Fundações, a exemplo da Fundação Vitae, Lei de Incentivo à Cultura, emendas Parlamentares, entre outros.

8. Como o senhor avalia o papel da direção de uma instituição museológica diante das pressões políticas e econômicas nos desafios da preservação patrimonial?

Num país em que, tradicionalmente, os poderes públicos dominantes não priorizam a educação e, consequentemente, a cultura como base para a construção da consciência da cidadania e consolidação da memória nacional, fica muito difícil, tenso e angustiante para um dirigente da área cultural conduzir o funcionamento da instituição que dirige, buscando inseri-la como polo de referência da nação, centro de conhecimento e aprendizagem, inclusão social e catalizadora de ações estratégicas vinculadas às políticas de incentivo à educação, à cultura e ao turismo, sem apoio de recursos necessários à efetivação dessas ações.

9. O que lhe trouxe — e ainda lhe proporciona — maior satisfação em seu percurso profissional?

A certeza da opção pela minha formação em Arquitetura e seu desdobramento para a área direcionada à preservação do patrimônio histórico e cultural.

10. Qual trabalho ou realização teve maior repercussão em sua trajetória?

A responsabilidade técnica pela restauração arquitetônica da Igreja e Convento de Nossa Senhora dos Humildes em Santo Amaro da Purificação, BA, consolidou meu aprendizado na prática da restauração de bens imóveis, por ter realizado todas as ações possíveis em um monumento bastante comprometido.

11. O campo do restauro é atravessado por tensões entre conservação, reconstrução e atualização funcional. Como o senhor compreende hoje os limites da intervenção?

Compreendo que os limites da intervenção no restauro devem ser entendidos com regras menos rígidas, porém com equilíbrio ético entre preservar a autenticidade, garantir a legibilidade histórica e permitir o uso contemporâneo. Desse modo, entendo que, para sobreviver, é imprescindível ao bem patrimonial ter uma função. As adaptações, porém, devem ser aceitáveis quando não destroem elementos essenciais, claramente identificáveis e garantem continuidade de uso e manutenção.

Intervir apenas quando necessário e para evitar a restauração, é fundamental uma rotina sistemática da conservação preventiva como meio seguro de manutenção do bem. Entretanto, quando inevitável, não existe uma fórmula universal, pois cada intervenção exige leitura histórica, material e cultural específica, definindo, desse modo, o limite da intervenção.

12. O que permanece, para o senhor, como o sentido mais profundo de ter dedicado a vida ao patrimônio e à arte sacra?

Permanece a convicção de que o patrimônio civil e o religioso são pontes entre o passado e o presente. Ao preservá-los, ajudamos a manter viva a identidade de um povo. Mais do que conservar monumentos e objetos sacros, foi uma missão de proteger a memória, a história e a cultura que moldaram nossa sociedade.

Respostas enviadas no dia 18/02/2026;
Transcrição; revisões e correções concluídas em 18/02/2026.