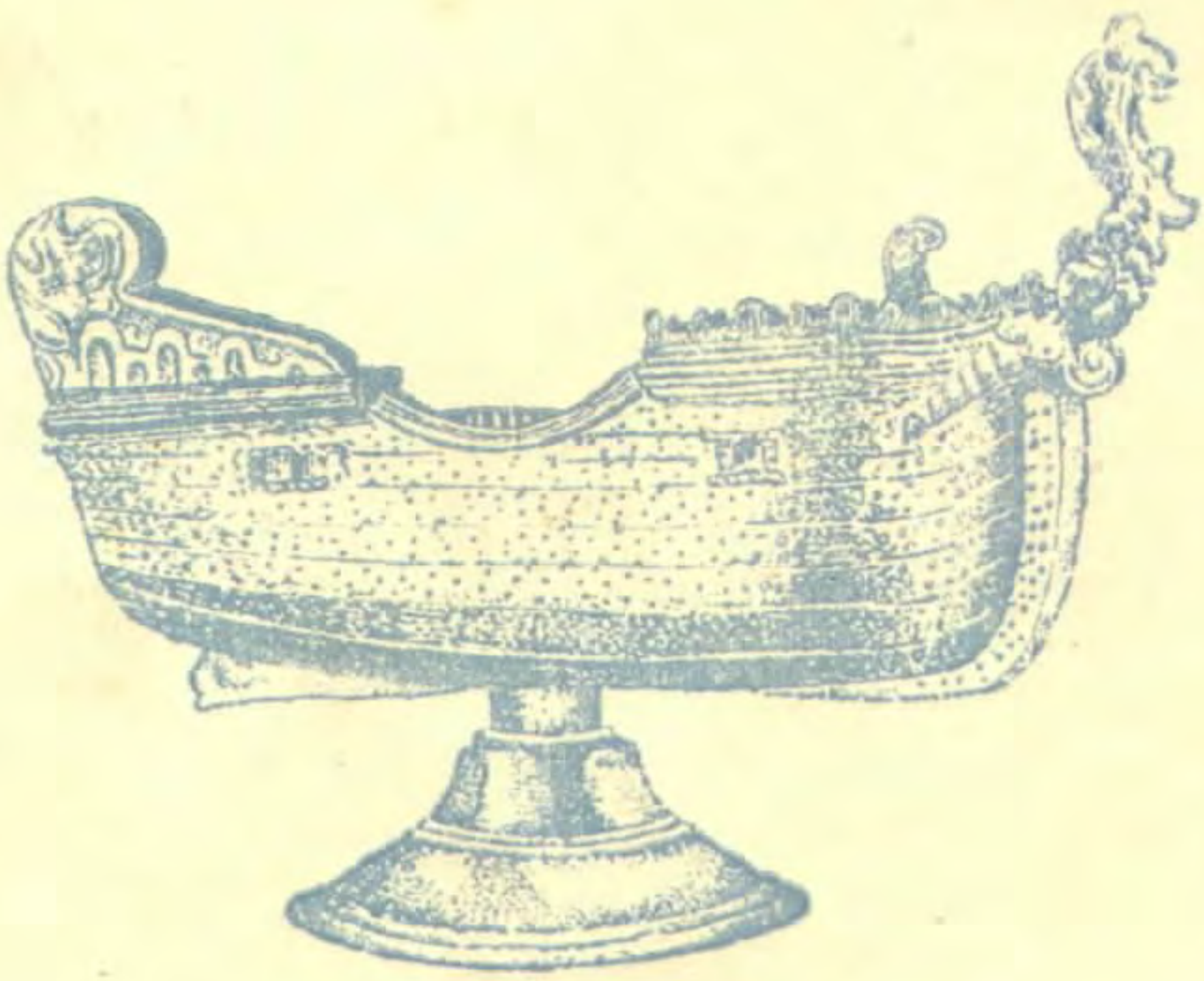
MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL



6

RIO DE JANEIRO 1942

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

ORGÃO DO

SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

(MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE)

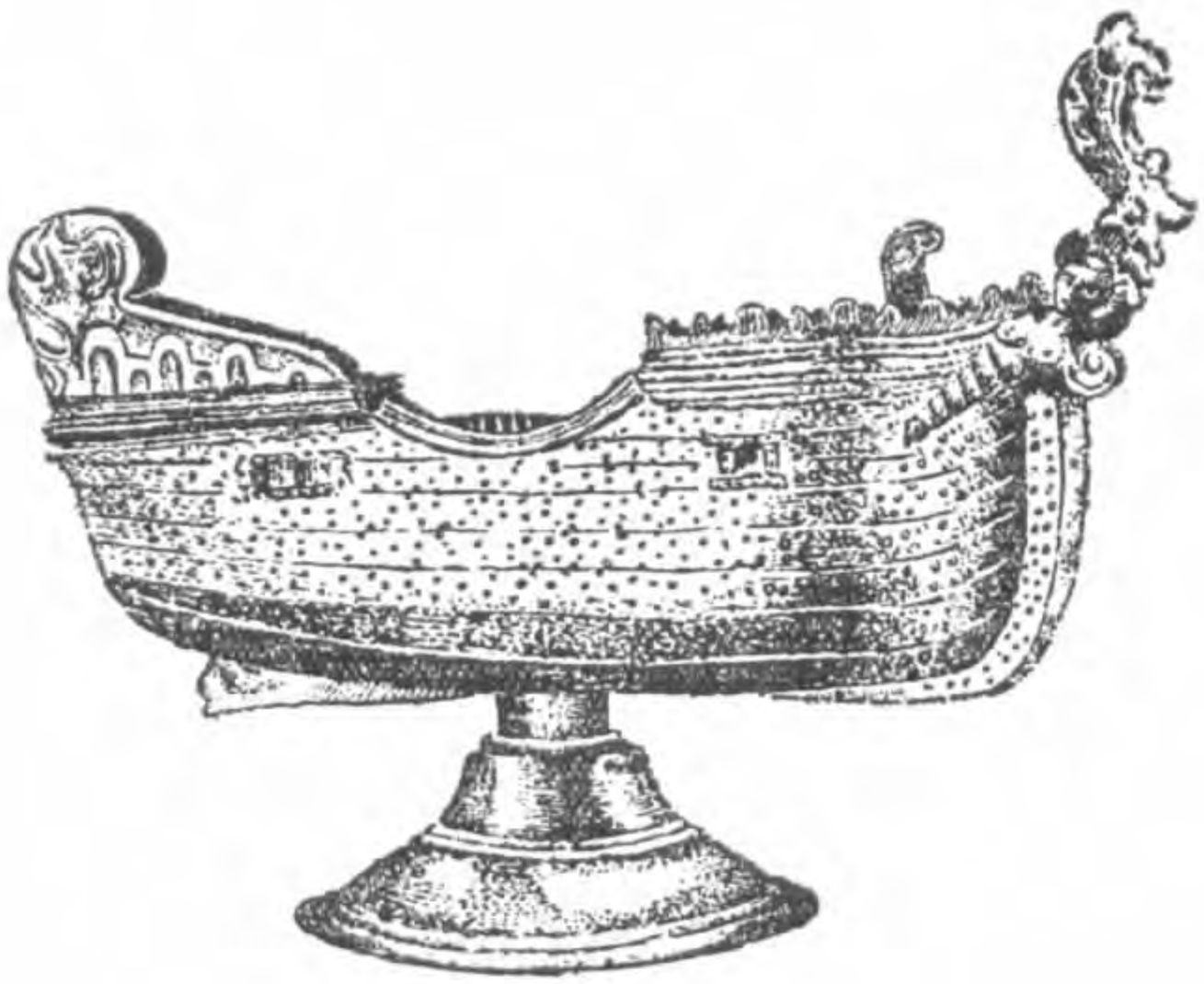
SEDE: AVENIDA NILO PEÇANHA, 115, 7.º ANDAR, SALAS 710/11

RIO DE JANEIRO — BRASIL

A-19
P
709.81
R454
ex. 1

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL



6

RIO DE JANEIRO 1942

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

SUMÁRIO

		Págs.
A pintura Colonial no Rio de Janeiro	*Hannah Levy*	7
D. Sebastião Leme	*Manuel Bandeira* ..	81
O Album de Highcliffe	*Alberto Rangel*	87
Roteiro Histórico das Fortificações no Amazonas	*Arlur Cezar Ferreira Reis*	119
Arqueologia Amazônica	*Gastão Cruls*	169
O Colégio de S. Alexandre e a Igreja de S. Francisco Xavier, de Belem do Grão Pará	*Serafim Leite — S.J.*	221
A Prataria Seiscentista do Mosteiro de S. Bento	*D. Clemente Maria da Silva Nigra — O. S. B.*	241
Algumas notas sobre o uso da Pedra na Arquitetura Religiosa do Nordeste	*Ayrton Carvalho* ...	277
Um Litigio entre Marceneiros e Entalhadores no Rio de Janeiro	*Noronha Santos*	295
O Estilo Brasileiro D. Maria ou Colonial Brasileiro	*José de Almeida Santos*	317

NUM. 6 REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL 1942



Nossa Senhora do Carmo, pintura atribuida a João de Souza. Século XVIII — Convento de N. S. da Lapa do Desterro.

A PINTURA COLONIAL DO RIO DE JANEIRO:

NOTAS SOBRE SUAS FONTES E ALGUNS DE SEUS ASPECTOS

O ESTUDO das fontes contitue a base indispensável, a parte mais importante e, não raro, a parte mais difícil de qualquer trabalho histórico que pretenda ser mais do que uma simples enumeração de fatos isolados. Sendo uma das tarefas principais do SPHAN a de reunir a documentação básica, julgamos útil fazer preceder o nosso estudo sôbre a pintura colonial do Rio de Janeiro de um exame das fontes existentes sôbre êsse assunto.

É evidentemente impossível, nas ciências históricas, determinar, de modo exato e *a priori*, quais os documentos, fatos, tradições, objetos, etc. que constituem fontes para o esclarecimento de um dado assunto. De uma maneira geral, tudo — até as coisas aparentemente mais distantes do problema — pode tornar-se uma fonte preciosa. Além disso, determinado fato, p. e., um documento que mencione o nome de um artista na qualidade de testemunha, pode constituir contribuição muito útil para a sua biografia, conquanto não seja uma fonte para a respectiva obra, etc. A utilidade ou o valor de qualquer fonte depende, pois, sempre da pergunta formulada pelo pesquisador. Existe, no entanto, uma série de perguntas e problemas que geralmente se repetem em todos os estudos de história da arte. E como é possível sistematizar tais perguntas, também o é, até certo ponto, estabelecer um esquema das principais fontes utilizadas pelo

historiador da arte. A respeito da pintura colonial fluminense, podemos mencionar, entre êsses problemas gerais, os da cronologia, da iconografia, da organização de um inventário das obras existentes, da biografia dos artistas, das influências reconhecíveis, etc.

Todos êsses problemas ficam, porém, subordinados ao problema principal da história da arte, que consiste no esfôrço de se chegar ao âmago da intenção artística de uma dada época, esfôrço que procura apurar, na totalidade das manifestações artísticas, a vontade de expressão que, sendo produto de um conjunto de determinadas condições históricas, — tanto no que concerne ao conteúdo como à forma —, pode ser considerada como a mais clara e mais típica essência de um artista, de uma geração, de uma classe social, de uma escola ou de uma dada época. Vistas sob êsse ângulo, as questões da cronologia e da iconografia, da biografia dos artistas, etc. representam apenas meios auxiliares, contribuições indiretas para a solução do problema principal.

Dividam-se ainda, por consequência, as fontes em diretas e indiretas (1), considerando como fontes indiretas tudo o que não forneça uma contribuição imediata para a compreensão das intenções artísticas e expressivas das obras de arte. É claro que as fontes indiretas não têm menor importância do que as diretas. Estas, em nosso caso, se reduzem, aliás, quasi que exclusivamente às próprias pinturas existentes, pois não foi encontrado, até hoje, qualquer documento — tal como um diário íntimo — no qual um artista tenha exposto as suas intenções ou as suas teorias artísticas, como também não o foram cartas — dirigidas por êle a outras

---

(1) — É claro que a distinção entre fontes diretas e indiretas é, antes de tudo, um expediente teórico auxiliar, afim de se conseguir maior clareza na exposição das fontes. Na prática, porém, êsses dois gêneros de fontes frequentemente se confundem.

pessoas e onde poderiam encontrar-se explicações de sua obra, — nem diários de viagens, nem autobiografias, etc. E não acreditamos ser provável que tais documentos venham a aparecer em relação à época colonial do Rio de Janeiro.

Existe, é verdade, um certo número de fontes semi-diretas, mas cujo valor, no que concerne à pintura colonial fluminense, é um tanto relativo. Queremos nos referir às anedotas de artistas, transmitidas pela tradição. Primeiramente, porém, iremos tratar do vasto e importantíssimo domínio das fontes indiretas, procurando expô-las por grupos principais, no que seguiremos, em suas linhas gerais, o esquema proposto pelo historiador da arte, Dr. H. Tietze (2).

Convém desde logo distinguir dois grupos gerais de fontes, a saber: a) as que, de uma forma ou de outra, foram produzidas *intencionalmente* para esclarecer um fato biográfico, uma obra determinada, etc.; b) e as fontes que só por acaso mencionam o nome de um artista, a data do término de um monumento, a existência de um quadro, etc.

No Brasil, onde o estudo *sistemático* do patrimônio artístico data de poucos anos, o segundo grupo de fontes é forçosamente muito maior do que o primeiro, uma vez que êste pressupõe sempre um certo grau de desenvolvimento do interêsse pelas coisas da arte. E é precisamente entre essas fontes "casuais" que vamos encontrar os mais interessantes e numerosos dados relativos à biografia dos artistas, à execução das obras, às condições do trabalho artístico, etc.

Comecemos pelas fontes que podem servir para esclarecer a biografia dos artistas. Não será, por certo, necessário que se relembre aqui a grande importância do conhecimento tão completo quanto possível da biografia de um artista. Com relação aos pintores fluminenses, infelizmente, nada

---

(2) — Dr. H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1913, cap. III, págs. 184 e ss.

ou quasi nada se sabe de suas vidas (3). De dez entre os treze principais pintores conhecidos da época colonial não sabemos nem a data do nascimento, nem a da morte. Sabemos com exatidão a data da morte de dois dêles apenas: de Frei Ricardo do Pilar e de José Leandro de Carvalho; e só temos a certeza da data do nascimento e da morte de um único pintor, Manuel da Cunha (1737-1809).

Achamos, no entanto, que uma pesquisa sistemática em todos os registos de batismo e de óbito das diversas irmandades, das matrizes e das ordens terceiras, bem como no arquivo arquiepiscopal — que possue os livros das principais e mais antigas freguesias desta cidade — poderá, pelo menos em parte, preencher tais lacunas. Sabendo-se, demais, — pela afirmativa de autores competentes —, que Leandro Joaquim, Manuel da Cunha, assim como Raimundo da Costa e Silva eram de côr parda, é de se supor que um exame dos antigos livros das igrejas do Rosário, de N.ª S.ª da Conceição e da Boa Morte será particularmente útil no que concerne a êsses artistas. É natural que se procurem conhecer, antes de tudo, as datas de nascimento e morte dos artistas, o que registros de batismo e de óbito, com maiores probabilidades do que outros documentos, nos poderão atestar. Não são êsses, porém, os únicos documentos capazes de fornecer indicações preciosas sôbre a vida dos artistas. Os livros de receita e despesa, de têrmos e acórdãos — dos arquivos supramencionados e dos arquivos dos cartórios dos mais antigos tabeliães, — recibos, contratos, atas e processos de qualquer espécie que mencionem o nome de um artista (declaração de bens, certidão de casamento, testamentos, cartas de mestre, firmas reconhecidas, etc., etc.) são contribuições valiosas para o conhecimento de sua biografia. É óbvia a

---

(3) — V. NAIR BATISTA, *Pintores do Rio de Janeiro colonial* (*Notas bibliográficas*), in "Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", n.º 3, págs. 103-121.

impossibilidade de se indicarem os documentos existentes que devem ser consultados, bem como os lugares onde êles poderiam ser encontrados (4). Um exemplo: desconhece-se, até hoje, o ano em que Manuel da Cunha foi para Lisboa e não se sabe tão pouco o tempo que lá ficou. Que êle esteve no Rio em 1795 e em 1805 atestam-no, entre outros documentos, os livros de receita e despesa da Santa Casa. Esta verificação, ainda que valiosa para a organização de um inventário das obras de Manuel da Cunha, não é suficiente, no entanto, para que, baseando-se nela, se tire qualquer conclusão a respeito da viagem do artista. Pode-se conjecturar, entretanto, que em 1795 êle já devia estar de volta. Mas como os autores (5) geralmente declaram que Manuel da Cunha fez a viagem a Lisboa ainda escravo, em companhia de seu dono, Cônego Januário da Cunha Barbosa, seria possível, talvez, encontrar-se alguma notícia sôbre a data da viagem na biografia dêste. É igualmente provável que o nome de Manuel da Cunha se ache em documentos conservados em Lisboa. Dizem os autores, por outro lado, que, de volta à pátria, Manuel da Cunha alcançou a qualidade de homem livre graças à ajuda financeira de José Dias da Cruz. Ora, se se encontrasse a carta de alforria, o que não deve ser impossível, teríamos uma data certa sôbre a volta do pintor ao Brasil. A solução dêste problema da viagem do artista facilitaria enormemente o estudo da cronologia de suas obras e escla-

---

(4) — V. p. e. JUDITE MARTINS, *Subsídios para a biografia de Manuel Francisco Lisboa*, in "Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", n.º 4, 1940, págs. 121 e ss., onde se encontram numerosos exemplos da variedade de textos e documentos que o pesquisador pode utilizar.

(5) — Com exceção, porém, de ANTÔNIO DA CUNHA BARBOSA que diz: "...Manuel da Cunha, escravo de meus antepassados, *depois de liberto* (o grifo é nosso) partiu para Lisboa, onde foi se aperfeiçoar na sua arte". (*Das artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular*. in "Revista do Inst. Hist. e Geogr. Brasil.", tomo LXI, parte I, 1898, pág. 103).

receria, além disso, a questão da formação e da evolução do pintor. Seria interessante saber-se, p. e., se o retrato do Conde de Bobadela, atribuído a Manuel da Cunha e que remonta a 1760, é anterior ou posterior à viagem do artista.

O exemplo de Manuel da Cunha, artista sôbre o qual estamos — em comparação aos outros pintores fluminenses — relativamente bem informados, mostra, pois, como é grande o número e variada a natureza dos documentos que poderiam eventualmente fornecer dados para a biografia dêste artista.

É natural que, no caso de artistas dos quais sabemos pouco mais do que o nome, o estudo das fontes documentárias se torne ainda mais difícil e mais extenso, vendo-se o pesquisador forçado a seguir tôdas as pistas que se lhe deparem, seja pela vaga menção de um nome relacionado com o do artista, seja por uma obra atribuída a êle, seja por um fato histórico que tenha ocorrido em seu tempo, etc., etc.

Tôdas as fontes indiretas de que temos falado até agora consistem em documentos escritos, referindo-se a maioria dêles à pessoa dos artistas. Pertencem também a êste grupo de documentos os numerosos livros de viajantes que, por uma razão ou por outra, aludem a obras de arte e a artistas. Devemos incluir igualmente nesta categoria de fontes livros tais como o preciosíssimo "Santuário Mariano", exemplo por assim dizer típico de uma fonte "casual", pois, embora organizado para um fim exclusivamente religioso, constitue, no entanto, verdadeiro tesouro para o historiador da arte. Mas é óbvio que as fontes indiretas não se reduzem apenas a documentos escritos; também documentos artísticos, isto é, monumentos (painéis, arquiteturas, desenhos, gravuras, etc.) fornecem muitas vezes, casualmente, indicações preciosas a respeito de problemas da biografia dos artistas, sôbre outras obras de arte, sôbre problemas de iconografia, de cronologia, etc. etc.

Como já tivemos ocasião de, em outro contexto, falar sôbre a questão do valor documentário de uma obra de arte, limitar-nos-emos agora apenas a citar alguns exemplos a propósito.

Assim, para mostrar que a "nova" igreja de N.ª S.ª da Graça de Olinda foi reconstruída com aproveitamento do material da igreja quinhentista primitiva, o Dr. Lúcio Costa se baseia, entre outras provas, em um painel de Franz Post (6); alguns monumentos arquitetônicos, que se encontram reproduzidos em painéis anônimos do Museu Histórico desta cidade, servem para delimitar a data provável da execução dos ditos painéis (7); os fundos arquitetônicos, tão frequentes nos antigos retratos de benfeitores das diversas irmandades, nos podem ensinar muita cousa sôbre a topografia e o aspecto do antigo Rio de Janeiro; fundos característicos de paisagem nos permitem, às vezes, tirar conclusões sôbre viagens efetuadas pelos artistas (como no caso de certas paisagens venezianas em desenhos do jovem Duerer); determinados assuntos da história da arte são quasi que exclusivamente conhecidos pelas indicações fornecidas através das representações de outras obras (a escultura grega através das cópias romanas; a história dos móveis da idade média encontrou subsídios notáveis nas iluminuras, etc.); cópias de obras famosas ajudam a determinar a data de execução da obra original, etc.

Nos últimos casos citados é, muitas vezes, difícil distinguir as fontes indiretas das fontes diretas e as fontes "casuais" das fontes "intencionais". Essa distinção não é tão vã como pode parecer. Pois é bem possível que a

---

(6) — Lúcio Costa: *A Arquitetura dos Jesuitas no Brasil*, in "Rev. do SPHAN, n.º 5, 1941, p. 21.

(7) — *Anais do Museu Histórico*, L, 1941, p. 31 e ss. V., também Francisco Marques dos Santos, *Artistas do Rio de Janeiro Colonial*, in "Estudos Brasileiros", ano I, n.º 3, Rio, 1938.

cópia de uma obra famosa, executada pelo copista na intenção de reproduzir o original, constitua não uma fonte indireta pará a explicação da obra original mas uma fonte direta para a explicação do estilo do copista. A "Descida da Cruz" por Daniel da Volterra, copiada por Manuel da Cunha, obra infelizmente desaparecida, seria hoje uma fonte interessantíssima para o conhecimento do pintor colonial. A "Descida da Cruz", que se encontra numa das bandeiras da Santa Casa — cópia do célebre painel de Rubens na catedral de Antuérpia — constitue igualmente uma fonte direta muito curiosa para a explicação do estilo e da capacidade do copista anônimo (talvez o mesmo Manuel da Cunha), ao passo que não tem significação alguma como fonte em relação à obra original de Rubens. Por outro lado, a obra de Rubens oferece um têrmo "post quem" para determinar a data da execução da cópia. Podemos adiantar, aliás, que, consideradas no seu conjunto, as pinturas coloniais fluminenses não se prestam, em regra geral, para serem utilizadas como fontes na explicação de outras obras coloniais.

Voltaremos mais adiante ao estudo da questão para sabermos se, ao contrário, determinadas obras européias podem ser consideradas como fontes para a explicação da pintura fluminense em geral ou, pelo menos, de certa parte de suas obras.

Entre as fontes indiretas e casuais queremos destacar, como sendo particularmente importante e útil, o grupo de documentos, leis, decretos, etc., que se refere ao problema complexo das corporações dos artistas, das organizações profissionais, registros de ofícios e tôda a série de questões que êste problema evoca. O interêsse capital que oferece tudo o que concerne às corporações dos artistas não precisa ser explicado. Mas convém dizer, desde logo, que, infelizmente, o problema principal, — isto é, o de saber-se se existia, no Rio de Janeiro colonial, uma organização profis-

sional dos artistas (pintores e escultores) —, não ficou inteiramente resolvido.

Sendo a questão da maior importância, reunimos, no que se segue, os poucos elementos que sôbre tal problema, por enquanto, se conhecem.

É natural que a organização dos ofícios na Colônia tenha obedecido ao modêlo das organizações semelhantes existentes na Metrópole.

Sôbre essas organizações portuguesas estamos relativamente bem orientados, pelo *"Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lixboa"*. O livro data de 1572, mas contém "mais regimentos e acrescentamentos... que foram lançados a seguir nas páginas em branco do volume, até os começos do séc. XVIII, de mistura com alguns acórdãos e resoluções da vereação" (8), o que prova que, de um modo geral, a organização dos ofícios continuou a existir de forma idêntica até essa data e talvez além. É, de fato, muito provável que a posição social e o regulamento profissional dos artistas portugueses tenha continuado, sem modificações essenciais, do mesmo modo durante o séc. XVIII, pois, até nos países onde floresceram durante o séc. XVII as "Academias", os antigos grêmios nem por isso deixaram de existir. N. Pevsner (9) caracteriza a situação dos artistas nos países artisticamente mais adiantados no fim do séc. XVII da maneira seguinte: "...3 types of artists, stood side by side. First the master in the medieval sense, who supplied from his workshop both private customers and clerical or secular authorities. (Italy, Flandres, England, Germany). Second, there was the academician, as he existed only in Paris. Third, there was the

(8) — *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui nobre e sempre leal Cidade de Lixboa* (1572), publicado e prefaciado pelo Dr. Virgílio Correia, Coimbra 1926, p. IX.

(9) — *Academies of art past & present*, Cambridge, 1940, p. 139.

Dutch painter who enjoyed complete freedom and worked in his studio for nobody in particular..."

Pelo regulamento do livro de 1572, os pintores são diferenciados em três categorias distintas, pelo material empregado, a saber: pintura a óleo, pintura a têmpera ou a fresco, pintura de dourado ou estufado (10). Vieira Fazenda (11) publicou a lista dos ofícios — quer embandeirados, quer não — que eram representados, em Portugal, na "Casa dos 24". Nessa lista extensa, nada consta do ofício dos pintores. No *"Regimento do Compromisso da Irmandade de S. Jorge dos ferreiros desta Cidade do Rio de Janeiro"* de 1790 (12) (da qual irmandade eram obrigatòriamente anexos onze ofícios) também não há menção de pintores. Compulsando atas e processos conservados no preciosíssimo Arquivo Municipal que dizem respeito aos avaliadores dos mais diversos ofícios, temos encontrado avaliadores de carpinteiro, marceneiro, pedreiro, latoeiro, alfaiate, correeiro, de ouro e pedras preciosas, de escravos, etc. etc.. sem nunca encontrarmos um avaliador do ofício de pintor. Não pensamos, no entanto, que seja lícito negar, em vista da falta de

---

(10) — Op. cit., p. 104-105.

(11) — VIEIRA FAZENDA, *Antiqualhas e Memórias do Rio de Janeiro*, t. IX, Rio 1923, pág. 191.

(12) — *Revista do Archivo do Distrito Federal*, 1897, vol. 4, pág. 131. Que a existência da irmandade de S. Jorge é anterior ao compromisso de 1790 (compromisso confirmado pela Rainha em 1791) provam os "*Autos do Juiz e mais Irmãos da Irmandade de S. Jorge desta cidade, sobre o acompanhamento do mesmo santo no dia do Corpo de Deus*" (1773), reunidos no Arquivo Municipal no cód. 1697. Os autos tratam do caso de Domingos Jerônimo e José Vicira Gomes, "officiaes deSerralheiro da Caza da Moeda desta Cidade", os quais, sob alegação dos "privilegios bem notorios dos officiaes Moedeiros" (fl. 18), se recusaram a acompanhar "a S. Jorge com o Juiz do Officio emais officiaes da Cidade".

documentos probantes (13), a existência de uma organização profissional de pintores no Rio de Janeiro colonial. Em favor da nossa hipótese sôbre a existência de um ofício de pintores, podemos mencionar a fato de que os antigos livros das irmandades e ordens usam frequentemente a expressão "Mestre Pintor". Não nos preocupamos, nesse momento, da questão de saber se o título de "mestre pintor" permite tirar conclusões seguras acêrca da qualidade da pessoa a quem está concedido. Pouco nos importa se se trata de pintores de paredes ou de pintores artísticos. O que nos interessa agora é ùnicamene o fato de terem existido, no Rio de Janeiro da época colonial, *mestres pintores* como existiram mestres pedreiros, mestres carpinteiros, etc., o que pressupõe, pois, a existência de uma legislação ou de uma organização profissional capaz de conferir êsse título (14). É de se supor que os pintores, da mesma forma que os demais oficiais, possuíram "regimentos" que regularam as condições dos exames profissionais, do número dos aprendizes, dos materiais a empregar, dos trabalhos pertencentes ao seu ofício, etc.

Parece fora de dúvida que todos os pintores podiam ar-

---

(13) — "Faltam-nos elementos para, em um estudo sintetico, fazer o historico de todos os oficios embandeirados que deveriam ter existido no Rio de Janeiro. O descuido e a perda de livros pertencentes ás antigas irmandades e, mais que tudo, o incendio do arquivo da Camara (1790), em cujos livros estavam inscriptos os regimentos e compromissos desses antigos gremios, justifica a carencia de tais pormenores..." (VIEIRA FAZENDA, op. cit. p. 194).

(14) — O DR. ZOROASTRO VIANA PASSOS opina (*Em torno da História do Sabará*, 1940, p. 146) "o título de Mestre de oficio era dado, na época aos mais capazes... Dava-se o título de Mestre aos que melhor praticavam um oficio". Sem querer absolutamente negar que, muitas vezes, o título de Mestre certamente foi atribuído dêsse modo espontâneo, pensamos, no entanto, que, em geral, os títulos de Mestre, oficial, ajudante, etc., correspondiam aos estatutos bem definidos dos ofícios. V. igualmente: SALOMÃO DE VASCONCELOS, *Oficios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVII*, in "Revista do SPHAN", n.º 4, p. 331 e ss.

rematar (ou sempre arrematarам?) as obras de douramento. Pode ser, se bem que confessemos a nossa dúvida a êsse respeito, que só os *mestres pintores,* como o afirma D. Nair Batista, arrematarам as grandes obras de douramento das igrejas. É certo, porém, que todos os pintores (sem o título de "mestre") executaram obras de douramento como consta dos seguintes exemplos, tirados, entre outros, dos livros de receita e despesa da Santa Casa da Misericórdia:

a)—fl. ilegível, ano 1734, Abril: "Por dr.º que pagou ao Pintor Fran.co Maciel a conta do ajuste e dourado do Altar de N. S.ra do Boms.º".....
b)—fl. ilegível, mesmo ano, Junho: "Por dr.º que deu ao Pintor Francisco Maciel, aconta do ajuste que se fez do dourado do retabollo de N. Senhora do Bomsucesso..."

No mês seguinte do dito ano encontramos uma notícia idêntica a respeito do mesmo pintor. Outros exemplos:

c)—fl. 230, verso, ano 1760, Junho: "por dr.º q. pagou ao pintor Jozé Alz de dourar o Oratorio dc N. S.ra dos Prazeres colocado no altar môr ajustado em 5 doblas, e deresto deque selhe devia..."
d)—fl. 87, ano 1789, Janeiro: "Ao pintor Jozé M.el de Encarnar o S.to Christo, e S. João de Deos, e dourar apienha (?) todas..."
e)—fl. 107, ano 1789, Abril: "Pagou ao Pintor de dourar huã cruz do Painel..."

Como consta do quarto documento citado — e como é aliás do conhecimento geral — os pintores também encarnaram imagens. Mas teriam sido pintores os únicos a fazerem isso? Parece que a encarnação também foi feita pelos próprios entalhadores, como consta dos exemplos seguintes, tirados, igualmente, dos livros de receita e despesa da Santa Casa:

A fls. 223 (ou 225?), ano 1760, mês de Abril, lemos: "Por dr.° que pagou ao entalhador Vericimo Alz da S.ª do Oratorio que fez p.ª a Imagem de N. Sn.ra dos Prazeres colocada no Altar môr como consta da sua conta..."

No mês de Junho, do mesmo ano, a fls. 231, lemos, porém: "Por d.r que pagou o pintor Vericimo detal de retocar, eencarnar a imagem de N. Sn.ra dos Prazeres colocada no Altar Môr..."

Trata-se evidentemente da mesma pessoa, uma vez designada como entalhador e outra como pintor, parecendo mais provável que a principal profissão do citado Veríssimo Álvares da Silva era a de entalhador.

A fls. 16, mês de Março do ano de 1769, porém, encontramos um *imaginário* que executa igualmente a encarnação da sua obra: "Pelo que pagou ao Imaginario Pascoal Fragulia, pelo Concerto e pintura da Imagem do S.r morto..."

(Diga-se de passagem que também a questão da terminologia relativa aos entalhadores, imaginários e escultores ainda não parece inteiramente esclarecida, ou melhor, que os especialistas no assunto têm emitido opiniões divergentes sôbre o gênero de trabalho que cabia exclusivamente a um ou outro dos três. Que existiram escultores no Rio de Janeiro colonial provam os mesmos livros da Santa Casa onde — em Dezembro 1733 e Janeiro 1734 — se fala três vezes seguidas dum "Mestre escultor", autor de um retábulo da N.ª S.ª do Bonsucesso.)

Todos os exemplos de obras de pintores que, por enquanto, temos citado não permitem ainda decidir a questão da existência de uma diferenciação de terminologia para designar pintores-artistas e pintores-artífices.

Por um acaso curioso, encontramos a expressão "Mestre pintor" empregada nos livros da Santa Casa apenas com referência a um pintor-artífice ou, pelo menos, a um pintor que, ao que parece, além de douramentos, executou sòmente

obras tais como pintar casas, lanternas, varas, círios, frontais, etc.:

Fl. ilegível, ano de 1761. Dezembro: "Por dr.º q. deo ao M.e pintor M.el Fran.co de pintar as Cazas em que mora o Cap.m Jozé Alz do Couto...

Por que deo ao d.to de pintar e emvernizar 18 varas..."

Seguem-se mais lanternas, tocheiros, etc. etc.

Em 1760 e 1770 encontramos referências ao mesmo pintor, cujo nome completo é Manuel Francisco Neves, mas não mais designado por "Mestre". Enquanto Manuel Francisco Neves é assim, pelo menos uma vez, chamado "Mestre pintor", Manuel da Cunha, p. e., só é qualificado de pintor. É claro que a expressão pintor ou mestre pintor não tem o mesmo significado através dos séculos. A interpretação que temos de dar ao têrmo "pintor" é certamente mais ampla no começo do séc. XVII que no fim do séc. XVIII. Só será possível decidir essas questões por uma comparação sistemática de todos os documentos coloniais que falam de pintores e mestre pintores, — a não ser que venham aparecer um dia documentos semelhantes aos que possuímos sôbre os outros ofícios.

Continuando em nossa enumeração das principais fontes capazes de elucidar pontos importantes da história da pintura colonial fluminense, devemos mencionar agora um grupo de fontes que se encontra, por assim dizer, a meio caminho entre as fontes intencionais e as fontes casuais, isto é: os inventários de objetos preciosos, de alfaias, de mobília, etc., que se encontram frequentemente nos antigos livros das irmandades, das ordens, etc. Êsses inventários constituem uma fonte preciosíssima para a identificação das obras de arte, a sua cronologia, as mudanças de lugares ou de nomes pelos quais têm passado certas obras, a perda de obras, etc. etc. Além disso, pode-se apurar, por meio de tais inventários, quais as obras que, num certo período, poderiam ter sido

conhecidas por determinado artista, o que não deixa de ter interêsse para as questões das influências recebidas por êle.

É natural que os inventários, legados e testamentos de particulares podem conter indicações semelhantes que venham completar de um modo bem apreciável o nosso conhecimento sôbre o ambiente artístico geral da época colonial no Rio de Janeiro. Havia pobreza ou riqueza artística? Qual a classe social que possuía obras de arte? Qual a maneira como se referiam às obras de arte? Como objetos de culto ou como objetos de valor (quer do ponto de vista econômico, quer do ponto de vista artístico)? etc. etc.

A julgar pelos poucos testamentos e legados por enquanto compulsados por nós, acreditamos que os objetos de arte em geral (salvo os de matérias preciosas), e especialmente pinturas, não eram muito estimados, nem muito numerosos na sociedade colonial fluminense (15).

A' mesma série de fontes semi-intencionais pertencem os documentos que mencionam a restauração de obras. Quanto à pintura colonial carioca, raríssimas são as obras que chegaram inalteradas aos nossos dias. Se agora nos cabe verificar, tão completamente quanto possível, as datas das restaurações de tôdas as obras, forçoso é confessar que as pesquisas para êsse fim, importantíssimas aliás, se tornam bem difíceis no caso das obras mais antigas cujo valor histórico é especialmente grande e particularmente larga a história das restaurações que sofreram. São mais uma vez os livros de receita e despesa, as atas, resoluções e têrmos que nos instruem, em muitos casos, sôbre as restau-

---

(15) — Aliás, quando se lembra que em 1799 a população total do Rio era segundo cálculo do DR. AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO) de cêrca de 43.000 habitantes e a população branca ascendia a pouco mais de 19.000, não é de admirar que deviam ser pouquíssimas as pinturas existentes em casas particulares. É provável também que, em regra geral, tenham prevalecido aquí as *imagens* sôbre os painéis.

rações passadas. O painel do milagre de N.ª S.ª de Bonsucesso, p. e., que data, segundo a inscrição, do ano 1639 e que se encontra na sacristia da igreja da Santa Casa foi (segundo os livros de receita e despesa) "reformado" em 1729, "pintado de novo" em 1757, "pintado" e "limpado" em 1799, etc. etc., até que em 1908 foi "restaurado" pelo pintor A. Petit. Do painel de N.ª S.ª da Misericórdia, antigamente chamada "da Visitação", encontramos, por enquanto, as seguintes referências a reformas: "Pintado" em 1757, "consertado" em 1771 e 1772. Êste painel — que data, segundo os mesmos livros, de 1722, e é de autoria de Caetano da Costa Coelho — também chegou finalmente (1908) às mãos de Auguste Petit que, durante o trabalho de "restauração", descobriu no seu verso, servindo-lhe de resguardo, um outro painel datado de 1664.

Pesquisas semelhantes, realizadas nos competentes livros das outras irmandades e comunidades religiosas, dariam certamente resultados altamente interessantes no que se refere á "história" dos diversos painéis conservados.

Nos tempos modernos, uma inscrição, gravada na própria obra, indica ás vezes a última restauração feita. Infelizmente, essas inscrições são raras e, além disso, bem sumárias quanto aos detalhes da operação. (Retoques? Restauração parcial ou total?, etc.). Um exemplo em que a data de uma restauração moderna foi pintada sôbre o próprio painel restaurado oferece a inscrição do antigo quadro de Santa Rita: *"Antiquissimo quadro de Santa Rita, venerado na antiga capella anterior á Matriz.*

Restaurado em 1912. *Vig.º Conego Dr. Victor."* (16).

Convém dizer aqui uma palavra sôbre as inscrições em

---

(16) — Segundo o histórico da Irmandade de S. Rita foi esta a primeira restauração que o antigo quadro sofreu (V. *Irmandade do SS. Sacramento da freguezia de S. Rita. Sua Origem e sua historia.* Rio, 1933, p. 14).



Fig. 1 — Retrato de Inácio da Silva Medela por Manuel da Cunha. 1795

(Galeria dos Benfeitores da Santa Casa)



Fig. 2 — Retrato de José d Sousa Barros, fundador da Igreja do Bom Jesus do Cal vário, que aparece ao fundo Autor desconhecido.

(Galeria dos Benfeitores da Santa Casa)



Fig. 3 — Retrato de Gonçalo Gonçalves, o Moço, e de sua mulher Maria Gonçalves (1620).

Este painel, o mais antigo da Galeria dos Benfeitores da Santa Casa, é o único exemplar atualmente conhecido na pintura colonial fluminense, que apresenta duas figuras retratadas em corpo inteiro.



Fig. 4 — Painel da Imaculada Conceição, datado de 1664. Autor desconhecido.
(Sacristia da Igreja da Santa Casa)

geral e o valor que oferecem como fontes para o estudo da história da pintura fluminense.

Podemos dividir as inscrições que se encontram nos painéis coloniais cariocas em dois grupos principais:

1.—Inscrições que se referem ao conteúdo do quadro (inscrições religiosas e inscrições de nomes nos retratos).
2.—Inscrições que se referem ao autor da obra, ao tempo da execução ou à pessoa que encomendou ou que possuía a obra.

Dêsses diferentes grupos, as inscrições que se encontram na grande maioria dos painéis religiosos oferecem pequeno interêsse no que concerne ao seu valor como fontes. O caráter dessas inscrições é quasi sempre puramente literário ou didático e pouco tem a ver com a *forma particular* e *individual* da obra a que êle se liga. Ao contrário dos "tituli" dos primeiros tempos da arte cristã (e de uma parte da idade média), essas inscrições não formam um complemento absolutamente necessário, um elemento indissolúvel da obra plástica. As inscrições a que nos referimos exprimem em palavras o que o painel mostra plàsticamente. Não é pròpriamente uma explicação do painel — pois, neste caso, a relação entre a inscrição e o quadro seria muito estreita — mas trata-se antes da repetição ou da paráfrase do principal conteúdo da obra plástica. Um único exemplo, que tiramos de um dos painéis da capela do noviciado da igreja da Ordem 3.ª de N. S. do Carmo, basta para ilustrar êsse gênero de inscrições: *"Hé singularissima a Graça q de seo Bendito filho alcançou no Ceo, chamada a graça da Bulla sabatina, pl.ª qual podemos piam.e crêr, q a mesma May de Deos favorece no purgatorio as almas de todos os seos filhos Carmelitas, q vestirem o seo sagrado Escapulario, expecialm.e no dia de sabbado, cuja graça declarou o Papa Jõao XXII e de-*

pois declararão mais 5 *summos Pontifices*: *tudo pela revelação da mesma Senhora*."

Seria inoportuno querer concluir alguma coisa sôbre a data da execução das obras pelo exame da ortografia, do conteúdo ou do estilo dessas inscrições, porque, primeiro, tôdas elas já não são mais as originais, mas cópias ou substituições feitas pelos restauradores e, depois, porque não existiram, ao que sabemos, no Brasil, dialetos ou iconografias regionais tão acentuados (como em certos países da Europa) que dêem margem a inferir alguma coisa sôbre a proveniência da obra ou sôbre o tempo da sua execução (17).

Abrimos aquí um parêntese para aludir a um fato, concernente à condição do trabalho artístico colonial em geral, que é confirmado, pensamos, pelas inscrições, ou seja: que a grande maioria das obras religiosas — talvez tôdas — era executada de acôrdo com um programa provàvelmente bem detalhado, imposto aos artistas pelas comunidades religiosas que encomendavam o trabalho. Ainda que os contratos conservados não façam menção especial do programa a ser executado pelo pintor e, quando aparece, não passe de indicação sumária (18), — porque parecia sobretudo importante fixaram-se as cláusulas relativas aos elementos materiais da execução (prazo, preço, material a empregar, etc.) —, é fora de dúvida que os pintores coloniais — da mesma forma aliás que os seus colegas europeus contemporâneos — receberam os programas para as suas obras religiosas da parte das autoridades competentes. Embora seja raro encontrarem-se, na pintura colonial fluminense, obras de interpretação teológica tão sutil e difícil como na pintura européia da contra-reforma (voltaremos

---

(17) — Em muitos casos nota-se ainda uma inscrição mais antiga através ou em baixo da inscrição atual. Encontram-se exemplos, entre outros, nos citados painéis da igreja do Carmo.

(18) — V. NAIR BATISTA, op. cit., in "Revista do SPHAN", n.º 5, pág. 139-140.

a êste ponto quando tratarmos das fontes iconográficas), não é admissível supor-se daí que as irmandades tivessem confiado a ornamentação custosa de seus templos ao critério de leigos, talvez inteiramente incultos, nem que os pintores, mesmo com boa instrução religiosa, estivessem a par da iconografia de tôdas as ordens. É possível que, de vez em quando, um artista tenha escolhido livremente o assunto e a forma da sua obra (quando se tratava, p. e., dum painel doado pelo artista a uma igreja em cumprimento dum voto, — como o que se conta a propósito do painel da "Morte da Virgem" atribuído a Leandro Joaquim, — ou quando o próprio artista possuía uma sólida cultura teológica, — como nos casos dos dois monges-pintores Frei Ricardo e Frei Solano). Como regra geral temos, porém, de supor que não existiram, no Rio de Janeiro colonial, pelo menos até o último quartel do séc. XVIII, artistas "livres" no sentido moderno da palavra. Com isto não queremos apenas dizer que os artistas, na execução de obras encomendadas, tinham de seguir o programa estabelecido pela pessoa que encomendou o painel, mas ainda que os pintores produziram exclusivamente sob encomenda, tal como era de praxe durante tôda a idade média até o advento da Renascença.

Quanto às inscrições que se encontram nos retratos — em primeiro lugar nos numerosos retratos de benfeitores ou jubilados das diversas ordens e irmandades — são elas muito mais valiosas como fontes do que as legendas religiosas.

Em regra, indicam as inscrições dos retratos o nome e as datas de nascimento e morte dos retratados. Como é sabido que os retratos dos irmãos benfeitores ou jubilados eram sempre executados após a morte do retratado, essas inscrições oferecem um índice valioso para se conhecer a data da execução da obra. É verdade que se trata apenas duma data "post quem" muito geral, porque vários anos separam, às vezes, a execução do retrato da data do faleci-

mento da pessoa retratada. Inácio da Silva Medela, por exemplo, faleceu em 1746, mas foi só em 1795, ao que parece, que se pintou o seu retrato. Foi em Junho dêsse ano, pelo menos, que se pagou a Manuel da Cunha a quantia de 32$000 "pella Pintura, e moldura do retrato de Ignacio da Silva Medella" (*Livro de Receita e Despesa*, fl. 49) (fig. 1). Em 1814 resolveu a mesa da mesma irmandade da Santa Casa da Misericórdia mandar executar os retratos de quatro benfeitores falecidos, respectivamente, em 1807, 1810, 1811 e 1813 (19).

Tal como o fizemos a propósito das inscrições nas obras religiosas, podemos abrir de novo um parêntese em relação aos retratos. Se, nas obras religiosas, o conteúdo e o material a empregar eram impostos ao artista, foi êste, quanto aos retratos, forçado a respeitar uma forma legada pela tradição. Ainda em 1814, na já mencionada resolução da Mesa da Santa Casa, lemos: "...semanda-se Retratar as quatro infingens

(19) — O intervalo muito grande que separa, frequentemente, a data da execução do retrato da do falecimento do retratado levanta, aliás, um problema curioso e que já interessou a DEBRET: como se podiam fazer *retratos* parecidos depois de tantos anos? Não é possível se presumir que o pintor tenha sempre conhecido bem o seu modêlo enquanto vivo. A explicação dada por DEBRET de que "os parentes e amigos apressam-se em fornecer os documentos necessários ao pintor, como sejam um retrato ou um busto mandados executar em vida para a circunstância prevista" (Debret, t. II, pág. 48), não nos parece muito aceitável no que se refere ao Rio de Janeiro colonial do séc. XVII ou da primeira metade do séc. XVIII. Por outro lado, não temos a impressão de que os retratos sejam simplesmente invenções dos pintores. Pelo contrário, independentemente do valor artístico, os mais antigos retratos dão a impressão de serem bem "parecidos". Será que o pintor executou um retrato verdadeiro dum modêlo ou duma pessoa amiga, atribuindo-lhe depois o nome do benfeitor falecido? DEBRET escreve também que êle viu inscrições que indicavam os nomes e as datas na parte superior dos painéis, ao passo que atualmente tôdas se encontram, uniformemente, na margem inferior dos retratos.

em corpo inteiro... aemitação dos que se acharão já feitos" (20).

De um modo geral, os benfeitores são uniformemente retratados de corpo inteiro, em pé e quasi sempre vistos de frente. Quanto à "scénerie", mostra ela dois gêneros principais: ou fundos de arquitetura que têm uma relação com o retratado — edifícios ou terrenos doados, moradia do benfeitor, instituições fundadas ou subvencionadas por êle, etc. — (fig. 2), ou um "décor" que, embora muito modestamente, não deixa de lembrar os faustosos e típicos fundos dos retratos barrocos: uma ou duas colunas envolvidas numa pesada cortina. Além dêsses dois gêneros de fundos de retratos, existe ainda o fundo liso, escuro e duma só côr (fig. 3). Ainda que a maioria dos retratos date do séc. XVIII, podemos talvez admitir que o seu tipo principal — de corpo inteiro, em pé — tenha a sua origem longínqua num dos principais tipos de retratos e de figuras de santos da pintura ibérica do séc. XVII. Nos outros países os retratos e as representações de santos isolados mostram, em verdade, tipos diferentes, a saber: figuras fortemente agitadas e, frequentemente, os "meios-corpos" expressivos. A Espanha, pelo contrário, cultiva principalmente o que se poderia chamar o "retrato" dos santos. (Basta lembrar, para dar um exemplo clássico dêsse tipo de representação espanhola de santos, o "S. Rodrigues", de Murilo). E é êste mesmo tipo que encontramos nas representações fluminenses de figuras santas, como o provam

---

(20) — In *Actas e Termos das Sessões e Deliberações da Administração da Santa Casa da Misericordia nos annos* 1810-1820, pág. 71. As "*quatro infingens em corpo inteiro*" a que se refere a resolução da Mesa da Santa Casa foram executadas por José Leandro de Carvalho, em 1815, conforme atesta o "Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia", mês de Junho do dito ano, a fls. 33: "*Idem a Jozé Leandro de Carv.º imp.e de 4 retratos dos Bemfeitores o Cap.t Jozé Dias da Cruz, João de Siqr.ª da Costa, Antonio J.e Ribr.º Guim.es e M.el M.des Salg.do, ede limpar os retr.os velhos* 616$800".

painéis tais como a S. Isabel, S. Tecla, S. Amador, etc. da Igreja de N.ª S.ª do Carmo, o S. João e a N.ª Senhora da sala de visitas do Convento de S. Antônio, o S. José de Leonissa e o S. Serafim de Montegranaro da igreja dos capuchos, os painéis de baixo do côro da igreja de S. Francisco da Penitência, etc.

Voltemos às inscrições.

A assinatura do artista-autor — evidentemente de tôdas a mais valiosa — é também a mais rara na pintura colonial fluminense, a tal ponto que quasi nunca se encontra. Ora, a existência ou a falta de assinatura nas obras de arte não é um mero acaso ou um fato sem importância, mas constitue (para os tempos do passado) um índice precioso quanto à atitude do autor — e igualmente do público — relativamente à criação artística.

O fato de os pintores terem começado a assinar as suas obras (seja com o próprio nome, seja por meio de monograma ou de uma marca determinada) no fim da idade média sempre foi considerado como um dos sinais do nascimento da cultura individualista moderna e do crescente valor atribuído à personalidade individual. É apenas um outro aspecto do mesmo fenômeno que se iniciou nesse tempo: a transformação do artista-artesão no artista "livre". A falta quasi absoluta de assinaturas por parte dos artistas coloniais fluminenses pode, pois, inversamente, ser interpretada como mais uma prova de que, na sociedade feudal ou semi-feudal colonial, os pintores não se consideravam — e nem eram considerados — artistas livres, criadores conscientes da sua individualidade. Antes atesta que social e espiritualmente êles pertenciam à classe dos artífices, à gente humilde do "povo" (21), aos

(21) — "...em 1730 o governador José da Silva Paes dirigia-se á Camara, procurando saber como nella se costumava ouvir o povo. A Camara respondeu que por meio de procuradores da nobreza, mercancia e mechanica eleitos neste Senado..." (apud VIEIRA FAZENDA, op. cit., pág. 192).

ofícios mecânicos, nos quais o "mestre" fica integrado na coletividade do "atelier" e onde todo o "atelier" trabalha no estilo do mestre. Além disso, atesta geralmente a falta das assinaturas a concepção da importância preponderante do conteúdo sôbre a forma, concepção tanto mais natural quando se recorda que as representações religiosas constituem a maior parte das pinturas coloniais.

Os painéis datados são quasi tão raros como os painéis assinados, o que se explica pelo fato de se fazerem geralmente juntas as indicações da data com as assinaturas do autor. Como exemplos de obras datadas, podemos citar a já mencionada tela do milagre da aparição de N.ª S.ª do Bonsucesso, que trás a data de 1639. Sendo esta data a da ocorrência do milagre, isto não significa, evidentemente, salvo outra prova, que a tela haja sido também executada em 1639. Um outro painel da mesma sacristia, chamado da Conceição, traz no fim da inscrição a data de 1664, que parece ser a data da execução. É claro que as armas que se encontram às vezes num retrato podem substituir as inscrições que mencionam o nome da pessoa retratada. (Exemplo: retrato de Luís de Vasconcelos, atribuído a Leandro Joaquim. Museu Histórico do Rio). Inscrição que se refira à pessoa que encomendou ou que possuía um painel não existe, acreditamos, na pintura fluminense, como também não existem, dum modo geral, dedicatórias, com exceção, talvez, do dístico que se encontra em baixo do retrato de Gomes Freire de Andrade. Quanto ao retrato dêsse vice-rei, porém, possuímos no decreto de 13 de Agôsto de 1760 — que permitiu que o retrato dêsse servidor do estado fôsse colocado na Câmara — uma fonte muito mais segura que tôdas as outras para o conhecimento da época em que foi feita a obra.

Consideremos agora as fontes intencionais.

Já dissemos que êste grupo de fontes é, para a pintura

colonial fluminense, muito menos extenso que o grupo das fontes casuais. Podemos acrescentar que é também muito menos importante. Não temos falado, por enquanto, da importante questão da crítica das fontes e nem temos a intenção de entrar nesse assunto. Convém, entretanto, dizer algumas palavras sôbre o caráter particular das fontes intencionalmente produzidas, tais como as obras de Porto-Alegre, Gonzaga Duque, Moreira de Azevedo, Macedo, etc. Comecemos pelos semprecitado e benemérito Porto-Alegre, êste pai da história brasileira da arte, no qual se têm inspirado — quando não o copiaram simplesmente — quasi todos os autores que, depois dêle, trataram do assunto.

Mas precisamente porque os trabalhos de Porto-Alegre se tornaram a obra "standard", o manual clássico dos estudiosos da pintura fluminense, cumpre analisá-los com grande cuidado.

Afim de poder utilizar uma fonte intencionalmente produzida de modo adequado, todo historiador é obrigado a esclarecer pelos menos dois pontos relativos a quem a produziu: 1.°) para que fim a fonte foi produzida? 2.°) estaria o autor material e intelectualmente habilitado a alcançar o fim a que se propunha? (22).

É quasi supérfluo tratar da segunda questão, porque indubitàvelmente, graças à sua cultura intelectual e artística, possuía Porto-Alegre tôdas as qualidades necessárias para a execução da sua tarefa. Pode-se dizer até que o ilustre escritor-artista deu prova dum espírito singularmente objetivo, independente e avançado sôbre o gôsto e as idéias ge-

---

(22) — "Será possível que o autor, por circunstâncias de sua vida, por sua posição social, etc. estivesse em condições de poder saber tais fatos ou não será também admissível que já os tivesse esquecido no momento de escrever? Estaria êle intelectualmente habilitado — por exemplo uma pessoa tal como Condivi ou Francisco de Holanda — para poder comunicar à posteridade as idéias gerais de um Miguel-Angelo?" (H. TIETZE, op. cit., pág. 304).

rais da sua época, procurando defender e encarecer, num momento em que predominavam ainda as teorias classicistas e ecléticas, as obras nacionais primitivas.

Quanto à primeira pergunta, parece-nos importante lembrar o fato de que a principal obra de Porto-Alegre sôbre a pintura colonial fluminense foi uma memória destinada a ser lida perante os membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Tratava-se, pois, da primeira apresentação de um novo assunto, de um domínio desconhecido que deveria ser explorado e estudado pela ilustre assembléia.

Por aí se vê que seria inteiramente improcedente considerar-se a preciosa "memória" de Porto-Alegre como uma fonte por assim dizer definitiva, que pudesse oferecer dados completos, rigorosamente exatos e minuciosos sôbre a história. as obras ou os artistas da pintura colonial fluminense.

Temos a impressão, no entanto, de que êste aspecto particular da obra de Porto-Alegre como fonte não foi tomado na devida consideração pelos sucessores do benemérito iniciador dos estudos da arte brasileira. É fato indiscutível que, em sua grande maioria, êsses autores limitaram-se a recopiar Porto-Alegre. Raríssimos foram aqueles que procuraram ir buscar as suas informações nos documentos ou nas obras originais, precisamente porque tomaram as obras de Porto-Alegre não como um estímulo para pesquisas ulteriores, mas como um resultado definitivo. A conseqüência disso é que o valor científico ou cientificamente utilisável da maior parte dessas fontes "intencionais" é bastante fraco, porque os dados reunidos por Porto-Alegre — dados que constituíram os máximos resultados que êste autor podia alcançar relativamente à sua intenção e à sua época — já não correspondem mais às exigências do estado atual dos estudos da arte.

Seja-nos lícito citar alguns trechos característicos da obra de Porto-Alegre afim de melhor podermos justificar as nossas alegações.

Diz Porto-Alegre, a propósito do painel do Salvador, por Frei Ricardo do Pilar, por sinal o artista sôbre o qual êle se estende mais minuciosamente: "... mas... o quadro que funda a sua glória é o painel que representa a imagem do Salvador, colocado no altar da bela sacristia do convento (dos Beneditinos).

Muito além de Giotto e Cimabue, aquela imagem produz em nossa alma a mais elevada inspiração religiosa; há nela uma mágica incompreensível de expressão e harmonia; a sublimidade da poesia mística, a crença só pode produzir semelhantes maravilhas, e sem êstes sentimentos angélicos a terra não possuiria o retrato do Salvador por André del Sarto, o Ecce Homo de Cigoli, e o Nascimento de Jesus Cristo de Siqueira" (23).

Pois bem. O que aprendemos desta citação é o fato de existir, no altar da sacristia do mosteiro de S. Bento, um painel representando o Cristo e que esta obra é da autoria de Frei Ricardo de Pilar. Nada nos diz o autor sôbre a maneira pela qual o Salvador está representado (em pé, sentado, na cruz, etc.?); se se trata de pintura a fresco sôbre tela, sôbre madeira, etc. A falta de pormenores essenciais é tal que, se o painel ao qual se refere Porto-Alegre tivesse sido substituído por outra representação do Cristo, o leitor atual não teria elementos para verificar a substituição. No caso da obra de Frei Ricardo temos os livros do mosteiro para provar que se trata realmente do mesmo painel. Mas quem pode garantir, em outros casos, que as obras de arte

---

(23) — MANUEL DE ARAUJO PORTO-ALEGRE, *Memoria sobre a antiga escola fluminense de pintura*. In "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", vol. 3, pág. 550, Rio, 1841.

atualmente existentes sejam as mesmas das quais fala o nosso autor?

Êsse problema de saber se a obra de arte que conhecemos atualmente é a mesma a que se referem os documentos, fica aliás sempre em aberto quando se trata de objetos de arte de fácil remoção (24).

É claro que a questão se torna tanto mais duvidosa quanto mais vagos são os documentos. No Brasil, onde o interêsse pelas pinturas nacionais antigas não data de muito tempo, êste perigo é menor, porque é menos provável que as obras antigas tenham sido substituídas por outras, novas ou falsificadas, tal como nos velhos centros da arte.

Entre os múltiplos sucessores de Porto-Alegre, foi quasi que exclusivamente Gonzaga Duque quem procurou desenvolver mais minuciosamente a orientação geral dada por Porto-Alegre. Foi êle igualmente quem tentou analisar o estilo particular dos diversos artistas, dos quais Porto-Alegre, forçosamente, não podia falar senão de um modo bem sumário. Sôbre João de Sousa, por exemplo, declarou Porto-Alegre: "pertence à classe dos coloristas", e sôbre Leandro Joaquim disse tão sòmente que "teve um pincel suave" (25). Ora, raríssimos foram os sucessores do ilustre autor que procuraram interpretar mais nitidamente a indicação fornecida por êle, de modo que, geralmente, não é possivel re-

---

(24) — "Até quando o objeto é designado de uma maneira que não deixa lugar a nenhum equívoco, torna-se duvidoso saber se o objeto ainda existente foi aquele mencionado pela fonte. Se um pintor tinha de fazer um quadro minuciosamente caracterizado, para um altar determinado, e se é indubitável que o pintor entregou o quadro, não é ainda absolutamente certo que o painel do mesmo conteúdo, existente no mesmo lugar, seja idêntico à obra mencionada na fonte. Se Miguel-Angelo trabalhou num crucifixo para a igreja do Espírito Santo e se êste devia ser transferido em 1759 para o côro da mesma igreja, não se pode concluir daí que o crucifixo que se encontra atualmente nesse lugar seja o mesmo do qual falam as duas fontes" (TIETZE, op. cit., p. 347).

(25) — Op. cit., 553 e 534.

conhecer nas obras conservadas a mão do pintor que os Viana, Macedo, Moreira, etc. procuram caracterizar por indicações demasiadamente gerais ou simplesmente reproduzidas de Porto-Alegre.

Os trabalhos dêste, de Araújo Viana, Macedo, Fazenda, etc. contêm, todavia, um grupo de fontes que merecem uma menção especial: as anedotas sôbre determinados artistas ou obras, transmitidas pelos diferentes escritores citados. É claro que uma tradição *oral* primitiva constitue a base dessas anedotas conservadas ùnicamente pela tradição escrita. Que o valor dêsse gênero de fontes pode ser muito grande provam, por exemplo, as preciosas cartas de Francisco de Holanda ou as biografias reunidas por Vasari, que, muitas vezes, se baseiam diretamente sôbre discussões e "potins" dos "ateliers". De um modo geral pode-se dizer que o interêsse de tais anedotas é tanto mais vivo quanto mais íntimo foi o contato do autor que as refere com os artistas a que aludem e quanto mais traços individuais elas contêm. O que diminui o valor como fonte psicológica, artística, biográfica, etc. das anedotas conservadas a respeito dos pintores coloniais fluminenses é precisamente o fato de não serem os escritores que as recolheram contemporâneos dos referidos artistas e o conteúdo destas anedotas só raramente revelar traços individuais.

A anedota sôbre o efeito ilusionista de certas obras de Frei Benjamim Solano, p. e., parece ensinar-nos alguma coisa sôbre o próprio estilo dêsse pintor. Acontece, porém, que as indicações fornecidas são de caráter tão geral, que não permitem nenhuma conclusão sôbre o estilo particular dêste artista, tanto mais que anedotas semelhantes enchem a história da arte desde os tempos mais remotos da antiguidade. A anedota que designa Leandro Joaquim como o autor do painel da "Boa Morte" da antiga igreja do Hospício tem, é verdade, um caráter muito mais pessoal. É natural, porém,

que esta atribuição também não possa ser considerada como absolutamente certa se não fôr possível verificá-la por outras provas provenientes quer de documentos, quer de análise das formas, etc.

Como teremos de considerar novamente as fontes intencionalmente produzidas quando nos referirmos ao problema do necessário contrôle recíproco de tôdas as fontes, umas pelas outras, passemos agora ao estudo das fontes diretas.

Já dissemos que as próprias obras conservadas são quasi as únicas fontes diretas existentes sôbre a pintura colonial fluminense. Naturalmente, no momento em que examinamos essas obras do ponto de vista do valor que oferecem como fontes, diminui o nosso interêsse pelo valor absoluto de cada obra individual e são, pelo contrário, as características gerais e tipicas que devemos procurar reconhecer em primeiro lugar. Pensamos que o melhor método para alcançar êsse fim consiste em considerar separadamente os dados iconográficos e os dados formais.

Como não existia, no Rio de Janeiro colonial, nenhuma tradição indígena notável quanto á arte da pintura monumental, é claro que esta realizou os seus primeiros passos sob a influência da pintura européia. Temos, pois, pela comparação da pintura colonial fluminense com a pintura contemporânea européia um meio bastante fácil para reconhecer — pela verificação das semelhanças ou divergências — o caráter particular das obras fluminenses.

Como a grande maioria das obras conservadas é de conteúdo religioso, convém considerar em primeiro lugar os assuntos iconográficos religiosos tratados pela pintura colonial do Rio. É oportuno, pensamos, dividir os assuntos religiosos em dois grupos, reunindo, de um lado, os temas que fazem parte, por assim dizer, da iconografia religiosa

geral, e do outro, a iconografia particular das diferentes ordens, ordens terceiras e irmandades.

É natural, uma vez que as pinturas eram principalmente encomendadas pelas Ordens, que prevalecessem aquí os assuntos particularmente ligados à história das respectivas comunidades religiosas. Mas existem ainda outras razões, pensamos, para explicar a (relativa) raridade das pinturas coloniais que representam assuntos da iconografia religiosa geral. Vemos uma dessas razões no fato bem simples de serem, em sua grande maioria, os altares das igrejas fluminenses decorados de esculturas e não de painéis. Por outro lado convém considerar a intenção que presidiu na Europa, a partir do fim do séc. XVI, à multiplicação das representações da Virgem, do Purgatório, do papado, dos Sacramentos, de certos santos, etc. Essa intenção foi gerada pela luta contra o protestantismo. Multiplicaram-se precisamente as representações de tais dogmas ou devoções que os protestantes negaram e atacaram (26).

Ora, no Brasil, a Igreja fez obra de catequêse, mas não foi forçada a defender-se contra os ataques do protestantismo. Do mesmo modo não havia razão para exaltar, nas representações destinadas aos catecúmenos, o martírio cuja representação ocupa na Europa, e com boas razões, um lugar preponderante na arte religiosa dos séc. XVII e XVIII. É claro também que não devemos procurar, na arte colonial brasileira, a expressão ou o reflexo das controvérsias, extremamente sutís, que se originaram então no seio da Igreja sôbre a interpretação verdadeira de certos pontos da história sagrada e da história dos santos. Referimo-nos à discussão de problemas teológicos tais como: se o Senhor foi crucificado com três ou quatro cravos; se o anjo da anunciação vi-

---

(26) — E. MÂLE: *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*. Paris, 1932. Capítulo II, p. 19-107.

nha ou não acompanhado de outros anjos; se a Virgem desmaiou ao pé da Cruz, etc.

Nas bandeiras de procissão da Santa Casa da Misericórdia que representam a paixão do Cristo, vê-se por exemplo o momento da ereção da Cruz com o Senhor crucificado. Duvidamos que se possa daí concluir que o pintor quis assim afirmar a tese — sustentada por alguns e contestada por outros — de que o Cristo foi crucificado sôbre a cruz deitada e não sôbre a cruz já erecta.

Se, porém, nas mesmas bandeiras o artista representou na Ceia o momento da Eucaristia (e não o momento da anunciação da traição), podemos considerar êste exemplo como uma prova de que os artistas coloniais brasileiros seguiram muito naturalmente a nova iconografia promovida pela contra-reforma (27).

Para poder demonstrar êste fato com a devida exatidão tornar-se-ia evidentemente necessário analisar tôdas as pinturas religiosas coloniais brasileiras (e não apenas as do Rio de Janeiro), fazendo-se igualmente mister estender o estudo iconográfico às obras de escultura. Na catedral da Baía, por exemplo, encontra-se, no altar da sacristia, a imagem do Cristo crucificado com três cravos, enquanto, no altar dos Santos Mártires da mesma igreja, a representação mostra quatro cravos. Outro exemplo: se não achamos na pintura fluminense a representação da flagelação do Senhor à "coluna baixa", tema frequentemente tratado pela arte da contra-reforma, encontramos, contudo, um painel dessa concepção no convento do Carmo da Baía.

Provam êsses poucos exemplos que só um estudo de

---

(27) — Quand la Cêne n'apparait pas sous l'aspect de la communion (aparece sob êste aspecto — o da comunhão dos apóstolos — num painel da sacristia da Matriz do Pilar da Baía) elle se montre, sauf qq. exceptions, sous l'aspect de la consécration... Telle est la formule qui va regner, concuremment avec la communion des apôtres, dans toute l'Europe catholique" (E. MÂLE, op. cit., p. 76).

tôdas as obras coloniais religiosas permitiria, como já dissemos, enunciar algo de definitivo sôbre o caráter da iconografia religiosa do Brasil colonial. Como certos assuntos e certos detalhes aparecem na arte européia só a partir de uma data determinada, obtém-se, dêsse modo, um meio auxiliar para precisar a data de execução de obras brasileiras que representam os mesmos temas.

Entre os painéis fluminenses que tratam de assuntos da iconografia religiosa geral, cumpre destacar novamente um quadro que pertence à Santa Casa: o já citado painel da "Conceição", datado de 1664 (fig. 4). A inscrição que se encontra em baixo do quadro diz: *"Esta Hé A Conceiçam da Virgem Senhora Nossa concebida Sem Pecado.* 1664." O quadro mostra, da direita para a esqucrda: S. José, S. João Batista, — que segura um cajado em forma de cruz com a inscrição "*agnus dei*", — a Virgem e o Menino, e S. Gabriel ao lado da Virgem. Uma cabecinha de anjo aparece no céu e mais um pequeno anjo, voando sôbre a Virgem e o Menino Deus, joga flores sôbre ambos. A Virgem coloca o seu pé direito, coberto pelo vestido, sôbre a cabeça de um terrível dragão-serpente e o Cristo, sustentado pela mãe, faz um movimento idêntico, — movimento fortemente acentuado pelo pintor que teve ainda o cuidado de pôr a cabeça da serpente, a figura do Cristo e o pé de N.ª Senhora exatamente no eixo da composição. Tôda a atenção fica, pois, concentrada sôbre a idêntica ação da Mãe e do Filho. Assim, não padece dúvidas que a cena representa um dos assuntos mais caros à arte da contra-reforma: a heresia, simbolizada pela serpente, é vencida pela Virgem com o auxílio do seu filho (28). Resta saber:

(28) — Havia a propósito desta cena uma controvérsia entre os teólogos, — controvérsia resultante dos ataques do protestantismo contra uma passagem da Vulgata onde se fala da luta entre a mulher e a serpente. "Leurs critiques soutenaient qu'il ne fallait pas lire *ipsa*, mais *ipse conteret caput tuum*. Suivant eux, ce n'était pas la Vierge, mais le Christ qui devait écraser la tête du serpent. L'Église savait qu'en effet la traduc-

como explicar a inscrição que, à primeira vista, não parece corresponder à representação? De fato, corresponde perfeitamente à cena, sendo apenas necessário compreender que a expressão "*esta Hé a Conceiçam*" e "*concebida sem pecado*" se refere não à pessoa da Virgem, mas ao Filho, como observou tão justamente o Rev. D. Clemente da Silva Nigra, O. S. B.. As figuras que acompanham o Menino são precisamente as que conheceram o milagre da sua concepção divina: a Virgem, S. Gabriel, S. João Batista e S. José.

Ao que sabemos, é êsse quadro da Santa Casa o único, entre as pinturas fluminenses, que trata o assunto duma maneira tão claramente inspirada nas controvérsias teológicas dos séc. XVII e XVIII.

O mesmo tema aparece bem diferentemente expresso, do ponto de vista da controvérsia teológica, num painel conservado no convento de S. Antônio (fig. 5). Nessa pintura vê-se a Virgem Imaculada, posta sôbre uma nuvem e o crescente, aureolada de estrelas e rodeada pelos símbolos da ladainha. Aos seus pés, porém, onde aparece uma calma paisagem, está estendida a serpente impotente e vencida. Em baixo do quadro se encontram as palavras: *T. P.* (tota pulchra) *es Maria*.

Todo o painel é, pois, um hino à pureza, à fôrça e à

---

tion grecque des Septante donnait dans ce passage le masculin, et que, dans *certains manuscrits de la Vulgata, on trouvait ipse au lieu de ipsa*; aussi avait-elle concilié les 2 interprétations de la façon la plus ingénieuse. "Il y a, dit Jean de Carthagène, une lutte engagée entre la femme et le serpent, et c'est la femme qui triomphe, mais elle en triomphe par son fils". Cette interprétation avait pour elle l'autorité du pape, car, qq. années auparavant, saint Pie V, dans sa bulle sur le rosaire, s'était exprimé ainsi: "La Vierge a écrasé la tête du serpent à l'aide de celui qu'elle a enfanté". Ainsi, suivant l'Église catholique, le serpent avait été écrasé à la fois par la Vierge et par son fils. L'art reproduisit alors, avec une parfaite exactitude, cette interprétation de l'Église". (E. MÂLE, op. cit., pág. 38).

beleza da Virgem; qualidades que, precisamente, lhe eram negadas pelos protestantes e que os fiéis proclamavam pelas palavras e pelas imagens (29).

De um modo geral, a "Imaculada" se encontra raramente na pintura fluminense (mas frequentemente na escultura), predominando as obras que representam a Virgem sob outras invocações, tais como a da Penha, da Vitória, da Misericórdia, Mãe dos Homens, etc. No convento de S. Antônio há, porém, mais duas interessantes representações da Virgem Imaculada. Ambas as obras pertencem, é verdade, mais à iconografia da Ordem franciscana — campeã, desde o comêço da sua existência, da defesa da Virgem Imaculada, — do que à iconografia "geral". No entanto, como um dos painéis é, no Rio, o único exemplo dum tipo contra-reformista altamente interessante da representação da Imaculada, incluímo-lo nesta categoria da iconografia geral. O referido painel (fig. 6) mostra, no centro da parte inferior, os braços de Cristo e de S. Francisco sustentando folhas de palmeiras com as seguintes inscrições: *tota pulchra es Maria"*, diz a de Cristo; *"Et Macula Originalis non estinte"*, a de S. Francisco.

Em baixo dos braços se encontra uma espécie de faixa, sustentada, de cada lado, por três santos e três santas da Ordem, que traz as seguintes palavras: *"Es mi Pureza Escogida — De Estos Braços Apoyada — Por El Uno Preservada — Por El otro Defendida*.

No primeiro plano, perante os referidos grupos de santas e santos, estão ajoelhados o papa Alexandre VII e D. João IV.

As palmas sustentadas pelos braços de Cristo e de S. Francisco se entrecruzam de tal forma que acompanham perfeitamente o crescente sôbre o qual, no centro do quadro, se vê a Virgem.

---

(29) — E. MÂLE, op. cit., pág. 30 e seguintes.

Se a parte inferior do painel, a cena terrestre, que acabamos de descrever ràpidamente, interessa em especial à iconografia franciscana, a parte celeste oferece um interêsse iconográfico mais geral, porque nela se encontram algumas representações do tema semelhantes às que aparecem na arte européia desde o fim do séc. XVI até o séc. XVIII, e não apenas em igrejas franciscanas.

A Virgem, aureolada de estrelas, num nimbo de raios em forma de "mandorla", aparece cercada e admirada pela hierarquia dos anjos, enquanto sôbre a sua cabeça se vê a pomba do Espírito Santo e o Eterno. Um serafim segura uma fita em que vêm escritas as palavras: *"Fecit potentiam in brachio suo"*. A pomba traz a palavra *"unicali"*; e nas mãos de Deus aparecem duas folhas de palmeira com as inscrições: *"Praeservatio Aeterna, — Praeservatio Temporalis*. O painel reúne, pois, todos os elementos da defesa teológica da Imaculada. Mostra a Virgem como tendo sido concebida por Deus antes da criação do mundo, não atingida pelo pecado original e tão pura e luminosa que, como disse Canisius na sua obra *"de Maria Virgine"* (30), ela constituíu um milagre até para o céu e que os anjos, aos quais Deus participou a idéia gloriosa da Virgem, a consideraram "de respeitoso amor". — Na capela da Imaculada Conceição de Aracoeli em Roma, igreja-matriz dos franciscanos, se encontra um fresco em que o artista, afim de mostrar que a Virgem é anterior à criação do homem, a representa assistindo à luta entre S. Miguel e os anjos revoltados; numa outra cena, ela aparece, no momento da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, em pé sôbre a serpente, "fazendo pressentir a Redenção no instante mesmo da queda". O painel do convento de S. Antônio prova, pois, que, como já dissemos, as obras religiosas coloniais do Rio correspondem,

---

(30) — Citado por E. MÂLE, op. cit., pàg. 46.

no que concerne à iconografia geral, perfeitamente à arte religiosa européia da contra-reforma.

No entanto, o citado painel não constitui apenas um exemplo ou uma fonte sobremodo interessante do ponto de vista iconográfico mas oferece ainda, pela inscrição espanhola e pelas figuras do papa Alexandre VII e de D. João IV, outros meios para determinar mais exatamente o tempo da sua execução.

Como Alexandre VII foi eleito papa em 1655, o quadro não pode ser anterior a esta data. Tendo Alexandre VII falecido em 1667, Clemente IX lhe sucedeu no trono papal. Ora, é natural supor-se que o pintor teria representado não Alexandre VII mas Clemente IX junto ao rei D. João IV, se a obra tivesse sido executada após a morte de Alexandre VII. A feitura da obra se situa pois entre os anos 1655-1667.

Por outro lado, sabe-se que D. João IV foi proclamado rei em 1640, após a revolução contra o domínio espanhol, e que faleceu em 1656. O tempo em que D. João IV, *rei,* e Alexandre VII, *papa,* viveram juntos se reduz, portanto, ao ano da morte do rei: 1656.

Mas podemos realmente afirmar, pela simples confrontação dessas datas, que a obra deve ter sido executada em tôrno de 1656?

Sabe-se que o rei D. João IV — irmão da V. O. T. de S. Francisco — tinha uma devoção particular para com a N.ª S.ª da Conceição de Vila Viçosa, a tal ponto que, depois de ter subido ao trono "ofereceu-se a si próprio e a todos os seus domínios à Imaculada Conceição, declarando N.ª S.ª da Conceição protetora e padroeira do reino" (31). Além disso fez a promessa de, até com perigo de vida, defender a Santa Virgem, concebida sem pecado original, e reuniu os três estados do seu reino numa liga para o mesmo fim. "Cada

---

(31) — HENRIQUE SCHAEFFER, *Historia de Portugal*. Vol. IV, Porto, 1898, pág. 441.



Fig. 5 — Painel da Imaculada Conceição. Autor desconhecido.
(Convento de Santo Antônio)



Fig. 6 — Painel da Imaculada Conceição. Pintura executada provavelmente em 1656. (Autor desconhecido).
(Convento de Santo Antônio)



Fig. 7 — Painel do Batismo de Cristo. Autor desconhecido
(Batistério da Igreja da Santa Casa)



Fig. 8 — Cena milagrcsa da vida de Santo Antônio. Painel executado entre 1716 - 1719.
(Capela-mor da Igreja do Convento de Santo Antônio)

um de seus membros fez, por juramento, a promessa de que sustentaria aquele importante artigo da fé" (32). A representação da figura de D. João IV numa obra franciscana é, pois, muito natural, e daí não se pode concluir, portanto, que a obra date forçosamente do tempo de sua vida.

Se, por outro lado, o papa Alexandre VII se tivesse também distinguido particularmente na defesa da Imaculada ou se êle tivesse tido relações especiais com a ordem franciscana, todo esfôrço no sentido de determinar a época da execução da obra pelas datas da vida do papa e do rei seria vão. Não conseguimos, porém, apurar se o papa Alexandre VII, que tanto se distinguiu na luta contra os jansenistas, teve uma importância particular na história da ordem seráfica. Parece, assim, provável que a sua imagem se encontre no referido painel ao lado do retrato do rei D. João IV pelo simples fato de que, realmente, era êle papa no momento da execução da obra.

Quanto à inscrição espanhola da obra, seria talvez possível explicá-la por ter estado Portugal sob dominio espanhol. Achamos, pelo menos, que esta hipótese parece mais aceitável do que supor que um pintor espanhol tivesse representado, neste tempo em que eram mais do que críticas as relações entre Portugal e a Espanha, D. João IV, designando-o expressamente como *R. P. "Rex Portugalis."*

Não é preciso, pensamos, enumerar, uma a uma, tôdas as pinturas religiosas coloniais do Rio para provar que, na concepção do assunto, tôdas elas correspondem perfeitamente à nova iconografia que se formou, na arte européia, a partir do fim do séc. XVI. Limitamo-nos, pois, a demonstrar êste fato com um último exemplo: a representação do batismo do Cristo tal como aparece no belo quadro do batistério da igreja da Santa Casa (fig. 7). As modificações introduzidas pela arte do séc. XVII nas representações dêste

---

(32) — H. SCHAEFFER, op. cit., ibidem.

velho tema da arte cristã concernem, em primeiro lugar, à atitude do Cristo. Enquanto nas obras dos séc. XV e XVI o Cristo é representado em pé, a cabeça levemente inclinada e as mãos juntas num gesto de prece, — como, por exemplo, nos painéis de Masolino, de Piero della Francesca, de Verrocchio, etc. —, a arte do séc. XVII mostra-o humildemente inclinado perante S. João, com as mãos cruzadas sôbre o peito, num gesto profundamente respeitoso. Na realidade, a cena do batismo significava para os teólogos do séc. XVII o exemplo glorioso da profunda humildade do Cristo, ao passo que nos séculos anteriores o batismo foi considerado como uma das três teofanias (33), uma das três afirmações da divindade do Senhor.

Existem, na arte do séc. XVII, algumas representações do batismo que mostram o Cristo ajoelhado perante S. João. A maioria dos artistas se limitava, porém, tal como o autor do painel da Santa Casa, a mostrar o Senhor humildemente inclinado diante de S. João que, com uma concha, derrama a água do Jordão sôbre êle. A pomba do Espírito Santo aparece, numa auréola radiante, no céu e cabecinhas de anjos contemplam, entre nuvens, a sagrada cena.

Não apenas na atitude, como também no traje de Cristo, o painel fluminense revela a iconografia do séc. XVII. Sabe-se que o Concílio de Trento proibiu a nudez nas obras religiosas. E, ainda que nem todos os artistas tenham obedecido sempre rigorosamente a essa prescrição, nota-se, porém, que, de um modo geral, as figuras, mostradas nuas na arte dos séculos precedentes, foram representadas vestidas na arte do séc. XVII (34). Quanto à cena do batismo, raríssimas

---

(33) — F. XAVIER KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst.* T. II, primeira parte, pág. 293, FREIBURG i. B., 1896; e E. MALE, op. cit., pág. 260.

(34) — É verdade que a preferência pela figura vestida não pode ser explicada ùnicamente como sendo consequência da resolução do Concílio de Trento. Tem que se levar em conta também o fato de que, por um lado, a

terão sido as obras que, a partir do séc. XVII, não mostrem o Cristo coberto por um grande lençol, cujas extremidades, às vezes, são seguradas por anjos.

Se dissemos que as obras religiosas coloniais fluminenses correspondem perfeitamente à iconografia religiosa européia do fim do séc. XVI, dos séc. XVII e XVIII, isto não quer dizer, evidentemente, que todos os assuntos tratados pela pintura religiosa européia hajam sido também tratados aqui. Mas pode-se afirmar que, salvo uma exceção — N.ª S.ª da Penha (35) —, não se encontra nas pinturas fluminenses nenhuma obra cuja iconografia mostre um caráter exclusivamente brasileiro ou que não seja igualmente conhecido na pintura religiosa européia dos referidos séculos. Já não se pode dizer a mesma coisa em relação à iconografia das diversas ordens ou ordens terceiras.

É claro — tratando-se das mesmas comunidades religiosas — que são representadas, aqui como lá, as mesmas figuras santas ou particularmente ligadas à história das respectivas ordens e irmandades (36).

Mas, embora se representem as mesmas personagens, não se mostram as mesmas cenas, ou ainda, quando aparecem os mesmos episódios da vida dos santos, estas cenas são frequentemente tratadas de uma maneira bem diversa. A

---

arte do alto Renascimento já havia preferido — por motivos que nada tinham que ver com escrúpulos religiosos — os corpos harmoniosamente envolvidos em amplas "draperies" aos nus rígidos do "quattrocento" e, por outro, que os vestidos e pregas vivamente agitados constituíram uma verdadeira "trouvaille" para os artistas do barroco, tão entusiastas das linhas curvas e das massas movimentadas.

(35) — A legenda européia de N.ª S.ª da Penha (da França) fala de uma serpente, enquanto a brasileira fala de um jacaré. É a variante brasileira da legenda que está representada no painel de N.ª S.ª da Penha da sacristia da igreja da Santa Casa.

(36) — Como as obras de arte do Mosteiro de S. Bento desta cidade vêm sendo estudadas pelo Rev. D. Clemente da Silva Nigra, O. S. B., não nos ocuparemos das pinturas dêsse mosteiro.

diferença principal que se nota nessas obras, comparadas às obras européias, não está pròpriamente na iconografia mas sim no que diz respeito à forma, compreendida esta palavra no seu sentido mais largo.

É fato muito conhecido ter a arte religiosa dos séculos XVII e XVIII preferido, antes de tudo, as representações de visões celestes, os momentos de exaltação, os acontecimentos milagrosos, as cenas de massas e os martírios. Ora, podemos notar que tais representações, tão caracteristicas da arte religiosa barroca, são relativamente raras na pintura colonial fluminense. Não deixam, porém, de existir (basta lembrar as pinturas do teto da sacristia do convento de S. Antônio e as da igreja da V. O. T. de S. Francisco da Penitência).

Vêem-se, na sacristia do convento de S. Antônio, as seguintes cenas: no painel central, S. Antônio recebendo o Menino Jesus; nos outros, a aparição da Virgem ao santo na véspera da assunção; a aparição da Virgem a S. Antônio, ainda cônego Agostinho; S. Antônio tentado pela diabo e a morte de S. Antônio (37). Todos os painéis podem ser considerados, do ponto de vista da forma, como sendo de inspiração tipicamente barroca: as aparições milagrosas da Madona numa nuvem de anjos; a expressão e a atitude extática do Santo; a luz radiante que emana das figuras celestes e que ilumina também o rosto do santo, enquanto o resto da representação se perde na sombra; tudo concorre para acentuar a impressão cheia de mistério e de exaltação religiosa que caracteriza as obras religiosas barrocas.

Os painéis que decoram o teto da igreja de S. Francisco da Penitência oferecem um aspecto diferente mas não menos característico de pintura barroca, ou seja: o "virtuose" ilusionismo arquitetônico da grande pintura barroca *decorativa,* tal como quando atingiu o seu auge no séc. XVII

---

(37) — *O convento de S. Antônio do Rio de Janeiro. Sua história, memórias, tradições"*, por BASÍLIO ROEWER, O. F. M., Rio, 1937, pág. 343.

com as obras de A. Pozzo, S. J., e a multidão de seus sucessores e imitadores.

Tanto na capela-mor como no corpo da referida igreja, a pintura do teto representa — apesar de ser diferente em seus detalhes — uma arquitetura um tanto fantástica com pilastras, balaustradas, balcões salientes, volutas, ricas cornijas que projetam as suas sombras, cartuchos sustentados por anjos que voam no espaço, guirlandas de flôres que passam de uma pilastra a outra. O centro do teto da capela-mor culmina numa fingida lanterna de cúpula aberta que deixa perceber, numa cena celeste, S. Francisco ajoelhado e rezando perante Cristo e a Virgem (38). Em (fingidas) lanternas laterais, de forma oval, aparecem, em "grisaille", cenas da vida do mesmo santo. Sentadas sôbre a cimalha e os capitéis das pilastras que sustentam tôda essa ousada construção de perspectiva, aparecem figuras de santas e santos em diferentes atitudes de profunda meditação ou de adoração extática.

A pintura do fôrro da nave finge uma espécie de galeria, muito alta e ricamente decorada. A impressão de grande altitude que se tem dessa galeria resulta não só —embora o seja principalmente — dos "raccourcis" de perspectiva da arquitetura, vista de baixo, mas igualmente de efeitos de contrastes de côres e de formas, hàbilmente empregados pelo artista: a maior claridade de todo o teto fica reservada à parte central, onde aparece, numa luminosidade radiante e tôda imaterial, a figura extática de S. Francisco, só, de braços estendidos e com a cabeça levantada para a fonte invisível da luz celeste. A balaustrada da galeria forma como que uma moldura da cena, enquanto a parte inferior da decoração, com a riqueza de suas pesadas formas arquitetônicas e o

(38) — Trata-se provàvelmente da famosa visão de S. Francisco na igreja da Porciúncula.

grande número de santos e anjos reunidos, acentua ainda mais o contraste com o grande espaço luminoso e vazio do centro.

As duas decorações que acabamos de indicar e os painéis de José de Oliveira, conservados no mosteiro de S. Bento, são, a nosso ver, as obras fluminenses coloniais que oferecem, entre tôdas as outras, o aspecto mais tipicamente barroco, tanto no que concerne ao conteúdo como à forma.

Já dissemos que, do ponto de vista iconográfico, as pinturas aqui executadas para as diferentes ordens e irmandades não correspondem, tão perfeitamente como as obras da iconografia geral, aos temas religiosos que prevaleceram na arte européia dos séc. XVII e XVIII. Alguns exemplos que escolhemos entre as principais obras franciscanas, carmelitas e as pinturas executadas para a ordem terceira dos mínimos de S. Francisco de Paula bastam, pensamos, para provar a nossa alegação.

Vejam-se, por exemplo, os painéis que decoram a capela-mor da igreja do convento de S. Antônio e as paredes laterais da capela-mor da mencionada igreja de S. Francisco da Penitência. Os primeiros datam do comêço do séc. XVIII, entre 1716-1719 (39), e os segundos, de 1743 (40).

Num e noutro caso se trata de representação de cenas milagrosas, tiradas da história de Santo Antônio e de S. Francisco. Nem a escolha das cenas, nem o tratamento das formas revelam, porém, nesta série de obras — em contraste com as pinturas dos tetos já citados — qualquer inspiração barroca. Tem-se a impressão, pelo contrário, de que os autores dos painéis evitaram tôdas as cenas que constituíram o assunto predileto das obras franciscanas européias dêsse tempo — isto é, as cenas das visões e dos êxtases de S. Francisco e de S. Antônio — e escolheram apenas os episó-

(39) — FREI BASILIO ROEWER, op cit., pág. 175

(40) — NAIR BATISTA, op. cit., in "Revista do SPHAN", n.º 5, pág 132".

dios da vida e da legenda dos santos nos quais predomina um "décor" mais terrestre e uma ação que podia dispensar a representação do sobrenatural, do extático ou do místico (figs. 8 e 9).

Podemos verificar, no entanto, que, até em obras que representam cenas de êxtase e de visões celestes, alguns pintores coloniais fluminenses revelam um caráter de sobriedade e de simplicidade que nada tem de barroco.

Todos os painéis que ornam a linda capela do noviciado da igreja da V. O. T. de N.ª S.ª do Carmo podem ser considerados como obras típicas da iconografia carmelita desde o fim do séc. XVI até o séc. XVIII. É bem verdade que algumas das cenas mais extáticas e mais frequentemente representadas pela arte carmelita barroca não se encontram nas obras do pintor colonial, como, por exemplo, a transverberação de S. Teresa, as múltiplas aparições do Cristo à mesma santa, etc. No entanto, três dos quatro painéis representam em todo caso cenas de visões ou de êxtase, ou sejam: Cristo aparecendo a S. Maria Madalena de Pazi; Cristo aparecendo a S. Teresa e S. João da Cruz "coroando-os com coroas de Glória" e a Virgem do Carmelo distribuindo o Escapulário a S. Simão Stock "e, na pessoa dêle, a todos os seus filhos" como sinal de salvação.

O caráter místico ou extático do *conteúdo* das obras fica assim fora de dúvida. A maneira, porém, pela qual êste conteúdo é tratado, do ponto de vista da forma, é tão simples, tão sóbrio, que quasi nada fica do perfume místico e sobrenatural do assunto.

Vejamos, p. e., o painel que representa a aparição do Senhor crucificado "em lavaredas de fogo" à S. Maria Madalena de Pazi, perdida em sua profunda meditação da Paixão (fig. 10). Apesar de algumas cabeças de anjos que aparecem no céu, é quasi ùnicamente pela atitude da Santa que se pode reconhecer tratar-se de uma cena de visão, pois o

Senhor crucificado, os anjos no céu e um anjo sentado ao lado da cruz com os instrumentos da paixão não revelam, nem pela atitude, nem pela côr, nem pela luz, um único traço que deixe reconhecer o caráter sobrenatural, súbito e transitório da aparição. Pelo contrário, tem-se a impressão de que a figura milagrosamente aparecida não é o Cristo mas a própria Santa Maria Madalena.

Cousa semelhante pode-se dizer do painel que representa o milagre concedido a S. Teresa e S. João da Cruz (figura 11). A figura de Cristo é representada no centro do quadro, sentada sôbre uma espécie de altar ou de soco de coluna. Num gesto simétrico êle estende os braços sôbre as cabeças de S. Teresa e de S. João, ajoelhados perante o altar. Posto que uma cortina na parte superior do painel (sustentada num canto por um anjo) deva talvez sugerir, na idéia do pintor, que se trata duma aparição súbita e milagrosa de Cristo, tôda a obra não deixa de ser muito mais parecida com as "sante conversazioni" equilibradas e estáticas da Alta Renascença do que com qualquer um dos quadros movimentados e dinâmicos da arte barroca.

Nos dois painéis da parede oposta, que mostram a distribuição do Escapulário pela Virgem e o efeito dêste sagrado sinal para as almas no purgatório, se diferenciam mais claramente, é verdade, as figuras terrestres das pessoas celestes, e se procura acentuar o caráter sobrenatural das cenas por uma composição mais movimentada e uma iluminação menos realista. Ainda assim, porém, êstes painéis estão mais próximos das obras ecléticas post-renascentistas do que das obras verdadeiramente barrocas.

Como último exemplo, consideremos as seis cenas milagrosas, tiradas da vida de S. Francisco de Paula e da autoria de Manuel da Cunha, que ornam as paredes da capela de N.ª S.ª da Vitória da igreja de S. Francisco de Paula. (A pintura do teto da mesma capela é consagrada à representa-

ção de N.ª S.ª da Vitória). Ora, dos seis episódios milagrosos tratados pelo pintor colonial, só dois mostram cenas de visões e de êxtase. Os quatro painéis restantes mostram exclusivamente ações milagrosas do S. Patriarca tais que dispensam perfeitamente a representação da comunicação direta do santo com as esferas celestes ou da intervenção imediata, visível, das fôrças divinas.

Assim, podemos verificar de novo que os temas mais tipicamente barrocos ou que se prestam mais fàcilmente a um "tratamento barroco" são precisamente os mais raros.

Não se restringindo o fenômeno observado — como acabamos de ver — às obras de um artista determinado mas se referindo, salvo algumas exceções, ao aspecto *geral* da pintura colonial fluminense, temos de procurar, se possível, as razões capazes de explicar êste fato.

Hesitamos em propor uma hipótese para explicar o caráter estático, sóbrio e, de um modo geral, não-barroco das pinturas fluminenses uma vez que, certamente, se tornará estranha pelo seu aspecto extraordinàriamente singelo: os pintores coloniais fluminenses evitaram a representação das cenas extáticas, agitadas, místicas da arte barroca, preferindo-lhes as cenas mais calmas, mais concretas, e, contudo, mais simples, porque a representação dêstes últimos assuntos era mais fácil de realizar-se.

Estamos perfeitamente cientes de tudo quanto se pode opor a essa tese que, além de outros inconvenientes, possui ainda a grave falta de não poder ser comprovada de um modo exato. Não queremos evidentemente dizer que uma natureza morta de Chardin, p. e., seja "menos difícil" para realizar do que as cinco mil assunções, êxtases e martírios de um Luca Giordano, o famoso "Fa Presto". Bem pelo contrário. Mas não pensamos absolutamente em fazer paralelos ou em generalizar a nossa tese. O que sustentamos é simplesmente o seguinte: que, para pintores com uma formação

técnica (no sentido mais largo dêste têrmo) relativamente fraca, a representação de figuras humanas isoladas, imóveis ou pouco movimentadas, é mais fácil do que a representação de grandes massas de figuras fortemente agitadas ou em atitudes complicadas. O mesmo se aplica, naturalmente, à representação de construções de perspectiva, etc.

É claro, no entanto, que esta razão não basta para explicar todo o problema em questão. Existem ainda outras razões. Entre estas queremos destacar, em primeiro lugar, as influências exercidas sôbre a pintura colonial fluminense por certos modelos europeus. Não pretendemos afirmar, absolutamente, que tôdas as obras fluminenses sejam copiadas de obras européias. Excetuando-se um ou outro caso será provàvelmente quasi impossível provar uma relação *direta* entre uma determinada obra européia e dado painel fluminense. Também não se trata, a nosso ver, de relações assim diretas entre obras determinadas. A influência antes se manifestou sob a forma de inspiração geral. Afim de poder provar essa alegação é preciso considerar de mais perto certos detalhes característicos das obras fluminenses, tais como os raros fundos de paisagem, os fundos arquitetônicos, os tipos da indumentária, etc. etc.

É, em verdade, interessante verificar-se que todos êsses elementos não apresentam nenhum traço que deixe reconhecer que um artista se tenha inspirado na natureza e no ambiente em que viveu (41). Pelo contrário, muitos fundos arquitetônicos mostram edifícios e construções (edifícios circulares com cúpulas, obeliscos, tôrres altas e re-

(41) — É claro que nos referimos neste momento ùnicamente a obras que não tiveram por objeto principal a representação da cidade, de um lugar ou de um acontecimento particular, tais como os citados painéis anônimos do Museu Histórico, o Incêndio do Parto ou os retratos de pessoas.

dondas) (42) que não existiram aquí. Os interiores que aparecem em algumas obras mostram, da mesma forma, colunas e pilastras de um gênero desconhecido da arquitetura colonial carioca. Também não encontramos, nos painéis, nenhum objeto de caráter local definido, tais como móveis, utensílios de uso doméstico, lâmpadas, etc. As paisagens são, como já dissemos, raríssimas na pintura fluminense e não passam, na maioria dos casos, de indicação sumária de uma árvore, de um pedaço de gramado, etc. que nada têm de tipicamente brasileiro. A vista sôbre o mar que aparece como fundo na cópia do painel de S. Januário, cujo original era de Leandro Joaquim (43), bem como a costa e as montanhas, representadas por Manuel da Cunha em suas mencionadas obras da igreja de S. Francisco de Paula, também não permitem uma identificação absolutamente certa com a baía do Rio. Quanto à indumentária, predominam, de um modo geral, os costumes ideais, de caráter indeterminado. Em cenas, onde o pintor precisa indicar mais exatamente, pela necessidade do assunto, a profissão ou a situação social de uma pessoa (soldados, reis, etc.), os uniformes e os trajes representados também não correspondem a nenhuma moda portuguesa ou brasileira, mas são puramente imaginários. (V. o painel do milagre de S. Francisco de Paula com os soldados do rei de Nápoles, as diversas bandeiras de procissão da Santa Casa que representam Cristo com Judas e os soldados, Cristo perante Pilatos, etc. Uma exceção è o painel da bilocação de S. Antônio em que aparece um magistrado no traje do séc. XVIII).

(42) — Exemplos se encontram, entre outras, nas seguintes obras: N.ª S.ª da Vitória (capela do mesmo nome da igreja de S. Francisco de Paula); N.ª Senhora, S. João (sala de visitas do convento de S. Antônio); *bilocação de S. Antônio* (capela-mor *da igreja do mesmo convento*); martírio de S. Estêvão (mesmo convento), etc.

(43) — J. M. DE MACEDO, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, Rio, 1862, pág. 334.

Analisando os principais tipos humanos representados pelos pintores fluminenses, ficamos admirados da grande semelhança existente entre todos êles: cabeças de um oval acentuado, olhos de forma amendoada, as sobrancelhas muito curvadas e relativamente afastadas dos olhos, pálpebras pesadas e o nariz frequentemente arrebitado. O pescoço é quasi sempre bastante grosso e forte e as figuras, em geral, são de estatura baixa, atarracada, inclusive os anjos que não têm nada de particularmente gracioso ou celeste, antes se parecem com as demais figuras. Em suma, trata-se de um tipo médio sem caracteristicas particulares. A expressão fisionômica não é muito variada nem muito profunda, podendo-se até dizer que é bastante esteriotipada e quasi impassivel.

Não encontramos, pois, na pintura colonial fluminense traços tipicamente brasileiros ou luso-brasileiros. No entanto, podemos verificar a repetição quasi uniforme dos detalhes enumerados. E com isso, voltamos ao nosso ponto de partida, pois é essa uniformidade caracteristica que revela claramente, ao nosso ver, uma fonte comum de inspiração dos pintores coloniais. Acreditamos que essa fonte tenha sido: gravuras européias (registros de santos, gravuras de canonização, estampas que ilustram missais, os livros de compromissos das irmandades, livros de preces, bíblias, etc.).

Ficamos ainda mais convencidos disso — isto é, de que gravuras, principalmente de assuntos religiosos, serviram não de modêlo direto, mas de fonte geral de inspiração aos pintores coloniais cariocas — ao vermos que muitos elementos não brasileiros encontrados nas obras fluminenses se encontram em gravuras européias. (Tipos dos fundos arquitetônicos, tipos dos costumes ideais, etc.) A suposição de que os pintores coloniais se inspiraram em estampas européias explicaria também o caráter tão pouco barroco das

obras fluminenses, pois se sabe que não eram as obras dos artistas mais tipicamente barrocos (salvo as de Rubens) as mais frequentemente copiadas, mas sim as produções dos artistas italianos e flamengos ecléticos post-renascentistas. Falta-nos o material necessário para minuciosamente podermos provar o que acabamos de dizer. Basta, porém, recorrer-se a qualquer história, não muito resumida, da gravura durante os séc. XVII e XVIII (44), ou consultar, p. e., a lista das estampas indicadas por E. Mâle na sua obra várias vezes aqui citada, para se convencer de nossa afirmação. Mas já que não nos é possivel provar, com tôda a exatidão desejável, a nossa tese de que gravuras européias serviram, na maioria dos casos, de ponto de partida aos pintores coloniais fluminenses, podemos pelo menos indicar algumas obras cariocas que apresentam semelhanças incontestáveis com obras européias. Repetimos mais um vez que não queremos com isso dizer que as obras coloniais sejam *simples cópias* de modelos europeus. Insistimos, porém, no fato de que, na quasi totalidade, os pintores se *inspiraram* em gravuras européias. Alguns exemplos: A assunção de N.ª S.ª do painel do altar-mor da igreja de S. Lourenço dos Indios, em Niterói, apresenta uma semelhança extraordinária com a figura da Virgem do quadro de J. Palma, o Jovem, que se encontra na igreja de S. Guiliano de Veneza (45). Se a obra fluminense mostra a figura da Virgem de maneira inversa

---

(44) — Ernesto Soares (*Francisco Bartolozzi e os seus discípulos em Portugal*, Gaia. 130) cita, entre as gravuras de assuntos religiosos executadas segundo painéis estrangeiros, só três entre dez que se inspiraram num artista francamente barroco. Os sete restantes são inspirados em eclétieos tais como G. Reni, Pelligrini, Trevisani, Dola, etc. e um em Rafael. V. também o excelente trabalho de Luís Jardim (*A Pintura Decorativa em algumas Igrejas antigas de Minas*, in "Revista do SPHAN", n.º 3, pág. 63) que chegou a conclusões idênticas às nossas.

(45) — Reproduzido em A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, T. IX. *La Pintura del Cinquecento*. Parte VII, pág. 210.

em comparação à obra original, isso só vem apoiar a tese de que, na obra colonial, se trata de cópia executada segundo uma gravura. Êste tipo de Madona se parece aliás bastante com as Madonas de Murilo que inspiraram uma verdadeira legião de obras de pintores e de gravadores (46). Um painel da sacristia da igreja de N.ª S.ª do Carmo da Lapa, representando a sagrada família, reproduz igualmente uma obra de concepção murilesca: José, a Virgem e o Menino em pé, na fuga para o Egito.

O Cristo do painel central do teto da capela-mor da igreja de S. Francisco da Penitência parece ser a reprodução, igualmente em sentido inverso, do Cristo da obra de Herrera, o Velho: "Visão de S. Basílio" (Museu de Sevilha) (47).

A cena que representa S. Antônio, recebendo, das mãos da Virgem, o Menino Jesus (sacristia do convento de S. Antônio) parece inspirado, segundo Frei Basílio Roewer num painel de Vicente Carducci, conservado no museu do Ermitage de Leningrado (48).

No "Batismo de Cristo" do batistério da igreja da Santa Casa não se deixa de reconhecer uma influência acentuada da escvola de Sebastiano del Piombo (49), o que se verifica tambem no belo "Ecce Homo" do convento de S. Antônio. Os dois painéis são tão parecidos na concepção da figura do

---

(46) — V. por exemplo as Madonas de Carreño (reproduções em A. L. MAYER: *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1928, págs. 424 e 425), de Cano, Coelho, etc.

(47) — Reproduzido por M. FRIEDLAENDER e ENRIQUE LAFUENTE em *El Realismo en la Pintura del siglo XVII*, T. XII, pág. 468.

(48) — FREI BASÍLIO ROEWER, op. cit., pág. 353. Confessamos que não nos parece muito convincente que esta cena tenha sido inspirada no painel de Carducci. Êste, entretanto, pode ter influenciado na figura de S. Antônio, no painel da visão dêste santo ainda cônego Agostinho. Neste painel, o santo é, na verdade, idêntico à figura do painel de Carducci, reproduzido por A. L. MAYER, op. cit., pág. 365.

(49) — V., por exemplo, a flagelação do Cristo dêste pintor na igreja de S. Pietro in Montorio, Roma. Reproduzida por A. VENTURI, op. cit.

Cristo (corpo, rosto, penteado) que não temos a mínima dúvida em atribuir a autoria do painel da Santa Casa e da obra do convento de S. Antônio a um mesmo artista.

O painel da Imaculada Conceição do convento de S. Antônio se aproxima de um tipo de Madona tão frequente na pintura espanhola como na arte italiana (50). Num outro painel do mesmo convento, que representa Duns Scotus defendendo o dogma da Imaculada, o anjo no primeiro plano é parecidíssimo com o anjo de Rafael do seu célebre quadro da "Madona di foligno". Supomos, aliás, que a referida obra do convento talvez não seja de autoria de um pintor colonial. Julgando pela fotografia (porque não pudemos ver o original), o painel bem pode ser obra de algum mestre italiano do séc. XVII. (Segundo a fotografia, a obra em questão tem certos traços em comum com outro painel do mesmo convento que representa o martírio de S. Estêvão. Evidentemente, só pelo confronto dos originais é que se poderá verificar se procede a nossa impressão).

Como não se trata, para nós, de explicar cada obra fluminense colonial por meio de uma obra européia, pois queremos ùnicamente ilustrar a nossa tese de um modo geral, encerramos as nossas ligeiras indicações com um último exemplo: a figura do Santo Patriarca tal como aparece nos painéis da capela de N.ª S.ª da Vitória (Igreja de S. Francisco de Paula). A representação artística dêste santo obedece na arte européia a determinado tipo, baseado numa obra célebre: o retrato original do santo, pintado por Jean Bourdichon por ordem de Luís XII e que foi oferecido ao papa. O original desapareceu, mas numerosas gravuras conservam o seu aspecto. "La longue barbe du saint, son capuchon, son

---

(50) — Exemplos: "Imaculada" de Francisco Pacheco, in "Spanish Painting", por E. HARRIS, fig. 55; "Imaculada" de Roelas, in A. L. MAYER, op cit., pág. 377; "Imaculada" de Nardi, ibid., pág. 368; "Imaculada" de Arpin, em E. MÂLE, op. cit., pág. 43, etc.

bâton sont des traits empruntés au modèle et sans cesse reproduits; on les retrouve encore dans la statue qui lui fut élevée à Saint-Pierre, en 1733" (51). A figura do santo por Manuel da Cunha não desmente essa tradição; em seus painéis, S. Francisco de Paula aparece exatamente tal como o representam as gravuras européias (52).

Após termos procurado esclarecer, embora sumàriamente, o problema das influências recebidas pela pintura colonial fluminense de parte da pintura européia, convém considerarmos também a questão de ser ou não possível reconhecermos influências exercidas por um artista sôbre outro, dentro da própria pintura carioca. Respondemos negativamente a esta pergunta. A nosso ver, os traços comuns a tôda a "escola fluminense" predominam sempré sôbre as características individuais dos diversos pintores, de modo que não nos é possível reconhecer na pintura de Manuel da Cunha ou de Leandro Joaquim, por exemplo, a influência do mestre comum de ambos: João de Sousa.

A tarefa de atribuir obras a determinados artistas pela análise do estilo e do material empregado se encontra aqui grandemente dificultada pela atividade, muitas vezes nefasta, dos antigos restauradores. Alguns painéis (até hoje não identificados) revelam, porém, incontestàvelmente, o cunho do mesmo autor. Sirvam de exemplos a série dos oito quadros, que representam, em meios-corpos, S. Cecília, S. Margarida, S. Gregório, S. Boaventura, etc., existente na sala de visitas do convento de S. Antônio e a série de dezessete painéis que representam cenas da vida de Cristo (na igreja da V. O. T. de N.ª S.ª do Carmo). Acreditamos que êstes últimos painéis, nos quais se reconhece a par da mão de um mestre a de alguns ajudantes, não sejam de autoria de um artista

---

(51) — E. MÂLE, op. cit., p. 499.

(52) — V., por exemplo, a gravura de 1654, reproduzida por E. MÂLE, op. cit., ibid.



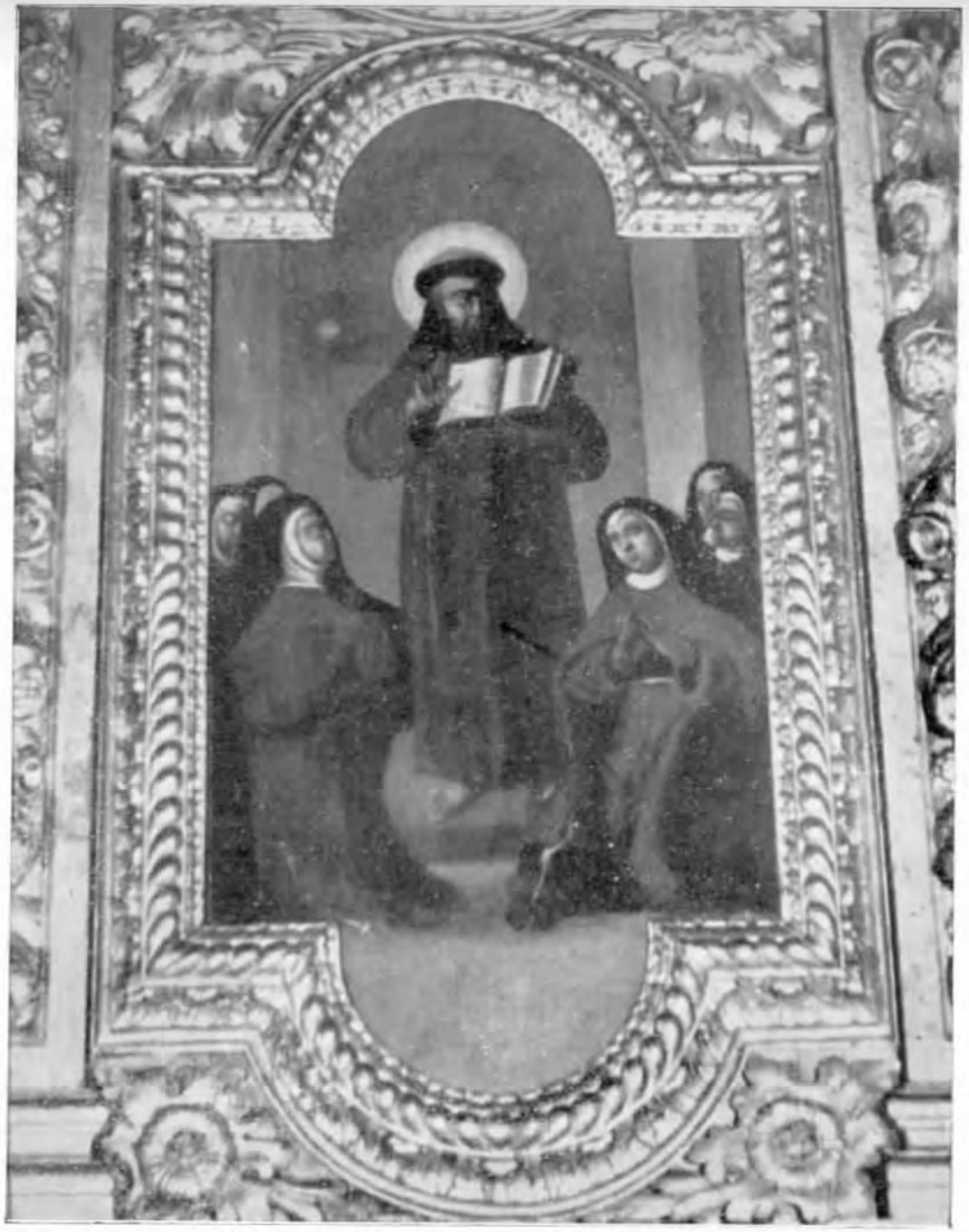


Fig. 9 — Paineis laterais da Capela-mor da Igreja de S. Francisco da Penitencia, executados entre 1732 e 1736.



Fig. 10 — Aparição do Senhor Crucificado a Santa Maria Magdalena de Pazzi.

(Capela do Noviciado da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo)



Fig. 11 — Aparição do Senhor a Santa Teresa de Jesus e São João da Cruz.

(Capela do Noviciado da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo)



Fig. 12 — Painel de Nossa Senhora da Penha, por Manuel da Cunha (?)
(Sacristia da Igreja da Santa Casa)



Fig. 13 — Painel de Nossa Senhora da Vitória, por Manuel da Cunha.
(Fôrro da Capela de Nossa Senhora da Vitória. Igreja da Venerável Ordem dos Mínimos de São Francisco de Paula)

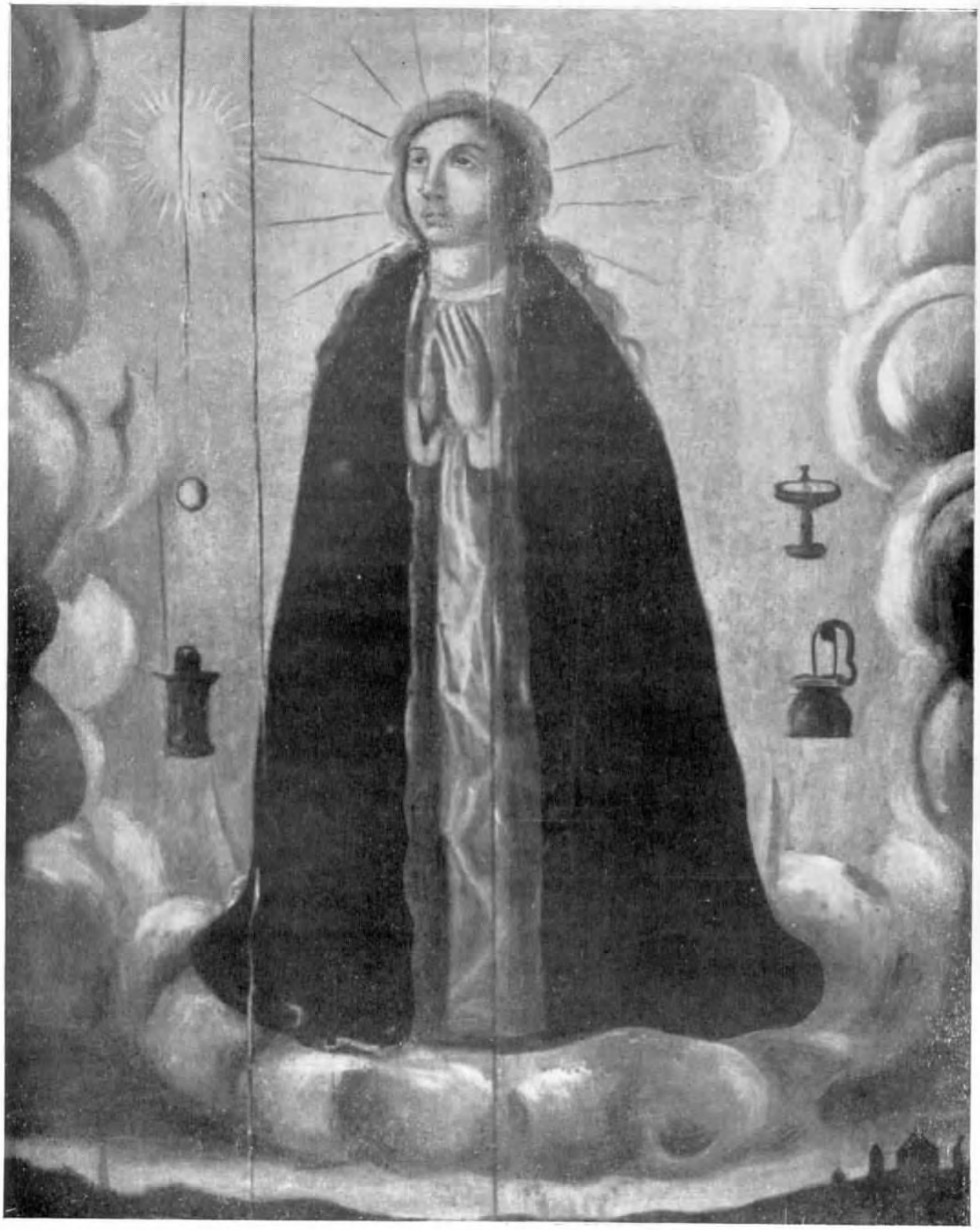


Fig. 14 — Painel de Nossa Senhora da Candeia, existente num dos altares jesuíticos da primitiva Igreja do Castelo.

colonial fluminense. Talvez procedam de um atelier espanhol.

As seis bandeiras de procissão da Santa Casa são obra de um único pintor, que supomos ser Manuel da Cunha. No livro de receita e despesa da Santa Casa do ano de 1807 lemos a fls. 307, referente ao mês de Janeiro: "A Antonio Friz' Machado dereito dos 6 Quados para as bandeiras".

A fls. 326 (Abril do mesmo ano), encontra-se a indicação seguinte: "Peloque paguci ao pintor Manoel da Cunha dos 6 Paineis novos".

Em nossa opinião, só pode referir-se aos painéis das bandeiras. O estilo dessas pinturas se parece, aliás, bastante com os painéis da capela de N.ª S.ª da Vitória. A julgar pelo estilo, o painel de N.ª S.ª da Penha da sacristia da igreja da Santa Casa (fig. 12) deve ser igualmente obra de Manuel da Cunha. Se não fôr dêle, trata-se, em todo caso, de uma cópia executada segundo a figura de N.ª S.ª da Vitória dêste artista, tal como aparece no teto da capela do mesmo nome (fig. 13).

Pelo estudo do estilo dos painéis que ornam os altares jesuíticos quinhentistas transferidos para a igreja da Santa Casa, chegamos à conclusão de que os quadros da parte superior dos altares e as pinturas dos sacrários não podem ser obras da mesma mão. Enquanto os quadros da parte superior denotam um caráter bastante primitivo, — as figuras pesadas e de contôrno muito simples e "fechado" (fig. 14 —, os painéis das portas dos sacrários mostram figuras finas e leves, de contornos caprichosos e elegantes (fi. 15). Como os painéis primitivos não correspondem absolutamente, em nossa opinião, ao trabalho delicado da obra de talha dos altares, temos a impressão de que tais pinturas foram executadas aquí por algum artesão pouco hábil, depois de ter sido decidida pelos padres a invocação dos altares, ao passo que

as pinturas dos sacrários foram executadas em "atelier" europeu de onde os altares teriam sido enviados para cá (53).

A dificuldade de classificar as obras fluminenses coloniais por meio de uma análise estilística não se limita, contudo, apenas ao obstáculo das antigas restaurações. A dificuldade sobe ainda de monta pelo fato de não termos, em muitos casos, nenhuma obra que possamos, com tôda a certeza, considerar como obra autêntica de determinado artista colonial. Já afirmamos, p. e., que não podemos reconhecer no estilo de Leandro Joaquim a escola do seu mestre João de Sousa.

Mas quais são as obras que, realmente, podemos atribuir a Leandro Joaquim?

Dos numerosos painéis citados pelos autores antigos, muitos desapareceram. Os que se acham guardados na Igreja de S. Sebastião (dos capuchos) são cópias de obras dêle (54). O da "Boa Morte" lhe é atribuído em virtude de uma lenda que, apesar de parecer inteiramente fidedigna, não está provada por nenhum documento. O retrato de Luís de Vasconcelos também lhe é atribuído apenas por indicações dos antigos autores. Os dois famosos painéis que representam o incêndio e a reconstrução do antigo Recolhimento do Parto lhe são atribuídos pela mesma razão.

Acontece, porém, que o Snr. Raimundo de Castro Maia teve a gentileza de remeter ao SPHAN as fotografias de duas telas de sua propriedade, que representam — o incêndio e a reconstrução do Recolhimento do Parto. Estas obras preciosas, oferecidas ao ilustre colecionador em Lisboa, trazem a seguinte inscrição: *Muzzi inventou e delineou.* Ora, sendo assim, os painéis atualmente conservados na Igreja do Parto devem ser considerados como cópias, executadas por Leandro Joaquim, das obras de Fr. Muzzi. Portanto, o número de

---

(53) — LÚCIO COSTA, op. cit., pág. 53.
(54) — J.. M. DE MACEDO, op. vit., pág. 334.

obras concebidas e executadas por êste artista, que se conservaram, se torna ainda menor e, assim, a possibilidade de se lhe atribuir, por meio de comparação estilística, obras anônimas, ainda mais reduzida.

Êste caso dos painéis do Parto prova novamente a necessidade imperiosa que têm os historiadores da arte brasileira, de controlar constantemente tôdas as fontes existentes (intencionais e casuais, diretas e indiretas) umas pelas outras. É verdade que as fontes documentárias sôbre obras da arte profana devem ser mais raras e mais difíceis de se encontrarem que a documentação sôbre as obras religiosas, cuja história pode quasi sempre se comprovar pelo estudo dos arquivos das comunidades religiosas. Entretanto, as obras profanas oferecem muitas vezes sôbre as obras religiosas a vantagem de fornecerem, pelo próprio assunto da representação, indicações bastante exatas sôbre o tempo da sua execução.

É de lamentar-se que tão poucas obras profanas tenham chegado aos nossos dias. A lacuna é particularmente sensível porque não se trata apenas da perda, provàvelmente irreparável, de muitos aspectos interessantíssimos da vida colonial, mas porque se trata também da perda de alguns dos documentos mais originais da arte colonial fluminense. É, com efeito, a julgar-se pelas poucas obras conservadas, essa arte profana que mostra os artistas coloniais em seus aspectos mais peculiares, mais puros e originais. Ao passo que, nas obras religiosas, os artistas fluminenses eram, como vimos, consciente ou inconscientemente influenciados por modelos ou convenções da arte européia, êsses recursos (ou entraves?) não existiam em relação às obras profanas, onde cada artista se via forçado a resolver, como podia, os problemas levantados pelo assunto.

Opondo assim as obras coloniais profanas às obras da pintura colonial religiosa, não temos, em absoluto, a inten-

ção de negar a êssas últimas tôdo o mérito. O principal interêsse das pinturas religiosas consiste, porém, a nosso ver, menos no seu valor artístico autônomo do que no seu valor como elemento integrante e indispensável da decoração total dos interiores das igrejas.

Ao encerramos a nossa revista geral da pintura colonial fluminense, convém dizer algumas palavras sôbre a evolução desta pintura, cujas obras vão do séc. XVII até começos do séc. XIX.

É evidente, visto o presente trabalho ser apenas um esbôço, que não podemos fazer mais do que apresentar um esquema evolutivo dessa pintura, sem tomar em consideração as suas etapas e subdivisões mais sutís, que só um estudo mais minucioso revelará. Temos a impressão, porém, de que, mesmo assim, se podem distinguir na pintura fluminense do período colonial três fases diferentes.

A primeira fase, caracterizada pela tendência para as composições sóbrias, severas e as formas pesadas e pouco movimentadas, vai até os meados do séc. XVIII.

Em tôrno de 1740 assistimos ao despertar duma segunda corrente, que se distingue pela procura de formas e composições mais dinâmicas, mais complicadas, mais "barrocas", sem que as tendências manifestadas na fase anterior tenham, por isso, deixado de existir. (Os painéis laterais da capela-mor da igreja de S. Francisco da Penitência refletem claramente a coexistência dessas duas correntes).

Talvez não seja exagerado dizer que os painéis de José de Oliveira, datados de 1769, marcam o fim dessa segunda fase "barroca" pròpriamente dita, porque as obras do fim do séc. XVIII e do início do séc. XIX já mostram novamente um estilo menos agitado, mais simples. Como exemplo, po-

demos citar os mencionados painéis da capela do Noviciado da igreja da Ordem 3.ª do Carmo, as bandeiras da Santa Casa da Misericórdia e também as pinturas da capela de N.ª Sr.ª da Vitória, onde a comparação do painel do teto com os painéis das paredes torna sensível a transição dum estilo mais "barroco" para um estilo ou uma atitude mais calma e mais "fechada".

Como a pintura colonial de outras regiões, de Minas, por exemplo, conserva por muito mais tempo a tendência barroca, quer-nos, pois, parecer que a significação particular e a verdadeira posição (histórica e artística) da pintura colonial fluminense só podem ser determinadas depois de se estabelecer a sua relação com o desenvolvimento geral da pintura colonial de todo o Brasil.

HANNAH LEVY

TRABALHOS CITADOS

Actas e Termos das Sessões e Deliberações da Administração da Santa Casa da Misericórdia nos anos 1810-1820.

Anais do Museu Histórico Nacional, vol. I, 1940.

ARAÚJO VIANA (ERNESTO DA CUNHA) — *Das artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular*, in *Rev. do Inst. Hist. e Geogr. Bras.*, tomo LXI,, parte I, 1898.

BATISTA (NAIR) — *Pintores do Rio de Janeiro colonial (Notas bibliográficas)*, in *Revista do S.P.H.A.N.*, n.º 3, Rio de Janeiro, 1939, p. 103/121.

COSTA (LÚCIO) — *A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*, in *Revista do S.P.H.A.N.*, n.º 5, 1941, p. 10 e ss.

FRIEDLAENDER (M.) e LAFUENTE (E.) — *El Realismo en la Pintura del siglo XVII.* in *Historia del Arte Labor*, tomo XII, Barcelona, 1935.

HARRIS (E.) — *Spanish Painting*, John Gifford, Ltd., London, 1938.

KRAUS (F. XAVER) — *Geschichte der christlichen Kunst.*, Freiburg im Breisgau, 1896-1900.

MACEDO (J. M. DE) — *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, Rio 1862.

MÃLE (E.) — *L'Art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*. Paris, 1932.

MARQUES DOS SANTOS (FRANCISCO) — *Artistas do Rio de Janeiro Colonial*, in *Estudos Brasileiros*, ano I, n.º 3, Rio de Janeiro, 1938.

MARTINS (JUDITE) — *Subsídios para a biografia de Manuel Francisco Lisboa*, in *Revista do S.P.H.A.N.*, n.º 4, 1940, p. 121 e ss.

MAYER (A. L.) — *Historia de la Pintura Española*, Madrid,1928.

NUNES DE LEÃO (DUARTE) — *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui nobre e sempre leal Cidade de Lixboa, 1572*, publicado e prefaciado pelo Dr. Vergilio Correia, Coimbra, 1926.

PEVSNER (N.) — *Academies of art Past & Present. Cambridge*, 1940.

PORTO ALEGRE (MANUEL DE ARAÚJO) — *Memoria sobre a antiga escola fluminense de pintura* in *Revista do Inst. Hist. e Geogr. Bras.*, vol. 3, Rio, 1841

Revista do Archivo do Districto Federal, vol. 4, 1897.

ROEWER (FREI BASÍLIO) — *O convento de St.º Antônio do Rio de Janeiro. Sua história, memórias, tradições*, Rio, 1937.

SCHAEFFER (HENRIQUE) — *História de Portugal*, 5 vols., Porto, 1893-1899.

SOARES (ERNESTO) — *Francisco Bartolozzi e os seus discípulos em Portugal*, Gaia, 1930.

TIETZE (DR. H.) — *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1913.

VASCONCELOS (SALOMÃO DE) — *Oficios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII* in *Revista do S.P.H.A.N.*, n.º 4, p. 331 e ss.

VENTURI (A.) — *Storia Dell'Arte Italiana*, tomo IX, *La Pittura del Cinquecento*, Ed. Hoepli, Milano, 1926.

VIANA PASSOS (ZOROASTRO) — *Em tôrno da História do Sabará*, Rio de Janeiro, 1940.

VIEIRA FAZENDA (JOSÉ) — *Antiqualhas e Memorias do Rio de Janeiro*, 5 vols. Rio de Janeiro, 1921-1927.

Irmandade do SS. Sacramento da freguezia de Sta. Rita. Sua origem e sua história. Rio de Janeiro, 1933.

H. L.



Fig. 15 — Ressurreição de Cristo. Pintura da porta do Sacrário de um dos altares jesuíticos da primitiva Igreja do Castelo.

D. SEBASTIÃO LEME

Homens há dotados de virtudes tão numerosas e exercidas em tal espírito de modéstia e humildade, que só depois de mortos vimos, o grande público que não tivemos a fortuna de com êles privar, a conhecê-los na justa medida de suas excelências. É o caso do cardeal D. Sebastião Leme. Sucedem-se na tribuna e na imprensa as vozes dos que lhe louvam tal ou qual aspecto da figura de sacerdote e príncipe da Igreja, de patriota, de homem caritativo. Cada uma como que vem juntar um traço ao retrato póstumo em que se recompõe para a eternidade a fisionomia venerável do último arcebispo do Rio de Janeiro.

Estas palavras falarão menos por mim, que nunca tive contacto com D. Leme, do que pela direção do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a que êle deu, desde os primeiros dias, animação e apoio.

Sempre manifestou o extinto o amor zeloso dos bens preciosos da Igreja. Em 1924, doze anos antes da iniciativa oficial de acautelar as obras de arte do nosso passado, divulgou D. Sebastião, então arcebispo titular de Farsália e coadjutor de Sua Eminência o cardeal Arcoverde, em pequenina brochura, a circular n. 8, intitulada *A defesa do patrimônio artístico das igrejas*. Essa publicação, hoje raridade bibliográfica, que merece e necessita reedição, vai fornecer-me oportunidade de acrescentar ao retrato coletivo *inspirado*

na saudade do morto alguns traços em que se nos revela uma expressão desconhecida de sua personalidade moral e intelectual: o gôsto e carinho pelas Belas-artes, sobretudo quando ao serviço do ideal religioso.

Principia a circular escudando-se modestamente nas advertências dos papas Leão XIII, Pio X e Pio XI, as quais concitavam os bispos a cumprir e fazer cumprir as leis e dispositivos atinentes à defesa daqueles valores culturais — arquivos, monumentos e objetos de arte — que constituem a parte mais nobre dos bens eclesiásticos. Passa depois a urgir, com tôda a fôrça de um compromisso que considera de honra, no sentido de estimular o interêsse dos católicos pela defesa dos monumentos e obras de arte nacionais, patrimônio da Igreja.

Julgamos não exorbitar, escrevia êle, *se, já não digo pedirmos, mas exigirmos que, sejam quais forem as nossas preferências de estilo para as igrejas a serem construídas, em se tratando de igrejas antigas não se atente nunca, por motivo algum, contra a beleza venerável de suas feições arquitetônicas.*

Generalizando mais o nosso pensamento, queremos fazer aqui um apêlo veemente a todos os homens capazes de influir na opinião pública, afim de que nos auxiliem a despertar e desenvolver na mentalidade popular sentimentos de culto afetuoso às coisas e monumentos do passado.

Com a palavra falada e escrita, com o nosso exemplo, principalmente, levemos a todos os habitantes do Brasil a convicção profunda da seguinte norma de boa educação estética, patriotismo e cultura espiritual: "Onde quer que se nos apresente um traço apreciável da fisionomia nacional, em sua história, em suas crenças e tradições, em seus documentos e obras de arte, a única atitude que convém a um homem de espírito — é a de respeito e veneração".

E acrescenta mais adianfe:. *Quando não por cultura e persuasão íntima, ao menos por disciplina e obediência às leis canônicas, todos nós, administradores de bens eclesiásticos, devemos entrar nas intenções elevadas com que a Santa Sé recomenda todo o zêlo e carinho na guarda do patrimônio histórico e artístico a nós confiado.*

Nobres palavras que deviam estar sempre presentes no espírito de todos os nossos bispos, de todos os vigários paroquiais, de todos os chefes de irmandades!

Nas instruções precisas dc que acompanha os seus paternais conselhos quero salientar a que recomenda o estabelecimento em cada seminário de um curso de arqueologia e belas-artes, aconselhado aos sacerdotes e obrigatório para os ordenandos, e cuja finalidade seria justamente a de despertar o clero maior aprêço às nossas precisiodades artísticas e arqueológicas.

Todavia, mau grado o devotamento e a energia mansa mas firme de D. Sebastião, as infrações às leis canônicas se multiplicaram: colecionadores impatrióticos, antiquários solertes e inescrupulosos continuaram no saque disfarçado de nossas igrejas, irmandades ignorantes pervertiam as linhas tradicionais da nossa arquitetura religiosa, prefeituras ansiosas de espaço vital derrubavam as velhas e belas casas de Deus para abrir avenidas em reta inflexível como o seu desdém pelos sagrados valores do passado.

Sofria com isso o bom cardeal e já se sentia desanimado em sua campanha, quando o presidente Getúlio Vargas resolveu criar uma repartição especial para atender à preservação de nosso tesouro histórico e artístico, iniciativa realizada pelo ministro Gustavo Capanema e cuja direção foi entregue ao sr. Rodrigo M. F. de Andrade.

Grande foi a alegria de D. Sebastião, e desde 1936, data da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nenhum amigo mais cordato, nenhum animador mais fiel, nenhum colaborador mais inteligente teve aquela repartição em eterno conflito com os interêsses materiais contrariados, particulares e coletivos, leigos e eclesiásticos.

Em Fevereiro do ano de 1939 as infrações, por parte dos responsáveis por igrejas e conventos, ao decreto-lei de 30 de Novembro de 1937, sobretudo na parte relativa à execução de obras em edifícios tombados, levaram o diretor do Serviço a apelar mais uma vez para D. Sebastião. Estava êste de partida para a Europa, onde ia submeter-se a uma operação tão arriscada, que duvidava de sua salvação. Prontamente atendendo ao apêlo, o cardeal redigiu de próprio punho o seguinte telegrama-circular aos bispos, autógrafo que se conserva no arquivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico como relíquia preciosa:

Com muito empenho transmito Vossência apêlo do benemêrito Diretor Serviço Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sentido urgir perante clero cumprimento decreto-lei 25 sobretudo na parte relativa execução obras edifícios tombados sem prévia autorização diretoria Serviço Nacional. Fraternais saudações. Cardeal Leme.

Tôdas as vezes que o diretor Rodrigo M. F. de Andrade recorreu a D. Sebastião, sempre pelo generoso intermédio de Alceu de Amoroso Lima, encontrou acolhida e benevolência, compreensão e interêsse. A gratidão do funcionário era tanto maior quanto o prelado exemplar punha desde logo o seu prestígio ao serviço do bem público em espírito de perfeita e genuína humildade.

Admirável dedicação essa de D. Leme á causa que lhe foi sempre tão cara e manifestada de público ainda em Agôs-

to do ano corrente, quando, já bem doente, compareceu à festa com que a irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro solenizou o acabamento das obras de restauração do seu lindo templo.

Declarou D. Sebastião em seu testamento que nada deixava de seu. De fato nada deixou de material. Espiritualmente, porém, deixou o mais verdadeiro dos tesouros, porque, em verdade, a êsse aspecto foi um dos homens mais ricos que já teve o Brasil.

MANUEL BANDEIRA

O ALBUM DE HIGHCLIFFE

(THE LANDSEER SKETCHBOOK)

Nestas horas mal vividas, no gôzo das fulgurações a que nos escravizamos, e cujo índice de rapidez e imediatismo se simboliza e alterna, indo do incisivo do diagrama e do abrevio do esquema á ubíqua difusão da onda hertziana, nada mais significativo e fora do contemporâneo que o pequeno grupo de imagens, traçadas pelo pintor inglês Charles Landseer, na sua viagem ao Brasil, quando, de 1825 a 1826, foi incorporado à missão do embaixador de seu país Sir Charles Stuart.

A ARTE NO BRASIL COLONIAL

Nos primeiros tempos, o Brasil não parece ter excitado a visão artística de quem por êle transitasse. Dir-se-ia que, afora Gandavo, o qual ousou comparar-lhe o aspecto geral cartográfico ao de uma harpa, ninguém o olhou através de qualquer prisma poético. Como é sabido, Camões e Ronsard apenas lhe dedicaram pouco mais que uma alusão. É exato que, mais tarde, haveríamos de abusar do contrário, exagerando a opulência e cantando as belezas da terra.

A verdade é que as paragens do ibirapuitã e do ouro só interessavam a mercadores costeiros ou mineradores sequiosos, pouco sensíveis a tudo que não fôsse o lucro do seu arriscado escambo ou trabalhoso cavouco. Já foi muito

que o douto Mestre João olhasse para o céu austral e de lá extraísse, no escôrço à margem da sua epístola, a reprodução geométrica da novel constelação, êsse Cruzeiro do Sul que o obumbrava e que nós tomaríamos do hemisfério para o ciúme de nosso uso exclusivo.

As rudíssimas gravuras anônimas, em madeira, insertas na obra de Staden e as mais delicadas e, por vezes, de maravilhosa encenação da *"Cosmographie Universelle"* de Thevet parecem ter sido o resultado de informações intencionalmente deformadas pelos xilógrafos seiscentistas e nada possuem de caracteristicamente artístico.

Juntem-se, porém, a elas essas maravilhosas pranchas do liegês Teodoro de Bry, que ornam as *"Grandes voyages"* e, cheias de movimento e bom desenho minucioso, calcam na nota da realidade, não desprezando por sua vez o arranjo harmônico e impressivo de uma excelente disposição cênica.

Francisco Post, mais diretamente, diante o rio S. Francisco ou o Capiberibe, de 1637 a 1664, deu-nos as primícias da representação artística do Brasil, buscando traduzir com as côres de sua palheta flamenga a luz, a gente, a vegetação e certos aspectos da indústria incipiente. Não se tentou ainda uma negociação diplomática que pudesse arrancar alguns dos seus quadros dos fundos mais recônditos do Museu do Louvre. Eckout reproduziu em ricos motivos de decoração e em grandes painéis a flora e os selvagens brasileiros. Wagner, o autor do *Zoobiblion*, ainda inédito, com as suas pranchas de desenho colorido, documentou tantos aspectos dêsse Brasil primevo. Três outros mais teriam recolhido as sensações da terra nova, de que êles seriam os primeiros a fixar, com uma intenção artística, as aparências de rustiqueza e cultura inicial. Deve-se isso ao príncipe neerlandês, prolongado do Renascimento nas brenhas intertropicais: — Maurício de Nassau.

Foi preciso que outro Príncipe de novo nos caísse das nuvens caprichosas, interferidas no destino da luta das nações contra um tirano prehitleriano, para que se reatasse essa preocupação, que uma vez florira com os pincéis dos seis pintores de Holanda, instalados nas costas do nordeste do Brasil.

Apenas florescia, em Minas Gerais, humildemente, o padre Viegas de Meneses, capaz de nos dar o panorama de Mariana, quando D. João VI nos trouxe, a par da sua bonomia de Real Nosso Senhor, as garantias públicas, os elementos sérios de progresso, o contacto da civilização, com que a política do fujão magnificamente nos doou. Móveis, livros, quadros multiplicaram os seus exemplares de luxo e preciosidades no Rio de Janeiro sorumbático e inundado de frades, soldados, funcionários, pedintes e negros-de-ganho, como no tempo do Onça ou do conde de Resende. Uma agitação propícia à expansão da cultura, do confôrto, dos motivos elevados da existência brotou na Côrte do Regente e depois Rei de Portugal, do Brasil e nosso Imperador titular.

Mary Graham, sôbre a qual Rodolfo Garcia escreveu uma límpida notícia, no volume dos *Anais da Biblioteca Nacional,* relativo a 1938, nascida na Inglaterra, alcançava da primeira vez o Brasil em 1821 e da segunda, em 1823.

De sua aproximação do Paço, onde chegou a ser governante de D. Maria da Glória, constam vários episódios de que ela mesma foi coparticipante. Dando arras ao gênio de mulher um tanto *cancanière,* deixou suas impressões sôbre D. Pedro I, D. Leopoldina e outros personagens da Côrte, registando-as segundo os seus pontos de vista e com o calor e a esmiudagem do seu testemunho e suspeição pessoais.

Ornada de vários talentos, como os de escritora e botanista, deixou-nos sessenta e uma aquarelas, das mais flagrantes e delicadas de fatura e humor, sôbre assuntos bra-

sileiros, colhidos em Pernambuco, Baía e Rio de Janeiro. Na loja tenebrosa e amontoada de Walter Spencer, em Oxford Street, que parece extraída de uma página de Dickens, seria felizmente encontrado e arrecadado o precioso espólio dessa encantadora mulher.

O lisboeta coronel Joaquim Cândido Guillobel, professor de desenho e arquitetura, na Academia Militar do Rio de Janeiro, em 1827, capitão graduado do Corpo de Engenheiros, copiava do natural burgueses e altas personagens, mesteirais, vendedores ambulantes, escravos e libertos, cenas de familia e populares de rua, como a dos pedintes da "Bandeira do Espírito Santo".

Dois albuns contêm êsses lindos desenhos: aquele que, segundo a revelação de Marques dos Santos, traz o nome de Guillobel e a data de 1814, sendo encontrado em Bristol, por Caio de Melo Franco, grande caçador da documentação iconográfica brasileira perdida nos quatro cantos da Europa, e o outro, sem data, que deparamos na City e pertence hoje a outro grande e conhecido colecionador dessas raridades.

Seria dessas maravilhosas aquarelas, traçadas por Guillobel, em 1814, que se apropriaria o tenente Henrique Chamberlain, filho mais velho e de primeiras núpcias do cônsul inglês do mesmo nome, acreditado no Rio de Janeiro, e o qual veio a falecer capitão de artilharia, nas ilhas Bermudas.

Em 1822 apareciam, com efeito, impressos em Londres, na Columbian Press, por Howlett e Brommer, em Soho Square, êsses desenhos de Guillobel, mal grupados e um tanto deformados no seu delineio original, gravados ora por John Clarke ora por G. Hunt. Casas de residência e horizontes marinhos, mediocremente representados, serviam de fundo a essas estampas.

Chamberlain, abaixo de cada uma dessas pranchas, assinou-as, com desembaraço: *Lt. Chamberlain del.t R. A.* Através de uma grosseira transcrição e arranjo de ocasião,

Castelo de Highcliffe.
Lado oriental. Reproduzido de uma fotografia.



Mary Graham.
Reprodução de uma gravura existente no Museu Britânico.

Charles Landseer.
Reproduzido de um retrato
aparecido no "The Graphic".



Desenho a pena de Charles Landseer.
representando a imperatriz Leopoldina
em passeio.
Extraído do Album de Highcliffe.





Aquarela de Charles Landseer, representando D. João VI com a jarreteira.
Extraído do Album de Highcliffe.



Aquarela de Charles Stuart, representando uma paisagem de subùrbio, no Rio de Janeiro. Reproduzido do Album de Highcliffe.

apoderava-se do trabalho do outro! Lê-se além disso, à frente da coleção impressa, onde se encartam as figuras de Guillobel:

"Views and Costumes
of the
City and Neighbourhood
of
Rio de Janeiro
Brazil
From Drawings
taken by
Lieutenant Chamberlain, Royal Artillery
During the years 1819 and 1820,
with Descriptions explanations.

. . . . . .

1822"

O que confirma, em todos os seus têrmos, a mão baixa do ânglico inescrupuloso. Muito se arrojou, na verdade, o oficial britânico, cobrindo a carga alheia com a bandeira do seu reino, empregando as declarações expressas nas pranchas em questão e na folha de rosto do seu curioso tomo de 1822. Nem o artilheiro inglês, nem o editor Mac Lean, nem os impressores do Soho fazem a mínima referência a Guillobel!

Assinalado de passagem êsse caso de pilhagem artística, passará Henry Chamberlain a ser considerado, na história da iconografia brasileira, de maneira bem diferente do que quando se apresentava com o seu volume de gravuras, sem mais precedências...

No rol dos primeiros artistas, que se ocuparam do Brasil joanino, entre os quais não convém esquecer Arnauld

Julien Pallière e os Taunay, incluem-se Debret e Rugendas, que lançaram nos seus cartões a magnífica testemunhagem, a qual ainda hoje perdura e preciosamente dá corpo e interêsse à nossa iconografia. A seguí-los vem Charles Landseer, quando se confirmava diplomàticamente o primeiro reinado, no reconhecimento da independência da Nação.

O PRIMEIRO QUADRO DE LANDSEER

Noticiava o "*Bryan's Dictionary of Painters and engravers*" que o inglês Charles Landseer fizera no Rio de Janeiro "a large number of sketches". E que alguns dêsses desenhos haviam aparecido na exposição de 1828 da "The British Institution". Tais afirmações não pareceram interessar aos vários rebuscadores da história da Arte concernente ao Brasil. A relativa pobreza da nossa iconografia não os incitou à conquista de mais alguns novos elementos a êsse respeito e que essas conhecidas publicações britânicas anunciavam.

Em 1828, efetivamente, na "The British Institution", sociedade particular, que não existe mais e sob o patrocínio da qual se fizeram em Londres várias exposições, na galeria construída por Alderman Boydell para a "Shakespeare Gallery", aparecera um quadro de 1,10 x 1,7 assinado por Charles Landseer e intitulado "Groupe of Portuguese Peasant". Reproduziram-no na pequena gravura, de que um exemplar se conservaria no "Prints and drawing's Department" do Museu Britânico.

O "*Dictionary of national biography*", editado por Sidney Lee, no verbete concernente a Charles Landseer, informava: "When a young man he accompanied Lord Stuart de Rothesay to Portugal, and proceeded to Rio de Janeiro on a mission to negociate a comercial treaty with Don Pedro I. During this trip he made a number of sketches and drawings,

some of which were exhibited at the British Institution in 1828".

A afirmação do dicionário biográfico de Lee, a fiar-se nos catálogos da "The British Institution", recolhidos por Algernon Graves, não parece ser exata. Foi em 1827 que Charles Landseer expôs um trabalho sôbre o Brasil, resultado provável do seu pulo transoceânico. Tratava-se de uma tela de 2,5 x 2,11, denominada: "The interior of a Brasilian Rancho in the Province of Santo Paulo, with a travelling merchant, his slaves, merchandises, etc..." Êsse quadro, que se saiba, foi o único traço público e oficial deixado pelo pincel de Charles Landseer de sua estada no Brasil. Onde se encontrará o original dessa composição, excelente a contrapor à que fôra produzida pelo afamado Edwin Landseer, irmão mais moço de Charles Landseer e de mais nomeada: "Interior of a Highlander's House", para os julgamentos da crítica que balanceasse as qualidades dos dois artistas, de que um foi tão obscurecido pelo outro?

Além dos cento e dez trabalhos de Charles Landseer, desde a "Dorothéa", a primeira tela que expusera em 1828 na "Royal Academy", ao auto retrato, enviado ao mesmo instituto em 1879, nenhuma referência existe aos seus desenhos brasileiros, senão as vagas citações de Bryan e de Lee.

O CASTELO DE HIGHCLIFFE

Foi por uma véspera de Natal de 1924, que os desenhos de Charles Landseer, realizados no Brasil, se nos depararam no local, aliás, onde era natural que se achassem, conservados no segrêdo e carinho, que de costume rodeiam as lembranças da família, na senhorial e antiga residência de Charles Stuart, o qual havia sido, em 1825, delegado pela Inglaterra e Portugal ao Reconhecimento da Independência do Brasil.

Não longe de Southampton, nessa borda da Mancha, *fairyland,* cujas colinas de suave contôrno ressaltam, com sua relva gorda e verdejante, na moldura de carvalheiras grenhosas, estabeleceu Charles Stuart, marquês de Angra, conde de Machico e barão de Rothesay, o belo domínio, que se rasga no panorama da baía de Christ-Church, voltada para as agulhas da ilha de Wight.

Depois de haver engolido, em 1794, nesse ponto da costa o castelo do terceiro conde de Bute, avô de Charles Stuart e primeiro ministro de Jorge III, o oceano alí se estabilizara por efeito de numerosas obras de anteparo e drenagem, que lhe retificaram a orla do avanço sismico, numa regra de bem viver. Charles Stuart, para realizar a doce ambição dessa magnífica moradia num velho canto familiar, adquiriu as terras que haviam pertencido ao pai, o célebre general, e seu homônimo, da guerra Peninsular. E tomou o diplomata da vareta de condão do velho Próspero, que, inspirado do céu e do mar, traçasse aos molinetes, nas aragens do largo, a mansão encantada para a jóia da filha.

Começou então a erguer-se, em 1835, do meio das dunas hampshireanas, o opulento edifício, graciosamente recortado e torreado, todo oferecido pelos rasgões das altas janelas envidraçadas às carícias do sol e das brisas mareiras do sul da Grã-Bretanha. Para o cunhar de mais sublimidade poética, inscreveram-se-lhe na frontaria alguns versos de Lucrécio. A platibanda, incrustada da estrofe do romano e epicurista, olha o oceano, extasiada da harmonia latina, a qual se trança patèticamente no alto daqueles muros, para quebrar o que houvesse de restrito e friamente saxônio, no recorte das pedras anglicanas.

Encastoou-se-lhe também na fachada, do lado sul, a janela do castelo de Andelys, perto de Ruão. A peça única e verídica da arquitetura medieva desabotoava-se, primitivamente, na câmara em que expirara um rei de Navarra. Re-

movida para alí, beijada pelas brisas da Mancha, ela carimba a modernidade do castelo de Highcliffe com o tom histórico e o perfume de antiqualha, de que só o tempo detém para as suas vítimas os preciosos e consideráveis segredos.

No edifício, gizado na esplêndida fantasia do construtor de um lindo sonho para seu uso próprio, acumulou Charles Stuart as riquezas que a sua estadia em diferentes côrtes européias e um gôsto dos mais apurados dera a oportunidade e o bom tom de escolher e coligir. E' assim que, além do mobiliário do rei José Bonaparte, dêsses gobelinos de Luís XIV surripiados à Malta por Napoleão, dêsses móveis de Boule, dêsses candelabros, painéis, arcas, porcelanas de Dresde, do Japão e da China, incunábulos, majólicas e tantas outras preciosidades, regorgita a soberba residência do diplomata britânico, cabida sucessivamente por herança a uma de suas filhas, a bela e bondosíssima marquesa de Waterford, e por derradeiro ao seu sobrinho, sua excelência o major-general E. Stuart Wortley, a quem devemos a mais amável das acolhidas.

Sumido e salvo entre os esplendores e raridades, no relicário arquitetônico das bordas da Inglaterra meridional, estava o album de Charles Landseer.

ADIDO A STUART

Nomeado por Canning — o grande cozinheiro da política de emancipação sul-americana — interventor especialmente delegado para deslindar, num caso de família, o problema da separação definitiva entre Portugal e o Brasil, Charles Stuart tratou de incorporar aos funcionários de seu séquito um artista pintor, para o registro do que lhe aparecesse interessante na grande volteada pelos dois continentes. Obtido o consentimento do gravador e arqueólogo John Landseer, pai e mestre de Charles Landseer, recaiu a escolha

de Stuart sôbre êsse artista, que tinha então vinte e seis anos e se contentara de um módico ordenado.

De regresso à Inglaterra, reclamara Charles Stuart o conjunto de todos os trabalhos do artista, anexado à sua missão. Respondera-lhe John Landseer, a 18 de Outubro de 1826, que essa pretensão do diplomata não se coadunava com as condições especiais nas quais seu filho fôra admitido em sua companhia: "he was to be allowed to employ part of his time in studying colour and form as occasion might offer, for his own future use".

Comprometera-se apenas Charles Landseer, em relação a Stuart, afirma-o o seu progenitor, "to delineate for you such scenes of a popular character, connected with your mission as you might be aleased to point out". Contudo, Stuart exigiu do artista, pois que nesse intuito o estipendiara, a totalidade de seus trabalhos.

De outra parte, John Landseer refere-se a "numerous unfinished work", trazidos do Brasil pelo filho, os quais segundo êle, demonstrando o seu talento, eram, pelo fato de não se acharem concluídos, impróprios a "ornements of a nobleman's collection".

O NOTE-BOOK

O "note-book", encontrado em Highcliffe, ladeado de alguns desenhos que não são de Landseer, representa um volume de 0,49 x 0,61, encadernado em couro fino e recamado de filetes dourados na capa. Contém êle trezentos e quarenta e cinco desenhos a lapis, a pena, a sépia, a aquarela, distribuídos em 125 páginas, os quais se seguem registrando aspectos de tipos e paisagens, colhidos na marcha do medianeiro britânico, que arrastava o seu fardo de acôrdo e pacificação internacional das calçadas de Lisboa aos diversos portos do litoral do Brasil.

De certo êsse album longe está do valor artístico, por

exemplo, do de Ingres, também descoberto últimamente e ambos traçados mais ou menos pela mesma época. No do artista francês já se acham fixados os pequenos debuxos com a mão firme, correta e pura de um aprendiz dos milagres da Beleza, com a lição das graciosas e perfeitas linhas da cópia de antigos Florentinos, nos quais o autor, um tanto pálido de colorido no seu rigoroso desenho, habituava a pupila apreensora e a mão predestinada. Também, por outros motivos, êsse punhado de desenhos de Charles Landseer não se pode comparar aos do mesmo gênero e semelhante assunto, assinados por Debret ou Rugendas. A obra dêstes é intencional e acabada, ornada dos mesmos dons de técnica e observação, manifestos com a mesma expressionabilidade e preocupação documental. O seu impressionismo, mesmo no arranjo um tanto artificial dos grupos cênicos de seus quadros, tem muito da frieza de um sentido puramente histórico e demonstrativo, senão mesmo comercial.

De diferente intenção e natureza revela-se o trabalho de Charles Landseer. Seus desenhos têm o sabor de feitos sem outro intento que a mordente apreensão do instante, que vai fugindo. Coroa-os a significativa imperfeição do que se tateia no primeiro repente. O artista habituava-se, no estudo das aparências sôbre que ia volitando, ao acaso dos encontros iniciais de sua grande aventura, na cauda de uma embaixada. Prosseguia êle a sua educação estética, respirando longe da atmosfera abafada do *atelier* europeu. O seu lapis, vagabundo e feliz, apenso à casaca do Embaixador, borboleteava por onde não reboasse a voz dos Mestres intimando as proporções do cânone de Apeles.

Anotaria Charles Landseer o porte de estranhas gentes, o segmento de horizontes inauditos, no esfôrço de habituar-se a uma luz e civilização, que longe lhe andavam das brumas do Tâmisa e do giro febril dos conterrâneos, ocupados a distribuir e ajuntar dinheiro, no colmeal da City. De-

senvolviam-se-lhe os pendores do gôsto nas sensações do Novo e do Real, multiplicando-se-lhe, com a mudança de ares de outro continente, o caleidoscópio dos reflexos interiores, em que a crisálida do instinto lhe fôsse desabotoando as asas multicores...

Nos desenhos do "Sketch book", que ora fixamos com o título de Album de Highcliffe, há indícios de uma emoção que se afia, de uma organização que apreende, tateando formas e caminhos de eterna miragem, a qual tem por nome a mesma Perfeição. Essa coleção de escorços é um duplo documento, de um lado pelo interêsse pròpriamente testemunhal do depoimento gráfico, de outro por significarem as tentativas da atenção a um meio que, por tão extraordinário, sòmente pôde ser colhido pelo exótico peregrino aos bocadinhos, na colheita das minúcias que lhe andavam mais ao pé. "O rancho dos paulistas", apresentado pùblicamente, em 1827, em Londres, por Charles Landseer, não se reproduziu em trabalhos rematados sôbre outros trechos de impressão formal e pessoal, trazidos da terra tropical. Ficaria êsse quadro a única demonstração oficial do temperamento do homem do norte, ante a fulgurância da portentosa natureza americana, tôda em extremos de inferno e paraíso, com a sua luz ardente e perspectivas de um caos asselvajado e incompreensível.

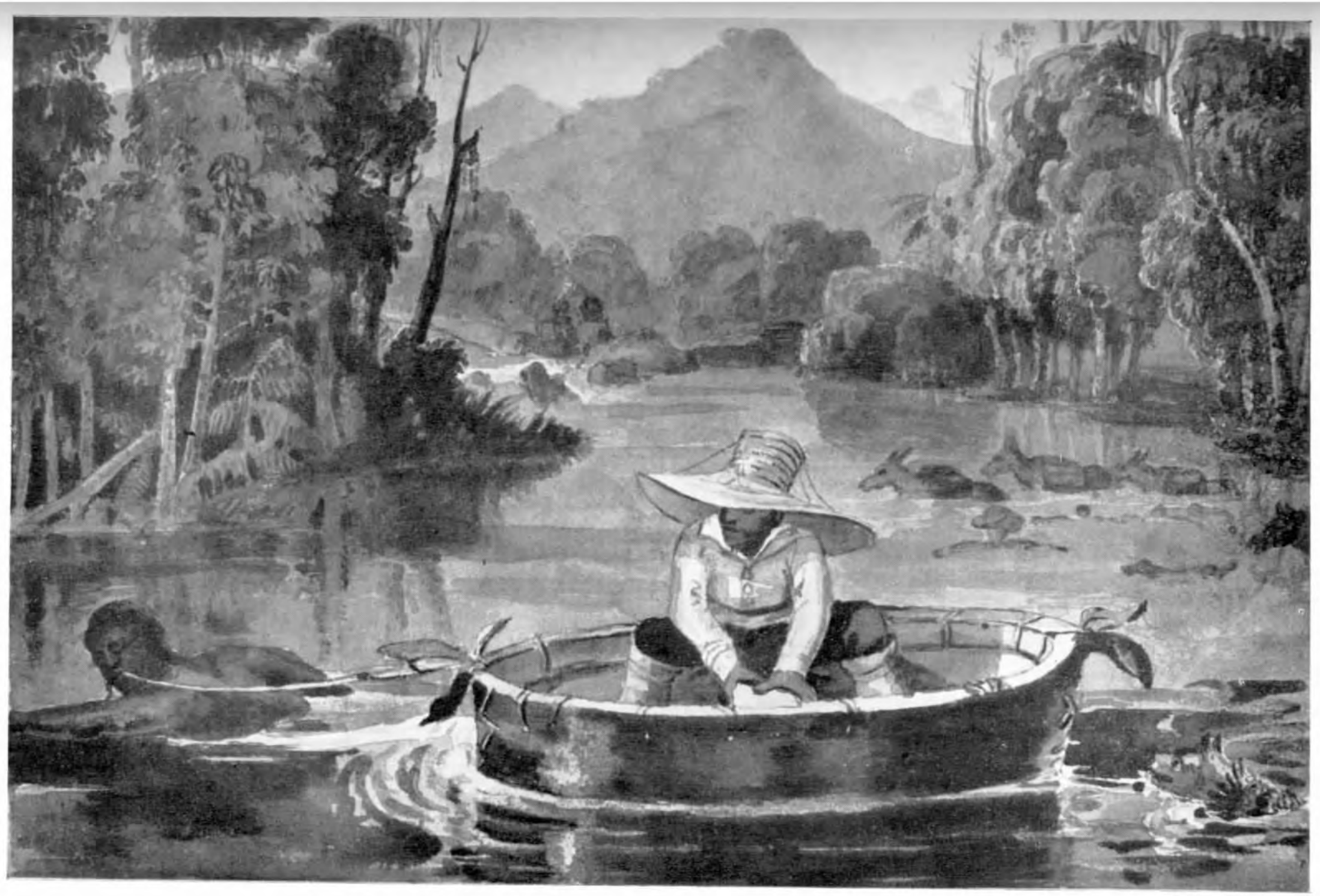
Nas raríssimas vezes em que Charles Landseer tentou apanhar no Brasil a luz, cujas radiâncias irrompem no tom violento e borbotante das fusões metálicas, êsse artista pôs-lhe por cima a transparência do véu azulino, em que se extenuariam as tremolinas do brasido tropical. Os olhos encandeados do pintor resistiriam a apropriar-se do chamejo e revérbero dos fogos que inda não apreendesse... A tinta, que lhe escorria da palheta, insistia em se absorver no papel dessa veladura de névoas, que a tarde estende, em Setembro, nas abertas do Hyde Parque.



Aquarela de Charles Landseer, representando uma rua, extraída do Album de Highcliffe.



Aquarela de Charles Landseer, representando um sertanejo do nordeste.
Extraído do Album de Highcliffe.



Aquarela de Charles Landseer, representando a passagem de rio numa pelota.
Extraído do Album de Highcliffe.



Aquarela de Charles Landseer, representando uma rua do Rio de Janeiro.
Extraído do Album de Highcliffe.

O traço fino e captante de Charles Landseer ocupa-se, entretanto, com amor, em minuciar os entrefolhos da floração arquitetural dos Jerônimos, das paisagens em que a vegetação intertropical põe um velo crespo e comezinho de galhos e de palmas em desordem. As figuras saem-lhe do bosquejo num recorte natural e preciso. Aquí, no mar, é o companheiro de bordo, alongando o óculo na amurada do "Wellesley", acolá, em terra, o negro atado ao pelourinho, no qual lhe cose as carnes um punhado de látegos mordentes. Além, a praia se alonga quasi deserta, marchetada de casebres. Alí, a imperatriz Leopoldina se escancha sòzinha no seu cavalo de passeio, maltratada no triste aspecto de renunciada das glórias do sexo, a que a coroa imperial, arvorada numa aldeia, impusesse a melancolia e abandono das desterradas sem culpa... Saloios, negros, marinheiros e mercadores pululam nas páginas do Album.

Tudo isso, entretanto, tem o ar um tanto fugidio e alheio do transeunte que passou de longe, espiando para dentro da marmota com que o haviam mimoseado... Se nos dá a fisionomia da Joana do Rio Comprido, desdenha Charles Landseer para a sua galeria de retratos a favorita do imperador, já no trono de soberana do seu soberano, as fisionomias dos vários grandes do Império com quem Stuart se disputou, perdendo a calma protocolar dos legados, a representação das figuras mais célebres ou curiosas da Côrte, o Chalaça ou o Anemúria, por exemplo, e até mesmo o perfil dessa D. Maria Sodré, que se candidatava aos favores especiais de Stuart, num papel de carta decorado de rosas: "eu desejaria hir a noite a hora q. V. Ex. me determinasse ainda que seja tarde..."

Da sociedade brasileira, pròpriamente dita, não há maiores ecos nos desenhos de Charles Landseer. O granito cenográfico das rochas da baía do Rio de Janeiro obumbraria o possível observador social, o copista das efígies huma-

nas mais celebrizadas. O temperamento britânico e certo exclusivismo de secura ou prevenção habituais, ante o espetáculo de sociedades heterogêneas ou mal formadas, afastariam Charles Stuart, na sua grande jornada, dos contactos sociais que, aliás, bem lhe haveriam servido a maiores êxitos, na delicada função política de que se investira. Ressentiu-se o lapis do artista, agregado ao embaixador, dessa singularidade de atitude, nas reservas quiçá imitadas do seu chefe, o qual preferiu, a aproximações de sensibilidade com os habitantes, ilhar-se em arrabaldes do Rio ou percorrer o litoral do Brasil, sofresse embora a boa marcha do seu mandato na negociação política, de que era o delegado e o piloto-mor.

Pena é, com efeito, que Landseer, além das penhas das montanhas distantes, não se tivesse ocupado com a silhueta da gente, da que gravitava, por exemplo, em tôrno aos eixos da côrte, anotando-lhe o realce da vida elegante, alta e rica, fantoches essenciais nos círculos máximos da Política e dos Negócios Públicos locais. A feição da generalidade dos artistas que por entre nós perambularam, coçando o papel com a ponta de um lapis ou de uma pena, impressionou-se Landseer com as figuras da escravidão, cuja negra miséria a pompa solar da terra ainda mais relevava o escuro do trágico contraste. O pouco de civilização ambiente, à semelhança de um verniz, estalava e renegava-se embebida na nódoa que vinha da África... Seria por isso, talvez, o preto a curiosidade capital dos ávidos observadores estrangeiros. Tristezas humanas pedem consternação ou revolta, que é um dever mesmo da arte deixar fria e implicitamente assinaladas.

DADOS BIOGRÁFICOS

Nasceu Charles Landseer em Londres, em 1799. Iniciara-o nas dificuldades da pintura o afamado Haydon, o

Delacroix britânico. Começou a cursar, em 1816, a escola da "Royal Academy" para onde entrou, como associado, em 1837, e acadêmico efetivo em 1845.

Como a família de Rugendas, a de Landseer constituiu-se de vários pintores e gravadores. Originava-se esta de um joalheiro de Lincoln. Breve quadro genealógico mostra como se predestinou à arte êsse grupo de indivíduos, nascidos na mesma terra e de mesmo sobrenome.

Entre todos se distinguiu Edwin Landseer, o pintor de animais, que se tornou na Inglaterra o artista mais popular do seu tempo. No seu longo rol de primorosos bichos, reproduzidos sempre com tanta simpatia, compreensibilidade e precisão técnica, são de notar os dois símios, cuja origem lhe aprouve assinalar na tela, adquirida pela rainha Vitória: "A pair of Brazilian Monkeys".

A sombra agigantada de Edwin prejudicou certamente o vulto de Charles Landseer, apagando-lhe mais do que seria justiça os méritos incontestáveis. Notaram-no os necrologistas do *"The Graphic"* e do *"The Illustrate London News"*, em Agôsto de 1879.

A FAMÍLIA ARTÍSTICA DOS LANDSEER

John Landseer
gravador e arqueólogo
n. 1769 *m.* 1852

Henry Landseer
paisagista

Thomas
gravador
n. 1795 *m.* 1850

Charles
pintor
n. 1799 *m.* 1879

Edwin Henrique
pintor animalista
n. 1802 *m.* 1873

George
pintor de rajás

Jessica
miniaturista

Aquela primeira publicação observava: "His artistic career, perhaps, owed something of its success to the reputation of his distinguished brother, but he was a true artist in feeling, and his kindly nature and genial humour won him many friends". E a segunda revista assinalava que: "...Edwin Landseer... quite over shadowed the reputation of Charles Landseer", não obstante "was a good painter of English historical subjects; and, thoughtt he would not like Sir Edwin, make dogs and deer more living in characteristic expression than the real animals, it is thought he could do horses marly as well as Sir Edwin".

O ACADÊMICO

Foi, de fato, Charles Landseer um pintor de história e de gênero, minucioso e provecto. O "*Dictionary of Biography and Mithology*" de Joseph Thomas refere-se a sua "Fair reputation as an artist". Cita o "*Biographical Dictionary*" de Cassell, como suas obras mais conhecidas: "Clarisse Harlowe in the Sponging House", segundo uma novela de Richardson, "Palmela", "The Monkeys of Melrose" e "The return of the Dove to the ark".

Guilherme Sandley, na "*The History of the Royal Academy*", gaba-lhe as faculdades e recursos da palheta: "In the pictures he has painted he has paid great attraction to all the accessories and details, studying propriety in costume and charater, and giving a general effect which is harmonius and pleasing". Acrescenta que Charles Landseer preferia as cenas de história ou tiradas das obras de poesia ou novela, tendo sido dos mais populares os quadros intitulados: "The meeting of Charles I and his adherents before the Battle of Edgenhill", "The temptation of Andre Marvel", "Clarisse Harlowe in the Sponging house" e "The pillaging of a Jew's House".

Èstes dois últimos e mais o "Blood hound and Peyers", o "The sacking of Basing House" estiveram na "National Gallery", de onde foram transferidos respectivamente para os museus de Newport, Glasgow, Liverpool e Bradford.

Possuidor de uma larga fortuna e pranteado por todos os círculos artísticos de Londres, faleceu Charles Landseer, após uma longa doença, a 22 de Julho de 1874, tendo legado dez mil libras à fundação de escolas da "Royal Academy", onde estudara com Haydon. Em substituição a Jorge Jones, houvera sido indicado para reitor do ensino dêsse alto instituto, cargo que exerceu de 1851 a 1873.

Do seu caráter e feitio dá-nos informação Jorge Dunlop Leslie em seu volume de memórias: "The innerlife of the Royal Academy". Segundo êle "Charles Landseer was slightly deaf, very good natured, and an inveterate punster".

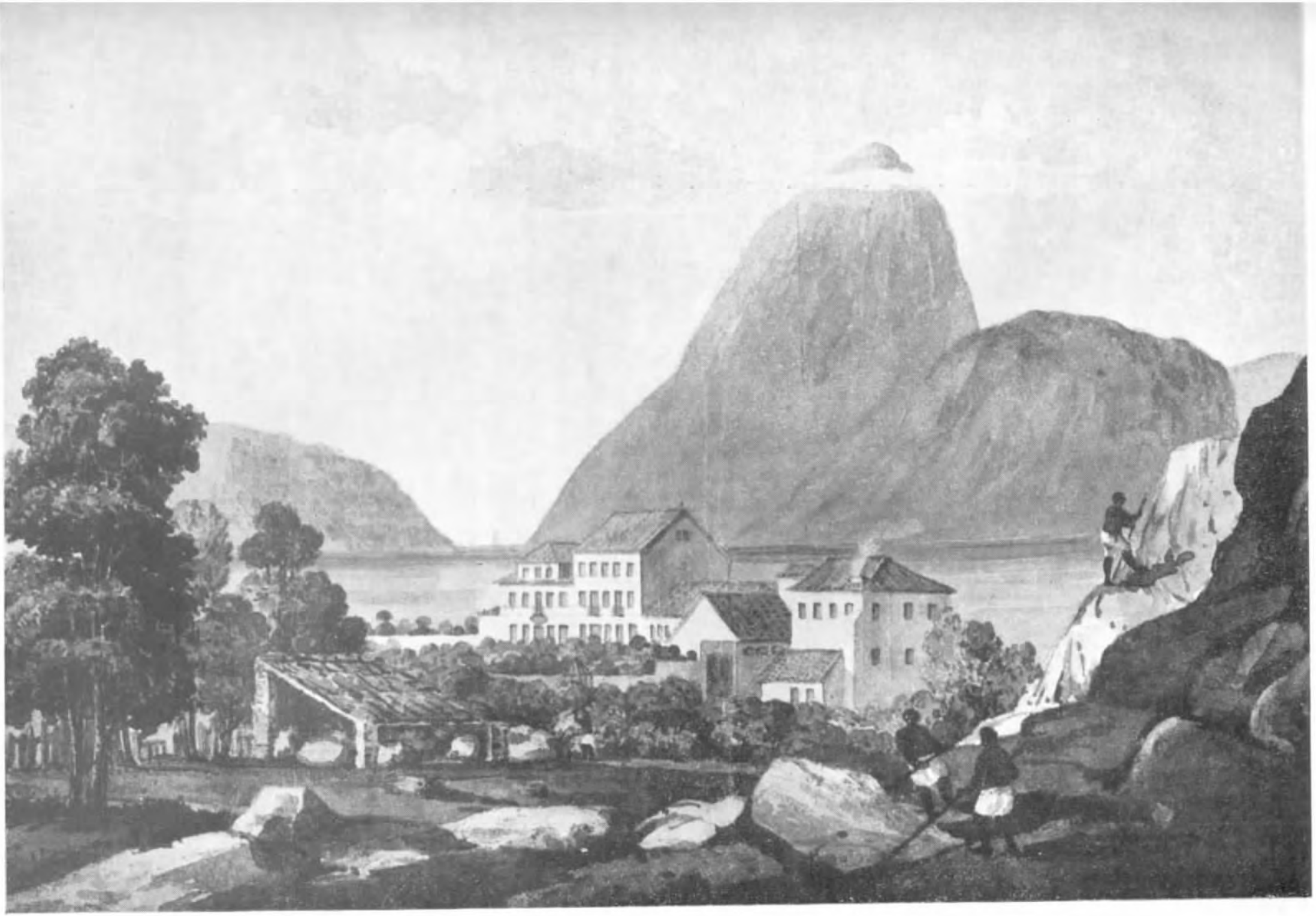
Assim foi o homem, assim a obra em que se não desmereceu. Nesses escorços do canhenho do Brasil, provindos da sua mão de principiante, florescem os preliminares de uma arte, que se tornou mais completa, reforçada e solene, concorrida à fecundidade e riqueza do patrimônio artístico da Inglaterra. Mas, sobretudo e particularmente, aos brasileiros interessam êsses desenhos de ocasião pelo discípulo de Haydon e jovem adido à embaixada mediatária de 1825.

A verdade é que Charles Stuart, com as nobres e laterais preocupações de amador de preciosidades, fez alguma cousa mais que deixar no tratado do Reconhecimento da Independência do Brasil o compromisso de autonomia da nova nacionalidade americana, no concêrto dos povos livres da terra. Galardoou-nos a boa e graciosa fortuna de grão senhor e devoto das belas cousas do mundo, com êste modesto punhado de raras e saborosas imagens, inscritas no Album de Highcliffe.

A RECLAMAÇÃO PATERNA

A carta que John Landseer escrevia a Charles Stuart, recusando-lhe, com bons modos, o direito aos desenhos do filho, realizados no Brasil, traduzimo-la letra a letra e *tant bien que mal*, aquí publicando-a: "N° 9 rue Upper-Conway— 18 Outubro 1826. Possa esta carta agradar a Vossa Excelência. Quando consentí que o meu filho Carlos vos acompanhasse ao Brasil, e quando as condições foram decididas a êsse respeito, a impressão que tive é que êle seria autorizado a empregar uma parte de seu tempo, em estudar côres e formas, segundo se lhe apresentasse a ocasião, para o próprio uso no futuro, comprometendo-se a vos desenhar tais cenas de caráter popular em relação com a vossa missão, que vos aprouvesse fazer-lhe notar. Isso, distintamente o mencionei, em tempo oportuno, e foi com a perspectiva de que êle se aproveitaria disso, achando-se provido de modo excepcional dos utensílios e materiais para pintura, assim como desenhos do natural de tôdas as maneiras que pudessem contribuir ao seu progresso profissional e às suas futuras vantagens. Soube, permita-o que o diga, com surprêsa e grande decepção, que estáveis desejoso de possuir tudo o que êle fez, até os "memmoranda" que são, de fato, o canhenho do artista. — Êsses, assim como numerosos trabalhos inacabados (reunidos com o grau de talento que nos dá grande prazer), que êle trouxe para casa, serão de alto valor para si mesmo, como artista, se bem que no seu estado atual êles possam apenas servir de ornamento a uma coleção de fidalgo.

"Posso esperar, Senhor, que tomeis êsse negócio na devida consideração? — Quando refletirdes sôbre os ordenados pouco elevados que êle aceitou para acompanhar-vos, concebereis ràpidamente, se me é permitido assim dizer, que nossa principal impressão foi não ter sido isso uma simples



Aquarela de Charles Landseer, representando uma paisagem de Niterói.
Extraído do Album de Highcliffe.



Aquarela de Charles Landseer, representando uma paisagem do Rio de Janeiro.
Extraído do Album de Highcliffe.

ocupação para meu filho, com tão baixa retribuição, mas as possibilidades que êle teria em vosso séquito de poder reunir tôdas as matérias da natureza podendo servir-lhe na sua futura vida profissional. Tenho a honra de ser John Landseer".

E' provàvelmente todo êsse material, que o zêlo paterno se opunha fôsse parar às mãos de Stuart, e nos foi restituído no "Note Book", hoje, o Album de Highcliffe.

O SERVIÇO DE STUART

Não recolhida a coleção dos esboços do joven Landseer aos cuidados do Embaixador e diletante Charles Stuart, segundo os desejos e caprichos do velho Landseer, teria talvez sido destruído aquilo de que se pretendia discutir e apurar a posse legítima. Ligado ao sonho aristocrático das pedras arquitetônicas do castelo de Highcliffe, o "Note Book", verdadeiro patrimônio de mocidade de Charles Landseer, escapou dessa forma do descaminho sempre possível quando os anos passam, os homens vão e vêm e o destino das cousas traça paralelamente as suas sinuosas de acaso e perdição. Forçado aos azares obscuros de tôda uma família, onde teria ido parar finalmente o album de Landseer, o "Note-book" do excursionista de 1825 e 1826? Que sucederia depois que o ciumento e zeloso velho John Landseer houvesse fechado os olhos, abraçado aos primores do lapis do segundo filho Charles? Sem dizer que o Album correria o risco de ser destruído pelo movimento de um gesto subitâneo e sempre possível do próprio autor dos escorços, tomado da insatisfação dos seus primeiros tateios artísticos.

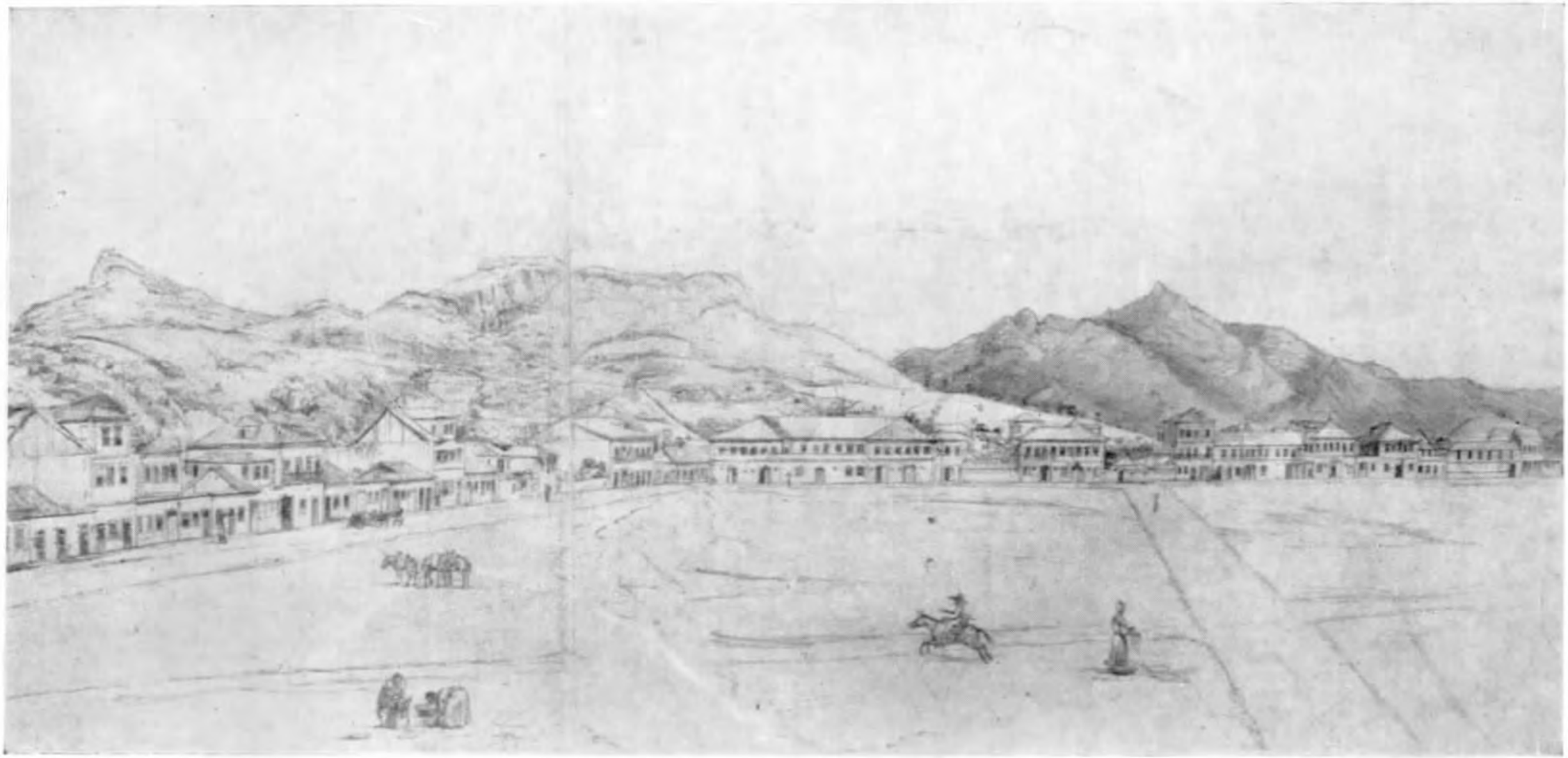
Se usurpação houve de parte de Charles Stuart, bem-digamo-la. Garantiu-nos êste resultado apreciável: poder a obra do moço artista e peregrino da América, cem anos mais tarde, retornar ao Brasil.

Da sombra da reclusão secular, no palácio de um Haroun-al-Raschild, què se houvesse tornado embaixador britânico, aposentado nas glebas do Hampshire, brotou de repente uma novidade para os anais da Arte do Brasil: — no album de Highcliffe, os debuxos de Landseer.

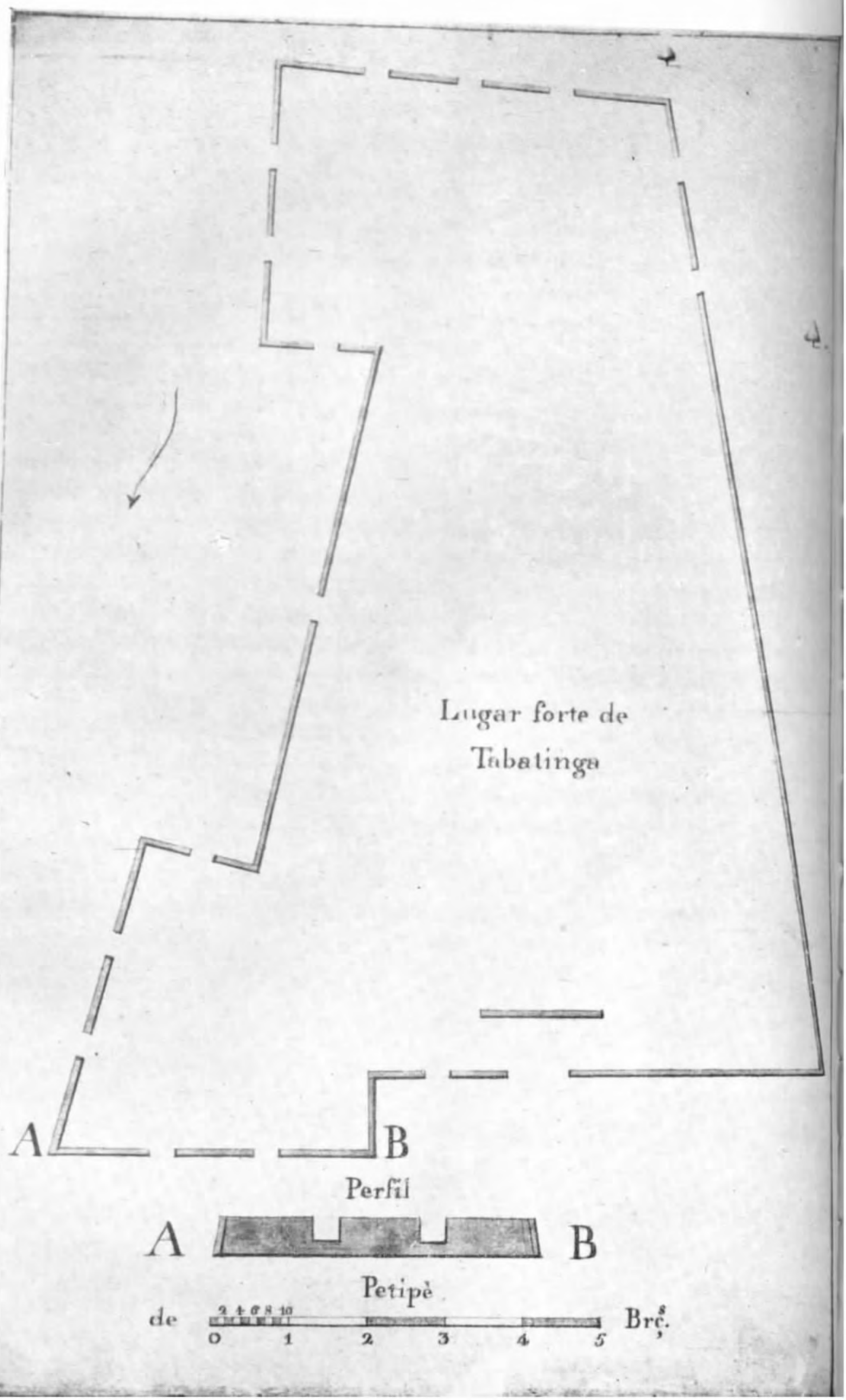
Apesar do último possuidor britânico assim indeferir a transcrição que o brasileiro lhe pedira: "I care give no satisfactory reply to your request to have reproductions made from the Landseer Sketch book. The general does not think he would care to have it done", as sereias da Mancha fizeram às de Guanabara um presente régio. Mediante a largueza inteligente e providente de um Mecenas, compensou-se um pouco do prejuízo que nos causaram a pirataria inglesa de Fenton ou de Cavendish. Além de que em mãos brasileiras o que é brasileiro se achará melhor.

ALBERTO RANGEL

Do *"Trasanteontem"*



Desenho de Charles Landseer, representando o Campo de Sant'Ana.
no Rio de Janeiro. Reproduzido do Album de Highcliffe.



...te de Taba-
...tinga. No
Amazonas.

ROTEIRO HISTÓRICO DAS FORTIFICAÇÕES NO AMAZONAS

A EMPRÊSA da incorporação da Amazônia ao império lusitano foi levada a têrmo mediante um esfôrço que exigiu, de par com a atividade pacífica dos colonos, dos missionários, das autoridades administrativas, um equipamento militar que se materializou principalmente no levantamento de estabelecimentos militarcs pelo litoral, pela hinterlândia e pelos trechos de fronteira com os domínios coloniais espanhóis e franceses, e na feitura de uma flotilha de guerra que fiscalizou as portas do vale.

Essa construção de estabelecimentos militares, que foram fortes ou simples acampamentos, de ar simplista, era, aliás, uma das feições que particularizavam a atuação imperial dos portugueses, que plantavam suas colônias defendendo-as imediatamente, ou assinalando-as pela eloquência das bôcas de fogo dos castelos que semeavam por onde passavam.

Na Amazônia, de par com as raízes econômicas, que Roberto Simonsen e Moacir Paixão assinalaram com tanta precisão e o autor dêste ensaio já também registrou como uma das mais eloquentes razões do descobrimento e da conquista do espaço amazônico, minuciando as intenções mercantis que guiaram o pensamento dos estadistas reinóis, houve, evidentemente, fortes razões de natureza espiritual explicando a penetração e o domínio, que se fixou através mil dificul-

dades com penetrantes e sólidos fundamentos, como houve igualmente os motivos heróicos, de defesa contra a ambição estrangeira, incessante, ameaçadora, mas sempre contrariada.

Entreverando, inicialmente, com os concorrentes que vinham da Britânia, da Irlanda e dos Países Baixos, os portugueses tiveram, mais tarde, de haver-se com franceses que desciam da Guiana, como por fim entestaram, sem o estrépito esperado, com os espanhóis, no Solimões, no alto Rio Negro e no vale do Rio Branco.

Partindo do fortim do Presépio, a cuja sombra se foi constituindo o núcleo urbano que é hoje a cidade de Belém, os portugueses alcançaram o espaço que, na geografia política brasileira, é o Estado do Amazonas. Como no espaço aquém Nhamundá, montaram por lá os seus fortins e os seus acampamentos. Os fortins foram: São José do Rio Negro, São Gabriel da Cachoeira, Marabitanas, São Joaquim do Rio Branco e São Francisco Xavier de Tabatinga. Os acampamentos: Barcelos, com uma pequena bateria, São José do Javari, São Fernando do Içá, Tefé, Coari, Borba.

Os fortins, construídos com os elementos que o meio permitiu, artilhados convenientemente, chegaram em mau estado ao Brasil-Império. Nos primeiros tempos do novo regime, não sofreram os reparos necessários. Sua eficiência, consequentemente, era nenhuma. Viajantes que desciam ou subiam o Solimões, o Negro e o Branco, falavam dos estabelecimentos sorrindo do poder bélico que poderiam oferecer. Esboroados, valiam mais ou quasi ùnicamente como documentários do passado, interessando antes à história militar, à história artística, mesmo porque jamais tinham tido ocasião de entrar em atividade cortando o passo a quem ousasse penetrar o território que deviam defender. Reduziam-se, como o de Tabatinga, a posto fiscal, identificando os estrangeiros que passavam a fronteira.

Mais de uma vez, porém, presidentes da Província do Amazonas solicitaram, do govêrno imperial, atenção para o estado em que êles se encontravam, dando um triste índice do descaso que ia por sôbre o equipamento defensivo da Província e, no fim de contas, do Império. É preciso, aliás, registrar que antes do Amazonas ter sido elevado à condição de Província, quando, portanto, era simples comarca do Pará, os presidentes daquela unidade nacional se dirigiram aos ministros da guerra propondo o assunto e insistindo por medidas que restaurassem os monumentos que falavam bem do passado, mas estavam falando mal do presente.

E' certo, também, que por vezes, como teremos ocasião de verificar páginas adiante dêste ensaio, se fizeram reparos, tentando salvar alguma coisa daquelas peças do patrimônio imperial. Tudo, todavia, sem um sentido de restauração definitiva ou remodelação para melhor. Já em 1825, o capitão João Henriques de Matos tinha sido enviado a levantar a planta dos fortins "das fronteiras com o Perú, Venezuela e Guiana Inglesa", orçar as despesas com possíveis reparações, indicando o estado em que se encontravam, inclusive o material de que dispunham. João Henriques, que era oficial competente e brioso, deu contas de sua comissão num relatório em que registrou sem exageros a triste condição em que encontrou as ditas praças, que não ofereciam segurança para qualquer ação que nelas repousasse. Posteriormente, novas verificações se haviam levado a têrmo, sempre com as mesmas referências a mau estado dos estabelecimentos, que exigiam um programa de vulto para possuir eficiência bastante.

Só em 1870, ante a verificação continuada de que se impunha o reaparelhamento das praças coloniais, o govêrno imperial decidiu-se atacar as obras mais necessárias, realizando um amplo plano, executado em parte por uma comissão de militares, chefiada pelo coronel Antônio Tibúrcio Ferreira

de Sousa, mais tarde substituído pelo coronel José Clarindo de Queirós.

Essa comissão que lutou com a falta de recursos materiais e financeiros, pois grande parte do necessário tinha de ser adquirido no Pará e a verba que se concedera não ia além dos 30:000$000... projetou uma reforma total do sistema de fortificações, ampliando fundamente a extensão de estabelecimentos a construir para uma efetiva defesa dos contérminos nacionais.

Pelo plano, da autoria do coronel Antônio Tibúrcio, a rêde de fortificações que vinha do período colonial era insuficiente, devendo ser alterada ou completada:

a) uma praça forte em Tabatinga, uma fortificação fechada em Santo Antônio e um posto militar no Capacete (zona do Solimões);
b) um fortim e uma guarnição na confluência do Tecuaí (zona do Javarí);
c) um destacamento no ponto em que qualquer das margeńs fôr cortada pelo paralelo de dez graus de L. S. (zona do Jutaí);
d) um destacamento no lugar em que as margens forem cortadas pelo paralelo de dez graus de L. S. (zona do Juruá);
e) um posto fortificado nas terras altas da foz e um outro próximo ao ponto em que a linha de limites com o Perú cortar o rio (zona do Içá);
f) um posto fortificado na confluência do Apaporís (zona do Japurá);
g) um destacamento no lugar em que as margens forem interceptadas pelo paralelo de dez graus de L. S. (zona do Purús);
h) reparação do atual forte de S. Gabriel, uma fortificação fechada no ponto de Cucuí e aumento das duas guarnições (zona do Rio Negro);

i) um destacamento e fortim na confluência do Tiquié (zona do Uaupés);
j) um destacamento e um fortim na ilha Içana em frente à embocadura do rio do mesmo nome (zona do Içana);
l) um destacamento e um fortim na povoação de S. Marcelino, situada na foz do rio Xié (zona do Xié);
m) um destacamento e uma fortificação na antiga povoação de Caldas (zona do Cauaboris);
n) um destacamento e uma fortificação em qualquer das margens do canal do Maturacá, em lugar próximo ao encontro das mesmas margens com a linha imaginária que vem da pedra de Cucuí à serra Pacaraima, isto é, a parte mais boreal da serra Pacaraima (zona do canal da Maturacá);
o) conservação do destacamento de Santo Antônio e fundação de um monumento armado em frente à foz do Beni e ocupação militar de tôdas as embocaduras dos rios da margem esquerda que comuñicam com o Purús e dos que têm suas nascentes além dos dez graus de L. S. (zona do Madeira);
p) reparação do forte de S. Joaquim e estabelecimento de um posto fortificado no lugar em que confluem o Maú e Tacutú, e mais outro na língua de terra que dá passagem do Rupunurí para o Surumú, confluente do alto Tacutú (zona do Rio Branco) (I).

Para a execução dêsse programa, que cobria tôda a orla lindeira com a Guiana Britânica, Venezuela, Colômbia, Perú e Bolívia, o coronel Antônio Tibúrcio requeria "cêrca de

(1) — *Relatório do Inspetor das fortificações ao presidente da Província do Amazonas,* anexo à *Fala dirigida à Assembléia Provincial* em 8 de Julho de 1872.

BIBLIOTECA DO EXÉRCITO

dois mil homens de infantaria e artilharia, avultado número de oficiais daquela última arma e grande dispêndio com materiais de guerra e meios de locomoção, cousas estas que (não me é dado reconhecer) serão ou não comportáveis atualmente pelo estado de nossas finanças".

Palavra segura, a do coronel Tibúrcio, seu sucessor não a pôs sob reservas, antes aprovando o plano, que seria o mais perfeito para ajustar à realidade ambiente a defesa da Província em sua orla contérmina. As obras ordenadas, todavia, não se estenderam de molde a executar-se o plano, resumindo-se a Tabatinga e à colocação de destacamentos em Santo Antônio do Içá e Purús e Santo Antônio do Madeira. Já então havia guarnição em Cucuí, estando abandonado Marabitanas.

No período republicano, a política das fortificações das fronteiras amazonenses não foi continuada. Não despertou interêsse. Obedecendo já ao pensamento de que devíamos manter boa vizinhança com as repúblicas que nos cercavam, nenhuma obra, em consequência, de vulto, se realizou beneficiando os velhos estabelecimentos que foram caindo em abandono total, quasi desaparecendo, como sucedeu com São Gabriel e São Joaquim. Guarnecidos tôda vez que havia razão imperiosa exigindo atenção, dêsses fortins apenas restam as ruínas de São Joaquim, vagos vestígios de São Gabriel e pouca coisa do que sob o Império foi construído em Tabatinga. Evidentemente, as fortificações que algum dia existiram no Amazonas são hoje apenas tema histórico, tema que interessa o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para o conhecimento do que realizaram os homens de ontem nos setores da inteligência e da defesa do território nacional. Passemos, pois, a examiná-las uma a uma, à luz do que resta nos arquivos e nos foi dado verificar.

SÃO JOSÉ DO RIO NEGRO

Não é página definitiva ainda a origem do forte de São José do Rio Negro. Os cronistas, como Alexandre Rodrigues Ferreira, Baena, Araujo Amazonas, Ribeiro de Sampaio, André Fernandes de Sousa, Bertino Miranda, que riscaram o primeiro noticiário acêrca da história antiga do Amazonas, não esclareceram o assunto. Quem escreve estas linhas, procurando fixar a data exata da fundação e o nome do fundador, apesar das pesquisas que realizou para a monografia *"Manaus e outras vilas"*, editada em 1934, também não conseguiu elementos suficientes para o informe definitivo.

Pela ordem cronológica, foi Ribeiro de Sampaio quem primeiro registrou o assunto: "O general do estado Antonio de Albuquerque Coelho mandou edificar a fortaleza da barra deste rio por Francisco da Motta Falcão, e foi o seu primeiro commandante Angelico de Barros" (2).

Alexandre Rodrigues Ferreira, escrevendo em 1786, disse: "Escreve o doutor ouvidor Ribeiro de Sampaio que a erigira Francisco da Motta Falcão, por ordem do general do Estado Albuquerque Coelho, ou Antonio de Albuquerque Coelho de Carvalho" (3).

Baena, no *"Ensaio Corográfico do Pará"*: "No centro deste lugar em paragem alterosa e à borda do rio jaz um pequeno Forte denominado São José erguido á custa de Manoel da Motta Siqueira" (4).

Araujo Amazonas: "As informações da importancia do Rio Negro, ministradas por Favella ao dito governador do estado, determinarão-no a cometer em 1669 a Francisco da Motta a fundação da Fortaleza de São José do Rio Negro" (5).

---

(2) — *Diario da Viagem*, pág. 89. Lisboa, 1825.
(3) — *Diario da Viagem Philosophica*, "Revista do Inst. H. Brasileiro", tomo L, pág. 110.
(4) — No *Compendio das Eras*, Baena nada refere a respeito.
(5) — *Diccionario Topographico*, pág. 233.

Bertino Miranda: "A historia de Manaos data de dois seculos. A Fortaleza precede ao povoado. Já em 1700 vemol-a em attitude bellicosa. Foi construida por Manoel da Motta Falcão, cuja familia parece ter sido especialista em obras desta natureza" (6).

No tocante a documentário, o que há a respeito é pouco e não traz mais luz: uma carta do capitão Antônio Miranda, de Belém, 25 de Março de 1695, sôbre a penetração espanhola no Solimões, até onde êle fôra em missão diplomático-militar do govêrno português; um ofício de Bernardo Pereira de Berredo, Capitão General do Maranhão e Grão-Pará de 8 de Julho de 1719, ao govêrno reinol. Nêste, encontramos o seguinte período: "casa forte do Rio Negro que desemboca no das Amazonas sendo instituida só afim de evitar o gravissimo damno que nos segue das negociações com os estrangeiros" (7). Naquela, êste trecho: "Naquella casa forte que Sua Magestade foi servido mandar fazer naquella parte para *milhor segurança* sua para viverem livres de seus inimigos" (8).

Nenhuma luz, como vemos, sôbre a data da fundação do forte, como nenhuma referência ao nome de quem estabeleceu a praça.

Aprígio Meneses, Agnelo Bitencourt, João Batista Faria e Sousa, Monteiro de Sousa, nos epítomes de história amazonense, que escreveram e divulgaram em almanaques, revistas e jornais de Manaus, são unânimes em conceder a Francisco da Mota Falcão as honras de fundador do fortim, como em datá-lo de 1669. Como Augusto Fausto de Sousa, na monografia acêrca das "*Fortificações no Brasil*", estampada na "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", tomo 48, parte II, pág. 57, que diz: "Foi construido

---

(6) — *A Cidade de Manáos*, pág. 2.
(7) — *Anexos à primeira memória brasileira*, pág. 30.
(8) — *Anexos, citados*, pág. 9.

em 1669, por Francisco da Motta Falcão e seu filho Manoel da Motta Siqueira, por ordem do governador Antonio de Albuquerque Coelho".

Filipe de Betendorf, que nos deixou uma preciosa *"Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão"*, que enriquece as páginas do tomo 72 da "Revista do Inst. Hist. Brasileiro", às 525 e 616 referiu: "logo que se acabasse (1689) a casa forte que Sua Magestade mandara fazer, para segurança, contra o muito gentio barbaro daquelle rio..." "Era capitão daquella fortaleza e superintedente da do Parú e Rio Negro, feitas a sua custa, o capitão Manoel da Motta, filho natural de Manoel da Motta, que primeiro alcançou estes postos com a condição de fazer aquelas fortalezas".

Do exame que fomos fazendo dêsses depoimentos e dêsse parquíssimo documentário, a conclusão a que chegamos até o presente é que foi Francisco da Mota Falcão o fundador do forte. E chegamos a essa conclusão que não será ainda definitiva, seguindo inicialmente a lição do ouvidor Ribeiro de Sampaio. Essa autoridade, por ordem régia, afim de documentar-se o Reino na defesa de sua soberania sôbre os vales do Rio Negro, Branco e Solimões, na contenda que sustentava com Espanha, realizou uma devassa pormenorizada ouvindo velhos sertanistas, examinando as peças arquivais que encontrou. Essas devassas permitiram que o Ouvidor, que acumulava as funções de Intendente do Comércio, Agricultura e Manufaturas da Capitania de São José do Rio Negro, hoje Estado do Amazonas, escrevesse no *"Diário da Viagem"*, que realizou por tôda a hinterlândia amazonense, entre 1774 e 1775, uma súmula histórica, que é fonte preciosa para o conhecimento das origens daquele Estado.

Uma carta régia, de 15 de Dezembro de 1684, autorizara Manuel da Mota Siqueira a construir quatro fortalezas, no espaço de quatro anos, ao longo do Amazonas, concedendo-

-se-lhe o comando, por três vidas, do estabelecimento que escolhesse entre os quatro que houvesse construído. Manuel da Mota Siqueira era então Superintendente das Fortificações. Ano de 1684, o da autorização. Em 1691, o jesuíta Samuel Fritz, que desceu e subiu o Amazonas e levantou a primeira carta minuciosa do vale, já falava da praça militar: "De noite chegamos á bocca do Rio Negro, onde o rei de Portugal, hà annos, mandou fazer uma fortaleza". Em 1697, Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, capitão-general do Estado, no afã de conhecer das realidades dos territórios sob seu govêrno e verificar da infiltração de estrangeiros nas terras da coroa lusitana, atingiu o Rio Negro. E em carta a S. Majestade, submetida ao Conselho Ultramarino, referiu (26 de Julho) que Manuel da Mota cumpria a autorização de erguer os quatro fortes, embora tivesse escolhido local reprovável e tivesse feito obra de pequena eficiência, sem artilharia e sem utilização de material resistente. Essas fortificações seriam, segundo Artur Viana, São José do Rio Negro, Acaquí, Santarém e Parú. O capitão-general, na correição administrativa, encontrou de pé as de Santarém, Parú e São José do Rio Negro.

Pelo que estamos divulgando, vem logo a dúvida: Mota Falcão, como dissemos acima, ou Mota Siqueira, filho natural daquele? Uns autores escrevem, como vimos, que Mota Falcão cumpriu ordens de Antônio de Albuquerque Coelho, em 1669. Outros afirmam que Mota Siqueira construiu a casa-forte devido à autorização régia, consequente a uma petição em que solicitara o serviço, na gestão de Antônio de Albuquerque Coellio de Carvalho. Êste, pela carta-relatório, a que nos referimos e vem na íntegra no tomo inicial da série em que Joaquim Nabuco reuniu as provas da soberania brasileira no pleito que mantivemos com o govêrno de S. Majestade Britânica a propósito da fronteira com a Guiana Britânica — registra a execução dos trabalhos por

Mota Siqueira em 1697, com relação a Parú, São José do Rio Negro e Santarém e vésperas de início com relação ao Acaquí, transferido para a angustura de Pauxís, posteriormente Óbidos.

E preciso recordarmos aqui, agora, que na história político-administrativa da Amazônia houve dois governantes Coelho de Carvalho. O primeiro, como ensina Rodolfo Garcia, nas anotações com que ilustrou o *"Diário"* do Padre Fritz, nascido no Brasil, governou o Maranhão e Grão-Pará de 1667 a 1671. O segundo, filho do anterior, governou de 1690 a 1701.

De pronto surge, então, a pergunta: qual dos dois está ligado por medidas suas à construção do forte? Se foi o primeiro, a construção, realmente, deve ter ocorrido dentro do período de sua gestão, podendo razoàvelmente ser 1669. Se foi o segundo, evidentemente, pouco antes de 1697, época de sua viagem ao interior.

A carta régia de 15 de Dezembro de 1684, não será suficiente para decidir? Queremos lembrar, porém, que, como bem escreveu Joaquim Nabuco, resumindo o esfôrço que os portugueses realizaram para penetrar o sertão e empossar-se dêle, foi no govêrno do primeiro Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho que Pedro da Costa Favela, velho sertanista que se titulava o mais afeito nas campanhas contra o gentio, atingiu o Rio Negro, ano de 1668, acompanhado de Frei Teodósio Viegas, Religioso das Mercês, verificando os perigos a que andava exposta a soberania lusitana, face o arrôjo dos estrangeiros, que cobiçavam o espaço amazônico desde a fase anterior à presença dos ibéricos. Tendo noticiado em Belém, ao governador, a extensão da desenvoltura dos outros concorrentes ao domínio, aquela autoridade se teria movido a uma providência imediata, qual a do estabelecimento de um ponto fortificado no Rio Negro.

Todos os cronistas concordam na referência a essa via-

gem de Pedro da Costa Favela, confirmada por peças documentais, algumas até já divulgadas. A discordância é quanto à fundação do forte. Seria então que o primeiro Antônio de Albuquerque, ante o perigo, tivesse cruzado os braços, indiferente, esquecido, criminosamente, de suas obrigações?

A casa-forte de São José do Rio Negro, ao que concluímos, foi levantada como uma proteção aos interêsses lusitanos no alto sertão amazônico, ao tempo do primeiro Antônio de Abuquerque Coelho de Carvalho, por Francisco da Mota Falcão. Obra, ligeira, consequente ao ruído da informação de Pedro da Costa Favela. Mais tarde, ante a autorização concedida a Mota Siqueira, que possuía o encargo de Superintendente das Fortificações no vale, obra de maior significação teria sido erigida, conquanto as reservas do segundo Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho. Nesse particular, insistimos, a palavra do ouvidor Ribeiro de Sampaio, pela autoridade de que estava investido, decorrente do inquérito a que já nos referimos atrás, é uma palavra segura, que faz fé, que impressiona, que deve ser aceita, mesmo porque em tudo quanto escreveu, em tôrno ao processo histórico inicial do Amazonas, há sempre um sentido de verdade integral.

Assim, construída, segundo a nossa conclusão, que não queremos seja uma verdade intangível, por Francisco da Mota Falcão, em 1669, reconstruída ou acabada para melhor antes de 1697, por Mota Siqueira, a casa-forte de São José do Rio Negro, que frei Cristóvão de Acunha, a quem devemos o descritivo da baixada de Pedro Teixeira, em 1639, advogava como uma necessidade imperiosa para garantia dos interêsses da coroa, em 1719 já não satisfazia para a manutenção da soberania lusitana. O capitão-general Pereira de Berredo, dirigindo-se a S. Majestade, a 4 de Março, solicitava a providência de uma mudança do estabelecimento

para outro sítio, onde pudesse satisfazer melhor as finalidades por que fôra erguido.

O capitão-general solicitava a medida, receioso da aventura dos holandeses de Surinam, que procuravam a colaboração do gentio das redondezas, penetravam o Rio Branco e já se avizinhavam do Rio Negro. O forte, levantado acima do encontro das águas do Rio Negro com a do Solimões, em uma faixa de terra entre igarapés, não podia impedir que os estrangeiros atingissem o Amazonas ou Solimões, pois êsses, utilizando furos, escapariam à ação da praça. A medida pleiteada, evidentemente, apresentava seus fundamentos, tanto mais quanto Berredo queria que o novo forte fôsse levantado no furo do Jaùperí, local que lhe parecia mais próprio e por onde não fugiriam os estrangeiros que ousassem avançar rio abaixo.

O Conselho Ultramarino, a 8 de Julho do mesmo ano, estudou o assunto. Pesou-o bem. E aprovou o plano. D. João V, pela carta régia de 10 de Outubro de 1720, ordenou a mudança desejada. Logo no ano seguinte, o capitão do forte, Diogo Roiz Pereira, requereu nomeação para o comando da nova praça, tendo sido mandado ouvir o governador do Maranhão e Grão-Pará. Não sabemos qual tenha sido a informação daquela autoridade. Mesmo porque o que interessa no momento é saber que a mudança, sugerida, aprovada e decretada, por motivos que não conseguimos apurar, à falta de documentação, não foi realizada, permanecendo o fortim na posição em que o haviam plantado.

Em 1749, suas condições não eram boas. José Miguel Aires, capitão-mor das ordenanças, técnico encarregado de verificar do estado em que se encontrava o aparelhamento defensivo da Amazônia, desde o litoral à alta hinterlândia, visitando o estabelecimento, descreveu-o assim:

> "A Fortaleza do Rio Negro, commandada pelo capitão João Rodrigues da Cruz he a unica de pedra,

que tem o Rio das Amazonas, só os tres angulos da parte do mar se achão fendidos, o que com pouca dispeza se pode remediar, da mesma sorte carece de coarteiz ,por se acharem os que tem totalmente arruinados e igualmente o parapeito. Suposto no citio desta Fortaleza e a tal e coal forma de capela, esta não obstante faltarem-lhe alguns paramentos; não tem sacerdote, que diga missa e administre os sacramentos (unica das Fortalezas em quem achei esta falta) a coal como fica ainda distante das aldeaz, onde em ocazião de necessidade se podia soccorrer, precizase nesta parte de que V. Exa. acuda com a providencia que for servido" (9).

Quanto ao material existente, Miguel Aires constatou o seguinte:

"Dez peças de artilharia ambas no chão sem carretas huma de cinco e outra de coatro.
4 cuxarras de cobre.
1 sacatrapo.
1 soquete.
17 ballas de artilharia.
12 pallanquetas.
6 dardos com xapas e recontros de ferro.
2 baionetaz.
2 sachos muito velhos.
4 ferros de cova muito velhos.
1 enxó de carpinteiro.
1 grissa.
2 escouperos.
1 martelo grande.
1 culher de pedreiro.
2 verrumas muito velhas.

(9) — *Relatorio de Miguel Ayres*, códice 1023, da B. A. Estadual.

1 serra de mão.
1 grilhão.
1 alabarda.
200 ballas de mosquete.
1 gonilha.
1 tronco."

No tocante à guarnição, havia apenas um tenente, um sargento e quatro praças. A serviço dessa guarnição, mas localizados no povoado nascente à sombra do forte, viviam o principal Mandú Assú e 13 indígenas.

Fundada a Capitania de São José do Rio Negro, seu primeiro governador, Joaquim de Melo e Póvoas, promoveu pequenos melhoramentos no forte. Êsses melhoramentos, todavia, não lhe asseguraram maior eficiência, apesar de melhor artilhado. Pois se ainda em 1759, como que zombando de sua eficiência, os índios Mura, que assolavam a Capitania numa correria constante contra os europeus dominadores e seus aliados entre o gentio, vindos do Solimões, onde suas sortidas eram mais intensas, assaltaram o aldeamento que se vinha formando à sombra do forte, arrebatando índias e dando morte a alguns índios, depois de uma rapinagem em regra.

Até então a praça constava de um pequeno "reduto, de pedra e barro". Á chegada de Alexandre Rodrigues Ferreira, que percorria a Capitania recolhendo informes para a história natural e política, regional, a casa-forte não apresentava aspecto apreciável: as cortinas rachadas, "demolida uma representação do baluarte, e arruinado o seu pequeno parapeito, aonde estavam montadas peças, enquanto não arrebentou uma dellas..." Essas quatro peças haviam sido enviadas em 1783, por ordem de João Pereira Caldas, que chefiava a segunda comissão encarregada de proceder às demarcações, por parte de Portugal, das fronteiras com as dependências territoriais de Espanha, no vale amazônico.

No interior do fortim, segundo a palavra do naturalista baiano, havia mais "um quartel, para dous officiaes e alguns soldados da guarnição, o que é uma só casa grande coberta de palha, com as repartições precisas para servirem de quartéis, de armazem, e de calabouço". Então, a guarnição constava apenas de oito praças, inclusive o comandante.

São José do Rio Negro, pela posição que desfrutara, servindo de apoio aos sertanistas que subiam o Rio Negro na preia do gentio, tinha sido um estabelecimento cobiçado. Os comandantes, negociando com os sertanistas, fechando os olhos ao que êles traziam na baixada, rumo de Belém, faziam seu pé-de-meia grosso, donde a disputa que se conhecia entre os candidatos ao cargo. O comando, todavia, esteve sempre em mãos de oficiais de patente reduzida: alferes e tenentes.

Passada a fase heróica da penetração, o fortim fôra perdendo a importância. Sua própria situação, que já vimos condenada no século de sua fundação, era criticada, indicando-se ao govêrno reinol a necessidade de localização mais abaixo. Alexandre Rodrigues Ferreira, concordando em que não era suficiente para guardar o passo, louvava, porém, a ereção alí, sugerindo que apenas se levantasse uma guarita, na margem oposta do Solimões, bastante para evitar surprêsas e fugas ao longo do Amazonas (10).

Em 1788, Frei Caetano Brandão, sexto Bispo do Pará, em desobriga pela paróquias de sua jurisdição, desembarcava no povoado anexo ao forte. E descrevia êste: "não tem mais que o nome; tirado o Lugar, que não deixa de ser proprio pela sua elevação".

Pelos anos adiante, não foi outra a impressão colhida pelos viajantes e pelas próprias autoridades superiores. Pereira Caldas, em cartas de 26 de Setembro de 1783 e 19 de Fevereiro de 1785, advogara, — com a transferência da sede

---

(10) — *Diário* cit., in "Revista" cit., tomo 50, pág. 114.

governamental da Capitania para Lugar da Barra, nome que se dava ao núcleo urbano que se formava à sombra do forte —, o reaparelhamento do mesmo, que devia ser uma praça à altura de sua situação geográfica e da importância que possuiria quando a capital rionegrina fôsse no sitio que pleiteava.

Apesar de todas as vozes que se elevaram em favor do reequipamento do forte, nenhuma providência se tomou para beneficiá-lo. Em 1806, quando definitivamente se estabeleceu em Lugar da Barra a capital da Capitania, a palhoça que abrigava a guarnição do forte, aumentada essa para oitenta praças, foi reconstruída, ou mais a rigor, substituída por edificação coberta de telha. Quanto ao forte, não se sabe de um só passo para dar-lhe significação como estabelecimento militar. Ficou como antes, esboroando-se, ou remendado aqui e alí.

No período logo posterior à independência, quando tôda a Amazônia pagou um tributo de sangue e de sacrifícios econômicos pesado na experiência liberal que se intentava, o forte de São José do Rio Negro, como que ignorado em sua condição de praça militar, nenhum sinal deu de si. Em nenhum incidente político-militar foi parte. Durante mesmo as escaramuças de 1932, que marcaram o primeiro gesto marcial dos amazonenses na defesa de sua autonomia, São José não foi objeto de cogitação dos patriotas para a campanha, preferindo êles o ponto das Lages e o sítio do Bonfim, fronteiro àquele para a colocação da artilharia com a qual bombardearam a expedição que vinha de Belém afim de restabelecer a ordem.

No ano de 1852, quando se iniciava a vida autônoma do Amazonas, elevado à categoria de Província do Império, seu primeiro presidente, João Batista de Figueiredo Tenreiro Aranha, no relatório que endereçou ao Ministério do Império, disse: "O forte desta capital tem apenas as arruinadas

murallias. O local é o mais improprio; e ainda que se despendessem sommas consideraveis para sua reedificação, de utilidade alguma poderia servir, a não ser para signaes de regosijo em dias de festa nacional (11).

E reduzido a salvar nas datas nacionais, o forte de São José do Rio Negro, que garantira o povoado que é hoje a cidade de Manaus, levantado para defender a soberania lusitana no alto sertão amazônico, negado como acabamos de ver em sua eficiência, só uma vez ou outra remendado em suas murallias, pelo aviso de 14 de Fevereiro de 1857 passava a ser considerado de segunda ordem. Pelo aviso de 22 de Maio de 1875, foi mandado abandonar. A artilharia, recolhida ao armazem de artigos bélicos de Manaus, seus últimos vestígios desapareciam. No local onde existiu, o govêrno provincial construíu mais tarde o edificio da tesouraria de fazenda, atualmente a direloria da fazenda estadual.

SÃO GABRIEL

A demarcação da fronteira dos territórios amazônicos que Portugal e Espanha disputavam tinha sido determinada pelo tratado de Madrí, de 1750. Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do marquês de Pombal, capitão-general do Estado do Grão-Pará e Maranhão, fôra designado para chefiar a partida lusitana. Subira de Belem ao Rio Negro, fixando seu quartel no aldeamento de Mariuá, que os Carmelitas haviam organizado. Multiplicara-se em providências para que a comissão resultasse profícua para os interêsses de sua pátria. Examinara as possibilidades de criar no alto sertão núcleos populacionais, que garantissem a soberania reinol (12), pleiteando, por fim para complemento de tôdas

---

(11) — *Relatorio,* de 30 de Abril de 1852.

(12) — Seguimos, na referência a essas condições da Capitania e às medidas governamentais, o documentário imenso que se guarda na seção de manuscritos da Biblioteca Estadual Paraense.

as suas providências, de natureza pragmática, a criação, que conseguiu, da Capitania de São José do Rio Negro.

Na região norte da Capitania, a infiltração espanhola exigia uma preocupação permanente das autoridades. Por alí deviam descer os demarcadores estrangeiros. Jesuítas, a serviço de Espanha, trabalhavam pelo Orenoco e Cassiquiarí, procurando aproximar-se do alto Rio Negro, afim de alcançar o trecho das cachoeiras, onde desejavam plantar domínio. Pelo tratado, justamente aquela zona devia ser objeto de cuidados especiais, devido à verificação da cordilheira de que se falava um tanto vagamente e seria a linha a marcar os contérminos das duas nações em seu ultramar amazônico. Mendonça Furtado ouvira os sertanistas que haviam desde o comêço do sículo atingido o Cassiquiarí. Defendia o ponto de vista de que tudo além das cachoeiras, até as cabeceiras do Rio Negro, integrava o domínio lusitano, inclusive as águas que viessem buscar o Amazonas, sendo espanholas apenas as que procurassem o Orenoco.

Nas instruções que enviou a seu sucessor, formuladas depois das verificações minuciosas que fez executar por homens de sua inteira confiança, Mendonça assinalara a importância da região e os cuidados que devia impor.

Manuel Bernardo de Melo e Castro, que foi seu sucessor na governança da Amazônia e não na chefia da comissão, compreendendo a necessidade de vigiar aquele passo, entrada quasi franca para a Capitania, em consequência dedicou sua atenção ao assunto, que lhe parecia melindroso. Em sua correspondência com a Côrte reinol, constantemente batia a tecla de que não devia ficar relegado a tema de segunda ordem o da defesa da posição. Na correspondência que manteve, assídua, com Joaquim de Melo e Póvoas, Governador do Rio Negro, insistiu na conveniência de guardá-la, afim de evitar desgostos futuros, complicações que talvez não pudessem ser resolvidas a contento.

Foi, todavia, a entrada inopinada dos espanhóis, que vinham para as demarcações, através o Orenoco e o Cassiquiarí, o que determinou a providência militar. Ano de 1759 o da entrada dos espanhóis, que enviaram um próprio a Barcelos, capital da Capitania e onde se deviam encontrar as duas comissões de limites, comunicando a próxima chegada de D. José de Iturriaga, que dirigia a delegação espanhola. A essa altura, os espanhóis, dando princípio à aventura da conquista do alto Rio Negro, situaram na zona das cachoeiras um alferes e vinte soldados, tomando contacto com a massa gentílica, que trabalharam imediatamente para sua Coroa.

O momento era grave. A Capitania estava desfalcada. Em Belém também não havia recursos bastantes. Manuel Bernardo, pressuroso, não esmoreceu. E remeteu para Barcelos um destacamento, que devia render o que guardava a capital rionegrina, mais uma companhia de granadeiros, sob o comando do capitão José da Silva Delgado, oficial competente e cheio de virtudes cívicas. Essa companhia para as necessidades militares que ocorressem. E enviou também seis peças de artilharia, visto que os espanhóis desciam do Cassiquiari carregando artilharia e semeando fortificações por onde passavam!

Os espanhóis, cedendo à argumentação dos governantes lusitanos, em 1761 abandonaram as cachoeiras, não sem, todavia, ter seduzido a gentilidade. O perigo da infiltração, evidentemente, estava entrando pelos olhos do mais servido de boa fé.

Manuel Bernardo, como Melo e Póvoas e o sucessor dêste, o tenente-coronel Gabriel de Sousa Filgueiras, um soldado de brilhante fé de ofício na região, à vista de tudo isso, empenharam-se, sem mais reservas, na execução do plano de incorporação ao domínio pleno de Portugal dos territórios e águas do alto Rio Negro.

O capitão José da Silva Delgado foi mandado subir o rio, para estabelecer a soberania política de Portugal. A 22 de Maio de 1761 recebeu instruções. Sem demora, cumprindo-as, montou uma casa-forte na ilha de São Gabriel, um armazem na cachoeira grande, estabelecendo as aldeias de São João Batista, Santa Isabel, Senhor da Pedra, Nossa Senhora de Nazaré, São Sebastião, São Francisco Xavier e Santo Antônio e empossando-se dos povoados indígenas de São José, São Pedro, Santa Maria e São João Batista. Serviço completo, que punha ao abrigo de uma surprêsa aqueles trechos longínquos da Capitania. Em Agôsto do ano seguinte, comunicando o esfôrço que vinha despendendo para cumprir as obrigações que lhe tinham atribuido, o capitão Delgado informava a Manuel Bernardo: "A atalaya e o almazem de que vim emcarregado para mandar fazer está tudo comcluido, agora andace nadeligencia mandar fazer huma estrada daquella caxieyra até o porto da setima para se passarem por terra as cargas da Real espedição de espanha quando ali xegar" (13).

A atalaia, todavia, não pareceu suficiente nem com as proporções bastantes para a gravidades da emprêsa de guardar a entrada da Capitania. O substituto de José da Silva Delgado, em correspondência com o governador do Rio Negro e com Manuel Bernardo, expôs a necessidade de um estabelecimento maior e em ponto que não aquele da ilha. Louvando o serviço de Delgado, Manuel Bernardo e Valério Correia Botelho de Andrade, novo governador do Rio Negro, ordenaram a construção de um reduto capaz de impor a vontade de Portugal aos estrangeiros ousados que tentassem penetrar pela violência os territórios nacionais naquele setor. Filipe Sturn, oficial alemão a serviço de Portugal desde a época da organização da partida de limites de Mendonça Furtado, foi escolhido para a execução do novo trabalho.

(13 — *Carta de Delgado*, com data de 29 de Agôsto.

Já se encontrava êle no Rio Negro, vistoriando a fronteira, numa comissão audaciosa e perigosa, pois tinha de atingir o território onde os espanhóis se haviam estabelecido. Zona inconteste, por ser dentro do Cassiquiarí. Ao encargo, sem receios, deu então tôda a sua capacidade. Subiu o rio, passou as cachoeiras, examinou as posições dos vizinhos, levantou uma planta dos territórios e águas que percorrera, planejando a fortificação que se lhe encomendara. Sua correspondência, copiosa, a respeito, guardada em original na seção de manuscritos da Biblioteca Estadual Paraense, onde colhemos todo o documentário de que nos estamos utilizando para esta monografia, é preciosa pela extensão de informações e pela série de sugestões que endereçou a seus superiores.

Filipe Sturn programava: "Na ilha de S. Gabriel aonde se acha o Cap. Simão Coelho me parece precizarse de mudança porque na dita ilha senão impede emnada a passagem aos castelhanos e dos indios fogidos que se retirão da obediencia de S. Magestade; como eu prezenciei em S. Carlos chegarem 19 índios fogidos hu dia antes da minha chegada, havendo passado pela cachoeyra grande da parte sul aonde me parece se deve fazer hua fortificação emsima da dita cachoeyra guarnecida com alguas pessas de artilharia, para evitar semilhantes dezerçoens de indios, como tão bem oporse as canoas que da parte de sima vierem dos inimigos por este passo tão perogozo.

"Nesta mesma parte se acha hua povoação nossa cituada em sima do outeiro e de fronte desta da parte do Norte sobre a mesma cachoeyra por onde se costumão passar as canoas para sima como para bayxo, se deve fazer outra fortificação guarnecida com alguas pessas de artilharia para disputar a passagem de qualquer inimigo que venha de sima e aquy se deve fazer hua povoação para adjutorio das canoas que passão por aquella cachoeyra, como se experimen-

ta em a cachoyera chamada do Bento com a povoação que aly se acha a meyo dia de viagem abaixo desta, e de mais o benefício de ser em terra firme e poderem ir os soldados fazer suas cassadas para a sua sustentação sem o perigo de se alagarem e perderem armas com perca tãobem de vidas, como tem sucedido na guarnição da ilha de S. Gabriel.

"A guarita que novamente se fez asima com pouca destancia da cachoeyra grande se deve conservar e augmentar da mesma forma que delineei nos Marabitenas, porque neste porto precizamente todas as canoas que vem de sima hão de descarregar e dahy voltarem hora e meya de viagem pelo ryo asima para virem cair no canal que no meyo das cachoeyras e calderoens se encaminha a cachoeyra grande e como toda aquella cercoferencia são alagadiços não tem outro dczembarque senão este aonde serão recebidas das tres fortificaçoens que são as duas que se devem fazer e a que está feita; e alem deste passo ha outros mays muito perigosos por onde forçosamente hão de passar os inimigos como he a cachoeyra do Cujuby, Asfurnas e a cachoeyra do Bento, esta ultima tão bem as canoas são obrigadas a descarregar" (14).

Noutra carta, de 2 de Outubro de 1762, Sturn insistia na fortificação da cachoeira grande "aonde me parece necessaria toda a cautela na sua fortificação para impedir o passo a qualquer invasão do inimigo. Caminho que precizamente ha de tomar na navegação que pretenderem fazer para estas novas povoaçoens que se achão abayxo das cachoeyras, por não haver outra passagem, o que se pode fazer com muita facilidade e pouco custo da Fazenda Real".

Manuel Bernardo já oficiara ao governador do Rio Negro em 30 de Março lembrando a fortificação daqueles sítios indicados posteriormente por Sturn. Ante, porém, as sugestões e considerações do engenheiro, não mais demorou

---

(14) — *Carta de Sturn a Manuel Bernardo,* com data de 4 de Agôsto de 1762.

na aprovação do plano e nas ordens para que imediatamente fôsse executado.

Filipe Sturn, em consequência, com instruções de Valério Correia Botelho de Andrade, seguiu em Dezembro de 1762, de Barcelos para a cachoeira grande, "a effeito de formar naquelle citio hua fortificação, que possa, tanto pello Ryo, como pella terra impedir os passos ao inimigo, na forma em que já ponderey a V. Exa-; a este resepeito tem o S. Gov. já muito antecipadamente ordenado ao comandante do Prezidio da ilha de S. Gabriel faça hu groço corte de madeiras, para que sem perda de tempo, assim que eu aly chegar se possa dar principio á dita fortificação, naquella parte que eu achar mais conveniente" (15).

Os espanhóis, no velho objetivo de empossar-se na zona das cachoeiras, que bem sabiam estratégica, já em princípios do ano tinham tentado avançar, atrevendo-se a enviar destacamento que o ocupasse, desalojando a guarnição lusitana. Contidos na empreitada, teimavam na aventura, reunindo material e pessoal no Cassiquiarí, onde possuíam estabelecimentos em ordem para garantir a invasão. Estalando a guerra na Europa entre as duas nações ibéricas, a fortificação programada por Sturn naturalmente devia ser construída, para qualquer emergência. Demais, por fim, em 26 de Setembro de 1762, a guarita erigida na ilha pelo capitão Simão Coelho Peixoto, guarita que constava de dois andares, o primeiro onde jogava a artilharia e o segundo onde ficava o comando, ardera quasi tôda, desabrigando a fôrça que alí se concentrara.

Filipe Sturn, metendo ombros à emprêsa da construção, trabalhou com vontade. Principiando-a em Janeiro de 1763, já em 28 de Julho comunicava a Manuel Bernardo: "No que respeita a formadura desta Fortaleza, conforme a primeira planta que se enviou a V. Exa. mudey inteiramente aquela

---

(15) — *Ofício de Sturn a Manuel Bernardo*, datado de 22 de Dezembro de 1762.

primeira ideya da estrella em hum quadrado perfeito, no qual apliquey quatro baluarte, proportionado e regulado para o piqueno terreno e força da guarnição que a defenda, tudo vay feito em boas madeiras, em que tenho especial cuidado. Não remeto por hora a V. Exa. a planta e perfil desta obra por falta de tudo necessario, tanto papel como tinta" (16).

A 4 de Julho, dirigindo-se ao governador da Capitania, informava: "Em hum do corrente montouse a artilharia em hum dos baluartes que se acha pronto e acabado de todo; os mays estão aterrando com toda a preça possivel".

Em Setembro, explicava o governador Tinoco Valente ao capitão-general Ataíde Teive que "a dita fortaleza ainda não fica finda e já com principio de ruina". Sturn, que enfrentara tôdas as dificuldades para realizar obra perfeita, confessava que o madeirame utilizado não oferecia resistência. Aliás, é preciso sabermos que em Barcelos todos os edifícios construidos de ordem e sob a direção direta de Mendonça Furtado, cinco anos decorridos estavam também ruindo. Sturn, que fôra chamado a novo encargo importante, regressando em Outubro, reparava o que parecia mais urgente, mandava sondar as possibilidades de se construir uma guarita nas cachoeiras do Uaupés, planejando outros estabelecimentos, de vez que não lhe satisfaziam, não lhe pareciam suficientes os que indicara aos seus superiores.

No ano de 1770, o capitão-general Ataíde Teive assentou, a vista dos perigos a que a Capitania estava exposta, visto que os espanhóis pareciam em preparativos para uma incursão pelo Rio Negro, a reconstrução da casa-forte. Obra, todavia, que resistisse pelos dias adiante. Filipe Sturn, que não parava nos trabalhos técnicos que a todo momento lhe encomendavam, foi mais uma vez chamado. Em seu entender, dada a pouca resistência das madeiras regionais o estabelecimento

---

(16) — *Ofício de Sturn a Melo e Castro,* datado de 28 de Julho de 1763.

devia ser feito de pedra e barro. A sugestão foi aceita. Mas só em 1775, fins do ano, teve início a nova construção.

Em 1786, Alexandre Rodrigues Ferreira descreveu-a assim "oque é ella verdadeiramente é um reduto, construido de pedra e barro, com dois meios baluartes na frente, e nas cortinas, que o fechão pelos lados e pela retaguarda. Guarnece-o exteriormente um tal ou qual fosso, que o não circumvala, mas cinge o lado da frente para o rio, e o da parte da povoação. A parede da porta é a cortina da frente: contei 10 peças de ferro, montadas nas suas carretas, a saber, 6 de calibre 4, e 4 de calibre de meio: ha dentro delle 1 quartel para a guarnição, 1 parque darmas e mais petrexos de guerra, 1 pequena casa de polvora, 1 calabouço, etc., e todas estas casas, exceptuando a da polvora são cobertas de palha.

"Pela retaguarda do reduto se levanta um outeiro, que o domina, e é um terrivel padrasto, que se corresponde com elle a tiro de peça; necessitase por esta parte de um como contrareduto, que cubra a retaguarda do primeiro. Pela parte do rio é bem defensivel, porque o rio se coangusta de modo que o que apresenta é uma estreita garganta, defendida pelos meios baluartes superiores, ficando a povoação entre a primeira cachoeira da praia grande, e a segunda sobre que está levantado o reduto" (17).

Os constantes sobressaltos em que os espanhóis traziam a Capitania, sonhando e projetando diminuí-la tanto ao norte como a oeste, impunham precauções continuadas das autoridades, que, em consequência, jamais abandonaram São Gabriel. Lôbo d'Almada, que foi o governante mais diligente que a Capitania conheceu, tendo mesmo antes de administrá-la sido comandante do distrito das cachoeiras, mais de uma vez solicitou a atenção de seus superiores no Pará e no Reino para o equipamento da casa-forte, que tinha uma importância especial, a ponto de nela residir o comandante do

---

(17) — *Diário*, cit., in "Revista" cit., tomo 48, pág. 104.

distrito, que então como que compunha uma unidade político-militar com certa autonomia.

No período agitado da conquista da independência das colônias espanholas, os chamados "insurgentes", tendo conseguido dominar a zona do Orenoco e o Cassiquiarí, procuraram aproximar-se da fronteira rionegrina. Não vinham em tom hostil. Antes, desejavam entendimento, aproximação com as guarnições de São Gabriel e Marabitanas, às quais mesmo propuseram aliança, que alarmou os reinóis, motivando a remessa de reforços, ordens severas para reação a qualquer tentativa mais ousada dos patriotas venezuelanos. São Gabriel reequipada às pressas recebeu, com guarnição aumentada, artilharia nova que deveria falar na defesa dos propósitos imperiais de Portugal.

Sob o Império, São Gabriel não foi de pronto submetida a reformas além dos pequenos reparos que lá mesmo se realizavam sem ser necessária presença de técnicos ou a remessa de material a grosso.

Em 1854, o major de artilharia Hilário Maximiano Antunes Gurjão visitou-a: "em o lugar mais alto da Freguezia está edificado o Forte, que lhe dá o nome, construido de pedra e cal, com canhoneiras para montar 16 canhões existindo 5 de calibre 6, e 3 de 4 em bom estado, precisando unicamente para poderem funccionar, serem montadas em reparos à Onofre. Não se poderia escolher melhor posição para se edificar um forte, do que esta, não só porque suas baterias teem ação sobre grande parte do rio, como porque descendo não oferece um só porto de desembarque, sem que as embarcações corram o risco das cachoeiras, e subindo apenas tem um que é batido completamente por uma bateria de três peças" (18).

Por ocasião do planejamento do grande programa de

---

(18) — *Descripção da Viagem*, divulgada na *Fala do Presidente da Província do Amazonas*, Manuel Gomes Correia de Miranda.

cobertura da orla lindeira com a Venezuela e Colômbia, ano de 1871, o capitão engenheiro João Ribeiro da Silva Júnior estudou a posição, sugerindo reparações e rearmamento da praça. Nenhuma providência, porém, foi tomada. Pelo que 1877, segundo a palavra do presidente do Amazonas, no "*Relatório*" ao seu sucessor, já estava "desarmado e arruinado". Embora, nele ainda havia sete praças e um alferes.

Sob a República, São Gabriel extinguiu-se. D. Frederico Costa, que em 1908 lá esteve em desobriga como Bispo do Amazonas, na sua *"Carta Pastoral"*, deixou êsse retrato do antigo posto militar: "Hoje apenas existem ruínas, pedras espalhadas, restos de muralhas e algumas peças de artilharia completamente inutilizadas". Essas pedras e restos de muralhas, devidamente aproveitadas, serviram às construções de igreja, hospital, escolas que os Salesianos montaram, na cidade de S. Gabriel, já na terceira década do século XIX. Do forte, há apenas a reminiscência histórica.

MARABITANAS

Acima de São Gabriel, viviam em meados do século XVIII os índios Marabitanos, restos daquela gigantesca população gentílica que tanto atraíra a cobiça do sertanistas preadores do braço nativo. Pacíficos, mantinham relações amistosas com os lusitanos, do mesmo modo que com os espanhóis do Cassiquiarí. Não se sabe mesmo de uma ação bélica daquela gente, em meio às dúvidas que sempre circulavam por entre os nativos, irritadiços ante a desenvoltura dos que tinham chegado de fora e se afirmavam os senhores da terra e das águas onde êles viviam.

Quando o capitão José da Silva Delgado iniciou o policiamento do alto Rio Negro, entre os pontos que ocupou, estavam as malocas dos Marabitanos, que não o receberam com reservas, antes até lhe facilitando o empreendimento político-militar a que ia. Ano de 1761.

No ano seguinte, às advertências de Filipe Sturn, Manuel Bernardo de Melo e Castro ordenou a ocupação mais eficiente da aldeia, onde devia ser construída uma casa-forte, que, com a de São Gabriel, barrasse as desenvolturas imperialistas dos espanhóis confinantes. Sturn, em ofício ao capitão-general, datado da 4 de Agôsto, dissera: "Em quanto aos Dominios de S. Magestade, achey que a povoação dos Marabitenas seu principal Dauêma, dista só duas horas de viagem da povoação do Uaycâua sugeita aos castelhanos, como já assima faço menção defromte da qual da parte do sul mais asima hũ tiro de artilharia he que deliniey fazerse a Fortaleza quadrada e no meyo quartel para a guarnição com seu sobrado para o official, com hua estacada em roda que pode servir de fosso, e para este citio quer mudar o Principal Dauêma a sua povoação daqual foi planta, como se deve fazer a dita povoação como V. Exa. verá no mapa geral que hey de remetter. Esta povoação será de 600 almas, e defronte desta, da parte do Norte mandey que serossasse outro roçado para formar outra povoação com sua fortaleza semelhante a primeira, para de todo refrear os castelhanos pois não tem outra passagem; neste ponto se acha o ajudante Francisco Roiz de Alferes Miguel de Siqueira; com quinze homens de guarnição e hua pessa de artilharia pequena" (19).

Aprovada a sugestão e o projeto da fortificação, foi encarregado da construção o ajudante Francisco Roiz, que já possuía boa experiência da região e em cuja lealdade e preparo as autoridades confiavam seguramente. Em Dezembro, já as obras estavam quasi concluídas. E Sturn, a título de verificar da execução perfeita de seu plano, subiu a examiná-la. Segundo a notícia que recolheu Alexandre Rodrigues Ferreira, que aliás dá errôneamente a Sturn, num trecho do seu "*Diário*", o que mais adiante corrige, a autoria da construção, essa, na primeira fase das obras constou apenas de

---

(19) — Seção de manuscritos da Biblioteca Estadual Paraense.

"dous baluartes da frente, a cortina delle e as dos lados, de estacaria de madeira de imbirarema, guariuba, massaranduba, paricarana, umirizeiro, etc. suposto que não foram de dura as que empregou, exceptuando a massaranduba e a paricarana, forão comtudo as que mais perto se acharão. Ficarão por concluir os outros dous baluartes, que devia ter na conformidade do desenho, assim como as obras da retaguarda. O tenente Joseph Maximo Salvago a cingio depois de estacaria aguçada de madeira paricarana, e principiou um fosso, que pelo curso do tempo se entulhou" (20).

Erigida de madeira, a casa-forte não oferecia realmente segurança. E no entanto havia necessidade de manter-se a posição pois os espanhóis não cediam em seus propósitos de dominar aquela zona. Tanto assim que a êsse tempo, aproveitando certa má vontade dos nativos contra Francisco Roiz, conseguiram promover o levantamento geral daquela gente que abandonou os aldeamentos das circunvizinhanças de São José, passando para o território que a praça forte de São Carlos, espanhola, estabelecida no Cassiquiarí, protegia com suas boas baterias e sua guarnição.

Não se fizeram modificações imediatas em São José. Mas aumentou-se-lhe a guarnição e equiparam-na com o necessário para qualquer emergência. Seria bastante? Evidentemente não era bastante. Pelo que Filipe Sturn voltou a visitá-la e estudá-la no correr de 1764. Só, porém, em 1770 houve oportunidade para novas obras, que mais uma vez estiveram a cargo de Sturn, o homem, evidentemente, que devia construir tudo quanto no período colonial se construiu na Capitania de São José do Rio Negro.

Nesse ano, Sturn, com o posto de encarregado geral e comandante da fronteira norte, atirou-se ao serviço. Escrevendo a Tinoco Valente, governador do Rio Negro, uma série de cartas, tôdas datadas de 2 de Março, dizia-se incli-

---

(20) — *Diário*, cit., in "Revista do Inst. Hist. Bras.", tomo 48, pág. 206.

nado a fazer obra sólida, de pedra e cal. O que existia parecia-lhe ainda suficiente para conter os espanhóis: "para qualquer empreza se achão aqui dois baluartes, que guarnecidos de sua artilharia tem muita resistência". Para trabalho mais duradouro, de pedra e cal, requeria: 200 índios, rendíveis de três em três meses, índios que cultivariam a terra, afim de haver permanente alimentação, e funcionariam nas tarefas de construção; 12 oficiais de pedreiros, 2 caboqueiros, 12 alavancas grandes, 12 pequenas, 20 alviões, 50 brocas, 50 pás de ferro, 50 enxadas, 50 colheres de pedreiro, uma tenda completa de ferreiro, com fole de dois ventos, uma balança grande, uma dita pequena, 8 quintais de ferro, 4 de aço e um enorme equipamento para carpinteiros.

Descrevendo o que encontrara e o que estava fazendo ainda de madeira, adiantava: "Os dois baluartes que dominão a margem deste Rio estão terraplanados e goarnecidos das melhores madeyras, que pella sua qualidade prometem duração e feita a cortina, que principio, tem V. Exa. nelles hua vigorosa defesa nesta fronteira, havendo a competente artilharia de que demanda cada hum, e porque aqui entre nove pessas que ha so quatro de calibre de 5, e 6 se achão suficientes, e as mais inuteis, se fazem precizas mais doze do mesmo calibre para a completa goarnição de ambos os baluartes.

"Tenho prontas as madeiras para os outros dous que esperava concluir quando muito ente o Natal proximo e ao mesmo tempo mandar cortar e lavrar as mais para fechar de todo a obra me suspende a continuação della o novo acordo de se poder fazer de pedra porque desta ha bastante neste mesmo porto ainda que toda he de rocha viva, que sem grande força de braços, ferro e fogo não he facil separala e se o Exmo. Snr. General houver por bem assim determinalo será muito mais firme e duravel, sendo com cal em lugar de barro; lembrando sempre a V. S. que presentemente está o ryo cheio e so tem logar tirarse a pedra na vazante..."

Não pudemos esclarecer como desejávamos se a solicitação de Sturn foi atendida. Nas pesquisas que realizamos na seção de manuscritos da Biblioteca Estadual Paraense, nenhuma peça nos trouxe luz a respeito, conquanto saibamos que ainda por duas vezes Sturn requisitou o material suficiente para a obra como êle a desejava fazer. Essas requisições datam de 25 de Maio e de Agôsto, ambas de 1771. Nesse mês e ano, dia 31, o governador Tinoco Valente dirigia-se a Ataíde Teive, capitão-general do Pará, ao qual era subordinado, pedindo solução para o assunto, o que tudo indica que até então as obras prosseguiam utilizando-se apenas a madeira da floresta circunvizinha.

No entanto, havia urgência de uma resposta, que envolvesse autorização para executar-se o que o engenheiro planejara, porque os espanhóis, como que adivinhando ou informados por seus agentes secretos, — que os possuíam entre a gentilidade de Marabitanas, — haviam trazido para a fortaleza de São Carlos, no Cassiquiarí, oito peças de artilharia de calibres 6, 5, 12, duas mil balas para as peças, vários "pedreiros", cunhetes de balas, com o que projetavam construir uma casa-forte no lugar São Filipe, situado nas proximidades de Marabitanas, no Rio Negro, e sítio que ao tempo de Francisco Roiz tinha sido por êles utilizado para uma povoação avançada.

Ao que parece, Marabitanas não sofreu as modificações para melhor, que Sturn idealizara, como também seguramente não padeceu sob a aventura de ataque dos espanhóis, cuja soldadesca aos poucos desertou para o lado lusitano, impedindo que se materializassem os objetivos espansionistas que acalentavam.

Segundo Alexandre Rodrigues Ferreira, já em 1782 a fortaleza estava em péssimas condições: "Uma grande pancada dagua, que sobreveio, acabou de demolir o baluarte arruinado". Os reparos que então se fizeram e pelos anos adi-

ante não foram, porém, de vulto. Em 1783, por exemplo, o comandante de São Gabriel, de nome Marcelino Cordeiro, um dos soldados mais hábeis, disciplinados e capazes que Portugal teve no extremo-norte de sua colônia sul-americana, dizia ao seu superior em Barcelos da penúria que ia em Marabitanas, que podia ser considerada como inteiramente arruinada, aventando, a seguir, remendos, consertos que a poriam em condições de prestar serviços.

João Pereira Caldas, que chefiava a segunda comissão portuguesa de limites com os territórios espanhóis, aprovando o que Marcelino projetava, ordenou-lhe a imediata reconstrução: "Conformo-me com o parecer de Vossa Mercê sobre o modo da reforma ou do concerto da sobredita fortaleza de Marabitanas, principiando nesta inteligencia pelos 2 baluartes da parte do rio e primeiro por um, para depois desse acabado, com o segundo se andar, de forma que sempre na fortaleza se conserve toda a possivel defensa para inteiramente sem ella não ficar emquanto o resto de sua obra se não conclue.

"Se fará depois por detras a estacada, que Vossa Mercê propõe, e primeiro a de fora, pondo-se-lhe por dentro, nos intervalos dos paos outros, que melhor assim a fortifiquem, e a fação mais defensavel, emquanto com maior vagar se não empreende a segunda, e o aterro de entremeio; no que se obrará segundo as circunstancias das cousas, e o que se for observando de maior ou menor precisão. Se passará ultimamente á construção de quarteis e armazens, não sendo estes de demasiado e escusada altura, nem de grande extensão, pois que só se devem detalhar para uma proporcionada guarnição e seu correspondente fornecimento".

Nessa instrução, Pereira Caldas mandava que Marcelino Cordeiro obedecesse ao risco de Filipe Sturn, o qual "estará sem maior defeito da arte", empregando madeirame de boa qualidade, afim de que "exposta não fique a uma menor duração".

Marcelino Cordeiro, com madeirame novo, construiu a frente da fortaleza. João Batista Mardel, outro militar que prestava serviços assinaláveis na Amazônia, fez risco de outras obras, suprindo o que parecia mais necessário e urgente, enquanto se não executava, por inteiro, o plano de Sturn. Francisco Rodrigues Coelho, tenente, dirigiu êsses serviços.

Em 1784, quando Rodrigues Ferreira estadiou no lugar, encontrou de pé apenas a frente do que Filipe Sturn desenhara: "São dous baluartes e a cortina, que os feche, servindo a madeira da sua construção de pedra e cal, que exteriormente reveste o aterro interior" ..... "A fortificação, que serve de fechar os lados, e a retaguarda de uma estacada em quadro, de madeira aguçada; consta de uma só ordem de estacas, abertas em cada uma a sua seteira para os fogos de mosquetaria. Pela retaguarda sae fora um redente, que é a unica defesa dequelle lado, e tem seu postigo. Na estacada do lado que faz frente para a povoação fica a porta da fortaleza; e é de madeira xapeada de ferro".

"As suas obras interiores são, ao longo da cortina da frente e entre os baluartes, os quartéis do commandante e dos officiaes, a casa do parque, e a que foi disposta para servir de capella. Correspomdem-lhe pelo outro lado os quarteis dos officiaes inferiores e soldados, uma casa que serve de enfermaria, o calabouço, o armazem e o tepujar da ferraria; as casas sim são proprias, porem todas ellas cobertas de palha; a que unicamente é coberta de telha e muito mal coberta é a da polvora; fica de frente da porta da fortaleza, entre os dois quarteis mencionados; não se deu á telha o declive preciso e por isso chove dentro da casa, e já as paredes ficavam arruinadas da humidade. Tambem o poço que havia no centro da estacada para nada servia, porque na profundidade da barreira não revia agua. Muita parte das estacas se achavão arruinadas de podridão e cerceadas á flor da terra; *não sei* se praticou a cautella de as tostar" .

Pronunciando-se em 1852 sôbre o estado das defesas na

Província, Tenreiro Aranha dizia, com relação a Marabitanas: "existe por tradição, porque delle apenas ha os vestigios; comtudo conserva-se um destacamento na povoação do mesmo nome, pela necessidade que ha de ter quem guarneça as nossas fronteiras por essa parte".

Três anos depois, o major de artilharia Hilário Maximiano Antunes Gurjão depunha, referindo-se á antiga praça e ao que encontrou: "Do antigo forte, que aqui havia, só restão os vestigios de dois baluartes e 6 canhões desmontados". Marabitanas, como praça fortificada, deixara de existir. Era apenas uma reminiscência de natureza histórica.

SÃO JOAQUIM

O vale do Rio Branco foi disputado por quatro nações: Espanha, Portugal, Holanda e Inglaterra. Inicialmente, pelos holandeses, que mantinham colônia em Surinam. Contra êles se lançaram os portugueses. Depois, os espanhóis, contra os quais também se lançaram os portugueses. Por fim os ingleses, da Guiana Britânica, contra os quais já agiu o Brasil.

Na primeira fase, os holandeses, vindos da bacia do Esequibo, servidos em seus objetivos pelos Caribas, procuraram relações comerciais com as populações nativas do Rio Branco. Negociaram mesmo com certa intensidade com elas, numa infiltração que deu margem à acusação que circulou contra os Manaus, que dominavam o vale do Rio Negro e tinham começado a irradiar sôbre o vale do Rio Branco. Ajuricaba, que dirigiu a confederação dos Manaus e outros grupos gentílicos, padeceu a acusação de estar a serviço dos holandeses, o que não era certo, mas serviu para permitir a avançada lusitana, que penetrou no Rio Branco, depois de derrotá-lo, iniciando o preamento do braço indígena.

As ordens expedidas continuadamente de Lisboa, para que as autoridades belemitas não descurassem uma vigilân-

cia permanente e eficiente no Rio Branco, não tiveram, todavia, um cumprimento integral. Embora, a infiltração holandesa, sem apoio seguro, ordenado, foi fenecendo até que já na quinta década do século XVIII podemos considerá-la encerrada.

Entre as cogitações para a defesa do Rio Branco, o governador Maia da Gama situou a da fundação de uma fortificação — ano de 1722 — para a qual solicitou a remessa de artilharia. A cogitação, embora louvada, não foi executada. A uma denúncia dada pôr Frei José de Madalena, que dirigia as missões carmelitas na Alta-Amazônia, denúncia encaminhada ao Conselho Ultramarino, êste ordenou uma investigação mais pormenorizada que foi efetuada ao tempo de Mendonça Furtado, ano de 1751.

O capitão-general, concluída a investigação, sugeria a imediata ocupação do vale riobranquense, com o estabelecimento de povoados e aldeamentos que significassem povoamento cristão. Antes, todavia, de conhecer da comunicação do irmão de Pombal pelo Conselho, S. Majestade, pela carta régia de 14 de Novembro de 1752, ordenou-lhe a construção de "hua Fortaleza nas margens do Rio Branco, na paragem que considerares ser mais propria, ouvidos primeiros os Engenheiros que nomearey para este exame, e que esta Fortaleza esteja sempre guarnecida com hua Companhia do Regimento do Macapá, a qual se mude annualmente".

A carta régia mandava que a construção fôsse realizada "sem dilação algua". Mesmo assim, ante as mil dificuldades que Mendonça encontrava como chefe da comissão de limites e governador do Estado, não houve cumprimento imediato. As entradas lusitanas no vale riobranquense prosseguiram, sem encontrar embaraços da parte dos concorrentes batavos, mas sem mostrar preocupação de ocupação colonial. Demais, as preocupações que dominavam no campo lusitano voltavam-se para o Solimões e para o Rio Negro,

como já vimos e veremos, onde os espanhóis buscavam intrometer-se.

Mendonça Furtado não se desinteressava, contudo, do Rio Branco. Tanto assim que em 6 de Julho de 1755 comparecia à presença do mano todo poderoso numa carta sôbre assuntos de seu govêrno, entre os quais abordava a necessidade da fortificação daquele vale.

Na sexta decada do século XVIII, quando o perigo imperialista espanhol começou a ser percebido como envolvendo também o Rio Branco, então as autoridades portuguesas atiraram-se a cuidados com a distante região. Assim, a 2 de Setembro de 1762, o ouvidor do Rio Negro, Lourenço Pereira da Costa, solicitava a providência da fortaleza "não só para freyo e terror, mas porque feyta que seja hão de os indios querer-se aldear ao pé, e a sombra della". Três anos decorridos, vinham ordens de Lisboa para exercer vigilância constante sôbre atividades suspeitas na direção do rio. Só dez anos passados, porém, o remédio da fortificação passava a ser uma realidade.

Os espanhóis, na sua expansão continuada para o vale amazônico, contidos no setor do Rio Negro, procuraram melhor êxito pelo setor do Rio Branco. Não encontrando obstáculos, instalaram-se em fins de 1775 no Uraricoera, afluente do Rio Branco. As autoridades portuguesas, sabedoras da ocorrência, apressaram-se na defesa do território da Capitania, organizando uma expedição militar que deveria expulsar os estrangeiros. Tanto o ouvidor Ribeiro de Sampaio como o governador Tinoco Valente, a essa altura e diante do que se estava passando, dirigiram-se ao capitão-general Pereira Caldas, insistindo em que a fortificação decretada em 1752 devia quanto antes ser efetuada. Dizia o primeiro: "a dita obra, agora se deve julgar necessaria". O segundo: "Constando-me que em outro tempo se projetara huma fortaleza no dito Rio Branco, eu a lembro a V. Exa. parecendo-me justa".

Pereira Caldas concordou com a construção imediata: "de fazer ao mesmo tempo alli constituir alguma proporcionada Fortificação, que, prezidida de huma competente guarnição, possa so conter-nos em segurança contra quaesquer dizignios, e insultos dos referidos Hespanhoes e Holandezes..."

Para a expedição militar e para a execução das obras de fortificação, tanto Pereira Caldas como Tinoco Valente lembraram-se imediatamente de Filipe Sturn, "por ser professor de engenharia, e porque para adquirir gentio tem mostrado notavel prestimo..." Caldas, intimando Tinoco para a emprêsa, dissera-lhe: "...e mandará V. S.ª logo ahi recolher das cachoeiras o capitão engenheiro Filippe Sturn (se nisso não considerar inconveniente) para ser elle o que vá delinear a determinada fortificação, e escolher a situação, que para ella se julgar mais propria, e interessante, que considero será a da juncção dos dous rios, ou braços Uraricoera e Tacutú, como mais natural a prevenirmo-nos contra os intentos e insultos de huns e outros vezinhos; ficando porem sempre a fortaleza dominando portoda a parte, e de nenhuma dominada, no que deve haver a maior attenção, como circunstancia de que inteiramente depende a sua boa defença, e conservação.

"A dita fortificação se deve, por ora, unicamente reduzir a qualidade de obra pouco dispendioza, e que só baste a cobrir, e defender a guarnição que alli se determinar, mais prezentemente, por segurar-mos na nossa posse, e atalhar-mos os passos dos vezinhos confinantes do que por esperarmos, e se recear dellas alguma invazão" ..... "P. S. — Lembra-me prevenir a V. S. que se a projetada fortificação senão poder construir tanto acima, como se pertende, por lhe obstar algum embaraço, se fará logo, que para baixo se reconhecer competente situação; mas quanto mais em cima ficar, tanto mais nos segurará na nossa posse".

E, pouco depois, alongando-se em considerações militares e políticas em tôrno à conjuntura, voltava a insistir no cumprimento de sua ordem sôbre fortificação: "Conseguida, pois, a acção com a felicidade, que eu me esperanço, se deve immediatamente cuidar na fortificação, que na minha referida ordem, determinei a V. S. de fazer erigir na parte, que mais vantajosa se reconhe-se; dando-se-lhe logo principio e procurando-se concluir com a maior brevidade, que for possivel; destinando-lhe V. S. huma competente guarnição, e o numero de indios, que julgar preciso; principalmente, enquanto a obra durar; fazendo V. S. praticar no mais, as deligencias, que lhe tenho prevenido e dando-me de tudo conta para me ser presente, e eu o fazer igualmente á Corte, como he de minha obrigação".

Filipe Sturn, inteirado da vontade de seus superiores, fez-se de marcha para o Rio Branco. Sem hesitações, enfrentou o inimigo, que dominou fàcilmente, assenhoreando-se de tôdas as posições que êle tinha montado e restabelecendo ou instalando em definitivo a dominação lusitana. Passando, depois, à execução dos trabalhos de fortificação, ao mesmo tempo que examinava a rêde hídrica onde se encontrava, da qual levantou mapa, remetido para Lisboa, escolheu a bôca do Tacutú para a fortaleza: "importante para embaraçar os passos aos Hespanhoes, como tambem aos Hollandezes, em cuja bocca pertendo fabricar a fortaleza". Mês de Novembro de 1775.

Em Dezembro, já os serviços avançavam, com a colaboração do gentio. A 1º de Janeiro, referindo o adiantamento, Sturn comunicava a Tinoco Valente: "A Fortaleza vai feita de pedra, e barro, que tenho alguns soldados meios pedreiros e carpinteiros tambem o são, com que se ha de remediar a obra" ..... "Os quarteis desta Fortaleza he muito precizo serem cobertos de telha, parecendo a V. S. que se faça neste sitio, não falta barro, e bom; e será precizo vir

o Pedrº. Jeronimo para fazer o forno; e tanto que elle estiver acabado, se recolherá para essa villa".

Entre 1787-1788, Manuel da Gama Lôbo d'Almada, engenheiro militar que substituiria Pereira Caldas na direção da segunda comissão de limites e governaria a Capitania de São José do Rio Negro, visitando a fortaleza, escrevia sôbre ela as impressões que vão adiante: "A fortificação que temos no Rio Branco, se reduz a hum forte de campanha dos mais pequenos. O lado em que está situada a porta, he fortificado por huma pequena cortina, flancos e faces. A mesma construção quazi se observa no lado oposto. O lado que está lançado sobre a margem do Tacutú, quazi na mesma direcção do rio, vem do angulo saliente, e a pouca distancia entra com huma perpendicular para o centro do forte e vai cahir perpendicularmente sobre o outro lado parallelo ao que fica mais sobre a margem do rio. O forte he construido de pedra e barro. Pela sua muita estreiteza não tem fogo de apoio e protecção. Os terraplenos incapazes pela sua muita pequenez para nelles mandar a artilheria, que consta de doze peças de ferro de calibre de 6 até huma quarta. Os parapeitos lançados de pedra e barro, improprios para cobrirem os defensores. Nem tem huma rampa por onde marche huma peça de artilheria" ..... "O lugar em que está assentado o forte he com muita propriedade, mas não he sem defeitos, pois a sueste e a leste quarta de Nordeste, e ainda mesmo a Leste, tem terrenos dentro do alcance da artilharia, que de algum modo commandão sobre o nivel, que corre pela parte superior dos parapeitos. Comtudo o forte está situado em logar competente, porque protege a passagem do Rio Branco na altura em que confluem os rios Tacutú e Uraricoera, defendendo ambos estes dois canaes, por onde as nações estrangeiras confinantes se poderão communicar para o Rio Branco".

Almada, após a crítica, sugeria a mudança do estabelecimento. A mudança apesar da indicação do futuro brigadeiro, que se enamorara do vale riobranquense, não foi levada a cabo. Parece mesmo que não entrou nas cogitações oficiais. São Joaquim, nome que se dera à praça, continuou na mesma posição, com guarnição que variava entre 40 e 50 homens. Sua eficiência era expressiva. Pois que jamais os espanhóis se atreveram a penetrar o vale. Servia de base às explorações cientificas que comissões lusitanas realizaram. Servia de base para tôdas as operações coloniais e civilizadoras que as autoridades empreenderam com sucesso.

Sua história política, que não nos vai interessar no momento, foi importante. Porque se confunde com a história diplomática, a história de nossa soberania, posta em jôgo, depois da independência, quando os ingleses, partindo da Guiana, buscaram o vale, tentando instalar-se nêle. São Joaquim recebeu a visita de altas autoridades nacionais, inclusive comandantes das armas e presidente de província, além de comissões técnicas, que lhe examinaram a eficiência, como lhe verificaram a significação como marco assinalador de nossa integridade territorial.

Em 1852, pela informação de Tenreiro Aranha, sua valia era pequena: "... o forte de S. Joaquim é de pequena importancia, e defeituoso na sua construção; mas convem conserval-o, por ser o unico ponto fortificado, que possue a provincia por esse lado".

Em 1875, estando a desmoronar uma parte, além de outras ruínas, o tenente-coronel Clarindo de Queirós dirigiu os consertos que se faziam mais urgentes. A muralha que desabava, foi reconstruída e elevada mais 0,3 metros. O tenente-coronel honorário Pedro Jaime Lisboa, nesse particular, mereceu louvores. Sua atividade, como comandante da praça, era impressiva. Diferindo intensamente, como proclamou Clarindo de Queirós, dos que anteriormente ha-

viam passado pelo comando, os quais se distinguiam pelo desinterêsse que manifestavam e pelos estragos que a fortaleza padeceu em consequência dêsse mesmo desinterêsse.

Do forte, na atualidade, há apenas ruínas. A guarnição que mesmo no começo da República nêle residiu, está presentemente em Boa Vista. São Joaquim é apenas, como os fortes sôbre os quais escrevemos as páginas anteriores, um monumento de natureza e valor histórico-artístico.

TABATINGA

A irradiação lusitana pelo Solimões encontrou, a tentar dificultar-lhe a caminhada, como no Rio Negro, o elemento espanhol. No Solimões, porém, adiantando-se seguramente, os espanhóis tinham chegado com ares mais seguros utilizando o missionário, que conseguira êxitos admiráveis e iniciara o domínio conquistando a colaboração do gentio. Últimas décadas do século XVII. Logo na primeira década do século seguinte, os portugueses conseguiram, pela fôrça das armas, estender a sua soberania até o Javari, preparando-se para irradiar e marcar fronteira no Napo, onde o governador Maia da Gama desejava fazer montar uma fortificação. Os portugueses, com êsse projeto, sustentavam o ponto de vista de que alí é que deviam raiar as duas monarquias, dado que no Napo, confluência do Coca, fôra fixado o ponto mais distante do território lusitano na Amazônia, trecho de oeste, por Pedro Teixeira, no ano de 1639.

Estabelecidos ao longo do Solimões, através os aldeamentos que os Carmelitas montaram, em substituição às missões que os Jesuítas espanhóis tinham fundado, os lusitanos, por volta da quinta década do século XVIII, principiaram a preocupar-se com aquela zona, que devia ser fortificada, visto que os vizinhos davam mostras de desejar ampliar para leste as suas fronteiras.

Mendonça Furtado, quando veio dirigir a primeira comissão de limites, muito naturalmente, por isso, ordenou que em vários pontos do rio se instalassem destacamentos. O capitão Aniceto Francisco de Carvalho, expedido em 1757 para evitar desatinos e consequências desastrosas dos soldados que se haviam rebelado em Barcelos e tomado a direção da fronteira espanhola, levou em suas instruções a de localizar-se na aldeia do Maturá, onde levantaria aquartelamento suficiente. Êsse aquartelamento seria a primeira posição de importância militar na zona solimônica. No ano de 1759, deslocara-se de Maturá para São José do Javarí, elevada à categoria de vila e ponto mais extremo da Capitania na direção oeste. A guarnição era importante e comandada por oficial de alta patente.

Os espanhóis continuando no propósito que não escondiam de empurrar a fronteira de Mainas, nome de seu território extremo leste no Maranon, as autoridades da Capitania do Rio Negro sentiram a necessidade de acautelar mais vivamente a soberania lusitana, com uma praça mais fortemente preparada. O governador Melo e Povóas, em 1759, verificara os perigos a que estava exposta aquela região. Seus sucessores, por seu lado, se não conheceram diretamente dêsses perigos, não deixaram de ser avisados pelos comandantes militares e diretores de povoados do que os espanhóis afirmavam. Valério Correia Botelho, por exemplo, em 1762, sabedor dos planos imperiais dos vizinhos, expediu para o Solimões um grosso destacamento, sob o comando do capitão Inácio Soares de Almeida, com ordem para "se ir postar no citio que lhe paressece ventigoso e de onde possa empedir quaesquer passo dos castilhanos". Imaginava-se, na Capitania, a êsse tempo, que o inimigo a atacaria mais seguramente e fàcilmente por êsse setor, onde havia menos segurança. Porque, pois, não adotar com relação ao Soli-

mões a mesma orientação que se seguia com relação às demais fronteiras?

Valério Correia Botelho, militar, consequentemente um funcionário que compreendia melhor a gravidade da situação e os meios de que se valer para manter o domínio do território cobiçado, decidiu tomar aquela providência: "Por me parecer que não crão bastantes as providencias que se achão dadas em o rio Sulimões para a segura defeza daquella principal fronteira determinei mandar fazer em a villa de Javary hua caza forte pello risco que com esta remetto a V. Exa., expedindo para esse effeito desta villa em o dia 25 de Outubro o tenente Sebastião de Siqueira Pantoja com ordem para fazer a dita caza, e render o alferes Barnabé Pereira Malheiros que pela sua antiguidade naquelle posto se fazia já digno deste socorro; e suposto que a circonstancia de ser o destacamento do Javary o mais principal daquelle rio pedia nelle asestisse o capitão Inacio Soares de Castro; deixei comtudo de assim resolver por ahora em rezão de levar o dito tenente particulares instruções do capitão Felipe Sturn para a factura da dita caza forte, para a qual ha tãobem concorrer a fecelidade com que o dito tenente comprehendeo as ponderadas instruções e a inteligencia que mostra ter seu irmão que com elle foy para a obra da mesma fortificação" (21).

Metendo mãos à obra, o tenente Pantoja começou a fortificação. Sôbre ela, Sturn, que fizera o risco conforme êle próprio refere em carta de 22 de Dezembro a Manuel Bernardo de Melo e Castro, escrevia na citada epístola: "Esta ultima já agora estará em bons termos, pella actividade do tenente Pantoja, a quem encarregou o mesmo Governador da sua factura, eu tãobem dey as instruções não só ao dito te-

(21) — *Ofício de Valério Correia ao capitão general do Pará,* datado de 18 de Novembro de 1762.

nente mas tãobem a seu irmão para a boa execução da dita fortaleza".

Com a retirada do tenente Pantoja, as obras não prosseguiram. E do pouco que se levantara, já em Setembro de 1764 dizia o governador Tinoco Valente que se estava perdendo, pois fôra feito de madeira que apodrecia ràpidamente. O remédio da fortificação, todavia continuava a ser encarado como o único de resultado seguro, tanto mais quanto os espanhóis não se cansavam em demonstrações cada dia mais suspeitas. Em 1765, já falavam em vir estabelecer um povoado no sítio denominado Tabatinga. Ataíde Teive, capitão-general do Pará, apressando-se em fazer mangrar os intentos dos concorrentes estrangeiros, mandou, então, a 7 de Setembro dêsse ano, que Tinoco Valente agisse com rapidez, adiantando-se a êles: "Quanto a publicarem que faram povoaçoens no sitio dos Tabatingas, e por baixo da villa de São José do Javary aonde esteve antiguamente a villa de Olivença, não creyo que se atrevam a isso, comtudo sempre V. S. buscará saber de algum modo, se existem naquelle intento, porque nesse caso deverá V. S. adiantar o passo que lhe insinuarei com a sua resposta".

Só, porém, em 1768 é que Tabatinga foi ocupada. Não pelos espanhóis, mas pelos portugueses, iniciativa partida do alferes Francisco Coelho, "que achando-se destacado em São José do Javary mandou postar hum destacamento de hum Sargento e nove soldados no Rio Solimões distante dose legoas de viagem pará cima no sitio chamado Tabatinga". Aprovada a inicitiva, como fôra, no ano anterior, a da fixação alí de um núcleo urbano, os espanhóis protestaram. Não foram tomadas em consideração as reclamações. Ataíde Teive, ao invês de ordenar a evacuação que pleiteavam, a 26 de Julho ordenou a Tinoco Valente: "O sitio denominado de São Francisco Xavier da Tabatinga, e occupado por alguns dos soldados, que se achavão no destacamento de São

José do Javary, convem muyto conservalo, comtanto que não seja cauza de disputa por estar proximo das povoaçoens dos hespanhoes.

"As vantagens que se podem esperar de huma nova povoação naquelle terreno, sendo verdade as informaçoens do sargentõ-mor Diogo Luiz, interessam-nos e não se deve poupar despeza para o conseguir. Por isso tomadas as mais acertadas medidas, me parece conveniente que V. S. dê as suas ordens, para a levantar logo, sendo a igreja o primeiro edificio para que se possa celebrar o Santo Sacrificio da Missa, quando a distancia da Fortaleza do Javary seja tal, que dificultasse hirem ali ouvila os novos povoadores. E examinando V. S. com toda a exação a longitude a que fica o referido sitio da sobre dita fortaleza, remeta na primeira occasião clareza alguma para que disto eu seja informado".

E a 22 de Setembro, confirmava: "A respeito do destacamento postado no sitio de São Francisco Xavier da Tabatinga, não tenho que inovar, e confirmo o que em outra tratei a este assumpto".

S. Majestade, por sua vez, foi informada do passo dado. Em 9 de Janeiro de 1769, deu o seu aplauso: "O mesmo Senhor aprova tudo o que se praticou ao dito respeito, e ordena que se conserve o dito destacamento; recommendando V. S. ao commandante delle a prudencia com que se deve haver contendo os soldados de sorte, que não pratiquem a menor desordem, que dê occasião a motivo de queixa desses inquietos visinhos, e nomeando V. S. sempre para commandante do dito destacamento o official de quem fizer mais confiança".

Ataíde Teive, ao mesmo tempo que comunicava a Tinoco Valente a aprovação real, ordenava-lhe (8 de Junho) que o comandante de São José do Javarí se transferisse para Tabatinga, deixando alí a substituí-lo um sargento. O sargento-mor Domingos Franco de Carvalho, por ocasião da instalação do destacamento em Tabatinga, ano de 1768, fun-

dara um povoado de nativos. Agora era oportuno construir *alí* a casa-forte que se começara no Javarí.

Em 1770, João Pereira Caldas, tendo recebido instruções régias para montar uma feitoria no Javarí, achou mais conveniente situá-la em Tabatinga. O sargento-mor Diogo Luís de Barros e Vasconcelos foi então encarregado do serviço. O alferes Francisco Coelho, de seu lado, aos poucos ia transformando Tabatinga num posto em condições, construindo aquartelamento e igreja. Em Abril, por exemplo, comunicava ao governador da Capitania, que além de tais próprios, havia mais casas para colonos e para oficiais.

As obras de fortificação não tiveram início imediato. O que se fez, mais tarde, em data que até o presente não conseguimos verificar com a exatidão necessária, constou de "um exagono irregular de madeira grossa de 7 palmos de projeção vertical, e destituido de reparo interno, de palissada, e de esplanada: servem de fosso de uma parte o rio, e da outra a cortadura, que faz o mesmo rio, e que mette por ella uma exigua corrente quando enche..."

Em 1823, o capitão Caetano Alberto Teixeira Cavalcante, que o comandava, descrevia-o: "O Forte está construido em ponta de terreno alto e firme em doce escarpa para os dois lados do matto, e pouco ingreme para a parte do mar: a sua construcção material he de pranchas de madeira pregadas em duas travessas parallelas a roda da magistral e do pé de muralha, sem outro revestimento: o seu plano interior he irregular, quasi no mesmo nivel com o da campanha das habitações, do mar e do maior lado do poligono, e profundo he menor. Feixou-se huma canhoneira, como já se deu parte, rasgada desde a construção do forte no angulo saliente do baluarte A: não só neste angulo, em todos os outros, e como em tudo o mais arruina he ja irreparavel; por causa da podridão da madeira e das travessas mencionadas, que a ligam: não tem banqueta: as plataformas são colocadas em estivas.

Em geral todo o madeiramento, que só afeta rigez, fraca resistência tem; por se achar occo, e solapado... com as referidas pranchas e travessas podres, oferecendo vasoens que, apesar de se taparem de madeira, mui pouca resistencia tem; por se não poder esta pregar nas travessas sem abalo das pranchas, cujo estado já se ponderou. Nesta mesma occasião, em que se fez esta reparação, se levantou outra vez; por não ficarem expostos os defensores" (22).

São Francisco Xavier de Tabatinga, como estabelecimento militar estava encerrando sua primeira fase. Servira aos interêsses magnos dos portugueses na luta que sustentavam para conter os espanhóis. Chegada a hora da independência, sua eficiência desaparecia. Tanto que nos entreveros da cabanagem, nem mesmo serviu de apoio a quantos se mantinham fiéis à legalidade. Sua guarnição cometeu mesmo a miséria de abandonar a praça, internando-se em território do Perú.

E preciso que fique registrado nesta oportunidade, que antes dêsse acontecimento tão triste, no fim de contas um pedaço da história da fortaleza, que foi perante sua guarnição que os últimos contingentes espanhóis da região de Mainas se renderam, preferindo declarar finda a missão política de Espanha naquela zona da Amazônia ante soldados de outra nação a fazerem-no perante os grupos de patriotas que tinham vencido a partida. Com a rendição, os soldados espanhóis entregaram grande quantidade de material de guerra, inclusive artilharia, que, mais tarde, a uma reclamação do govêrno de Lima, as autoridades brasileiras, depois de estudado o assunto no Rio de Janeiro, entregaram aos nossos vizinhos peruanos.

Encerrando seu primeiro ciclo, Tabatinga, sob o Império, até 1870, teve sua vida decorrendo por entre uma deca-

---

(22) — Descrição feita pelo capitão. Caetano, acompanhando o ofício de 24-8-823, do comandante das armas do Rio Negro, Joaquim José Gusmão.

dência alarmante, apesar de esfôrço de alguns de seus comandantes. Tenreiro Aranha, por exemplo, em 1852, escrevia: "acha-se em soffrivel estado". Dois anos decorridos, João Wilkens de Matos, que acompanhara o presidente do Amazonas, na qualidade de seu secretário, até Nauta, no Maranon peruano, depunha no diário de viagem: "actualmente só existe parte da estacada, mostrando a figura de um parallelogramo com o lado menor sobre o rio, e das 9 bocas de fogo de bronze e de ferro (4 de calibre seis, 3 de um, e 2 de 1 1/2), ainda existem duas de bronze de seis, desmontadas".

Nos relatórios dos presidentes da Província do Amazonas, tôdas as referências a Tabatinga, como aos outros fortes, anunciam decadência, desmoronamento de trechos, apodrccimento do madeirame.

Com a vinda da comissão que o govêrno imperial nomeou em 1870, Tabatinga conheceu vida nova. Porque tanto o coronel Tibúrcio como o coronel Clarindo de Queirós trabalharam a rigor, reconstruindo tudo. Da fortaleza havia apenas a memória. Dos edifícios para a sede do comando, paiol de pólvora, quartel, rancho, nada aproveitável. Os canhões, montados sobre reparos estragadissimos, e tendo por leitos plata-formas de madeira já arruinadas. O mato invadira o terreno onde existira a fortificação. A comissão, como é de ver, trabalhou intensamente. Entre outras coisas, só no primeiro ano: construção de uma casa para o comando, quartel, casas para residências dos soldados casados, oficinas de carpintaria, forno de alvenaria. Essas obras, sem ainda o caráter de permanência, pois os recursos financeiros não permitiam nem as ordens impunham.

Em 1873, já com recursos mais amplos, foi então possível construir um grande quartel, residência para comando e oficiais, igreja. Quando à fortificação, pròpriamente dita, Clarindo de Queirós levantou entrincheiramentos substituiu

o material imprestável, reparou e retificou baluartes, substituiu plataformas. Quasi que uma fortificação nova, que atravessou os últimos tempos do Impêrio e veio até a República. A ação das águas, solapando o barranco, que não foi sustentado convenientemente, encarregou-se de destruir aos poucos o que a comissão imperial reconstruíra ou mesmo construíra. Na atualidade, da praça nada resta. O destacamento que guarda a fronteira tem aquartelamento em edifícios de recentíssima construção. Do Forte de São Francisco Xavier, todavia, apenas um ou outro canhão que lhe recorda a história.

ARTUR CESAR FERREIRA REIS

BIBLIOGRAFIA

BAENA — *Compendio das Eras*, Belém, 1838.
BAENA — *Ensaio Chorographico do Pará*.
ARAUJO E AMAZONAS — *Diccionario Topographico, Descriptivo da Comarca do Alto Amazonas*.
BERTINO MIRANDA — *A Cidade de Manaus*. Manaus, 1908.
RIBEIRO DE SAMPAIO — *Diario da Viagem*. Lisboa, 1825.
ALEXANDRE RODRIGUES FERREIRA — *Diario da Viagem Philosophica*, in "Revista do Inst. Hist. e Geogr. Brasileiro", tomos 48 e 50.
JOAQUIM NABUCO — *O Direito do Brasil*. Rio, 1941.
JOAQUIM NABUCO — *Annexes du Premier Memoire du Brésil*. Paris, 1931.
ARTHUR C. F. REIS — *História do Amazonas*. Manaus, 1931.
ARTHUR C. F. REIS — *Manáos e outras vilas*. Manaus, 1934.
Relatórios da Presidência da Província do Amazonas. Rio, 1907.
Códices, 14, 20, 22, 36, 41, 590, 1089, 1102.

A. C. F. R.

ARQUEOLOGIA AMAZÔNICA

Aos primeiros viajantes do Amazonas, inclusive os seus descobridores, não passou despercebido o grau de cultura material a que tinham atingido algumas das inúmeras tribus que lhe povoavam as margens e as ilhas. Carvajal, o companheiro de Orellana, muito embora devesse ter bem presente tudo o que pudera ver e admirar entre os Inca, observa a propósito dos Omágua: "*En este pueblo estava una casa de placer dentro de la cual habia mucha loza de diversas hechuras, asi de tinajas como cántaros muy grandes de más de veinte y cinco arrobas, y otras vasijas pequenas como platos y escudillas y candeleros desta loza de la mejor que se ha visto en el mundo, porque la de Málaga no se iguaja con ella, porque es toda vidriada y esmaltada de todos colores y tan vivas que espantan, y demás desto los dibujos y pinturas que en ellas hacen son tan compados que naturalmente labran y dibujan como lo romano*". De igual modo, o até hoje incerto autor da *Jornada de Dorado y Omagua*, quando já em águas do caudaloso rio, faz referência especial a "*muy lindas vasijas obradas con gran pulicia, y pintadas y labradas de mil faciones, y vidriado como lo de España*". Apesar disso, decorreram mais de três séculos até que se desse maior atenção às possíveis civilizações que acaso houvessem florido no imenso vale antes que o europeu começasse a cortá-lo em tôdas as direções, no afã de prear índios e conseguir as cobiçadas drogas do sertão.

Na verdade, foi só por volta de 1870, quando Charles Frederic Hartt, a conselho de Ferreira Pena, voltou as suas vistas para certas peças de cerâmica, encontradas em Marajó, que se iniciaram os primeiros estudos sérios a respeito da arqueologia da região.

Diga-se que se outros já teriam posto os olhos sôbre material da mesma procedência, inclusive Agassiz, ninguém até alí lhe realçara, de público, a grande beleza e perfeito acabamento artístico, a testemunhar cultura que não fôra encontrada nem pudera ser suspeitada no gentio com quem tiveram contacto os primeiros colonizadores, pelos menos entre aquelas tribus que ocupavam a foz do Amazonas e mesmo a ilha de Marajó.

E datam daí as primeiras explorações, de cunho verdadeiramente científico e ricas de descobertas preciosas, realizadas no Pacoval de Ararí, Camutins, Maracá, Caviana e também, mais longe, em Cunaní, Santarém, Miracanguera...

Mas antes de nos determos com mais vagar sôbre cada um dêsses achadouros, merecerá dizer algo sôbre a arte da cerâmica em geral, uma vez que quasi exclusivamente aos seus produtos se restringem as aquisições no campo da arqueologia amazônica.

E' que as condições geográficas não nos foram favoráveis a êsse respeito. Ao contrário do que sucede com a costa do Perú, onde fatores climáticos permitiram a conservação, por séculos, de tudo o que foi confiado ao seu solo, como objetos de madeira, trançado, plumária e até tecidos finos e substâncias alimentares nas cercanias do rio-mar o terreno, extremamente úmido e quente, e o regime periódico das grandes inundações, tudo destruíu, exceção da louça e de alguns artefatos de pedra, aliás bastante raros êstes últimos, pois que para tanto a região era muito escassa de matéria prima.

CERÂMICA EM GERAL

A arte cerâmica já revela nível cultural a que muitos povos não chegaram. Pede vida sedentária. Faz supor o conhecimento do alimento cozido e não apenas assado ou moqueado. O índio primitivo, de pouso incerto, subordinado ás contingências da caça e da pesca, para o transporte de líquido precisaria de vasilhame menos frágil, contentando-se, por isso, com os odres de couro, os vasos de pau ou o pericarpo de certos frutos, como a nossa cabaça. Quando muito, já em estágio mais avançado, iria até a impermeabilização de cestos por meio de qualquer induto, fôsse cera, resina ou mesmo barro, que lhes revestisse o interior. Aliás, para Von den Steinen, não é impossível que dêste último processo tivesse nascido, na América, a arte da cerâmica pròpriamente dita, isto é, a arte da confecção de recipientes exclusivamente de barro, mas já de bojo amplo e com paredes delgadas, bem diversos, portanto, dos rudes blocos de argila, apenas com uma excavação ao centro, que também tiveram o seu uso entre a gente mais atrasada. Assim, suponha-se um dos tais cestos, impermeabilizados com barro, desprovido, por qualquer motivo, obra acidental do fogo entre outros, de sua carapaça de trançado, e mostrando intacto o recipiente a que apenas servira de molde. Estava criado o vaso de argila.

Mas não parece que o ameríndio precisasse de um aprendizado tão longo para chegar a êsse resultado. A própria natureza dá-lhe bons exemplos de como o barro pode ser aproveitado. Haja vista o ninho do *forneiro* e outros pássaros. Recorde-se também a casa de certas vespas, principalmente as do gênero *Eumenes*, que tem a forma perfeita de uma bilhazinha muito graciosa.

E até pela observação da maneira por que êsses animais conseguem levantar as paredes das suas edificações, isto é, a pouco e pouco, pela superposição de pequenos bocados de

barro úmido sôbre o que já está assente e mais consolidado, teria logrado o índio, por imitação, o processo de fazer a louça por meio de roletes de argila, também superpostos e arrumados em círculo sôbre um disco chato de barro. Em abono desta tese há duas interessantes passagens em Capistrano de Abreu, nos seus estudos sôbre os Caxinauá. Assim, lê-se, à página 522 do *rã-txa hu-ni-ku-i,* na parte referente às Adivinhações: "o maribondo ensinou a fazer casa". E mais em baixo, o seguinte esclarecimento: "Na versão de T a casa foi ensinada pela maria de barro". (*T é a inicial de* Tux-i-ni, nome de um dos índios com quem privou o etnólogo patrício para se assenhorear da língua dos Caxinauá). E à pág. 292 do capítulo dedicado aos mesmos índios, nos seus *Ensáios e Estudos,* 3.ª série: "Antigamente comiam só assados; a maria ou joão de barro ensinou a fazer panelas e casas".

Na América, onde a roda só foi conhecida depois da chegada dos europeus, tôda a cerâmica era feita pelo processo dos tais rolos que os franceses chamam *à colombins,* e que atualmente ainda é praticado pelos nossos selvícolas, conforme o recente testemunho de alguns etnógrafos. Apenas, numa ou noutra tribu, como acontecia entre os Guató e ainda hoje fazem os Pano, em vez de várias salsichas de barro, colocadas umas sôbre as outras, usava-se de um único e longo rôlo de argila que ia sendo arrumado em hélice.

Mas tornemos à hipótese feita há pouco, de que um dos tais cestos, com camada interna de barro, posto perto do fogo, tivesse sido alcançado pelas chamas. Com isso, o índio, além de ter pela primeira vez diante dos olhos um esplêndido vaso perfeitamente conformado, talvez ainda houvesse recebido um precioso ensinamento, verificando que, pela ação do calor, a argila se tornara muito mais resistente. E tão importante foi essa descoberta, cuja origem tanto pode ter sido aquele acidente como qualquer outra experiência per-

mitindo a mesma conclusão, que êle nunca mais dispensou a cocção na técnica da sua arte cerâmica.

Todavia, feito e cozido o vaso, estava apenas realizado o trabalho mais rudimentar do oleiro e no qual o artista, que sempre existiu entre os nossos índios, quando muito pudera manifestar os seus dons, conformando com maior ou menor elegância o objeto da sua criação. Mas isto não bastava. *Era preciso decorar aquelas paredes que se apresentavam* tão nuas. Dar-lhes côr. Dar-lhes vida. E vieram as pinturas e ornamentos em que tanto se destacaram alguns povos americanos e entre os quais foram mestres as nossas maravilhosas louceiras de Marajó. Sim, porque a arte da cerâmica quasi sempre esteve confiada, entre os amerindios, a delicadas mãos femininas e a uma civilização de que até hoje muito pouco se sabe, deve-se o que de melhor possue a nossa arqueologia.

Tudo leva a crer que, no Novo Mundo, a cerâmica tenha tido um único ponto de origem, que seria qualquer localidade da América Central, de clima quente e solo árido, com escassez de água e de matas. Alguns, precisando mais, situam essa zona entre o México e o Perú. Na verdade, em regiões de abundante vegetação, como a nossa Amazônia, onde não falta o material necessário a obras de trançado, principalmente as fôlhas de palmeira, a cerâmica não seria tão indispensável, como, por exemplo, nos Andes. Tanto assim que, mesmo depois de conhecida a arte do oleiro, os cestos de vime impermeabilizados continuaram a ser utilizados em tôda a região da Hiléia. Todavia, do seu foco de irradiação a cerâmica não alcançou os pontos mais extremos do continente americano. Dest'arte, ignoraram-na por completo os Esquimáus e povos mais septentrionais da América do Norte, bem como os Fueguino e populações do Pampa.

Aliás, tôda essa gente, na maioria tribus nômades e muito atrasadas, não estaria em *grau de adiantamento capaz de*

aceitar e muito menos de desenvolver arte tão delicada como a da cerâmica. Mas, mesmo em outras regiões onde muito se praticou o fabrico da louça, grupos houve que permaneceram estranhos ao seu uso ou, se utilizavam utensílios de barro, êstes lhes vinham por comércio com outros povos. Para só citar exemplos nossos, ignoravam a cerâmica os Caiapó, Botocudo e Craó.

Em compensação, à grande família Aruaque, de índice cultural muito elevado, parece caber papel primordial na difusão e aperfeiçoamento da técnica ceramista, não só nas Antilhas como em extensa área da América do Sul. Na Amazônia, então, a ela se deverá o que de melhor produzimos. Aruaque teriam sido os grandes oleiros de Marajó. Dos Aruaque recebiam louça os Tupí, Tucano e Pano. No Xingú, a êles estava restrita a indústria dos potes. Por influência dêles, muitas tribus Caraíba passaram a trabalhar o barro com mestria. De resto, não seria apenas como excelentes ceramistas que os Aruaque sobrepujaram os outros grupos predominantes no grande vale. Para Nordenskiold, onde se encontrar na Amazônia vestígios de qualquer civilização mais avançada, esta neles poderá ser entroncada ou, pelo menos, com êles esteve em contacto.

Mais do que qualquer outra, a arte cerâmica exige do indígena muita paciência e cuidados especiais. A começar pela escolha do barro, que os há mais ou menos gordos, com maior ou menor plasticidade. Sendo assim, não raro o selvícola se vê desde logo obrigado a longas viagens até que consiga aquele das suas preferências. Acrescente-se que a isso, por vezes, se juntam algumas superstições. Em certas tribus da Guiana Inglesa a argila deverá ser apanhada na primeira noite de lua cheia. Em caso contrário, não só a louça se torna muito quebradiça, como também produz doença e morte naqueles que se serviram de alimento nela preparado.



Prancha 1



Prancha 2

Mas mesmo o melhor barro nunca é utilizado como se apresenta na natureza. A massa com que se fazem os tais cilindros ou roletes, há de ser temperada com outras substâncias que a tornem mais consistente e lhe facilitem a secagem prévia, antes do cozimento, sem o perigo de fender-se. E para isso há também preferências. Uns se aproveitam da casca de uma árvore, o caraipé, reduzida a cinzas. Outros da carapaça da tartaruga, também já depois de calcinada. Ainda outros de areia, pó de pedra, de conchas, de ossos calcinados, e até de pedacinhos de louça já quebrada. Mas o maior passo da técnica nesse terreno foi dado justamente por algumas tribus do baixo Amazonas, com a descoberta que consiste em juntar ao barro o resíduo de calcinação do *cauxí* ou *cauicí,* certo espongiário silicoso de água dôce, que cobre a raiz e o tronco, permanentemente submersos, das árvores mais ribeirinhas. Pela ação do fogo, êsse zoófito, que é tambem conhecido por *cupim d'água,* fica reduzido a um amontoado de espículas silicosas que vão agir na massa de argila como um verdadeiro concreto, à maneira do ferro do nosso cimento armado, o que lhe aumenta de muito a coesão e durabilidade. E de tal monta foi essa aquisição, que Linné não trepida em perguntar se o processo não mereceria ser incorporado à indústria da louça entre os civilizados.

A cerâmica pode apresentar características próprias, de acôrdo com a qualidade do barro que lhe serviu à confecção. Assim certas argilas da Bolívia, com alta percentagem em mica, dão-lhe um brilho todo especial. Maior fulgor ainda ostentam alguns vasos do Yucatan e da Colômbia, onde a terra frequentemente é muito rica de ouro.

Feito o vaso, pelo processo dos roletes, e, quando já se acha mais ou menos enxuto, a sua superfície é cuidadosamente alisada por meio de um pau, uma concha ou um seixo polido. Então completa-se a sua secagem ao sol, só depois

do que vai a peça ser cozida a fogo brando e por longas horas numa espécie de forno aberto no chão e no qual o calor precisa ser uniformemente distribuído. Reconhece-se que a cozedura foi perfeita pelo som vibrante produzido pelo barro quando se lhe dá um golpe sêco.

A pintura ornamental da peça é quasi sempre feita antes do cozimento. As tintas mais empregadas para tal fim são de origem vegetal ou mineral. Entre as primeiras, como das mais frequentes, citemos, para o vermelho, o urucú e o carajurú e, para o preto, o jenipapo, achuá e muricí, além do carvão e da fuligem. Entre as segundas, a argila de várias côres, como a tabatinga, muito usada para o fundo branco de revestimento de todo o vaso, e o curí e o tauá, cujos tons variam do amarelo ao vermelho. No Perú, a paleta do indígena era mais rica, e êles jogavam com o verde, azul, roxo, cinzento e púrpura.

Na Amazônia, além da pintura e posteriormente a esta, usava-se vidrar a louça por meio de vernizes e resinas, como, por exemplo, o breu da jutaicica, o que lhe dava um fino acabamento.

Uma das cousas que mais causaram admiração e espanto aos primeiros estudiosos da arqueologia americana, foi a insistência com que apareciam na sua cerâmica, como motivo ornamental, desenhos perfeitamente geométricos que em tudo lembravam a mais pura arte clássica. Daí a tendência, logo manifestada por alguns, de radicar as misteriosas raças ameríndias às mais velhas civilizações orientais.

Mas não será porque aquí foi encontrada a mesma *grega* que também serve de friso às mais belas ânforas que já foram assinadas por qualquer artista de Corinto ou da Beócia que haveremos de ressurgir com a Atlântida, buscando uma ponte de ligação entre os dois Mundos.

Na verdade, sabe-se hoje que o estilo geométrico, a procura de linhas regulares e harmoniosas que se repetem, é

manifestação bastante precoce na arte de muitos povos primitivos. Diz Humboldt, para explicá-la: "Os arabescos, os meandros e as gregas encantam os olhos, porque os elementos de que as séries são compostas seguem-se numa ordem rítmica. Os olhos acham nessa ordem, na *volta* periódica das mesmas formas, o que os ouvidos distinguem na sucessão cadenciada dos sons e dos acordes". Hartt, visando escopo igual, chegou mesmo à explanação de uma engenhosa teoria, baseada na constituição fisiológica do ôlho, cujos músculos motores, por uma questão de menor esfôrço, preferem sempre a visão dos desenhos simples, feitos com linhas retas, e que guardam boa ordem e proporção entre si.

Todavia, quem parece ter ferido mais de face o problema foi Max Schmidt quando mostrou o papel relevante que teve a arte do trançado na aplicação e grande desenvolvimento do desenho geométrico entre os ameríndios. E essa influência foi tanto maior quanto mais rica era a flora da região, principalmente de palmeiras, e palmeiras de folhas palmadas, que são aquelas que mais se prestam a uma infinita variedade de combinações téxteis.

Se nos lembrarmos agora que os índios, para conseguirem vasilhame estanque, usavam de cestos impermeabilizados interiormente por uma camada de barro, nada mais natural de que, na superfície dêsse mesmo barro, quando ainda mole, se estampasse a padronagem do tecido de palha sôbre o qual êle fôra moldado. Dest'arte, e sem procurá-la, encontrava o selvícola uma fonte inesgotável de motivos para a futura decoração da sua cerâmica. Aliás, já Beuchat havia dito, referindo-se à louça arcaica da América do Norte: "A decoração foi mais frequentemente obtida pela aplicação do trançado ou pano. Em geral, o corpo inteiro do vaso é coberto de marcas de tela grosseira e o ornamento do colo é constituído pela incrustação de cordas esticadas". Igualmente, em fragmentos de cerâmica achada às margens do

Guaporé e na região de Santarém, é comum encontrar-se impressa no barro a padronagem de esteiras e panos sôbre os quais os vasos deviam ter descansado enquanto secavam ao sol.

Se já foi observado que o ameríndio quasi sempre desprezou inteiramente os motivos da flora na ornamentação da sua louça, não deixa de ser curioso como o meio botânico, indiretamente, através da técnica do trançado, veio a ter forte projeção sôbre a sua arte.

É bem de ver que quando transpostos do trançado para a louça, não pela simples moldagem, mas já pela mão do artista, que os riscava diretamente no barro, êsses motivos, libertos da rigidez das linhas retas a que não há fugir no trabalho de tecelagem, puderam adoçar os seus contôrnos, quebrar os seus ângulos duros, desenvolvendo-se em graciosas curvas, espirais e sinuosidades.

As gregas e demais ornamentos eram simplesmente pintados sôbre o barro ou então, enquanto êste se achava ainda mole, abertos a sulco mais ou menos fundo, feito com qualquer instrumento ponteagudo, não raro um dente de cutia.

Processo bastante curioso de decoração é o que os franceses chamam a *champ levé* e que, no Brasil, quasi que só tem sido verificado em Marajó. Era obtido pela aplicação sôbre o vaso de uma segunda camada, bastante delgada, de argila fina. Sôbre esta se recortavam então os desenhos, pela retirada dos espaços mortos ou zonas de fundo, de tal modo que ficasse novamente exposta a verdadeira parede do vaso.

Essa ornamentação em relêvo é o primeiro passo para a cerâmica esculturada, que também foi muito praticada pelos ameríndios, conforme havemos de ver, ao tratar mais particularmente da civilização tapajônica. Aí, ao contrário do que sucede na cerâmica apenas pintada ou gravada, onde os desenhos são preferentemente geométricos, quasi que só há representações antropormórficas e zoomórficas. Observe-

-se que mesmo na louça com ornamentação limitada à superfície plana, quando aparecem motivos naturalistas — figuras de homem ou animal — entre os outros, predominantes, de ordem puramente estética, aqueles são quasi sempre apresentados em relêvo, isto é, já com um caráter francamente escultural.

Tipo de decoração mais modesta, mas que merece menção, é o chamado *pastel de massa* (1), que se consegue imprimindo no barro, com a ponta dos dedos, uma série de ondulações ou saliências, como aquelas que, de fato, são usadas em pastelaria. Êsse gênero de enfeite, frequente na cerâmica arcaica de Santarém, era ainda mantida, ao tempo de Hartt, na cerâmica moderna amazônica, e até hoje também se conserva muito em uso, conforme pudemos verificar durante uma recente viagem à região, quando tivemos oportunidade de examinar muitos potes de barro da mais variada procedência. Quer-nos parecer que é a êsse mesmo adôrno que se refere Goeldi, quando, descrevendo as peças descobertas por êle em Cunani, fala em "recortes ou chanfraduras verticais", delimitando as zonas de alguns vasos.

A arte cerâmica não veio apenas acudir às necessidades domésticas do ameríndio, dando-lhe a igaçaba para água, e as panelas para cozinhar. Ela desempenhou também papel muito importante no ritual funerário de muitas tribus, servindo para o fabrico de urnas em que eram sepultados os mortos. Essas urnas, maiores ou menores, tanto podiam receber o corpo inteiro, sem preparo prévio, com se fazia entre os Omágua, ou os despojos já depois de mumificados. Outras apenas serviam de recipiente aos ossos, após limpeza preliminar, fôsse por enterramento anterior, exposição

---

(1) No trabalho de Hartt, *Contribuições para a Ethnologia do Valle do Amazonas*, inserto no Vol. VI do *Archivos do Museu Nacional*, fala-se em *pastel de maçã*, conforme se poderá ver à pág. 77. Acreditamos, porém, que se trate de um êrro tipográfico e daí a nossa correção para *pastel de massa*.

ao ar ou maceração na água. Nêste último caso, o cadáver era metido numa rêde, que lhe retinha os ossos, enquanto a carne ficava exposta à voracidade das piranhas. Também havia vasos que só guardavam as cinzas.

Não raro as urnas, conhecidas em língua geral por *camucim* ou *camutim,* corruptela de *cambuci,* eram antropomórficas e traziam na sua configuração esclarecimentos sôbre a identidade do morto, como por exemplo, o sexo a que pertencia e, talvez, a sua categoria social.

Aliás, essa aproximação entre a forma humana e o vaso de cerâmica vem de muito longe. Haja vista os nomes escolhidos para os vários elementos de que se compõe qualquer cântaro. Fala-se em lábios, em bôca, em colo, braços, flancos e pés. Daí não espantar que com a imagem do seu semelhante e às vezes da pessoa amada diante dos olhos, das mãos do artista oleiro saíssem primorosas obras de arte. É que, moldando-as ou decorando-as, às suas criações êle procurava transmitir um sôpro de vida, qualquer cousa dos seus anseios e aspirações. E é por isso que nos povos em grau de cultura mais avançado, como entre nós sucedeu com os marajoaras e tapajônicos, o trabalho do barro não se limitou apenas ao objeto útil, ao artefato indispensável. Foi mais longe. Fez ídolos. Fez deliciosos adornos. Fez de cada peça das mais insignificantes um verdadeiro lavor de arte.

E agora, antes de dedicarmos maior atenção aos vários tipos de cerâmica já encontrados na Amazônia, alguns mais importantes pela qualidade e abundância do material examinado e denunciando, talvez, verdadeiras civilizações, como a marajoara e a tapajônica que viemos de citar, outros de menor relevância, mas não desmerecedores de interêsse, diga-se algo sôbre a localização e natureza dessas jazidas, apoiados numa classificação já esboçada por Hartt e Derby.

Umas são depósitos lacustres em montes artificiais (*mound-building* dos americanos), como os de Pacoval, no





Prancha 3



Prancha 4

lago Ararí, e os do igarapé Camutins, ambos em Marajó. Outras são depósitos em grutas naturais ou cavernas sepulcrais artificiais, como, respectivamente, os de Maracá e Cunaní, no litoral da Guiana brasileira. O terceiro grupo foi denominado por Hartt *bluff-dwellers* ou *moradores dos altos,* porque, em terrenos elevados, de Santarém, é que foram feitos os primeiros achados dessa cerâmica. Derby acha, porém, que melhor seria designar essas jazidas como sendo as do "povo da terra preta", uma vez que material semelhante também foi encontrado em terrenos sem grande altura, às margens do Tapajós e do Trombetas, mas sempre em "manchas de terra preta espalhadas nas florestas". Hartt separa num quarto grupo a cerâmica de Miracanguera, localidade situada à margem esquerda do Amazonas, umas quatorze milhas acima de Itacoatiara. E' que as urnas aí encontradas, sempre antropomórficas, são "de talhe e caráter bem distinto das de Marajó e Maracá". Finalmente, o quinto e último grupo é constituído pelos sambaquís fluviais e marítimos.

E por tornar aos depósitos lacustres, digamos alguma cousa a seu respeito. A maioria dos achados arqueológicos é quasi sempre feita em terrenos onde se acumulam conchas, madeiras carbonizadas e ossos de peixes e outros animais, indicando que os índios aí viveram ou, pelo menos, frequentaram com assiduidade êsses locais. Dada a sua abundância em moluscos fossilizados, êsses depósitos, que tanto se podem situar na costa marítima como à margem de rios e lagos, tomaram o nome de ostreiros, concheiros, casqueiros, sambaquís e sernambis. *Sambaqui,* corruptela de *tambaqui,* quer justamente dizer, em língua geral, depósito de ostras. *Sernambí* é o nome vulgar de um dos moluscos mais encontradiços nesses ajuntamentos, e de que os indígenas bastante se aproveitam, não só como alimento mas também para enfeites, visto a beleza de suas conchas, de um

nácar muito puro. Para alguns geólogos, podem existir sambaquis de formação exclusivamente natural, nos quais as conchas se depositam pelo recuo das águas, ou são amontoadas pela ação dos ventos, da mesma maneira por que se formam as dunas. Outros querem que em todo ostreiro haja sempre a interferência do homem. Teriam sempre por origem o uso alimentar que os índios faziam dos moluscos. São êstes últimos os chamados montes artificiais. De origem artificial seriam também os *tesos* do Pacoval e outros pontos de Marajó, embora aí nunca se tivessem achado conchas.

CIVILIZAÇÃO MARAJOARA

Até que fôssem estudadas com a devida atenção as primeiras peças de cerâmica marajoara, nunca se dera maior importância à arqueologia amazônica. E' que o vasilhame de barro examinado até então era todo muito grosseiro e estava bem de acôrdo com o nível cultural das populações indígenas que povoavam a foz do grande rio, ao tempo da chegada dos europeus.

De fato, mesmo em tôda a illia de Marajó, inclusive, portanto, na sua zona campezina onde, justamente, está situada a pequena ilha do Pacoval, à beira do lago Arari, e que é a jazida mais rica daqueles preciosos achados, ao que se sabe, nunca houve notícia de qualquer tribu que, pelo seu grau de cultura, se distanciasse das outras e à qual pudessem ser atribuídos os aterros sepulcrais da região.

Apenas, como pela época das descobertas, aí viviam os Aruã, presume-se — para presumir alguma cousa — que fôssem êstes os descendentes espúrios dos admiráveis ceramistas cuja misteriosa civilização só pode ser entrevista a furto através do que nos revelam aqueles vetustos cemitérios.

Na verdade, já pela graça dos seus contornos, já pela beleza dos seus desenhos, já pela diversidade dos objetos a

que deu motivo, essa cerâmica trai um povo de grande aculturação e que por vários traços nada fica a dever aos seus irmãos que na América Central e sôbre os Andes chegaram ao mais alto grau de civilização.

Urnas antropomórficas ou não, de vários tamanhos e feitios, ídolos maiores ou menores, igaçabas, alguidares, potes e tijelas, vasos, pratos e copos, maracás e tangas, cada qual disputando ao seu gênero a elegância das linhas ou a primazia dos adornos — são estas as peças em que mais se requintou a arte do oleiro marajoara.

Como muito bem observou Heloísa Alberto Tôrres, a cerâmica de Marajó tem "horror ao vazio" e não há espaço limpo que não seja logo aproveitado para que o artista ponha à prova a sua imaginação, preenchendo-o com qualquer desenho ou ornato.

Mas êsses desenhos e ornatos nunca se repetem de uma para outra peça. Multiplicam-se os motivos que hão de servir para as gregas. Desdobram-se em novas formas os arabescos e meandros. Nunca serão os mesmos os traços humanos ou a esquematização de qualquer bicho que apareçam neste ou naquele vaso cinerário. Mas tudo isso sem nada de excessivo, sem qualquer laivo de superfetação. Antes, ao contrário, tudo desenvolvido dentro de línhas sóbrias, tudo combinado com o mais apurado bom gôsto.

Se ao artista não falta originalidade, esta subordina-se aos melhores cânones da arte e o trabalho sai-lhe das mãos disciplinado e escorreito.

A essa disciplina, a essa preferência pelo desenho harmonioso e ritmado, deve tê-lo conduzido um lento tirocínio na arte do trançado que, na Hiléia, graças à riqueza da flora, atingiu o seu máximo esplendor.

Diga-se que essa arte da palmaria sempre foi atributo dos homens, enquanto a arte olar, intimamente ligada à

culinária, com exceção de muito poucas tribus, era e ainda é tarefa exclusivamente confiada às mulheres.

Prova-se assim que o sentimento estético estava no sangue dos marajoaras, pois se aos homens é que se devem as caprichosas padronagens dos trabalhos de espartaria, foram delicadas mãos femininas que, ao transportá-las para a superfície do barro, ainda mais as embelezaram, quebrando-lhes a rigeza das linhas por meio de graciosas figuras curvilíneas, de todo impossíveis na urdidura dos téxteis.

Ainda aqui precisamos citar Heloísa Alberto Tôrres quando, nesse caso particular de Marajó, põe em evidência a importância capital da técnica sôbre a origem do desenho. De fato, se a arte cerâmica parece ter sido aquisição recente na civilização marajoara, pois que a sua louça, quando examinada do ponto de vista do fabrico (má qualidade do barro e imperfeição do seu cozimento) mostra-se muito inferior à da Cordilheira, em compensação sobrepuja a esta sempre que nas decorações aborda o estilo geométrico. E esta superioridade lhe vem da longa experiência na arte do trançado, muito menos praticada pelos andinos. Daí também os Aimara e Quichua não se fixarem tanto nos motivos lineares, relegados logo a um segundo plano ante as formas que a natureza lhes dava por modêlo e em cuja cópia se mostraram mestres exímios. Já na cerâmica marajoara muito menos frequentes são as representações naturalistas e assim mesmo, quasi sempre limitadas a figuras, não raro incompletas e convencionais, do homem e muito poucos animais: cobras, tartarugas, jacarés e rãs.

Já falámos no processo de decoração em *champ levé*, que parece oriundo do Anauaque, de onde teria sido levado para o este da Cordilheira. Dêle as nossas louceiras souberam tirar o melhor partido e a êle se deve a mais bela ornamentação de algumas urnas e outros objetos.

No desenho de traço, vermelho, castanho ou preto, sô-

bre fundo branco de nata, as peças que mais se destacam pelo seu magnifico acabamento são as pequenas tangas triangulares, ligeiramente abauladas, que as mulheres usavam sôbre o pubis, à maneira de uma cintura de castidade ou *folium vitis* de pudicícia.

Dêsse curioso objeto, que na língua aruã tinha o nome de *babal,* com uma significação de avental, por muito tempo se ignorou a serventia. E' que, a princípio, dêle apenas se conheceram fragmentos que, dada a sua concavidade interior, foram tomados por pedaços de colher. Depois, mesmo quando já se tinham conseguido as primeiras peças intactas, ainda havia dúvida quanto à sua utilização, e os caboclos, impressionados pela sua forma, passaram a chamá-las *dragonas*. Finalmente, um pequeno ídolo, pertencente a certo colecionador de Santarém, veio esclarecer tôdas as dúvidas, pois que essa figurinha trazia, bem aplicada sôbre a região pubiana, um arremêdo de tais tangas de barro. E foi então que a caboclada de Marajó já não falava mais em dragonas, mas só em *saias*.

Vale mencionar que essas fíbulas jamais foram encontradas entre outros povos primitivos, não só da América como de qualquer parte do mundo. E' objeto, portanto, tipicamente marajoara.

Assinale-se também que é pelo exame dessas tangas que se pode comprovar como eram caprichosas as ceramistas de Marajó. De mais de sessenta exemplares que já foram observados, não há dois em que o mesmo desenho se repita. Todos trazem decoração original.

Aliás, os marajoaras deviam ter consciência da beleza da sua cerâmica. Tanto assim que as suas urnas funerárias, para ossos ou cinzas, mais ricamente ornamentadas, só eram enterradas depois de serem postas dentro de outras maiores e de barro tosco. Entre as paredes de uma e outra, o espaço restante era preenchido por uma argila arenosa e aí também

se guardavam pequenos objetos pertencentes ao morto, como, por exemplo, no caso de urna feminina, a tanga de que acabamos de falar.

Já dissemos que tudo são conjecturas quanto ao grupo a que pertenceram e tempo em que viveram os marajoaras. Supõe-se que tal civilização se filie aos Aruaque e que das Antilhas, ou mesmo da América Central, essa gente, talvez em bandos sucessivos, tenha chegado até a foz do Amazonas, para fixar-se em Marajó, onde a vida seria amena, dada a fertilidade do seu solo, riqueza de caça florestal e campesina, abundância de pesca marítima e fluvial. O percurso até a ilha tanto poderia ter sido feito pelo mar como pelos afluentes da margem esquerda do alto Amazonas.

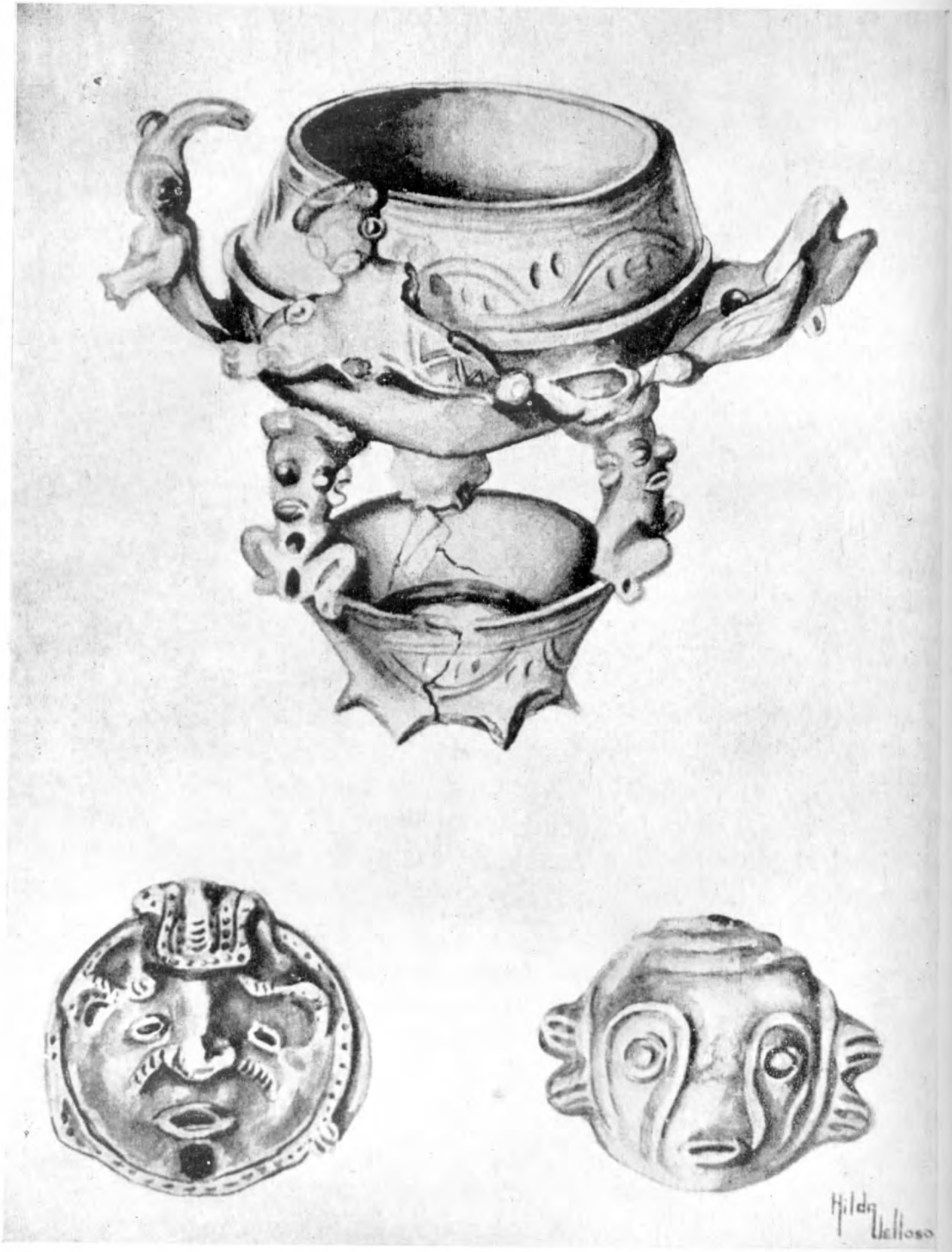
Pelo estudo estratigráfico do terreno em que se acham os cerâmios de Marajó e onde o material arqueológico se dispõe em três camadas cujo índice de cultura maior se patenteia nas peças enterradas mais profundamente, vemos que estamos diante de uma civilização decrescente. Difícil será avaliar-lhe a idade, e o seu fastígio tanto pode pedir ao tempo um recuo de quinhentos como mesmo de mil anos, antes da éra colombiana.

De acôrdo com Heloísa Alberto Tôrres, a cujo excelente trabalho *Cerâmica de Marajó* já nos reportamos algumas vezes, seriam estas as características mais marcantes da cultura material dos marajoaras: ornamentação do corpo com pintura, pintadeira de argila, fusaiola de barro, banco talhado em um só bloco de madeira, emprêgo de máscara nas cerimônias, tanga de barro, incineração dos ossos, enterramento secundário em urnas, urnas antropomórficas, construção de atêrro para cemitérios, maracás de argila, ídolos de barro e machados de diorito.

Quanto a êstes últimos, como não havia pedra na região, teriam sido conseguidos por troca com outros índios. Segundo Hartt, o diorito é rocha que não existe nem em Ma-



Prancha 5



Prancha 6

rajó, nem nas duas margens fronteiras do Amazonas. Ainda segundo o mesmo autor, êle só aparece a muitas léguas acima do litoral, talvez na altura das primeiras cachoeiras do Xingú e do Trombetas.

A civilização marajoara, bastante complexa, tem liames que a prenderiam a outros povos do alto Amazonas, Venezuela, Colômbia, talvez mesmo da América Central e, sem dúvida alguma, das Antilhas.

CIVILIZAÇÃO TAPAJÔNICA

Os estudos a respeito desta civilização começaram a tomar vulto depois que Curt Nimuendajú, em 1923, chamou a atenção do mundo científico para algumas peças de cerâmica conseguidas pouco antes, na cidade de Santarém, por ocasião de fortes chuvas que, provocando a ruptura de um boeiro, puseram à mostra tão precioso material arqueológico.

Diga-se que a outros interessados no assunto, como Hartt e Barbosa Rodrigues, uns cinquenta anos antes, não passara despercebida a grande diferença existente entre essa cerâmica e a da foz do Amazonas. Apenas ninguém tinha tido ainda a felicidade de examinar peças grandes e quasi perfeitas, conservando o luxo da sua ornamentação esculpida, como aquelas que se apresentaram ao argucioso olhar de Curt Nimuendajú.

E' que o terreno do vale do Tapajós, na sua foz e cercanias, justamente onde se localizam os maiores cerâmios da região, é também zona populosa e que, em certos pontos, como em Taperinha, já foi bastante trabalhada pela agricultura. Assim, a despeito da sua riqueza arqueológica e a facilidade e abundância com que aí se encontram, quasi à flor da terra, vestígios de antigas civilizações indígenas,

quasi sempre êste material está reduzido a fragmentos múltiplos, o que torna muito difícil, para não dizer impossível, a reconstituição das peças tais como se apresentavam antes do seu esfacelamento. E essa dificuldade sobe de ponto por se tratar de louça extremamente compósita, quasi tôda com adornos em relêvo — figuras humanas e de animais, que se multiplicam nas mais variadas formas e atitudes. São justamente essas esculturas que mais se encontram nas excavações, tanto assim que o povo da região, já familiarizado com as mesmas, lhes deu o expressivo nome de *caretas*. Caretas porque o que mais predomina entre elas são cabecinhas de gente ou de bichos e que, não raro, se mostram em muito bom estado de conservação, pois que, feitas de barro maciço, resistiram melhor às injúrias do tempo do que as paredes dos vasos a que serviram de enfeite. Dessas figurinhas, depois que começaram a ser procuradas por etnógrafos e curiosos, faz-se mesmo hoje certo comércio na localidade e raro é o caboclo que não possua algumas de reserva entre os seus terens, para oferecê-los, por qualquer cousa, ao primeiro viajante que por elas se interesse. Foi assim que conseguimos várias, não só em Santarém como em Alter-do-Chão, um vilarejo próximo.

A cerâmica tapajônica está para a marajoara como o estilo barroco está para o clássico. Naquela, tudo foge à harmonia de linhas, à simplicidade nas decorações. A começar pela própria forma dos vasos e outros objetos, sempre caprichosa, quasi sempre assimétrica. Essa disparidade ainda mais se acentua na sua pesada ornamentação esculturada, tôda modelada, que se distribue em variados adornos, fazendo de cada exemplar uma peça extremamente compósita.

E note-se que aí raramente entra a pintura. Os jarros, pratos, vasilhas e outros objetos quasi sempre terão apenas a côr da argila com que foram feitos, sendo assim de uma

tonalidade entre o branco e o cinzento escuro, consoante o seu grau de maior ou menor cocção, que poderá divergir neste ou naquele ponto, sobretudo nas peças em que houve a aposição de elementos ornamentais. Igualmente, bem raro há de ser que nelas vejamos os belos desenhos geométricos, as gregas e arabescos, que formam o pano de fundo da cerâmica marajoara.

Todavia, a um exame menos atento, devido à própria pompa que estadeia, é possível que a arte tapajônica possa parecer expressão cultural mais elevada do que aquela que se praticou à foz do Amazonas. Mas tal juízo será apenas o resultado de uma impressão de primeira hora. Basta considerar que a maioria daquelas peças, se muito complicadas, se muito *difíceis,* seria frequentemente feita em série, por meio de moldes que repetiam, sem erros nem desvios, não só, talvez, o corpo principal dos objetos, como, certamente, todos os adornos que lhe iam fazer depois a decoração. Daí a frequência dos mesmos achados, dos vasos quasi perfeitamente iguais já encontrados duas e mais vezes, das *caretas* idênticas que surgem aqui e alí, repetindo os mesmos gestos, insistindo nos mesmos esgares.

Ora, justamente isso foi o que jamais se viu em Marajó, onde todo o trabalho era feito a mão livre e a cada peça o artista emprestava um pouco da sua personalidade.

Com isso, entretanto, não queremos menoscabar a arte tapajônica, de cunho bem definido, com características bastante peculiares, e que por muitos títulos é digna do maior aprêço.

Assim, se há *réplicas* e se diante de uma das suas expressões artísticas podemos ter a fastidiosa sensação do já visto, haveremos de convir que ao ceramista que lhe modelou o original, a peça-padrão, não faltavam técnica segura e alto poder imaginativo. Por vezes, a êsses dons se soma indiscutível bom gôsto e surge então a obra perfeita. Tais

são aqueles vasos, fruteiras ou o que forem, em que pequenas figuras humanas, à maneira de cariátides, dispostas sôbre a borda de um recipiente inferior, às vezes apenas uma base anular, sustentam uma copa maior, o que dá ao todo uma graciosa configuração de ampulheta, para nos servirmos de uma feliz comparação de Linné.

Mas mesmo se descermos aos detalhes e passarmos a examinar detidamente cada uma das infindas caretas, das inumeráveis pequeninas esculturas que servem ou serviram à ornamentação de peças maiores, ainda aí muito teremos que louvar, pela expressão que traem nos seus rostos e feliz fixação dos seus gestos, quando se trata de figuras humanas, ou pela cópia fiel das suas formas, no caso em que a bicharada local tenha sido o elemento aproveitado nos motivos decorativos. Nesse setor, então, êles foram prodigiosos e Linné chega a dizer que a cerâmica tapajônica é um "verdadeiro catálogo de tôda a fauna da bacia amazônica".

De fato, nela surgem, com maior ou menor frequência, representadas apenas pela cabeça ou de corpo inteiro, a onça, o quatipurú, o urubú-rei, gaviões, papagaios, patos, tucanos e mutuns, cobras, jacarés e lagartos, para não falar nos sapos e rãs, que, como símbolos da fertilidade, eram muito estimados pelos nossos índios. Ésses ornatos avulsos, embora unicolores, não raro apresentam tons diferentes, talvez devido à qualidade da argila, ou talvez porque fôssem pintados ou envernizados. Na verdade, alguns são achocolatados ou mesmo pretos e, bastante lustrosos, chegam a lembrar o bronze.

A área de disseminação da cerâmica tapajônica é bastante extensa, e, talvez com núcleo central na hoje cidade de Santarém, sobretudo no seu bairro chamado Aldeia, porque antigo aldeiamento de índios, se irradia para este, oeste e sul da mesma cidade. Embora em menor escala, ela é também encontrada à margem esquerda do Amazonas, não só

na foz do Trombetas como nas cercanias de Monte Alegre. Nimuendajú marca-lhe o limite mais ocidental em Parintins.

Mais recente do que a marajoara, a civilização tapajônica, ainda segundo Nimuendajú, poderia estar entroncada nos próprios índios Tapajó, cuja total extinção data do século XVIII, mas que ainda contituíam nação poderosa ao tempo das descobertas. Dela diz Heriarte, que a viu em 1639: "Bota de si 60.000 arcos, quando manda dar guerra". Também ao mesmo cronista não foi estranha a bela cerâmica por êles fabricada e que lhe mereceu a seguinte referência, na qual se alude em primeiro lugar aos aborígenes do Trombetas: "Tem êstes índios e os Tapajós finíssimo barro de que fazem muito e boa louça".

Para Nimuendajú, entretanto, não seriam só os Tapajó os seus únicos fabricantes, mas apenas os seus principais divulgadores. Note-se que êsse mesmo incansável pesquisador, ao lado da cerâmica típica dos Tapajó, encontrou em área restrita de Santarém, justamente no já aludido bairro da Aldeia, restos de outra, sem dúvida mais remota, bastante diferente, tanto no material como nos desenhos, e que tem pontos de contacto com a dos antigos Aruaquisis, do rio Urubú, nas proximidades de Silves.

Não sabemos com que fundamento o Cônego Francisco Bernardino de Sousa e Barbosa Rodrigues fazem os Tapajó terem descido do Perú, ao tempo das invasões espanholas, para se virem fixar à margem direita do Tapajós, talvez em Alter-do-Chão.

Se isso parece uma mera hipótese e a arte tapajônica — exceção feita aos moldes de que ambas se serviram — não reflete nenhuma influência andina, o que não resta dúvida é que ela tem muitos traços de união, sobretudo nos motivos ornamentais, *com* a arqueologia das Antilhas e da América Central.

Já dissemos que a cerâmica tapajônica, só encontrada, a princípio, em terrenos elevados, se caracterizou mais tarde pela sua habitual presença, se nem sempre nos altiplanos, muito frequentemente em manchas de terra preta e fértil. Daí ao seu primitivo nome de louça dos "moradores dos altos" ter sido depois preferido o de louça das "terras pretas".

Vale ser consignado que, ao contrário do que acontece na foz do Amazonas, os cerâmios dessa terra preta nunca fornecem urnas funerárias, mostrando assim que os Tapajó davam outro destino aos seus mortos. Provàvelmente, após enterramento provisório, os ossos, já incinerados, seriam misturados a qualquer cachirí, consumido pela gente da tribu em dia de cerimônia fúnebre, como ainda hoje fazem os Tucano e Tariana, do rio Negro.

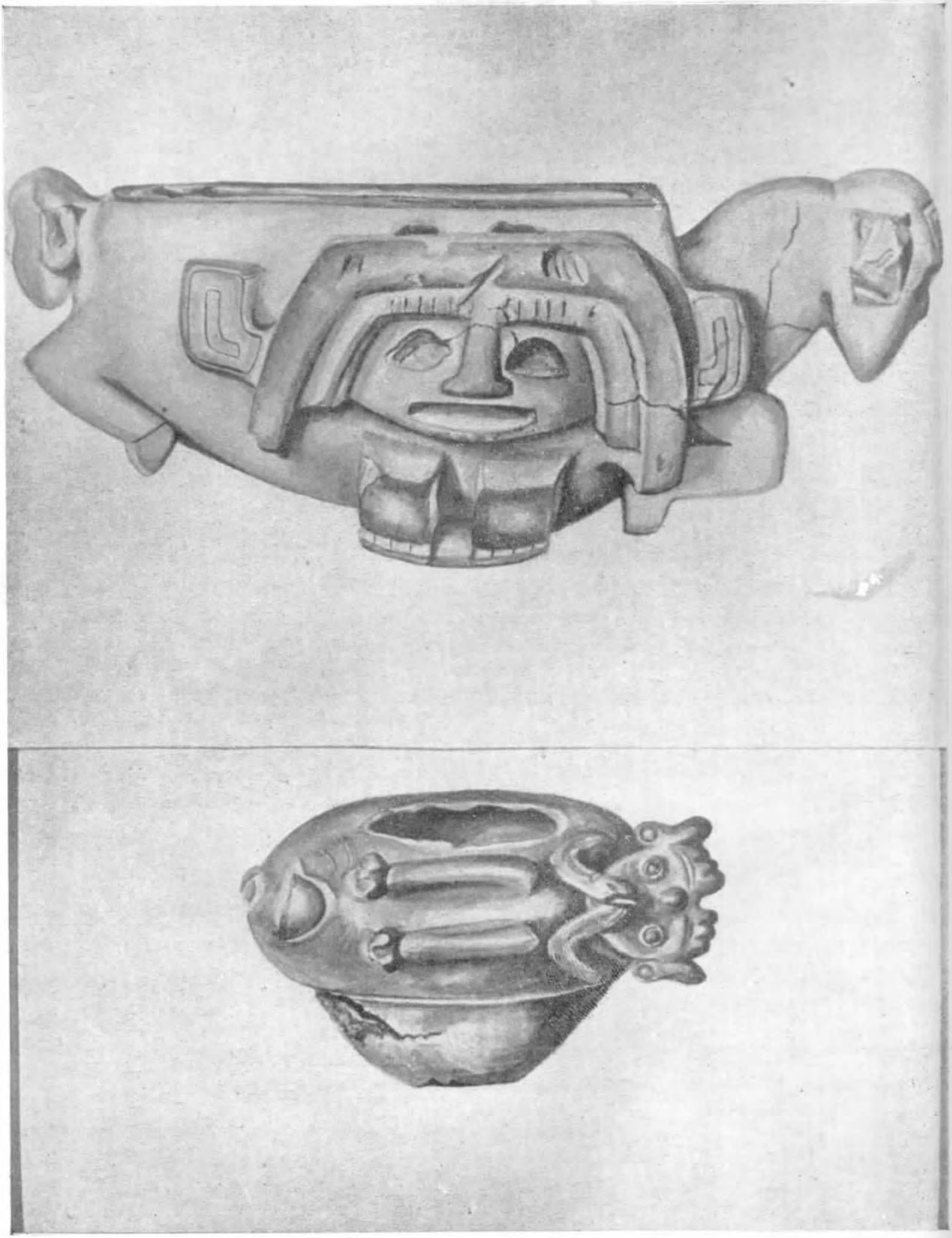
Por êsse e outros motivos, entre os quais avulta a diferença entre as duas cerâmicas, pode-se concluir que a cultura tapajônica era muito diversa da marajoara. E há outros traços, embora apenas presumíveis, que a separam numa civilização à parte, como sejam o uso mais frequente do milho do que da mandioca entre os seus alimentos, o emprêgo de qualquer veneno sagitário que não era o curare, dada a sintomatologia apontada pelos cronistas para aqueles que se viam atingidos pelas suas flechas, a sua preferência pelas terras uberosas, coincidindo com o encontro nos seus cerâmios de discos que parecem rodelas de fuso, o que tudo indica a cultura do algodão ou outra planta téxtil.

E agora digamos alguma cousa sôbre os muiraquitãs e os ídolos de pedra que, na Hiléia, para certos autores, parecem estar em íntima ligação com a civilização tapajônica.

Muiraquitãs — Poucos assuntos têm dado motivo a tantas controvérsias como as famosas *pedras verdes* ou *pedras das Amazonas,* pois que a elas se prende a lenda das mulheres guerreiras que, na foz do Jamundá, atacaram Orellana



Prancha 7



Prancha 8

e seus companheiros e cujo nome acabou por dominar os outros por que também era conhecido o grande rio.

O muiraquitã, fetiche de pedra dura e esverdeada que os índios prezavam muito e traziam pendurado ao pescoço, é um dos achados amazônicõs que mais curiosidade despertaram nos seus primeiros exploradores. Curiosidade não só porque aqueles pequenos objetos pareciam ser feitos de jade, minério de que não se acusavam jazidas na região, como também porque eram caprichosamente trabalhados, sempre muito bem pulidos e, às vezes, até ostentando formas de animais, rãs principalmente, o que emprestava aos seus fabricantes um alto grau de cultura, bem em contraste com o evidente atraso das tribus que alí viviam na ocasião.

Por isso, não tardaram em aparecer várias suposições que lhes procuravam explicar a origem, desde a lenda ouvida entre os índios de que os muiraquitãs eram feitos de um barro especial, retirado do fundo de certa lagoa e capaz de endurecimento rápido pela exposição ao ar, até a hipótese de Barbosa Rodrigues, que os tinha como prova inconcussa da proveniência asiática dos ameríndios, uma vez que não havia diferença entre os nossos amuletos e os que eram fabricados pelos povos de Burma e do Turquestão.

Se a história contada pelos índios era inverossímil, não deixava de ser bonita. Assim, diziam êles que, em certa época do ano, as Amazonas se reuniam à beira do lago Jaciuaruá ou *Espelho da lua* e aí faziam uma grande festa à mãe dos muiraquitãs, que nele habitava um palácio encantado. Era então que as icamiabas, já sob a luz do luar, mergulhavam nas águas límpidas do lago e iam receber, da mãe das pedras verdes, o barro mole com que desveladamente trabalhavam os seus muiraquitãs, até que o calor do sol chegasse para os consolidar definitivamente. Essa festa coincidia com a vinda anual à tribu das Amazonas dos seus maridos for-

tuitos e aos índios, que, no consórcio anterior, lhes tinham dado uma filha, elas ofereciam o amuleto que acabavam de modelar.

Pura lenda, mas lenda que tem o seu lago no vale do Jamundá, justamente região onde já têm sido encontrados muitos muiraquitãs (2), inclusive um dos que figuram na nossa prancha n.° 7.

Aliás, ainda que sempre achados com grande parcimônia, é extensa a área de disseminação dêsses talismãs, não só na América como mesmo no Brasil. Assinalaram-no no México, onde o Asteca o chamava *chalchihuitl* e os espanhóis *esmeralda baja*. Foi igualmente apontado nos Estados Unidos, Guatemala, Chile, Perú, Colômbia, Venezuela e Antilhas. Para Schomburgk, que também o identificou na Guiana, e era para os ingleses *calicot stone* e para os nativos *macuaba,* êle teria entrado em Georgetown através dos Caraíba, ao longo da costa. Entre nós, a sua máxima frequência é na Hiléia, e principalmente nos vales do Tapajós, Trombetas e Jamundá, os dois, como já vimos, grandes focos de civilização tapajônica. Já Heriarte, quando parou à foz do Tapajós, fala em pedras verdes, que os índios chamavam *baraquitãs*. La Condamine cita também a tribu dos Tapajó como das que eram mais ricas nos famosos amuletos.

Mas, se acaso, os nossos, ou melhor os amazônicos, tiveram aí o seu principal centro de produção, cedo se espalharam um pouco por tôda parte. E quem sabe lá se muitos dêles não teriam vindo das fontes do Orenoco e do rio Branco, onde, segundo informaram a Humboldt, também havia pedras verdes e igualmente se fabricavam muiraquitãs? Êsse autor chega mesmo a aventar que as *piedras de Maca-*

(2) Segundo Adolpho Ducke, nas suas *Explorações Scientificas* no Estado do Pará (Boletim do Museu Goeldi, T. VII, 1910), o lago Jaci-uaruá fica situado na região de Faro, a sudeste da Serra do Copo.

gua, como em Esmeralda as conheciam, pudessem ter duas procedências diversas. Aquelas que eram encontradas entre os índios do rio Negro teriam vindo do baixo Amazonas, enquanto outras, conseguidas através das Missões do alto Orenoco e do Caroní seriam manufaturadas no Essequibo e no rio Branco.

O curioso é que a lenda das Amazonas também andava espalhada por essas longínquas paragens, conforme puderam verificar o mesmo Humboldt, no alto rio Negro, e Schomburgk no interior da Guiana Inglesa. Êste último ouvira-a dos índios Aruaque, habitantes das margens do Mazurine, afluente do Essequibo.

Informação pouco merecedora de crédito, dada a displicência com que se trata de assunto tão momentoso, é a que nos dá um viajante moderno, em livro sem data, mas bastante recente. Assim diz êle que, nesse mesmo rio Mazurine, num encontro com índios que não nomeia, viu nas mãos de um dêles, uma sacola cheia de muiraquitãs, sendo que alguns eram primorosamente esculpidos. Êsses índios, que na região eram os fabricantes dos aludidos talismãs, iam trocá-los por algodão, com selvícolas residentes em ponto mais baixo.

Advirta-se que a presença da jade nessas altas regiões do Amazonas e Orenoco, em tempos ìdos, parece ter sido amiúde constatada. Osculati, descendo o Napo, nota a frequência dos machados de pedra verde entre os índios que encontrou pelo caminho. E há também a observação de Barrington Brown, que, na Guiana Inglesa, entre os rios Iacalí e Itabaí, teve ocasião de visitar uma grande área de terreno abandonado, talvez antigo local de cerimônias indígenas, onde ao centro havia um círculo, com uns trinta pés de diâmetro, cercado de espaço a espaço, por grandes lascas de pedras verdes.

Em abono da possível existência da jade nessas paragens, depõe Hamilton Rice, num dos seus relatórios, quando refere que na região do rio Branco, na serra da Preguiça, foram obtidas pedras verdes tão duras como a jade.

Assim, já não precisaríamos ir até a Ásia com Barbosa Rodrigues, para explicar a presença dos muiraquitãs entre os nossos índios. Aliás, muito antes das jazidas citadas por Hamilton Rice, já se verificara a ocorrência da jade em Amargosa, na Baía e, mais recentemente, em Conquista, ainda na Baía, bem como no Estado do Rio e no Paraná. Quanto à sua presença na Amazônia, acha Luciano Jacques de Morais, distinto geólogo patrício que dedicou interessante trabalho ao assunto, que alí, dada a constituição do terreno em certas regiões, a jade pode ter seus depósitos originais, como, por exemplo, na cabeceira dos afluentes da margem esquerda do Amazonas (Jarí, Parú, Trombetas, rio Branco e rio Negro) e também na margem sul, nos altos vales do Tocantins, Xingú, Tapajós e alguns formadores do Madeira. E, ainda de acôrdo com o mesmo autor, não é impossível que a pedra verde do Amazonas possa ser, em vez da jade pròpriamente dita, o que vale dizer jadeíta, nefrita e uma variedade de saussurita, qualquer outro mineral como, por exemplo, o epidoto, a serpentina e a amazonita.

E para terminar, digamos algo sôbre a significação da palavra muiraquitã. Para Barbosa Rodrigues ela quereria dizer *nó de pau,* nome que lhe parece justificável devido à semelhança que tem a jade, de aspecto céreo e raias sanguinosas, com a resina de algumas madeiras. José Veríssimo não aceita esta etimologia e traduz o vocábulo por *pedra de gente,* de *mirá* "gente e *ita* "pedra". Ladislau Neto prefere compreendê-la por *pedra de chefe*. Fica ao leitor o *embarras du choix*.

Ídolos de pedra — À civilização tapajônica também se prendem os ídolos de pedra, preferentemente de esteatite,



Prancha 9



Prancha 10

que pela sua ductilidade bastante se aproxima da pedra sabão. Não deixa de ser interessante que, justamente onde aparecem êsses ídolos, nos vales do Tapajós, Trombetas e Jamundá, nunca se pôde verificar a existência da esteatite.

Barbosa Rodrigues foi, entre nós, o primeiro a achar um dêsses ídolos de pedra, na costa do Parú, e a êles, em trabalho posterior, passou a dedicar especial atenção. A peça encontrada pelo naturalista patrício, e que êle classificou como um ídolo de pesca, representava um carnívoro procurando devorar um quelônio.

Mais tarde, José Veríssimo conseguiu obter e descrever um outro, proveniente da cidade de Óbidos e modelado na forma de um peixe: o acará bararuá. Outro ídolo curioso, da região do Trombetas, figura um peixe que abocanha uma mulher pelas costas. Infelizmente, esta peça, bem pulida e de côr rósea, estava partida em quatro fragmentos, quando foi conhecida.

Parece que tôdas essas esculturas, feitas num só bloco, algumas volumosas e pesadas, eram tidas em grande estima pelos índios, que nelas viam fetiches propiciadores das suas várias atividades: caça, pesca, culturas e guerras. Frequentemente perfurados, não é impossível que muitas vezes fôssem pendurados à proa das embarcações, como ainda hoje o caboclo gosta de levar à frente da montaria, plantado numa latinha, um pé de tajá-purá, para que não volte *panema* da pescaria.

Os ídolos de esteatite têm a côr natural da pedra, que varia entre o branco acinzentado e o vermelho arroxeado, e o seu comprimento, entre os colecionados até agora, nunca vai além de uns vinte a trinta centímetros.

Como êsses ídolos, feitos com material pouco encontradiço na região, já foram assinalados em outros pontos da América, inclusive por Bancroft que os estudou no México e em Nicarágua, alvitrou-se que os nossos pudessem ter sido

importados. Entretanto, o ídolo a que já nos referimos, descrito por Veríssimo, depõe a favor da sua origem autóctone, uma vez que figura um peixe bem típico da Hiléia: o acará-bararuá.

CIVILIZAÇÕES MENOS CONHECIDAS

Além das civilizações marajoara e tapajônica, tanto no baixo como no alto Amazonas, alguns cerâmios, embora menos importantes, têm revelado a existência de outros povos a respeito dos quais muito pouco se sabe, mas que merecem consideração.

Dest'arte diremos duas palavras sôbre as jazidas de Camutins, Maracá, Caviana, Cunaní e Miracanguera, bem como sôbre alguns achados esparsos, mas não despiciendos, feitos na região de Tefé. Infelizmente quasi nada conhecemos sôbre a arqueologia do alto Amazonas e é de lamentar que hajam sido interrompidas as pesquisas que com tanta proficiência e tão bons resultados alí vinham sendo feitas por Nimuendajú.

Camutins — Situadas também em Marajó, essas jazidas, como as do Pacoval, são localizadas em montes artificiais, à margem do igarapé Camutins, afluente do rio Anajás. A louça nelas encontrada tem muitos pontos de contacto com aquela, embora a sua ornamentação seja mais pintada do que gravada. Por outro lado, as urnas, maiores do que as de Marajó, não têm formato sub-cilíndrico ou cônico, mas globular. Aí também foram encontradas bastantes tangas de barro, mas quasi sempre, muito grosseiras, apenas de argila vermelha, sem qualquer pintura. Entretanto, tudo isso são caracteres diferenciais de somenos importância, e que permitem incorporar essa cerâmica à civilização ma-

rajoara. Não faz muitos anos os *mounds* de Camutins foram novamente explorados por Farabee, que dêles retirou algumas peças bastante interessantes.

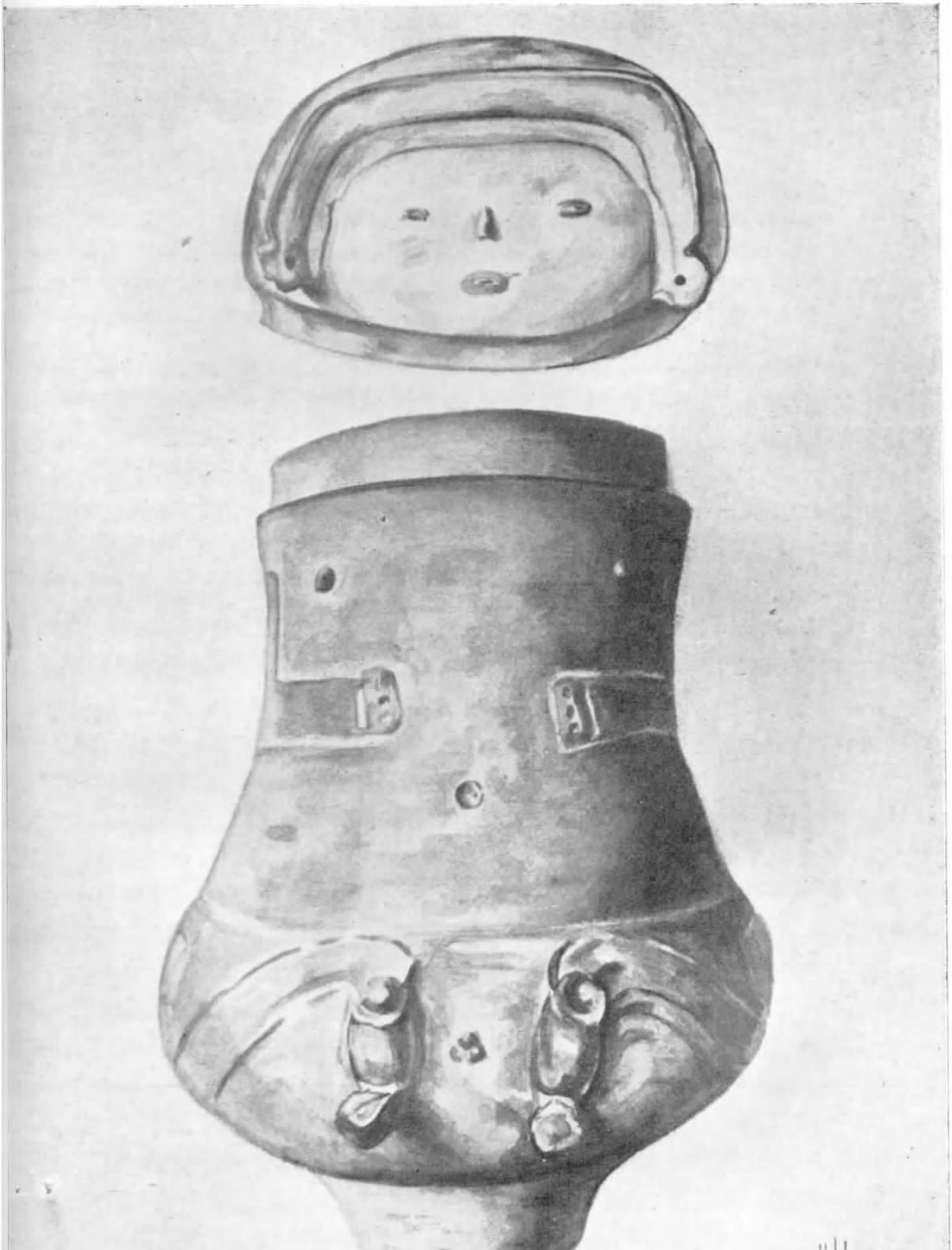
Maracá — Esta jazida foi descoberta e estudada por Ferreira Pena em fins do século passado. São pequenas grutas naturais à margem de um afluente do Maracá, rio que deságua no braço norte do Amazonas, um pouco acima da extremidade ocidental de Marajó, na região conhecida por Guiana Brasileira. Aí só se encontram urnas, não raro ainda contendo esqueletos inteiros. Conquanto essa louça seja bem mais grosseira do que a de Marajó, não deixa de ter grande interêsse arqueológico. Essas urnas são frequentemente tubulares e ora representam um simples cilindro comprido, coberto por tampa chata e arredondada, ora mostram o mesmo cilindro transformado em figura humana, sentada num banco, com braços e pernas bem destacados, e uma tampa, em forma de cone truncado, correspondendo á cabeça, e onde se vêem os traços fisionômicos em relêvo. Ainda aí há outro tipo de depósitos funerários, também esculturados, mas com a configuração de qualquer animal, como, por exemplo, o jabotí que é das mais predominantes. Tôdas essas urnas são toscamente pintadas, se não conservam apenas a côr natural do barro, e nas antropomórficas há sempre a caracterização do sexo. Os cerâmios de Maracá não parecem ter existência muito remota, uma vez que sôbre a figura de uma das suas urnas foram encontradas, à maneira de enfeite e presas com resina, alguma contas de vidro, das que para aquí trouxeram os europeus.

Caviana — Os cerâmios dessa ilha, situados ao norte da foz do Amazonas, foram explorados por Nimuendajú, que dêles recolheu interessante material. Aí também predominam as urnas que, como em Marajó, serviam apenas

para o enterramento secundário. E talvez seja êsse o seu único ponto de contacto com a louça do Pacoval, de que se distancia muito pela inferioridade da ornamentação. A presença de missangas, nelas também verificada, dá a êsse cemitério origem post-colombiana. O curioso é que em Caviana não foram poucos os muiraquitãs encontrados. Assinale-se que os ossos contidos nas urnas estavam pintados de vermelho.

Cunani — Parece que Coudreau já visitara êsses cerâmios que, mais tarde, em 1895, foram cuidadosamente estudados por Goeldi. Trata-se de cavernas artificiais, verdadeiros poços sepulcrais, protegidos por grandes blocos de granito. Aqui o material, muito rico e variado, embora não se possa comparar ao de Marajó, é bastante superior ao de Maracá e Caviana. Além de urnas funerárias, desprovidas de tampa, mas com caras humanas esculpidas sôbre o gargalo, há muitas peças, — vasos, pratos, terrinas — de formas nobres e elegantes, na maioria zonárias. Nessa louça, de fundo uniformemente amarelo, além de gregas, predominam os desenhos virgular e escalar, sempre em vermelho. Nela aparece também a ornamentação plástica, como os recortes e as chanfraduras verticais a que já aludimos anteriormente, e tambem figuras mais ou menos salientes de vários animais: cobras, rãs, quatipurús, jabotis e aves.

Miracanguera — Êste cerâmio fica à margem esquerda do Amazonas, entre Itacoatiara e a foz do rio Negro, mais ou menos na longitude do Madeira e dilata-se por mais de 5 milhas. Foi visitado primeiro por Ferreira Pena e depois por Barbosa Rodrigues, que lhe dedicou memória. E' das mais curiosas jazidas da Amazônia, pela peculiaridade de sua louça, tôda feita numa argila fina e que nos vasos, antes de serem pintados, é revestida de uma camada de tinta bran-



Prancha 11



Prancha 12

ca, o que lhe dá aparência de porcelana. As suas urnas são antropomórficas e nelas Goeldi vê pontos de contacto com as de Marajó, Maracá e Cunaní. Das primeiras teria a forma, das segundas a tampa e das terceiras os traços fisionômicos em relêvo. Presume-se que essas jazidas provenham dos ascendentes dos Aruaquisis, cuja dispersão começou no século XVI e terminou no século passado. Para alguns autores, os Aruaquisis do Amazonas teriam sido os êmulos e talvez mesmo os contemporâneos dos Nheengaíba de Marajó.

Cerâmica de Tefé e cercanias — Nessa região, sobretudo em Coarí têm sido encontradas algumas peças de cerâmica bastante interessantes. Aí viveu a poderosa nação dos Jurimágua, cujas mulheres sempre se destacaram pela perfeição com que pintavam cabaças e louça. Diz o Padre Fritz que elas tinham por hábito chamar as cobras por meio de encantamento, afim de copiarem as marcas e as figuras existentes na pele dêsses reptís. Mas também foram donas dessas terras muitas outras tribus e, assim, não saberemos a quem atribuir as peças que por vezes se conseguem nessa região, como aqueles belos vasos que o Padre Tastevin enviou para o Museu do Trocadero, em Paris, e que mereceram atento estudo de Métraux. Dessa cerâmica, o autor reproduz, numa das estampas que ilustram êste capítulo, não só um pequeno vaso perfeito, originário de Coarí, como alguns curiosos fragmentos de louça já encontrada partida.

GASTÃO CRULS

Do livro a aparecer: *Hiléia Amazônica*.

EXPLICAÇÃO DAS ESTAMPAS

PRANCHA 1 — Urna de argila, com a decoração gravada *au champ levé* típica de Marajó. Alt. 38 cm. Diâm. da bôca 25 cm. (8.629 — Col. Mus. Nac.).

PRANCHA 2 — Em cima: Maracá de argila, como só se faziam em Marajó. Os seus lados extremos têm as faces modeladas, enquanto as duas outras são gravadas. O original desta peça pertence à Coleção Justo Chermont e a aquarela aquí reproduzida foi feita de acôrdo com uma moldagem direta em gesso, tamanho natural (26.916 — Col. Mus. Nac.). Em baixo: Pratinho, também de Marajó, com decoração de pintura na face interna e de traço fino gravado na externa. (5.477 — Col. Mus. Nac.).

PRANCHA 3 — Em cima: Tanga feminina de cerâmica, das primeiras achadas no Pacoval do Ararí. Sôbre fundo branco de nata, a decoração é feita em preto. Em cada um dos seus ângulos, vê-se o furo que permitia fôsse a peça ajustada ao pubis. (9.723 — Col. Mus. Nac.). Em baixo: Vasinho com gravuras e modelagem, apresentando uma proeminência mamelonar lateral. Marajó. (8.725 — Col. Mus. Nac.).

PRANCHA 4 — Vaso pintado. Esta peça singulariza-se pelo seu fundo quasi preto, muito raro na cerâmica marajoara. Alt. 32,5 cm. Diâm. da bôca 14,5 cm. (9.503 — Col. Mus. Nac.).

PRANCHA 5 — Vaso de cerâmica, bem típico da arte tapajônica. Aquí não há pintura. Tôda a ornamentação é esculturada. Esta peça, encontrada no bairro da Aldeia, em Santarém, foi recentemente oferecida ao Museu Nacional pelo Snr. Valentim Bouças. (31.709 — Col. Mus. Nac.).

PRANCHA 6 — Arte tapajônica. Em cima: um vaso cuja copa superior fica ligada ao recipiente basal por três figurinhas humanas que se dispõem à maneira de cariátides. (31.707 — Col. Mus. Nac.). Em baixo: dois ornatos esféricos, com representação da face humana. O da esquerda provém do lago Sapucauá, no vale do rio Trombetas (20.625 — Col. Mus. Nac.); o da direita foi achado em Santarém (31.917 — Col. Mus. Nac.).

PRANCHA 7 — Civilização tapajônica. Em cima, da esquerda para a direita: em primeiro lugar, ornato avulso, representando uma figura humana que veda os olhos com as próprias mãos. E' motivo muito encontradiço na cerâmica de Santarém. (31.923 — Col. Mus. Nac.). No centro: cabeça antropo-zoomórfica, destacada de qualquer vaso. Foi achada no quintal

de uma pensão de Santarém, onde o autor esteve hospedado. (32.494 — Col. Mus. Nac.). Á direita: vasinho em forma de pato. Peça completa. Pertence à coleção do autor, e foi por êle conseguida em Santarém ou Alter-do-Chão, em 1938. No centro, e sempre da esquerda para a direita, três muiraquitãs, as famosas *pedras-verdes* que estão ligadas à lenda das Amazonas. O primeiro, raniforme, foi encontrado num lago à barra do rio Trombetas. (30.331 — Col. Mus. Nac.); o do centro, menor, que representa talvez um macaquinho, provém do lago Jaciuaruá, no rio Jamundá. (26.251 — Col. Mus. Nac.); finalmente, o último, da direita, ainda batraquiano, chegou ao Museu sem indicação de origem. (27.429 Col. Mus. Nac.). Em baixo, ainda da esquerda para a direita: três fragmentos de cerâmica de Santarém. O primeiro, figura zoomórfica, de difícil identificação, talvez represente a cabeça de um lagarto. (31.922 — Col. Mus. Nac.); o do centro, ornato provàvelmente feito em fôrma, é dos que mais se repetem entre os achados da região. Figura a cabeça de um abutre, talvez o urubú-rei. Pertence à coleção do autor. Em último lugar, aparece um ornato batraquiforme, também de argila (20.689 — Col. Mus. Nac.).

PRANCHA 8 — Em cima: ídolo (?) talhado em esteatite. Foi encontrado a 60 cm. do sub-solo, na ilha Botoas ou S. João, no rio Trombetas, e oferecido ao Museu Nacional, em 1929, pelo General Rondon. (20.755 — Col. Mus. Nac.). Em baixo: vaso proveniente das cercanias da serra do Ereré, situada a noroeste da cidade de Monte Alegre, margem esquerda do Amazonas. Esta cerâmica tem pontos de contacto com a de Santarém e parece prender-se à civilização tapajônica. (31.250 — Col. Mus. Nac.).

(Urna)

PRANCHA 9 — Cerâmica de Maracá. Uma antropomórfica masculina. A figura descansa sôbre um banquinho baixo, idêntico em forma aos bancos de madeira, talhados numa só peça, ainda muito em uso entre algumas tribus da Amazônia. Alt. 33,5 cm. (5.445 — Col. Mus. Nac.).

PRANCHA 10 — Cerâmica de Cunaní. Em cima: Vaso em forma de pote, com três zonas na parte bojuda, além de duas no gargalo. Alt. 34 cm. Diâm. máximo do bojo: 37 cm. Em baixo: Recipiente em forma de bandeja. Alt. 9 cm. Compr. (marg. sup.): 50 cm. Larg. (marg. sup.): 41 cm. Não possuindo o Museu Nacional nenhum exemplar dessa cerâmica, tivemos de aproveitar na nossa prancha, ampliando-as, gravuras coloridas de um trabalho de Goeldi, onde se apresentam as peças por êle colecionadas e que se acham no Museu Goeldi, no Estado do Pará.

PRANCHA 11 — Cerâmica de Miracanguera. Em cima: Tampa de urna funerária. Ao contrário do que acontece na arte marajoara, onde a face humana é representada no próprio corpo da urna, aquí ela aparece servindo de motivo à ornamentação da tampa. Diâm. 24 cm. (8.651 — Col. Mus. Nac.). Em baixo: Urna antropomórfica masculina, também de Miracanguera. É apenas num modelado ligeiro que se assinalam os braços, os mamilos e as coxas, ao passo que o sexo e as pernas são muito mais fortemente esculturados. Alt. 39,5 cm. Diâm. da bôca 19,5 cm. (9.492 — Col. Mus. Nac.).

PRANCHA 12 — Cerâmica do alto Amazonas. Em cima, da esquerda para a direita: 1.º — Fragmento de vaso. Município de Coarí, situado a oeste de Tefé. (28.789 — Col. Mus. Nac.); 2.º — Borda de vaso. Airão na margem direita do rio Negro (28.877 — Col. Mus. Nac.); 3º — Ornato em forma de cabeça de papagaio. Fazenda São Paulo, Coarí. (28.846 — Col. Mus. Nac.); No centro: Fragmento de vaso. Vila de Manacapurú, à margem esquerda do Solimões. (28.878 — Col. Mus. Nac.). Em baixo, sempre da esquerda para a direita: 1.º Vasinho perfeito. Coarí. Pertence à coleção do autor; 2º — Fragmento de vaso. Rio Jauaperí, afluente da margem esquerda do rio Negro (28.881 — Col. Mus. Nac.); 3.º — Fragmento de vaso. Coarí. É notável pelo colorido azul que apresenta nos sulcos da ornamentação gravada. (28.880 — Col. Mus. Nac.).

G. C.

BIBLIOGRAFIA

ACUÑA (P. Christobal de) *Nuevo descubrimiento del gran rio de las Amazonas*. Madrid, 1891.

ALBERTO TÔRRES (Heloísa) — *Arte indígena da Amazônia*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1940.

ALBERTO TÔRRES (Heloísa) — *Cerâmica de Marajó*. Conferência realizada na Escola Nacional de Belas Artes, Rio, 1929.

BEAUVOIS (Eug.) — *La fable des Amazones chez les indigènes de l'Amérique Précolombienne*. Louvain, 1904.

BEUCHAT (H.) — *Manuel d'Archéologie Américaine*. Paris, 1912.

BRASIL (Temístocles Pais de Sousa) — *Cauicy* — Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1938.

BROWN (Barrington) — *Canoe and camp life in British Guiana*. London, 1877.

BROWN & LIDSTONE — *Fifteen thousand miles on the Amazon and its tributaries*. London, 1878.

CARVAJAL (Fr. Gaspar de) — *Descubrimiento del rio de las Amazonas*, con una introducción historica por José Toribio Medina. Sevilha, 1894.

CASTENAU (Francis de) — *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud. "Histoire du Voyage"*. Paris, 1850-1851.

DERBY (Orville A.) — *Contribuições para a geologia da região do baixo Amazonas* ("Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro". Vol. II. 1877).

DERBY (Orville A.) — *Os povos antigos do Amazonas*. ("Revista da Exposição Anthropologica Brasileira". Rio de Janeiro, 1882).

DIAS (Antônio Gonçalves) — *Se existiram Amazonas no Brasil* ("Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro", T. XVIII).

DIAS (Antônio Gonçalves) — *Brasil e Oceania* ("Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro". T. XXX. P. 2ª).

ESTÊVÃO (Carlos) — *A Cerâmica de Santarem* ("Revista do Serviço do Patrimonio Historico e Artistico Nacional". Nº 3. 1939. Rio de Janeiro).

FARABEE (William Curtis) — *Explorations at the mouth of the Amazon*. ("The Museum Journal", University of Pensylvania. Philadelphia, September, 1921).

FARIA (João Barbosa de) — *Relatorio do Serviço Ethnographico apresentado em* 1929, *ao Exmo. Snr. General Candido Mariano Rondon, Chefe de Inspecção de Fronteiras* (inédito).

FRITZ (Samuel) — *Journal of the travels and labours of the father Samuel Fritz in the river of the Amazons between* 1688 *and* 1723 translated from the Evora Ms. Edmundson. London, 1922.

GOELDI (Dr. Emílio A.) — *Excavações Archeologicas em* 1895 *executadas pelo Museu Paraense no litoral da Guyana Brasileira entre Oyapock e Amazonas*. Pará. Brasil. 1900.

GOELDI (Dr. Emílio A.) — *Estado actual dos conhecimentos sobre os indios do Brasil, essencialmente sobre os indios da foz do Amazonas no passado e no presente*. ("Boletim do Museu Paraense", Tomo II. Fasc. 1-4. Pará, 1897-1898).

HARTT (Carlos Frederico) — *Contribuição para a Ethnologia do Vale do Amazonas*. ("Archivos do Museu Nacional". Vol. VI. Rio, 1885).

HARTT (Carlos Frederico) — *Nota sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indigenas da ilha de Marajó* ("Archivo do Museu Nacional do Rio de Janeiro", Vol. I, 1876).

HARTT (Carlos Frederico) — *Notes of the manufacture of pottery among savage races*. Rio, 1875.

HARTT (Carlos Frederico) — *The ancient indiam pottery of Marajo, Brazil*. ("The American Naturalist", Vol. V, July 1871, nº 5).

HÉBERT (J.) — *Survivances décoratives au Brésil*. ("Revue des Américanistes de Paris". Nouvelle Série, T. IV, 1907).

HERIARTE (Maurício) — *Descrição do Estado do Maranhão, Pará, Corupá e rio das Amazonas*. Vienna d'Austria, 1874.

HUMBOLDT (Alexandre de) — *Voyage aux Regions Equinoxiales du Nouveau Continent*. Paris, 1816.

IHERING (H. von) — *Archeologia comparativa do Brasil* ("Revista do Museu Paulista". Vol. VI, 1904).

IM THURN (Everard F.) — *Among the Indians of Guiana*. London, 1883.

JOBIM (Anísio) — *Panoramas Amazonicos. Coary*. Manaus, 1933.

KARSTEN (Rafael) — *The civilization of the South American Indians*. New York, 1926.

LA CONDAMINE — *Relation abregée d'un voyage fait dans d'interieur de l'Amérique Méridionale*. Paris, 1745.

LADISLAU NETO — *Investigações sobre a Archeologia Brasileira* ("Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro". Vol. VI. Rio, 1885).

LADISLAU NETO — *Sciences*. (Le Brésil en 1889). Paris, 1889.

LINNÉ (S.) — *Les Récherches Archéologiques de Nimuendajú au Brésil*. ("Journal de la Societé des Américanistes de Paris". Nouvelle Série. Tome XX. 1928).

LINNÉ (S.) — *The technique of South American Ceramics*. (Goteborgs Kungl. Votenskaps och Vitterhets Sanhalles Handlingar". Fjarde Foljden. Band. 29. Nº 5. Goteborg, 1925).

LOEWIE (Robert) — *Manuel d'Anthropologie Culturelle*. Trad. par E. Métraux. Paris, 1936.

LOPES (Raimundo) — *Entre o Amazonas e o Sertão*. ("Boletim do Museu Nacional". Vol. I. Nº 2, Janeiro de 1924).

LOPES (Raimundo) — *A civilização lacustre do Brasil*. ("Boletim do Museu Nacional". Vol. VII, N.º 3. Rio de Janeiro, Setembro, 1931).

MACHADO (Manuel Francisco) — *Idolo Amazonico*. ("Revista da Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro". Tomo VII. Rio, 1891).

MARAJÓ (Barão de) — *As Regiões Amazonicas*. Lisboa, 1896.

MÉTRAUX (Dr. A.) — *Contribuition à l'Étude de l'Archéologie du Cours Supérieur et Moyen de l'Amazone*. ("Revista del Museo de la Plata". Tomo XXXII, 3ª parte. Buenos Aires, 1930).

MÉTRAUX (Dr. A.) — *La Civilisation Materielle des Tribus Tupi-Guarani*. Paris, 1928.

MORAIS (Luciano Jacques) — *Sobre o jade no Brasil*. ("Annaes da Academia Brasileira de Sciencias". Tomo IV. N.ª 2, 1932, Rio de Janeiro).

NORDENSKIOLD (Erland) — *Comparative Ethnographical Studies*. (Goteborg, 1919-1924).

NORDENSKIOLD (Erland) — *L'Archéologie du Bassin de l'Amazone*. Paris, 1930.

NORDENSKIOLD (Erland) — *Modifications in Indian Culture through inventions and loans*. ("Comparative Ethnographical Studies". Vol. 8. Goborg, 1930).

NORDENSKIOLD (Erland) — *Origin of the Indian Civilization in South America*. ("Comparative Ethnographical Studies". Vol. 9. Goteborg, 1931).

ORBIGNY (Alcide D') — *L'Homme Américain*. Paris, 1839.

ORSUA (Pedro de) — *Jornada de Omagua y Dorado*. Madrid, 1881.

OSCULATI (Gaetano) — *Esplorazione delle Regioni Equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni*. Milano, 1854.

PALMATARY (Helen C.) — *Tapajo Pottery*. Goteborg, 1939.

PENA (Domingo Soares Ferreira) — *A Ilha de Marojó*. "Relatório". Pará 1875.

PENA (Domingos Soares Ferreira) — *Apontamentos sobre os ceramios do Pará*. ("Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro". Vol. II. 1877).

PENA (Domingos Soares Ferreira) — *Algumas palavras da língua dos Aruans*. ("Archivos do Museu Nacional". Vol. VI. Rio, 1881).

PERICOT Y GARCIA (Luís) — *América Indígena*. T. I. Barcelona, 1936.

RICE (Dr. A. Hamilton) — *The Rio Branco, Urariquera and Parima*. Reprinted from "The Geographical Journal" for February, March and April, 1928.

RODRIGUES (J. Barbosa) — *Antiguidades Amazonicas*. ("Ensaios de Sciencia", Fasc. 1-2, Março e Junho de 1876).

RODRIGUES (J. Barbosa) — *Antiguidades do Amazonas. A Metropole de Miranguera*. ("*Vellosia*", Vol. II, 2ª edição. Rio de Janeiro, 1892).

RODRIGUES (J. Barbosa) — *Exploração do rio Yamundá*. "Relatório". Rio, 1875.

RODRIGUES (J. Barbosa) — *Idolo Amazonico*. Rio de Janeiro, 1875. (Está apenso a um vol. sob o título "Antiguidades do Amazonas", do Museu Nacional, sob o n.º 13-65-19).

RODRIGUES (J. Barbosa) — *O Muirakytã e os idolos symbolicos*. 2 vols. Rio de Janeiro, 1899.
RODRIGUES (J. Barbosa) — *Relatorio sobre o rio Trombetas*. Rio, 1875.
RODRIGUES (J. Barbosa) — *Rio Tapajós*. Rio, 1875.
ROTH (Walter Edmund) — *An introductory study of the arts, crafts and customs of the Guiana Indians*. Washington, 1916-1917.
SAMPAIO (Francisco Xavier Ribeiro de) — *Diario da viagem á Capitania do rio Negro*. Lisboa, 1825.
SAMPAIO Teodoro) — *Archeologia Brasileira*. ("Diccionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil". Introdução Geral. 1º vol. Rio de Janeiro).
SCHOMBURGK (Richard) — *Travels in British Guiana*. Translated by Walter E. Roth. Georgetown, 1922. 2 vols.
SILVA-PRADO (E.) — *L'Art Plumaria*. (Le Brésil en 1889). Paris, 1889.
SOUSA (Francisco Bernardino) — *Lembranças e Curiosidades do Valle do Amazonas*. Pará. 1873.
STEINEN (Karl von) — *Entre os Aborígenes do Brasil Central*. Trad. de Egon Schaden. S. Paulo, 1940.
VERÍSSIMO (José) — *Os Idolos Amazonicos*. ("Revista Amazonica". Tomo I, N.º 1, Março, 1883. Pará).
VERÍSSIMO (José) — *As populações indigenas e mestiças da Amazonia*. ("Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro". T. L. Parte 1ª).
VERNEAU (R.) — *Sur la repartition en Amérique des poteries decorées au "Champlevé*. ("Journal des Américanistes de Paris". Nouvelle Série. Tome XII).
WASSON (Henry) — *The Frog-Motiv among the South American Indians*. ("Anthropos", T. XXIX. Fasc. 3, 4. Maio-Agôsto, 1934).

G. C.

O COLÉGIO DE SANTO ALEXANDRE E A IGREJA DE S. FRANCISCO XAVIER, DE BELÉM DO GRÃO-PARÁ

Notícia sumária da sua fundação pelos Jesuítas e da escola de escultura e pintura que nele funcionava.

A 5 DE DEZEMBRO DE 1652 aportou a Belém do Pará o Capitão-mor Inácio do Rêgo Barreto (1). Com êle tinham chegado do Reino ao Maranhão, entre outros, os Padres João de Souto-Maior e Gaspar Fragoso, que, segundo José de Morais, teriam desembarcado no Pará ao mesmo tempo que o Capitão-mor (2). Aceitaríamos sem mais reparo esta data, se o mesmo cronista nos não dissesse, noutro lugar, que o Pe. Souto-Maior prègara no Maranhão, a 2 de Dezembro dêsse mesmo ano (3). Não sendo possível a viagem em 3 dias, tem que se dar outra data ou para a prègação ou para a chegada. Como a prègação se fez realmente (4), a

(1) — BERREDO, *Anais do Maranhão*, 3.ª ed., II (Florença 1905), pág. 85.

(2) — JOSÉ DE MORAIS, *História da Companhia de Jesus da Vice-Província do Maranhão e Pará*, ed. de Cândido Mendes de Almeida, *Memórias*, I (Rio 1860), pág. 294.

(3) — *Ib.*, pág. 270.

(4) — *Cartas de Vieira, I* (Coimbra 1925), págs. 326-327.

data da chegada é que é outra, não Dezembro, senão Janeiro de 1653 (5).

Os Jesuítas buscaram logo cômodos, primeiro provisórios, depois fixos. Para os provisórios entenderam-se com os Religiosos das Mercês; para os efetivos entraram em negociações com a Câmara. Á Câmara apresentaram a carta de El-Rei, que traziam para os oficiais dela:

— "Eu El-Rei vos envio muito saudar. Ordenei aos Religiosos da Companhia da Província do Brasil, que, por serviço de Deus e meu, tornassem a êsse Estado e fundassem nele as Igrejas necessárias com o intento de doutrinar e encaminhar ao Gentio dêle a abraçar nossa Santa Fé, principal obrigação minha nas Conquistas. E, porque lhes será de grande ajuda vosso favor e assistência, vos encomendo muito e mando que lha deis em forma que tenha eu muito que vos agradecer. Escrita em Lisboa, a 23 de Setembro de 1652. *Rei*. O Conde de Odemira. Para os oficiais da Câmara do Pará" (6).

Não se falava, nesta carta de El-Rei, em escravos de brancos ou em índios forros, só do "gentio". Das conversações e combinações, se lavrou o auto seguinte: "Aos 26 dias do mês de Janeiro de 1653 anos, nesta Cidade de Belém, Capitania do Grão-Pará, estando presente os Oficiais da Camara, e o Padre Reitor João de Souto-Maior, que vinha *fazer casa para ensinar a Doutrina e Latim aos filhos dos moradores,* pelo Procurador do Conselho foi dito ao dito Padre Reitor, que havia de assinar um têrmo, em que não havia de entender com escravos dos brancos, a que o dito Padre Rei-

---

(5) — Consta de uma certidão jurada, do licenciado Mateus de Sousa Coelho, passada a 1 de Março de 1654, transcrita pelo mesmo Morais, que não reparou nas datas para as acertar como convinha: "Certifico que os Padres João de Souto-Maior, em *Janeiro* de 1653, e o Padre Mateus Delgado, *vindo* depois ao Pará..." MORAIS, *História*, pág. 432.

(6) — Bibl. Nac. do Rio. Cód. MXX-29-47, transcrita em MANUEL BARATA, *Efemérides Paraenses*, pág. 145.

tor disse, que êle queria assinar o dito têrmo de em tempo nenhum entender com escravos de brancos, nem ainda queria administração de índios forros, mais que ensinar-lhes a Doutrina, e que para isso levava muito em gôsto, que êste têrmo se fizesse; e declarou mais que esta obrigação ficava nos mais , que viessem a suceder-lhe. E assinou com os ditos Oficiais" (7).

Era esta realmente a opinião do Pe. Vieira e do Pe. Souto-Maior, que o representava. Mas note-se, de passo, que o seu compromisso não podia juridicamente obrigar a El-Rei, autoridade superior nessa materia, tanto à Companhia como à Câmara. Bastava que a Lei viesse a determinar o contrário quanto à administração dos índios forros, para caducar essa cláusula particular. E foi o que sucedeu com a lei de 1655 agenciada pelo próprio Pe. Vieira quando verificou pessoalmente que os índios forros o eram só de nome.

Em todo o caso, com êsse ato do Pe. Souto-Maior, ficou aberto o caminho aos Jesuítas para se estabelecerem em paz. Ao chegar, recolheram-se à Misericórdia (8), e os Padres das Mercês cederam-lhe uns terrenos na *Campina*, onde ergueram modesta casa e capela, coberta de palha, para o lado do mato, lugar melancólico e insalubre. Não se prestando para Colégio, trataram com diligência de arranjar outro melhor. E com tanta felicidade e destreza se houve João de Souto-Maior, que Vieira anuncia, logo em Maio, que "já tem o melhor sítio da terra, princípios de Colégio", e a simpatia geral (9).

Ficava o sítio junto ao *Forte do Presépio*, lavado dos ventos, onde os antigos chamavam *Portão*, bem no princípio

---

(7) — BERREDO, *Anais*, págs. 86-87.
(8) — MORAIS, *História*, págs. 296-297.
(9) — *Cartas de Vieira*, I, págs. 326-327; Bibl. de ÉVORA, *Apontamento*, cód. CXV/2-14, n. 17, f. 209; MORAIS, *História*, págs. 320-321; BETTENDORFF, *Crônica*, págs. 22, 74, 79, 80.

da cidade (10). As dificuldades que ainda se suscitariam sôbre êsse local dissipou-as a Regente do Reino, D. Catarina (11).

O sítio era, não há dúvida, magnífico, e, como convinha para um colégio, central, na intersecção dos dois grandes bairros da cidade.

A cidade de Belém do Pará, diz Morais, "está situada em uma ponta triangular sôbre uma grande baía ou rio, chamado Pará, que terá de largo três léguas e oferece uma vista deliciosa aos olhos. Divide-se em dois Bairros, um chamado a *Cidade,* da parte do Poente, e outro, da parte do Nascente, chamado a *Campina* (12). Em um e outro bairro se vêem tôdas as ruas direitas, à corda, e ornadas de casas nobres e muitos palácios, que ainda na Europa conservaram êste nome. E como a maior parte destas se acham junto à praia, fica sendo a cidade de uma perspectiva admirável" (13). "Na parte do triângulo, em que está o *Bairro da Cidade,* tem uma bela praça ornada com suntuosas casas e com a Igreja e Colégio da Companhia de uma parte, e, defronte, a Catedral. Desta parte correm para o Sul três grandes ruas e duas de maior

---

(10) — MORAIS, *História,* pags. 295, 308, 316-317.

(11) — LÚCIO DE AZEVEDO, *História de Antônio Vieira.* 2.ª ed., I (Lisboa 1931), pág. 246; MORAIS, *História,* pág. 298, que narra tudo por menor, e aquí e alí vai corrigindo BERREDO.

(12) — A igreja de Sant'Ana edificou-se já depois da saída dos Jesuítas para ser a matriz do Bairro da *Campina* — o que fixa, pois a igreja ainda existe, o ponto central dêsse Bairro. CF. BAENA, *Compêndio das Eras,* pág. 259-260.

(13) — Bibl. Nac. de Lisboa, fg. 4516, *Apontamentos,* f. 165v-166. O Colégio dava para a Praça onde estavam os símbolos municipais, Polé, Pelourinho e Cadeia, que em 29 de Janeiro de 1735 uma carta régia mandou mudar, por inconveniente em tal Praça, para outro local (*Anais do Pará,* VI (1907), pág. 219. E transferiu-se o Pelourinho para o lugar que recebeu o seu nome de *Largo do Pelourinho,* e é hoje o Mercado (BARATA, *Efemérides* pág. 198).

comprimento para o *Bairro da Campina,* que são as que dão comunicação entre um e outro bairro" (14).

Tal era o sítio do Colégio e a cidade de Belém do Pará em 1760. E hoje, se a cidade se deslocou mais para os bairros novos, a caminho do *Marco-da-Légua,* pouca diferença faz ainda a Praça do Colégio dos Jesuítas, apenas com a estátua de D. Fr. Caetano Brandão no meio dela. Mas no comêço, à chegada dos Padres, tôda a cidade se resumia nas "quatro choupanas", que recorda Vieira, em 1662, no célebre sermão da Epifania, prègado na Capela Real; e entre estas choupanas se devem contar aquelas primeiras moradas dos Jesuítas junto ao Forte, donde sairiam depois outras maiores e mais nobres que seriam o Colégio de Santo Alexandre. E assumiriam tal importância citadina, que, em vez de receber a denominação do Forte, é o Colégio quem lho dá: *Forte do Colégio* (15).

O nome de Santo Alexandre vem de umas relíquias, trazidas de Roma e dadas pela Papa Urbano VIII, dos mártires Santo Alexandre e S. Bonifácio. Determinou-se que S. Bonifácio ficasse no Maranhão e S. Alexandre no Pará, patrono do Colégio que se ia fundar (16).

Assim pois, junto ao *Presépio,* ergueu Souto-Maior uma casa e igreja. O primeiro lanço do primitivo Colégio concluiu-se em tempo do Visitador Francisco Gonçalves. Mas, sendo tudo junto ao mar, a casa aluiu com risco dos moradores; tirou-se-lhe a telha e cobriu-se de pindoba, e dêsse modo ficou até 1670, ano em que se iniciaram, com novos alicerces, as grandes obras de que resultou o Colégio atual, completo já nas suas linhas essenciais no século XVII, mas

---

(14) — BNL, fg. 4516, *Apontamentos,* f. 166v.

(15) — Cf. Carta do Governador, a El-Rei, Setembro de 1732, *Anais do Pará,* V (1906), pág. 404.

(16) — BNL, fg. 4516, *Apontamentos,* f. 116v.

onde se fizeram constantes remodelações e aumentos, em particular o grande lanço novo da fachada, obra dos meados do século XVIII (17).

A *Crônica,* de Bettendorff, escrita em 1698, enuncia diversas fases da construção: em 1670, uma parede da banda do mar, um pátio da banda da cidade, um muro que cercava o quintal (18), cêrca importante para separar o Colégio, das ruas e do bulício, e para poderem repousar os Missionários quando voltavam das entradas e missões. E três anos depois: "Chegado que fui ao Pará, achei os Padres do Colégio com saúde, a parede da borda do mar levantada, a casa coberta de telha, o pátio cercado de um muro de taipa de pilão com suas varandas ao redor, sôbre colunas, também a cêrca cercada do mesmo, pela diligência do Padre, novo Reitor, Bento Álvares, e do Irmão Manuel da Silva, sub-intendente. Das obras tôdas não faltava mais que uma escada para a sacristia, e uma janela para o pátio, o que tudo se fez em breve tempo, pelo modo que hoje se vê: abriu-se também a portaria ao meio por não estar bem na direitura da porta do Colégio de dentro. Ao Padre Antônio da Silva, sobrinho do Padre vice-reitor, ao qual tinha admitido por noviço, mandei tomar à sua conta a hòrta para couves, e o pátio para parreiras, laranjeiras da China e flores para a igreja. Era uma beleza ver tudo limpo e cheio de várias curiosidades, e não há dúvida que seria hoje um paraisozinho se se conservara assim" (19).

---

(17) — BETT., *Crônica,* pág. 75; ARCH. S. I. ROMANUM, *Brasilia 9,* 265v.

(18) — BETTENDORFF, *Crônica,* pág. 262; *Bras. 9,* 205.

(19) — *Crônica,* pág. 295, 254-255. Em 1692 acabou-se e aperfeiçoou-se o "corredor novo com o da portaria" (*Crônica,* pág. 534). No singelo esboço gráfico, enviado a Roma, em 1671, pelo mesmo Padre Bettendorff, vê-se, ao centro o pátio, rodeado todo, nos quatro lados dêle, de varandas (*deambulacra interiora*); e depois ao sul, um corredor que dava para a praça;

O Catálogo dêste Colégio de Santo Alexandre, de cêrca de 1718, descreve-o em forma de quadra e com as últimas obras: os muros da cêrca, de pedra e cal, *feitos de novo,* "e principiam da esquina da tôrre, com consentimento da Câmara, e carta para meter dentro dêles um pedaço de terra em que ficam pátios e quintais pequenos para flores, despejos da sacristia e árvores preciosas que já tem. Nêstes muros se fez uma casa, por modo de tôrre com seu frontispício, com um meio corpo de grades que serve para os *Passos* públicos da cidade e tem um painel pintado representando a *Coroação de Cristo"* (20). Também "se fizeram a *primis fundamentis* [isto é, desde os alicerces], no pedaço do corredor novo, pelas cordas da capela-mor em que ficam, duas janelas, rasgadas uma para baixo com grades, uma para cima com gelosias, dois cubículos, um para botica e serve entretanto ao *Irmão escultor e rapazes que aprendem* [reparemos neste pormenor], e por cima, da mesma sorte, outros dois cubículos, um para o P. Superior, servindo um para a cama, a livraria e o oratório, e outro para sala de consultas, com uma janela rasgada para o nascente, com uma gelosia, e duas ordinárias para o norte, entre as quais fica um nicho com um crucifixo e suas cortinas de sêda, fronteiro à porta principal e também à porta que passa para o outro cubículo" (21).

As obras iam padecer interregno. As incalculáveis despesas, que tão sucessivas obras supõem, endividaram o Co-

---

ao *norte,* um corredor entre a varanda e os cubículos que davam para o mar; ao *oriente,* ao longo da varanda, a igreja; do *ocidente* pegado à varanda, um corredor e daí para o exterior os novos aposentos que se iam construir nesse ano (ARCH. S. I. ROMANUM, *Brasilia 27,* 2v).

(20) — Como se vê, é uma das estações da Procissão dos Passos.

(21) — Arq. da Província de Portugal, Pasta 177(21); em ALBERTO LAMEGO, *A Terra Goitacá,* III, pág. 252, 356-357.

légio. À vista delas, chama-se atenção de Roma aos Reitores que não podem fazer obras sem fundos econômicos antecipados (22); aviso que não impede, passado algum tempo, novas obras, para melhor acomodação ou ornato exterior ou interior do Colégio de S. Alexandre.

No interior merecem menção particular a Capela Doméstica e a Livraria.

A capela doméstica (interior ou da Comunidade), dedicada a S. Francisco de Borja, já existia em 1718, e era por cima da Sacristia, com as mesmas dimensões dela, do lado do Poente, e com três janelas para o pátio. Mas, para a sacristia ter mais pé direito, a Capela não ficou ao nível do corredor do Colégio, e para o acesso à porta da Capela, havia, e ainda há hoje, uma escada. Duas tribunas assomavam para a Capela-mor da igreja do lado do Evangelho. Esta Capela da Comunidade era forrada de volta de cordel e com retábulo. E, além das imagens e ornatos, havia nela uma cadeira de talha, para as práticas, e arquibancos em roda, para a Comunidade (23).

A Livraria ficava no corredor da banda do Poente, e constava de mais de 2.000 volumes, com a sua oficina de encadernação. Ornavam-na, fora o mobiliário de madeira *coatiara,* uma estátua de Nossa Senhora, grande, a *Sedes Sapientiae,* e um quadro de dois palmos do tradutor da *Vulgata,* S. Jerônimo, "de singular estimação". Nos corredores havia dois grandes quadros, um de S. Francisco Xavier, outro do Pe. Antônio Vieira (24).

O Colégio tinha dois grande pátios, o de cima e o de baixo. Para o *de cima,* ou do Colégio pròpriamente dito,

---

(22) — *Bras. 25,* 22.
(23) — Cf. *Catálogo,* em Lamego, *A Terra Goitacá,* pág. 355.
(24) — "Inventário do Maranhão e Pará". *Bras. 28,* 10.

dava de um lado o lanço da sacristia e da Capela Doméstica, e dos outros três, os Corredores com as classes, habitações, refeitórios, botica e demais cômodos. O pátio *de baixo,* para o lado do *Ver-o-Pêso,* e nele, fora do recolhimento do Colégio, se aglomeravam as oficinas, carpintaria, cozinha dupla para sãos e doentes, forno, casa de hóspedes, casa dos servos, e as procuraturas ou depósitos, aonde refluia tôda a vida material e econômica das Aldeias e Missões, espalhadas pelo sertão, desde o Salgado à beira-mar, até ao Amazonas, de rio em rio, até ao Madeira e Javarí.

No mapa da cidade, de 1753, publicado por Lúcio de Azevedo, na primeira edição de *Os Jesuítas no Grão-Pará,* vê-se perfeitamente a estrutura geral que acabamos de descrever sumàriamente: o lanço do Colégio ou corredor, que dá para o Largo da Sé (hoje Paço Arquiepiscopal), *mais alto que os outros dois;* o aglomerado de casas, entre o corredor (que é hoje Seminário) e a praia, tudo cercado com um muro que ia até à Alfândega. Nesse muro, a Portaria do Carro, junto a Ver-o-Pêso.

Saindo os Jesuítas, dispôs a carta Régia de 11 de Junho de 1760, que o Colégio e mais pertenças fôssem aplicados à Mesa da Mitra, para servirem de *Palácio do Bispo, Seminário Diocesano* e *Capela Episcopal,* com a obrigação de o Bispo, logo que se reatassem as relações com Roma, alcançar da Santa Sé, o indispensável beneplácito (25). Os Prelados não tomaram logo conta do Colégio, e pensou-se um momento em fazer dêle Colégio de Nobres para a educação da mocidade. Desmoronando-se o projeto, propôs o Governador Ataíde Teive que a *parte nova ficasse Palácio do Bis-*

---

(25) — Bibl. do Pará, cód. 882, *Alvarás, Cartas Régias e Decisões* — 1757-1761, s/n.

po, suprimindo-se assim a verba que se gastava com o arrendamento do prédio em que êle morava (26).

Entretanto o Colégio ficou muitos anos entregue ao abandono e a ocultas depredações. Naturalmente, "carecia de algumas indispensáveis obras de consertos e reparos para a precisa acomodação do Prelado" D. Fr. João Evangelista Pereira, quando nêle se apresentou em 1772. O Governador João Pereira Caldas propôs no ano seguinte que se gastasse nessa reparação o que se tinha outrora destinado à construção da Casa do Bispo; e acrescenta, que o Seminário, "outra parte do edifício do mesmo Colégio", e a Igreja, por aquele mesmo abandono, também necessitavam de reparações (27).

Destas reparações surgiu pendência entre Governador e Prelado; e da correspondência de ambos para a Côrte conclue-se que as oficinas do pátio inferior serviram algum tempo de Armazens de guerra, à falta do próprio nacional; e se vê também que alinhamentos se fizeram então (28).

Hoje, o que resta do antigo Colégio dos Jesuítas, que ainda é muito, pertence à mitra, e é, com algumas acomodadações, Palácio Arquiepiscopal, Cúria e Seminário.

*

* *

Junto ao Colégio de Santo Alexandre construíram os Jesuítas a sua igreja de S. Francisco Xavier. Aplicado e

---

(26) — BAENA, *Compêndio das Eras,* págs. 290; BARATA, *Efemérides,* págs. 55-56, traz a história do Palácio do Bispo que se começou, e nunca se concluíu no Largo da Sé.

(27) — Bibl. do Pará, cód. 698, *Correspondência dos Governadores com a Metrópole: Reinado de D. José I,* 1772-1777, s/n.

(28) — CF. ALMEIDA PINTO, *O Bispado do Pará,* em *Anais do Pará,* V(1906) págs. 91-96.

adaptado o Colégio a Palácio Episcopal e a Seminário, começou-se a transformar indevidamente o Patrono do Colégio em orago da igreja. Ainda no século XIX ela conservava o seu legítimo orago, S. Francisco Xavier (29).

Esta igreja é um dos grandes monumentos artísticos e históricos do Pará, pleno de dignidade, equilíbrio e nobreza.

Na construção dela distinguem-se três fases, ou antes a igreja atual é a terceira erguida pelos Jesuítas no mesmo lugar, aproveitando-se nada ou pouco, de umas para outras, excepto as espécies ornamentais, móveis.

A primeira igreja tinha um só altar, o de S. Francisco Xavier, e edificou-a o Pe. João de Souto-Maior em 1653, de taipa e coberta de telha, que logo se tirou, por as paredes a não aguentarem, cobrindo-se de colmo de *ubuçú* (30). Mais ermida que igreja, era ainda muito semelhante à pobre choupana da "Campina", erguida privisòriamente alguns meses antes, quando os Padres chegaram.

A segunda igreja foi mandada edificar pelo reitor do Colégio, Francisco Veloso. Superintendia aos trabalhos de construção o mesmo que dirigia os do colégio, Pe. Bento Álvares (31); e a primeira Missa nela disse-a João Maria Gorzoni. No dia seguinte, a 3 de Dezembro de 1668, dia do Santo Patrono, celebrou Bettendorff a missa solene inaugural, assistindo o Governador e enorme concurso de povo. Os

---

(29) — Cf. Têrmo de entrega da Igreja de S. Francisco Xavier, à Irmandade da Misericórdia, em 1 de Março de 1798 (Barata, *Efemérides* pág. 42).

(30) — *Bras. 26*, 13v; Bett., *Crônica*, págs. 74, 102, 250; Morais, *História* págs. 321-322.

(31) — O P. Pier Luigi Consalvi dez anos mais tarde, para demonstrar a necessidade do Colégio ter alambique seu, argumentava com o fato de o P. Bento Alvares gastar 2.000 cruzados na compra de aguardente para os *trabalhadores que construíram a igreja* (*Bras. 26*, 54v).

Irmãos Mercenários concorreram com o seu côro músico, prègando o celebrante.

Decidiu-se então definitivamente o título da igreja. Havendo dúvidas, o Visitador Manuel Juzarte confirmou que se chamasse de S. *Francisco Xavier*, a saber que o *Colégio* se chamaria de *Santo Alexandre* "e a *igreja, de S. Francisco Xavier,* porquanto a sua santa imagem foi sempre de posse da igrejinha velha; e determinou que assim fôsse, dedicando-se então a igreja a S. Francisco Xavier e o altar colateral da banda direita à Virgem Nossa Senhora da Consolação, e o da banda esquerda a Santo Alexandre, cuja túmulo dourado logo se expôs à veneração" (32).

Cristóvão Domingos foi o arquiteto desta segunda igreja e do seu altar-mor; os altares laterais debuxou-os e pintou-os o Ir. João de Almeida, "que por ter sido companheiro de um engenheiro sabia debuxar e pintar muito bem" (33).

Quem conhece a história da redução dos Nheengaíbas, do Marajó, sabe que o Pe. João de Souto-Maior deixara entre êles, como penhor, um crucifixo, que Vieira depois recolheu na expedição de 1659. Para perpetuar o feito, colocou-se na cruz que encimava o sacrário dourado (34).

A igreja, na largura, comprimento e altura, era bem proporcionada e elegante, e então a melhor de todo o Estado (35). E foi-se enriquecendo pouco a pouco. Em 1670 já a sacristia se ornava com belos embutidos de tartaruga e os quadros da vida de Cristo, que pintara o Ir. Baltasar de

---

(32) — Carta de BETT., *Bras. 9*, 261v. que dá expressamente o ano de 1668. Quando mais tarde escreveu a *Crônica*, equivocou-se na data da partida do visitador Manuel Juzarte, que foi no mesmo de 1668 (e não 1669), e assim parece atrasar tudo um ano (*Crônica*, pág. 250ss).

(33) — BETTENDORFF, *Crônica*, pág. 254.

(34) — Id. *ib.*, pág. 143-144; *Cartas de Vieira, I*, págs. 558-562.

(35) — *Bras. 9*, 265v.

Campos, flamengo, e a 31 de Julho de 1696 expuseram-se no altar-mor as duas imagens de vulto, que o P. Bento de Oliveira mandou fazer pelo entalhador Manuel João, o qual também tinha feito, por ordem do mesmo Padre, o *Cristo Crucificado,* grande, da Capela Doméstica, com o *Ecce-Homo* e mais as imagens da *Paixão* (36).

Quanto à igreja atual, e é esta a terceira fase, não achamos a data concreta de quando começou. Mas já em 1714 insta o Geral com o Vice-Reitor, Tomás do Couto, que se conclua, parada por falta de recursos (37). Mais feliz, concluiu-a o seu sucessor, Manuel de Brito, que regeu o Colégio de 1715 a 1720, e do qual se diz que fez obras "magníficas, a saber, continuar e *acabar* esta igreja, lançar um formoso muro de pedra e cal, desde a igreja até à Alfândega" (38).

---

(36) — BETTENDORFF, *Crônica,* pág. 604. O local exato desta igreja onde ficava? No esbôço gráfico de BETTENDORFF de 1671, ela ocupava, partindo do corredor ao norte até à praça, todo o lado oriental externo do Colégio, correspondente ao pátio para o qual dava um corredor ou varanda (*Bras. 27,* 2). Tinha, pois, a mesma disposição que a atual. Ainda hoje, por detrás do altar-mor, existem vestígios impressionantes talvez de primitivos janelões ou pórticos, desnivelados, do antigo Colégio. Um perito de arquitetura poderia determinar com exatidão o que isso representava no velho Colégio ou na velha igreja de Francisco Veloso. Parece-nos empresa fácil, conjugando a notícia do esbôço de BETTENDORFF com mais estas duas: O *Livro dos Óbitos,* feito em 1730, mas descrevendo sepulturas de anos anteriores, diz referindo-se à do P. Antônio Coelho, falecido em 1709: "*foi sepultado* na *capela-mor do Colégio,* na *Igreja* velha, cuja sepultura fica e *está agora junto* (sem se meter outra em meio) ao pé do arco direito da *Capela-mor nova*"; no dia 31 de Agôsto, "tocando o sino a trovões mui rijos", "faleceu de um corisco" o cafús Lourenço, alfaiate e livreiro. Foi enterrado no corpo da Igreja, junto às grades da *Capela de S. Francisco Xavier* que agora é da *Boa Morte* (*Livro dos Óbitos,* 6v, 58).

(37) — *Bras. 25,* 1v; Collegium Paraense iam multo aere alieno gravatum". Tinha dívidas. — *Bras. 25,* 3.

(38) — *Livro de Obitos,* 12.

Inaugurou-se em 1718 ou 1719. Sentimos embaraço em determinar com exatidão e plena certeza esta data. É certo que já se pensava em a abrir em 1716 e, pelo teor da carta, em que isto se diz, nesse mesmo ano (39). No dia 31 de Julho de 1718 inaugurou-se a Capela de Santo Inácio, e tudo se preparava para daí a 4 meses, dia do Padroeiro, S. Francisco Xavier, a 3 de Dezembro dêsse mesmo ano de 1718, se inaugurar também solenemente a Igreja. Mas costuma dar-se a data de 21 de Março de 1719 (40).

Ao concluir-se o período jesuítico, em 1760, a igreja de S. Francisco Xavier, tinha, além da capela-mor, oito capelas laterais, fundas, com as seguintes invocações: *Nossa Senhora do Socorro, Santo Inácio, Santa Quitéria, S. Bartolomeu, Santo Cristo, Santo Alexandre* "titular do Colégio", *Nossa Senhora da Assunção, S. Miguel*.

As capelas não se erigiram tôdas o mesmo dia, e a de Santo Inácio, como vimos, inaugurou-se antes da própria igreja (41). E' sabido como os Jesuítas cuidavam com empenho do ornato e magnificência destas capelas. A de S. João

---

(39) — *Bras. 25*, 10v.

(40) — Carta do Pe. ANÍBAL MAZZOLANI, de 12 de Agôsto de 1718, *Bras. 26*, 217v. Diz BRAGA RIBEIRO, que a igreja se abriu ao culto em 21 de Março de 1719, cerimônia presidida por D. Fr. José Delgarte, Bispo do Maranhão (MANUEL BRAGA RIBEIRO, *Dicionário Histórico, Geogr. e Etnogr. do Brasil*, II, 226). Observemos, todavia, que êste estudo de BRAGA RIBEIRO contém mais de uma inexatidão. Não nos repugna, porém, admitir aquela data, e bem pode ser que a dilação de 3 meses obedecesse ao desejo de os Jesuítas terem presente o Prelado, e êste, convidado, não pudesse vir antes.

(41) — No "*Catálogo dêste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas*", sem data, publicado (não todo) por LAMEGO, *A Terra Goitacá*, III, pág. 353, mencionam-se só três capelas: S. Miguel, S. Bartolomeu, e S. Quitéria. ainda se não fala de S. Inácio, o que pode marcar a data-limite dêste catálogo: antes de 31 de Julho de 1718, em que foi certamente inau-

Batista, na igreja de S. Roque, é uma das maiores celebridades artísticas de Lisboa. Não fez exceção o Pará. O Geral em 1731 louvava o trabalho que então se tinha em as ornar (42). A Capela do Santo Cristo foi instituída pelo Pe. João de Sampaio, grande missionário do Rio Madeira (desde Abacaxís a Santo Antônio das Cachoeiras e Trocano), a cuja Missão ficou a pertencer (43).

As Aldeias e Missões do interior da Amazônia, assim como as paróquias de todos os lugares e tempos contribuem para os respectivos seminários, também elas concorriam, conforme as suas possibilidades, para o embelezamento da sua igreja central no Pará. Os donativos não podiam vir em dinheiro, que o não havia: recolhiam-se gêneros e mandavam-se para o Colégio. Depois expediam-se para o Reino. Em troca vinham ornatos ou meios de se fazerem: um missionário oferecia um calis, outro um retábulo ou imagem, aqueloutro um frontal, e ainda outro um altar (44).

Ás vezes também pessoas de fora, que nem sempre tinham igual zêlo. A Capela de S. Bartolomeu estava a cargo

---

gurada. Em todo o caso, no próprio Catálogo se cita o ano de 1718, como o daquele em que se diz se fizeram, de novo, duas imagens de Santa Quitéria para os altares, o que se explicaria melhor se o Catálogo fôsse de algum tempo depois.

(42) — *Bras. 25*, 49v.

(43) — *Bras. 25*, 91.

(44) — Na carta de 23 de Maio de 1757, em que MENDONÇA FURTADO tão errôneas interpretações dá sôbre os negócios dos Jesuítas, faz a insinuação de falsário ao Pe. Visitador Francisco de Toledo, paulista, porque lhe representou que a Aldeia de Trocano, no Rio Madeira, devia ao Colégio 900 e tantos mil réis. (Cf. Carta de Francisco Xavier de Mendonça Furtado a Tomé Joaquim da Costa Côrte Real, ministro da Marinha, em LÚCIO DE AZEVEDO, *Os Jesuítas no Grão-Pará*, 2.ª ed., págs. 403-409). Aquí fica a explicação dessa dívida. E tôdas as dèmais insinuações malévolas de Furtado têm explicação. Dê-se tempo ao tempo, — e aos documentos.

de um cônego da Sé, proprietário de todo o seu ornato, motivo porque o altar ainda não estava dourado.

A relíquia de S. Bartolomeu expôs-se à veneração pública pela primeira vez no dia 24 de Agôsto de 1708 (45).

A Igreja tinha e tem duas tôrres. Rematava o frontão um formosa cruz de jaspe. Na cornija mestra, três nichos ostentavam estátuas de S. Inácio, S. Francisco Xavier, e S. Francisco de Borja, que com a saída dos jesuítas também desapareceram dos locais. O nicho central encheu-se com uma cruz sem beleza; e os dois nichos laterais emuraram-se simplesmente, deixando dentro as estátuas, ao menos de um lado (que a vimos nós, o ano passado, dentro do nicho, pela parte interior da igreja).

No tempo dos Jesuítas ambas as tôrres tinham sinos e eram cinco. Hoje só uma os tem, a outra está ao abandono, com as ventanas das sineiras tapadas. Informaram-nos de que, ao fazerem terraplanagens na Calçada do Colégio, aluíu a tôrre; ao ser restaurada não se colocou nela o enorme mostrador do relógio que era de horas e quartos; o mostrador vímo-lo mutilado dentro desta mesma tôrre, que já por sua vez entrou na lenda da Amazônia. Chama-lhe o povo, talvez pelo mistério do entaipamento em que jaz, a *Tôrre da Mulher Sêca*. Uma moça que atentou contra a mãe, e querendo-lhe bater com o cabo de uma vassoura, ficou nesse instante como um esqueleto... É a *mulher sêca!*

Um dos sinos tinha a sua história. Na questão das fronteiras com a Audiência de Quito,, na expedição de represálias de 1710, veio um sino entre os despojos. O sino colocou-se na tôrre do Colégio, e, diz José de Morais, "bem mostra, no tínulo do metal, que é castelhano gritador" (46).

---

(45) — *Bras. 26,* 207-210. Sôbre a *posse* desta relíquia mandou a Roma um atestado autêntico o Pe. Gorzoni, a quem tinha sido dada. Questão de propriedade, não de autenticidade...

(46) — MORAIS, *História,* pág. 540.

A sacristia, dependência natural da igreja, ao lado esquerdo de quem entra, é do comprimento da capela-mor e braço do Cruzeiro. Magnífica, não desdiz das demais sacristias da Companhia de Jesus, cujo modêlo mais notável é a da Baia. Também esta do Pará possuía em 1718 dois grandes armários "com molduras de jacarandá e pau amarelo por modo de xadrês", que já se consideravam velhos em 1760, estando-se então a fazer outros; e entre estas duas datas se fabricou o grande arcaz de 25 gavetas, com fechaduras e argolas de bronze dourado, que tomava um lado todo da sacristia, encimado ao centro por um retábulo de madeira. Eram notáveis os seus quadros e lâminas.

Fale o *Inventário* de 1760:

I) *Retábulo* de madeira, grande: "No meio, um nicho grande com suas vidraças e dentro uma imagem grande de Cristo Crucifiicado, de marfim; a cruz e o calvário de pau ébano, com resplandor de prata, tudo preço de 18 moedas; duas imagens de madeira, de palmo e meio, estofadas, uma de S. João, outra da Senhora";

II) "12 quadros, de 3 palmos e meio, todos com vidradraças, pendurados no mesmo retábulo";

III) "Mais 1 de S. Borja e outro de S. João Francisco de Regis, todos com molduras douradas";

IV) "Mais 4 quadros de 4 palmos";

V) "Mais 4 maiores de 8 ou 9 palmos";

VI) "10 lâminas de cobre, para ornato da sacristia com variedade de preciosas molduras".

O *Inventário* discrimina a seguir a indumentária, ornamentos e vasos sagrados. (47) E procede com discriminação idêntica e fidedigna para a igreja e cada uma das suas capelas, alfaias, estátuas, pinturas. Por confronto, e pela amostra, se vê já que com o exílio dos Padres mais alguma coisa se exilou...

Estas obras de arte, nem tôdas eram de arte perfeita, mas muitas o eram; e se algumas vieram de fora, outras saíram já das oficinas de escultura e pintura dos Jesuítas. Os seus principais Colégios não eram só escolas de Belas-Letras e Ciências, entravam já pela técnica, com as suas escolas de Artes e Ofícios, e incipientes Academias de Belas-Artes. Vimos neste do Pará aquela oficina reservada *"ao Irmão escultor e rapazes que aprendem..."*

O mestre, escultor e também pintor, era nessa época o Ir. João Xavier Traer, alemão de nação, natural do Tirol, da região de Brixio, hoje Itália (48).

No mesmo período se distinguia também, como mestre de pintura e nesta Missão, o Ir. Luís Correia, português, de Castanheira (Patriarcado de Lisboa). E dava-se com êle a particularidade de querer ajudar seus pais pobres, com a venda dos próprios quadros (49). Antes de Traer e Correia, floresceu ainda, além do francês João de Almeida e do flamengo Baltasar de Campos, já citados em Bettendorff, o português José de Moura, debuxador e pintor, de Oliveira do

---

(47) — *Inventário do Maranhão e Pará, Bras. 28*, 8-9v.

(48) — *Bras.* 27, 28; *Livro dos Óbitos*, 17-17v. Nasceu a 23 de Outubro de 1668. Entrou na Companhia de Jesus em Viena de Áustria, a 27 de Outubro de 1696. Veio para a Missão do Maranhão e Pará em 1703 e faleceu a 4 de Maio de 1737, em naufrágio no mar, diante da Aldeia, atual cidade, de Maracanã. Dedicou a sua arte às obras do Colégio e Igreja do Pará (ib.).

(49) — *Bras. 25, 83*.

Conde, a quem uma referência de 1715 considera benemérito da Missão (50). Para o fim, tinha fama o Ir. Agostinho Roiz, pintor e escultor, de Lisboa, que depois da saída da Companhia, e saído êle próprio dela, ainda ficou no Pará. Dêle achamos esta efeméride concreta, referente ao ano de 1757: "Hoje, 4 de Dezembro, Nossa Senhora da Conceição, imagem nova que fez Agostinho Roiz (seu feitio custou 70 mil réis) foi da Sé em procissão para Santo Antônio, com a comunidade do Carmo, Mercês e Ordem Terceira" (51).

Traer, Correia, Moura e Roiz, são nomes que surgem pela primeira vez. Mas devem-se ter em conta, daqui em diante, na história da Arte Brasileira, do norte, a sugerir identificações ou a marcar influências. Se fôssemos a dar à sua arte, o caráter da origem nacional teríamos um verdadeiro ecletismo. Em todo o caso, o isolamento do Pará e a intervenção dos índios dão aspectos inéditos a esta arte, sobretudo à sua admirável obra de talha, num como retôrno artístico que impressiona. Diz João Daniel: "No Colégio dos Padres da Companhia na cidade do Pará estão uns dois grandes anjos por tocheiros, com tal perfeição, que servem de admiração aos Europeus, e são a primeira obra que fez um índio daquele ofício; e se a primeira saíu tão de primor, que obras primas não faria depois de dar anos ao ofício? Na mesma igreja se admiram alguns púlpitos por soberbos nas suas miudezas e figuras, obras de outros índios" (52).

O *Inventário*, que se limita geralmente à simples narração objetiva, faz aqui exceção para dizer que êstes púlpitos, "de fábrica moderna" eram de "extrema beleza". Êste

---

(50) — *Bras.* 25, 8v.

(51) — *Diário* de 1756 a 1760. Falamos apenas do Norte do Brasil. Do Centro e Sul, a seu tempo.

(52) — João Daniel, *Tesouro Descoberto*, na *Rev. do Inst. Hist. Bras.* III, pág. 40.

juízo é o que sôbre êles lavrou José de Morais, que, na sua modéstia de expressão, o tempo corroborou e ampliou: A igreja: "parece não desmerecer a agrado dos homens de bom gôsto, pela perfeição dos seus retábulos e púlpitos" (53).

Depois que saiu das mãos dos Jesuítas, a Igreja de S. Francisco Xavier do Grão-Pará passou por outras, que algumas vezes a deixaram ao abandono e próximo da ruína. As reparações que se seguiram, nem sempre as guiou um critério superior, de acôrdo com a história e a arte.

A êste monumento nacional esperamos voltar um dia em estudo de conjunto sôbre a Arte Jesuíta no Brasil. (54)

SERAFIM LEITE S. J.

---

(53) — MORAIS, *História*, pág. 191.

(54) — Tal estudo ainda está longe de se realizar com pleno conhecimento de causa. Os diversos elementos, arquitetura, escultura, pintura, mobiliário, artes decorativas e aplicadas, que o hão-de constituir, apenas se começam agora a inventariar. Mas já se iniciou com brilho e seriedade. Prova disto, entre outros, é o artigo de LÚCIO COSTA, *A arquitetura jesuítica no Brasil*, escrito com admirável competência crítica, e publicado aquí mesmo, no número anterior da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (V. pág. 1-100), magnìficamente ilustrado por obra e graça dêste mesmo *Serviço*.

A PRATARIA SEISCENTISTA DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO DO RIO DE JANEIRO

"No Brasil são poucas as peças de prata seiscentista; enquanto do nosso primeiro século já não existe mais nada!" Não por duvidar desta categórica afirmação do grande conhecedor da nossa ourivesaria (1), mas para analisá-la, fui abrir as portas não só do rico tesouro, como também do valioso arquivo do secular Mosteiro de S. Bento, e consultar, outrossim, algumas das nossas mais antigas páginas históricas. As linhas seguintes constituem o resultado dêste meu despretencioso trabalho.

Desde o início do cristianismo, — como aliás em todos os cultos —, sempre foram empregados na celebração dos santos mistérios, por motivo de respeito e devoção, objetos de material mais nobre, como ouro e prata. Sabe-se, p. ex., que o Papa Urbano I (223-230) mandara fazer todos os vasos sacros de prata, entre êste 25 patenas (2), e que Santo Agostinho afirma que, no seu tempo, quasi todos os utensílios dos mistérios cristãos eram de prata e ouro (3). Finalmente o sínodo de Reims de 787 determinou que o cálice e a patena

---

(1) — Francisco Marques dos Santos, *A ourivesaria no Brasil antigo*, Estudos Brasileiros, Ano II, Vol. 4, n.º 12, págs. 625 a 662.

(2) — Liber Pontif., ed. Duchesne, I, pág. 143.

(3) — Enarr., in *Ps.*, 113.

deviam ser de ouro ou, pelo menos, de prata e, sòmente no caso de grande pobreza, de estanho; e nunca de vidro ou de madeira, de ferro ou de bronze, como às vezes se usaram (4).

As épocas de prosperidade permitiam o luxo de utensílios de ouro e prata não sómente aos ricos, mas até, em grande escala, aos próprios burgueses. A descoberta das enormes minas de prata de Potosí em 1546, como mais tarde das minas do Brasil (5) e do México, favoreceu grandemente o desenvolvimento da indústria e do uso da prataria, não só na América do Sul (6), mas em tôda a Europa, especialmente

---

(4) — THALHOFER-EISENHOFER, *Handbuch der kath. Liturgik*, Herder, 1912, pág. 481.

(5) — AFONSO DE TOLEDO BANDEIRA DE MELO, *A descoberta e exploração das Minas no Brasil*, Instituto Panamericano de Geografia e História. Vol. III, págs. 1-27, "Revista do Instituto Hist. e Geogr. Bras.", Rio — Imprensa Nacional, 1939.

(6) — É conhecida a grande riqueza do abastado Guilherme Pompeu de Almeida, morador na Parnaíba, que possuía mais de 40 arrobas de prata em baixelas. Seu filho o padre Guilherme Pompeu de Almeida declara no seu testamento que possue de prata lavrada o seguinte: "2 *pratos grandes de cozinha, mais* 2 *de meia cozinha,* 48 *rasos de* 2 *marcos cada um,* 36 *cuvilhetes com seus tampos, mais* 12 *cuvilhetes grandes,* 1 *tijella com tampo,* 12 *facas com cabos,* 1 *par de galhetas com prato,* 1 *concha com* 5 *galhetas, pratos e saleiro,* 8 *colheres,* 2 *jarros com bacias de mãos,* 1 *bacia de barba,* 12 *garfos pequenos e* 1 *grande,* 1 *salva grande com seu pucaro, mais outra com tamboladeira grande,* 4 *tamboladeiras pequenas,* 1 *caldeirinha,* 1 *cuia e* 1 *coco,* 4 *castiçaes,* 1 *candieiro,* 3 *bacias,* 6 *copos, com* 6 *pratinhos,* 1 *esquentador,* 1 *perfumador,* 1 *tinteiro com seu prato com* 4 *peças e campainha,* 6 *páos para toalhas,* 3 *varas com seus véos para abanar moscas,* 1 *bandeja grande,* 1 *bacia grande para os pés, mais* 1 *salva grande com seu pucaro, e outro pucaro grande com pé,* 1 *sella de velludo azul com guarnições e arreios tudo de prata com peso de* 18 *marcos,* 2 *caixas de tabaco e* 1 *par de esporas,* 1 *salva com tamboladeira tudo de ouro,* 1 *caixa de tabaco tambem de ouro, e mais* 2 *aneis de ouro com esmeralda e outro com pedra rôxa*". AZEVEDO MARQUES, *Apontamentos Hist. Geogr. Biog. Estat. e Noticiosos da Provincia de S. Paulo*. Rio de Janeiro, 1879, Vol. 1, pág. 178.



Fig. 1 — Naveta de prata da época do abade Fr. Ruperto de Jesus. (1608 - 1613)



Fig. 2 — Sacra de prata lavrada na qual se vêem gravadas as palavras da transubstanciação. (Princípios do século XVII)

na Península Ibérica. O Novo Mundo em pouco tempo forneceu as mais preciosas matérias primas da ourivesaria e até enviou para a pátria de seus descobridores as mais ricas e acabadas obras de arte. Assim, em 1610, o governador D. Francisco de Sousa mandou de São Paulo para Madrid o seu filho primogênito a levar, com as amostras do ouro das minas, uma cruz e uma espada feitas dêsse metal para Sua Majestade (7). Aldenburg, o mercenário holandês, conta que em Dezembro de 1624 capturaram na Baía de Todos os Santos o navio avariado de D. Francisco Sarmiento, que fôra governador de Potosí. E nota a propósito: *"Para nós valeu a pena; porque o navio estava carregado de pedras preciosas, de grandes barras de ouro e de prata, e de uma corrente na qual diversos ourives teriam trabalhado durante cinco anos, muitos objetos de cozinha de prata limpa e boa, entre èles um vaso grande que continha tantos vasinhos como o ano tem dias"* (8).

Não faltam informações sôbre a riqueza e o uso de objetos de ouro e prata no nosso primeiro século colonial. Gabriel Soares nos dá uma nítida descrição dêsse fato no seu interessante capítulo (XIII): *"Em que se declara o como se tratam os moradores da cidade do Salvador, e algumas qualidades suas."* Diz êle: *"Na cidade do Salvador e seu têrmo há muitos moradores ricos de fazendas de raiz, peças de prata e ouro, jaezes de cavalos, e alfaias de casa, em tanto que há muitos homens que têm dois e três mil cruzados em jóias de ouro e prata lavrada". "...têm suas casas mui bem consertadas*

---

(7) — Fr. Vicente do Salvador, *Historia do Brasil,* 3.ª ed. pág. 419; e Varnhagen, *História Geral,* 3ª ed., tom. 2, pág. 163.

(8) — Johann Georg Aldenburg, *Invasão Hollandeza na Bahia,* "Annaes do Arquivo Publico do Est. da Bahia", vol. XXVI, pág. 121.

e na sua mesa serviço de prata, e trazem suas mulheres mui ataviadas de jóias de ouro" (9).

Um pequeno reflexo dêsse fausto baiano encontra-se também no testamento de Catarina Álvares Paraguassú de 16 de Julho de 1586. Diz alí a venerável matrona que faz doação à Ordem do Bemaventurado São Bento e aos Monges dela, além da Capela e Ermida de Nossa Senhora da Graça, de *"toda a prata e ornamentos do serviço da dita Ermida, e assim mais lhe fazia doação de toda a prata do serviço de sua casa, a saber: um jarro e bacia de água às mãos, e um saleiro, e cinco colheres de prata, para que elles ditos Padres tudo hajaõ com tal declaração, que da dita prata ou de outra tanta lhe façaõ um lampadario para servir na dita Ermida, e assim um relicario para se meterem umas reliquias que ella doado tem..."* (10).

Outras fontes do século dezesseis não sòmente falam na existência de valiosa prataria, mas até revelam que parte dela foi feita no próprio Brasil. Em 1561, o Padre Blasquez informa da Baía ao Geral D. Laynez: *"chegado o tempo da semana santa, determinou-se que se fizesse o monumento mais concertado e devoto que se pudesse, e delle tomou o encargo um devoto ourives que viera aquelle anno de Lisboa, mui affeiçoado á Companhia"* (11).

Em 1589, aparece nas Denunciações de Pernambuco (12) o nome do ourives Rui Gomes, que morava defronte da Casa da Misericórdia de Olinda. Alí deveria estar trabalhando há muito tempo no seu oficio de ourives, pois seu filho Luís Antônio já era então estabelecido e conhecido boticá-

---

(9) — GABRIEL SOARES DE SOUSA, *Tratado Descriptivo do Brasil em* 1587, 3.ª ed., Brasiliana, vol. 117, págs. 141 e 142.
(10) — *Livro Velho do Tombo do Mosteiro de São Bento da Baía*, fls. 41 e 42.
(11) — *Cartas Jesuíticas*, II. "Cartas Avulsas". 1550-1568. Publicações da Academia Brasileira. Rio, 1931, Carta XLV, pág. 309.
(12) — Págs. 103, 315, 316, 465 e 478.

rio. O velho artista foi denunciado ao Santo Ofício como judeu.

O ourives Frestas é outro conhecido profissional que, antes de 1594, já trabalhava em Pernambuco, pois nesse ano as mesmas Denunciações (13) se referem *à porta das casas de veuva molher que foi do ourives Frestas*.

Mencionando-se ainda o ourives Baltasar Camelo na Baia, em 1591 (14), parece demonstrado que o nosso primeiro século já possuía artistas e grande riqueza de prata; e, se desta última "já não existe mais nada", deve-se êste lamentável fato, não só à pilhagem dos inimigos invasores, mas também à praxe comum de refundir, de tempo em tempo, peças antigas para dar-lhes forma moderna, ou para destiná-las a outro fim. Sirva de exemplo o caso de Catarina Paraguassú que mandou fazer das peças de mesa um relicário e uma lâmpada para Nossa Senhora da Graça.

Devido à sua estabilidade e tradição todos os mosteiros beneditinos pouco a pouco formaram um bom tesouro de objetos sacros, e mesmo profanos. Assim o exército holandês, conforme Aldenburg (15), ao invadir o Mosteiro de São Bento da Baia, na noite de 9 de Maio de 1624, pôde encontrar: "*... baixellas de prata e muitos objectos preciosos de arte*".

Com o auxílio do valioso *Catálogo dos Abades*, isto é, a primeira parte inédita do célebre *Dietário do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, torna-se possível a elaboração de uma lista dos objetos de prata que, no correr de dois séculos, foram incorporados ao tesouro da sacristia abacial. O presente trabalho apenas se refere aos anos de 1608 a 1700, isto é, ao século XVII. Infelizmente são poucas as

---

(13) — Pág. 297.

(14) — *Confissões da Baía*, pág. 163.

(15) — ALDENBURG; ibid. pág. 110; ou *Os Hollandezes e os Beneditinos na Bahia*, "Rev. Inst. Geog. e Hist. da Bahia", 1940, n.º 66, pág. 51.

peças dessa época que chegaram até nós; destas algumas são expressamente nomeadas no dito *Catálogo dos Abades;* outras, porém, provàvelmente por terem sido adquiridas por alguma das Irmandades da Igreja de São Bento, não possuem registro histórico; mas tôdas foram classificadas como seiscentistas pelo grande conhecedor, e meu particular amigo, Francisco Marques dos Santos, ao qual deixo aqui o meu público reconhecimento. Seguindo a ordem cronológica, as informações do *Catálogo dos Abades* são as seguintes:

Durante o seu govêrno de 1608 a 1613, o Abade Fr. Ruperto de Jesus *"deixou a Igreja enriquecida com quatro castisaes, cruz, turibulo, enaveta de prata, que tudo sedeo a N. Senhora de Monserrate; e tam-*

FIG. 1 *bem um lampadario pequeno para S. Amaro"* (pág. 10). Dêstes objetos a naveta de prata é o único que ainda existe. Tem de altura 14 cm., de comprido 21 cm., e pesa 650 gr. Todo gravado, mostrando a mitra e o báculo como emblema da Ordem beneditina, êsse vaso, destinado a conter o incenso, representa, conforme o antigo costume, uma verdadeira galera ou naviozinho, donde deriva a atual denominação de "naveta". O pé é simples e sem nenhum ornamento, pois não faz pròpriamente parte da "naveta", e serve apenas para sustentá-la.

FIG. 2 Dos princípios do século XVII, também, deve ser a suntuosa sacra de prata na qual se vêem gravadas as palavras da transubstanciação. Mede de altura 48 cms. e pesa 1540 grs., com a madeira inclusive. E como as Rubricas (16) prescrevem uma única sacra para o meio

---

(16) — *Rubricae Generales Missalis Romani,* XX, ou *Cerimonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarca S. Bento de Reyno de Portugal.* Coimbra, 1647, pág. 166.



Fig. 3 — Vasos purificatórios, relíquias da antiga liturgia monástica de São Bento.
(Princípios do século XVII)



ig. 4 — Cálice e custódia de prata dourada ispostos de maneira a constituirem uma só peça. Da época do abade Fr. Romano dos Santos) (1635 - 1639)



F:g. 5 — O mesmo cálice separado da custódia.



Fig. 6 — Pormenor do cálice-custódia de prata dourada reproduzido nas fotografias anteriores. (Parte inferior).



Fig. 7 — Outro pormenor do mesmo cálice-custódia. (Parte média)

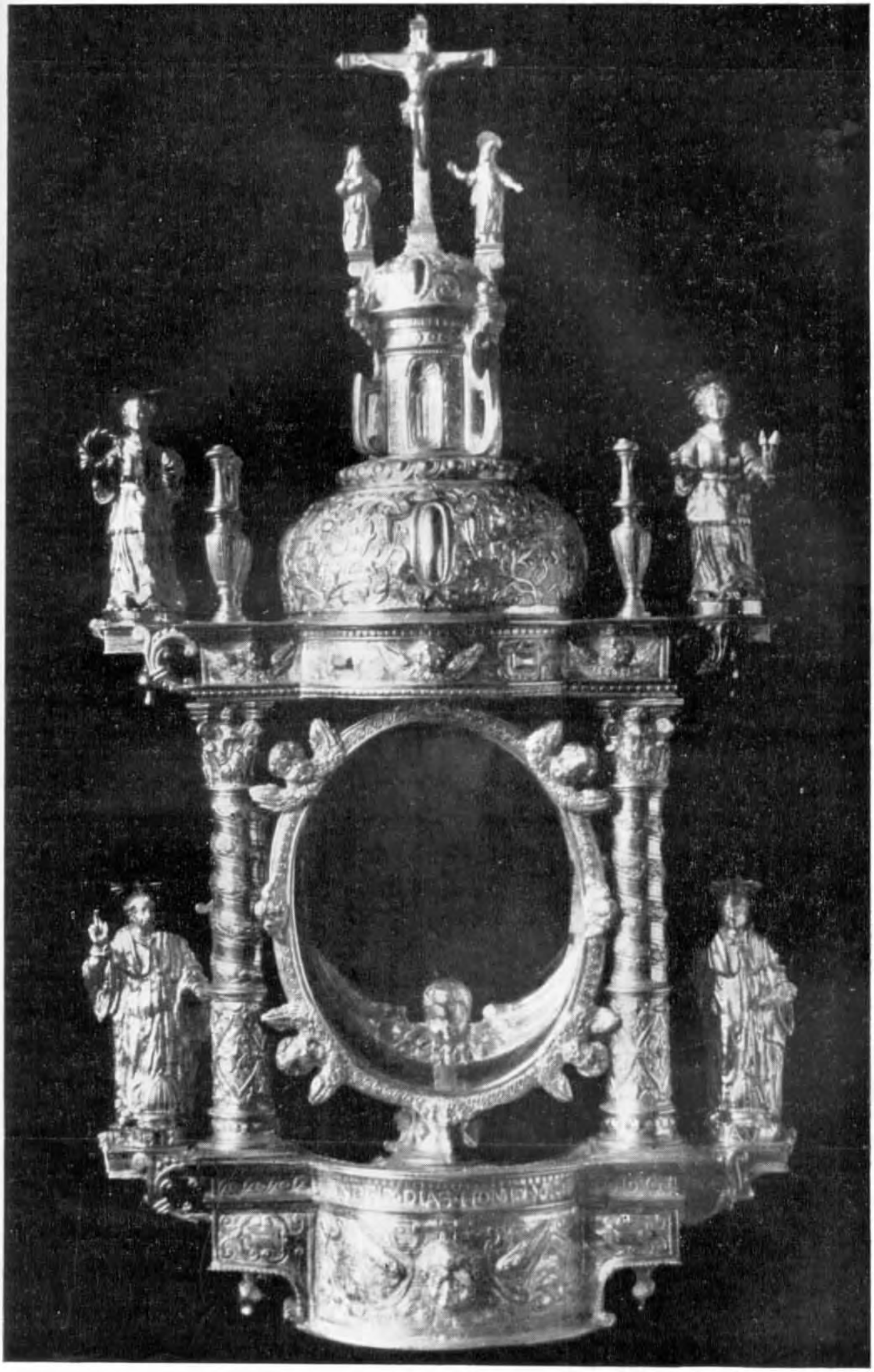


Fig. 8 — Parte superior do mesmo cálice-custódia.

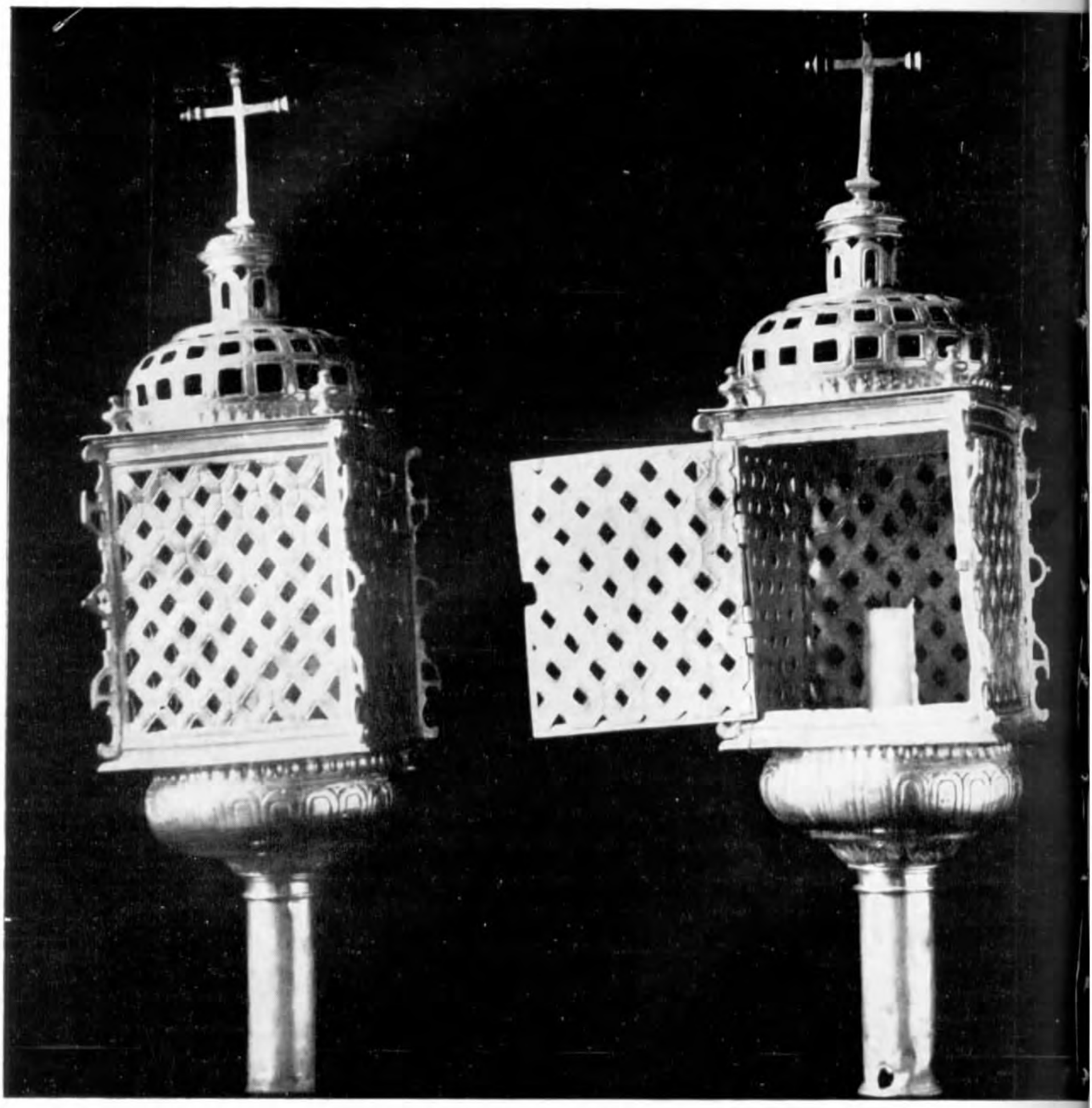


Fig. 9 — Lanternas de prata usadas nas procissões ao ar livre. (Posteriores a 1665)

do altar, é provável que as outras, colocadas geralmente dos dois lados, não existissem naquela época.

FIG. 3 Pertencem, outrossim, ao comêço da mesma época seiscentista os dois púcaros ou vasos purificatórios que representam, além do valor artístico, duas preciosas relíquias da antiga liturgia monástica da Ordem de São Bento de Portugal-Brasil, substituída definitivamente pela liturgia romana em 1908. Até então costumava o acólito de missa oferecer aos fiéis, após terem recebido a santa comunhão, êsse cálice com água para a purificação. A seu respeito o mencionado cerimonial monástico, à pág. 171, diz o seguinte: *Deue hauer dous vazos de prata com pè mais bayxo que de Calix, pera a purificação dos Religiosos quando commungão, por não ser tão decente, nem se usar nas Igrejas bem concèrtadas seruirem deste ministerio os Calices das Missas. — Assim mesmo pera a purificação dos seculares ha de hauer vazo de prata bem capax; ou, não hauendo possibilidade, pùcaros de vidro muyto limpo, com seus pratos de porselana fina, pera este ministerio destinados; os quaes vazos de prata ou de vidro, se cobrirão com lenços de linho feytos particularmente pera isto*". Quanto ao uso do púcaro, o mesmo cerimonial monástico, à pág. 73, prescreve: "*O acolyytho depois do Celebrante dar o Senhor aos que está à meza, darâ a cada hua das pessoas a agoa pera se purificarem, chegandolhes o vazo ou pùcaro àboca; & com o lenço que estaua sobre elle, alimparà a borda do mesmo vazo assim como for dandoo a cada pessoa; as quaes se forem muytas, não esperarâ que o Celebrante acabe de dar o Senhor atodas, mas tanto que sinco ou seis tiuerem commungado, começarà a darlhes a agoa, com fica dito. — Depois de todos purificados, se ouuer mais pessoas pera commungar, ti-*

rarà logo a toalha aos que tem já comungado, & a tornarà a por aos que vem de novo, & sem repetir outra vez a Confissão, esperarà de joelhos, que o Celebrante de o Senhor, como â primeyra meza & lhes ministrarà, do mesmo modo que fica dito, a purificação dagoa. O que guardarà com a terceyra meza & mais, se tanta for a gente".

Ambos os púcaros têm a mesma altura de 22 cm., sendo que o primeiro (à direita da fig. 3.) pesa 1 quilo, e constitue um trabalho perfeito, tanto no feitio, como na gravação, enquanto o outro tem apenas 820 gr. de pêso a parece uma imitação bastante tôsca, que mostra, porém, grande originalidade.

O Abade Fr. Plácido das Chagas, de 1617 a 1620, "*Soube enriquecer a Igreja com hum ornamento rico de tela, e hum Lampadario grande que deo de esmola Manoel Correa*" (pág. 14), o qual não se conservou.

O Abade Fr. Antônio dos Santos, natural do Pôrto, em em 1625, "*Mandou vir da sua patria todo o necessario para os pontificaes*" (pág. 16); o necessário para os pontificaes exige de prata pelo menos o anel, cruz peitoral, báculo e bugia, de que hoje não existe mais nada.

Na presidência de Fr. Bernardo de Azevedo, de 1627 a 1629, "*se recolheo, e fez denovo profisam o Pe. Fr. Pimentel, trazendo uma grande heransa, ecom ela o prato, jarro, edois castisaes demeza tudo de prata com os quaes mandou fazer huma Caldeira de Agoa benta*" (pág. 17). É bem provável que essa caldeira, que já não existe, tenha sido feita aquí no Rio, pois há indicações de que a prataria nova foi encomendada e feita em Portugal. Receiando-se, porém, a sua perda na via-

gem ou no além-mar, as peças já existentes geralmente foram refundidas aqui mesmo no Brasil.

De 1635 a 1639 foi Abade dêste Mosteiro Fr. Romano dos Santos. "*No seu tempo sedeo o Calix grande e custodia de prata, tudo dourado*" (pág. 21). Essas palavras se referem à mais rica e preciosa peça do século XVII existente no tesouro do Mosteiro, e talvez
Fig. 4 em todo o Brasil. Montadas as duas peças (fig. 4), tem a obra tôda 87 cm. de altura, e pesa 7,3 Kg.; tendo em
Fig. 5 separado o cálice (fig. 5) 44,5 cm. de altura e 3,5 Kg. de pêso; enquanto a custódia desmontada (fig. 8) mede 47,7 cm. e pesa 3,8 Kg. A primitiva douração, ainda depois de três séculos, está como nova. Todo o conjunto de formas e ornamentos pertence ao estilo Renascença, e constitue uma obra de grande elegância e acabada perfeição.

No terceiro e último anel do pé do cálice encontra-se, em letras maiúsculas de 6 a 7 mm. de tamanho, a seguinte inscrição: "ANDRE DIAS HOMEN HO DEO A NOSSA S. DE MONSERATE 1634; enquanto na base da própria custódia se lê: ANDRE DIAS HOMEN A D(EO), mostrando a rôsca interna da mesma custódia a data do ano de 1637. Será que o ourives, após ter feito o cálice em 1634, levou mais três anos para terminar a custódia? E quem foi o opulento doador André Dias Homem? A única referência que, depois de grande e inútil pesquisa, pude conseguir, e a qual devo à indicação do sempre atencioso mestre e amigo Dr. Rodolfo Garcia, se acha nos *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro,* vol. XXXIX, pág. 192, n.º 1.815. Aí ocorre o nome de André Dias Homem numa Escritura pela qual a Câmara do Rio de Janeiro, aos 8 de Março de 1636, aforou a Salvador Correia de

Sá e Benevides 10 braças de terra por cinco de largo, para nelas construir um armazem para os açúcares e outras mercadorias.

FIG. 6 Todo trabalhado em alto-relêvo, mostra a parte inferior do pé do cálice seis medalhas, sobressaindo em efígie a de Nossa Senhora de Montesserrate, a cujos pés se vêem as montanhas, a gruta, uma capelinha e a igreja do célebre Santuário da Catalunha. A segunda medalha mostra as três tôrres donde sai água: o símbolo do arquicenóbio de Montecassino ou da Ordem de São Bento em geral. A terceira com a tiara sôbre um livro, ladeados por um S e G, se refere ao primeiro papa beneditino e doutor da Igreja, São Gregório Magno. A quarta representa a Cruz da Ordem de São Bento de Avís. A quinta traz os símbolos do Patriarca São Bento: a santa Regra e a mitra ladeadas pelas letras S e B. A última, medalha da Cruz papal, sustentada por dois báculos, simboliza o apoio leal que as abadias da Ordem de São Bento sempre prestaram ao Vigário de Cristo.

FIG. 7 Na parte média do cálice, que corresponde ao nó dum cálice comum, se acham em pequenos nichos, formados por colunas clássicas e arquitrave, seis pequenas imagens de santos beneditinos, todos revestidos de cogula e envergando o báculo abacial, tendo cada uma a altura de 5 cm. A primeira imagem, que mostra na base as letras S B, representa o Patriarca São Bento, que levanta a mão para abençoar; a segunda, S. P, São Plácido, cujo martírio é simbolizado pela palma; a terceira, S R, São Romualdo, o fundador de Camáldoli, mostrando o livro da sua nova instituição; S M, São Mauro ou Santo Amaro com a santa Regra que recebeu como primeiro discípulo do Patriarca São Bento;

S G, São Gregório, o primeiro papa beneditino, lançando a benção; e, finalmente, um santo beneditino de báculo e livro tendo aos pés as letras A I P, cuja significação não conseguí decifrar.

O ornamento das seis campainhas dá ao cálice, assim como ao conjunto de tôda a custódia, grande movimento e harmonia.

FIG. 8 A parte da custódia desmontada do cálice, ou, por outra, a parte superior da própria custódia, se parece muito com um pequeno retábulo de altar da clássica Renascença. Seu conjunto é formado pela grande elipse com sua lúnula e duas chapas de cristal, ladeada por dois pares de colunas ornadas que sustentam uma arquitrave e uma cúpula finamente trabalhada. Ao lado das colunas se acham as figuras, cada uma de 10 cm. de altura, do Patriarca São Bento e de São Mauro, indicadas pelas inscrições: S. BENTO e S. MAVRO, cujas mãos vazias seguravam outrora pequenos báculos. Nas extremidades da arquitrave estão dois anjos que mostram os instrumentos da Paixão de Nosso Senhor: um, a coroa de espinhos; outro, os pregos da crucificação, cada um tendo uma mão vazia que devia apoiar-se numa pequena lança. A lanterna da cúpula é encimada por um pequeno Calvário, vendo-se, ao pé da Cruz, Nossa Senhora e São João, o evangelista.

Entre 1663 e 1666, o Abade Fr. Leão de São Bento mandou fazer: "*hum baculo para os Pontificaes com dezoito marcos e meio de prata, e veio a custar* 106$000; *hum turibulo com quatro marcos emeio; duas Lanternas com quinze, e hua galheta que tudo emportou* 103$750" (pág. 31). Pela primeira vez o *Catálogo dos Abades* dá uma informação sôbre o pêso e o valor de

objetos de prata. Êstes provàvelmente foram feitos aquí no Rio, pois, vestindo o Vigário Geral dêste bispado, Francisco de Jesus Vilalobos, aos 6 de Janeiro de 1665 (17), a cogula beneditina, entregou ao Mosteiro tôda a sua fortuna, entre a qual havia: *muita prata com*

FIG. 9 *a qual se fez parte das obras referidas"* (pág. 32). Sòmente as duas Lanternas chegaram até ao dia presente; tem cada uma 50 cm. de altura, e 980 gramas de pêso. Servem nas procissões, especialmente ao ar livre. Seu estilo de Renascença é simples e puro. Mais tarde, entre 1691 e 1694, o Abade Fr. Cristóvão da Luz mandou fazer para essas duas Lanternas as varas de prata que também se conservaram, tendo cada uma 146,5 cm. de comprimento.

No triênio seguinte de 1666 a 1669, o Abade Fr. Antônio da Trindade *"mandou fazer hum Lampadario para o N. Santo Patriarca"* (pág. 32), lampadário que não mais existe.

Sendo Abade Fr. Antônio da Natividade, de 1673 a 1676, *"deixou na Sacristia hua cruz de Ebano com*

FIG. 10 *muitas reliquias, e outra de prata para o Santo Lenho"* (pág. 37). Essa cruz de prata que ainda hoje guarda a preciosa relíquia do Santo Lenho pesa 2 Kg. e tem a altura de 58,5 cm. Seu feitio ainda se acha todo inspirado nas formas da Renascença.

O Abade Fr. Francisco do Rosário, entre 1676 e 1679, *"fez huas tocheiras de prata para as prosisoens que ainda hoje existem"* (pág. 38). Êsse "hoje" se refere ao ano de 1773, em que o cronista carioca Fr. Paulo da Conceição começou a cópia do atual *Dietário do*

---

(17) — *Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro,* 1927, pág. 139, n. 44.

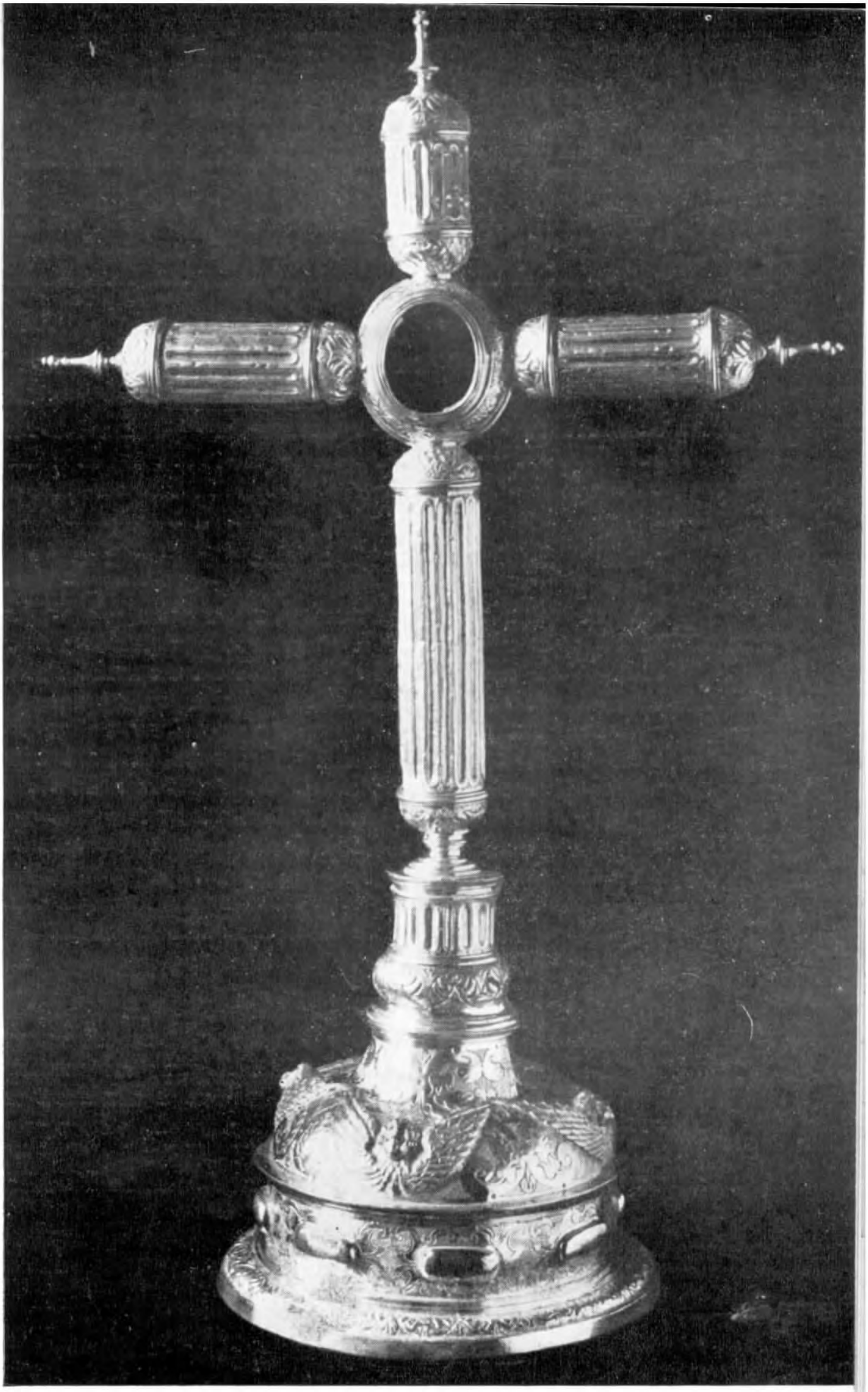


Fig. 10 — Cruz de prata, 1673 - 1676, que ainda hoje guarda uma relíquia do Santo Lenho.



Fig. 11 — Ambula de prata dourada da época do Abade Fr. Tomás da Assunção. (1688 - 1691)



Fig. 12 — Um dos três grandes pratos mencionados no Catálogo dos Abades. (1691 1694)

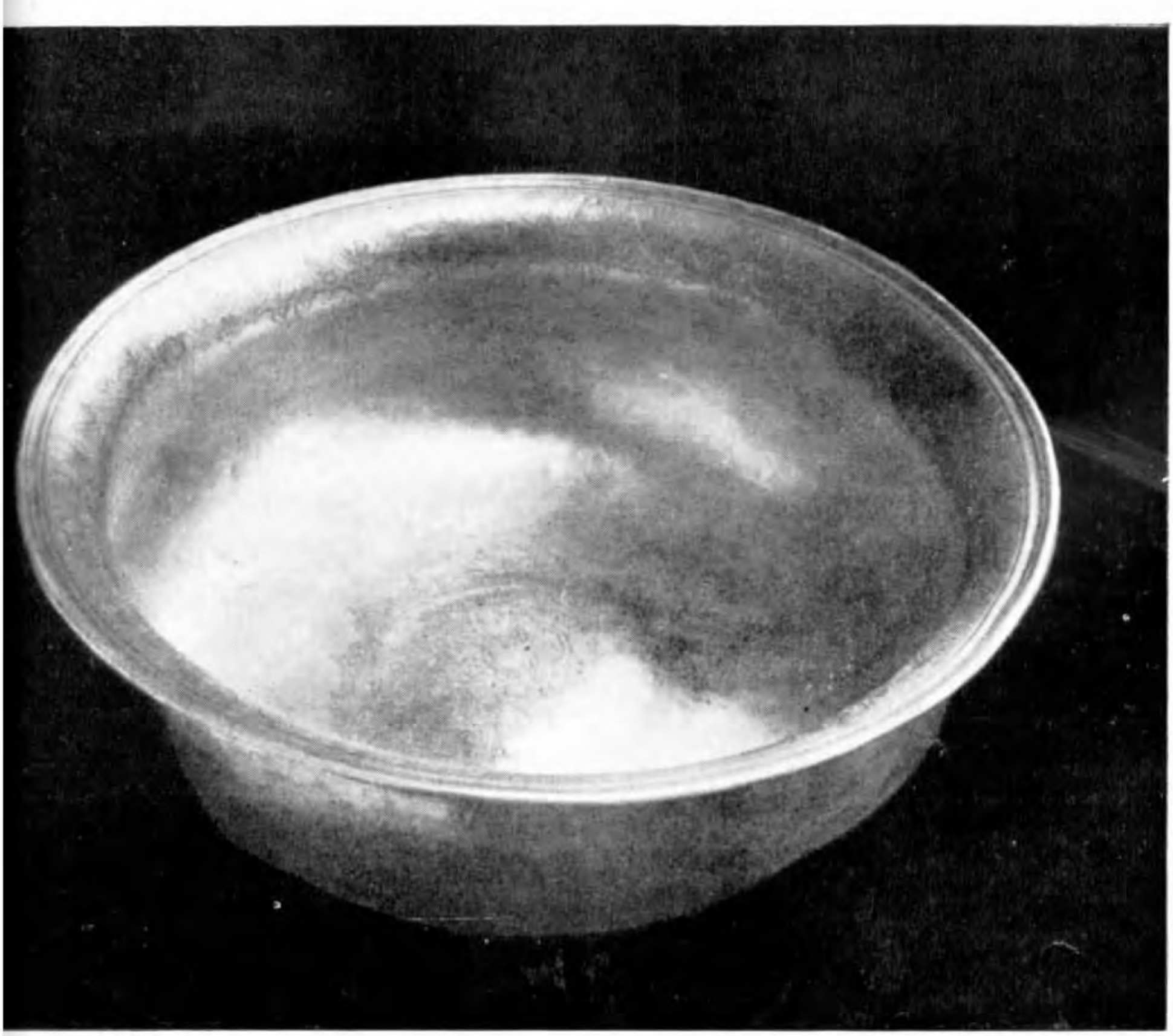


Fig. 13 — Bacia de prata utilizada para a cerimonia do lava-pés 1370.



Fig. 14 — Florão de prata batida.
(61 cms. de altura)



Fig. 15 — Florão de prata batida.
(52 cms. de altura)

Mosteiro de São Bento. Hoje mesmo, isto é, em 1943, dessas tocheiras já não há mais vestígios.

Durante o seu govêrno de 1688 a 1691, o Abade Fr. Tomás da Assunção "*deixou nesta caza da sacristia nova,*
FIG. 11 *quatro calices, e huma ambula deprata dourada; para aimagem* (do Cristo, feita pelo artista Fr. Domingos da Conceição da Silva) *do Côro mandou fazer hum resplendor de prata*" (pág: 46). Sòmente a bela ambula conservou-se até hoje. Tem de altura 37 cm., e de pêso 1520 gramas. Essa sólida obra é realçada por sua severa simplicidade.

Do Abade Fr. Cristóvão da Luz, de 1691 a 1694, o *Catálogo*, à pág. 48, diz o seguinte: "*Para o serviço da Igreja comprou tres pratos grandes, hum gomil e duas salvas de prata lavrada. Fez as varas do Palio, e das Lanternas das procisoens tambem de prata*". Êsse triênio foi um dos mais prósperos da abadia de São Bento do Rio de Janeiro, pois, além dessas adquirições, fez grandes obras e, ao terminar seu govêrno, o Abade Fr. Cristóvão da Luz até "*deixou dinheiro na Caixa, e deo por fim atodos osseos suditos hua colher, e garfo de prata, não deixando deser numeroza asua comunidade*" (pág. 49). Mais tarde, ao inaugurar-se, em 1742, o novo refeitório, todo o seu serviço de mesa apenas pôde ser de estanho. (ibid., pág. 82).

Da mencionada prataria conservaram-se as duas varas das Lanternas, como já foi dito na descrição das mesmas na Fig. 9. Dos três pratos grandes, parece que
FIG. 12 ainda existe hoje um que tem o diâmetro de 51 cm. e pesa 2,5 Kg. Êsse prato não tem nenhum sinal de contraste, o que já fala em favor de sua antiguidade. Deu-se, porém, o fato, segundo o informe do experimentado conhecedor da prataria brasileira, Francisco

Marques dos Santos, que, depois de 1846, o famoso ourives italiano Domingos Farani imitava aqui no Rio de Janeiro tôdas as peças de prata de todos os estilos e épocas com tanta perfeição que, às vezes, se torna difícil de averiguar-se o tempo da feitura, a não ser que a peça esteja marcada com o sinal de contraste dêsse artista, como realmente existem diversos objetos no tesouro da sacristia do Mosteiro.

Torna-se forçoso aquí observar que, por respeito religioso, os ourives anteriores ao século XIX, nunca puseram o seu sinal de contraste em peças de ourivesaria destinadas ao serviço do culto. Talvez um zeloso pesquisador possa, um dia, desmentir esta minha afirmação!

Não há dúvida que as duas grandes bacias de prata pertencem ainda ao século XVII, como prova todo o seu feitio. A pequena que serve para se lavar os sanguinhos tem 43,5 cm. de diâmetro, 14 cm. de profundi-
FIG. 13 dade e pesa 3,5 Kg. A bacia maior que se usa para o Lavapés na quinta-feira santa e na recepção de hábito de um noviço tem o diâmetro de 53,5 cm., a profundidade de 16 cm. e o respeitável pêso de 4,7 Kg. Tôda a orla e o fundo desta bacia mostram belos desenhos ornamentais. Conforme o *Catálogo dos Abades* (pág. 124), essa bacia foi dada de presente "*para a sacristia para servir no lavapedes em quinta feira maior*" pela Oblata beneditina D. Isabel Viana do Amaral, em 1770.

O Abade Fr. João de Sant'Ana Mosteiro, entre 1694 e 1696, "*mandou fazer hum anel, e Cruz peiloral de ouro para os pontificaes*" (pág. 50).

Por último, o Abade Fr. Matias de Assunção que tomou posse em 1700, "*mandou vir... a corôa de prata*

para N. S. da Conceição... um cordão de ouro para a Cruz peitoral; tres missaes dourados, ehum com capa de veludo carmezim, e brochas de prata, duas varas, para o Palio, eopé, ou haste da Cruz tambem de prata q ainda faltavão" (pág. 57). De tudo isso, parece que apenas o pé da Cruz ainda existe.

FIGS. 14 e 15 Dessa mesma época devem ser as três séries de jarros e florões de prata batida que são de grande valor artístico. Infelizmente num audacioso roubo efetuado em 1930, na Igreja abacial de S. Bento, em dia de grande festa, os ladrões levaram um bom número dessas peças que então enfeitavam as banquetas do altar-mor, de sorte que da série grande, de 69 cm. de altura, ficou apenas uma; da média, de 61 cm. de altura, duas (Fig. 14) e da série pequena de 52 cm. de altura ficaram cinco (Fig. 15). Os jarros das duas primeiras séries estão ornados com belas alças.

FIGS. 16 e 17 Os seis belos castiçais pertenciam à extinta Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, a qual tomou posse de sua capela em 1688. Cada castiçal, que representa um rico trabalho fundido, tem a altura de 62 cm. e pesa com madeira e ferro mais de cinco quilos. Os atuais suportes de vela são de uma restauração do século passado. O detalhe da fig. 17 mostra o pé de um dêsses castiçais com o medalhão de Nossa Senhora do Pilar.

FIG. 18 A grande coluna de prata da imagem de Nossa Senhora do Pilar representa um belo trabalho batido, todo inspirado no estilo Renascença, e certamente remonta ao início dessa capela de 1688. A coluna ou pilar, sem o capitel que é de madeira dourada, tem a altura de 67 cm.

FIG. 19 Também o lampadário do altar de Nossa Senhora do Pilar pertence ao fim do século XVII. Mede 102 cm. de comprido, e pesa 9,2 Kg. A parte inferior, que termina numa ponta aguda e não combina com seu estilo, foi colocada numa infeliz restauração em tempo passado. Existe mais outro lampadário em tudo igual, diante do altar de Santa Gertrudes, de época talvez um pouco anterior, e colocado inicialmente em outro altar, pois, ao tomar posse de sua capela, a Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, pela Escritura de 1.º de Maio de 1688 (18), prometeu "*q seobrigauaõ persim eseus suçesores aornarem adita Capella pello tempo em diante detodos os frontais lampada e castiçais e ornato comforme as mais Capellas. E nesta forma disseraõ estavão contratados, e declararaõ q o ornato dadita Capella çonstaria de Retabulo dourado defolha, lampada ecastiçais deprata calis patena esuas galhetas esinco frontais desseda comforme os mais daigreia*". Desta escritura se conclue que, então, as "*mais Capellas daigreia*" já possuíam lampadários e castiçais semelhantes aos das figs. 19 e 16-17.

FIG. 20 Êsse valioso relicário de Santo Amaro, em forma de perna inferior que descansa sôbre uma almofada, trabalho extremamente rico em gravação, deve ser da segunda metade do século XVII. Tem o relicário a altura de 44 cm., e pesa 2190 gramas.

FIG. 21 A parte superior dêsse pequeno relicário de 27 cm. de 210 gramas de pêso, deve ser do século XVIII; mas o seu pé de interessante gravação representa uma peça antiga, talvez do fim do século XVI, ou início do XVII.

---

(18) — *Primeiro Livro do Tombo do Mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro*, fl. 9v.



Fig. 16 — Dois dos seis belos castiçais de prata que pertenciam à extinta Irmandade de N.ª Sra. do Pilar.

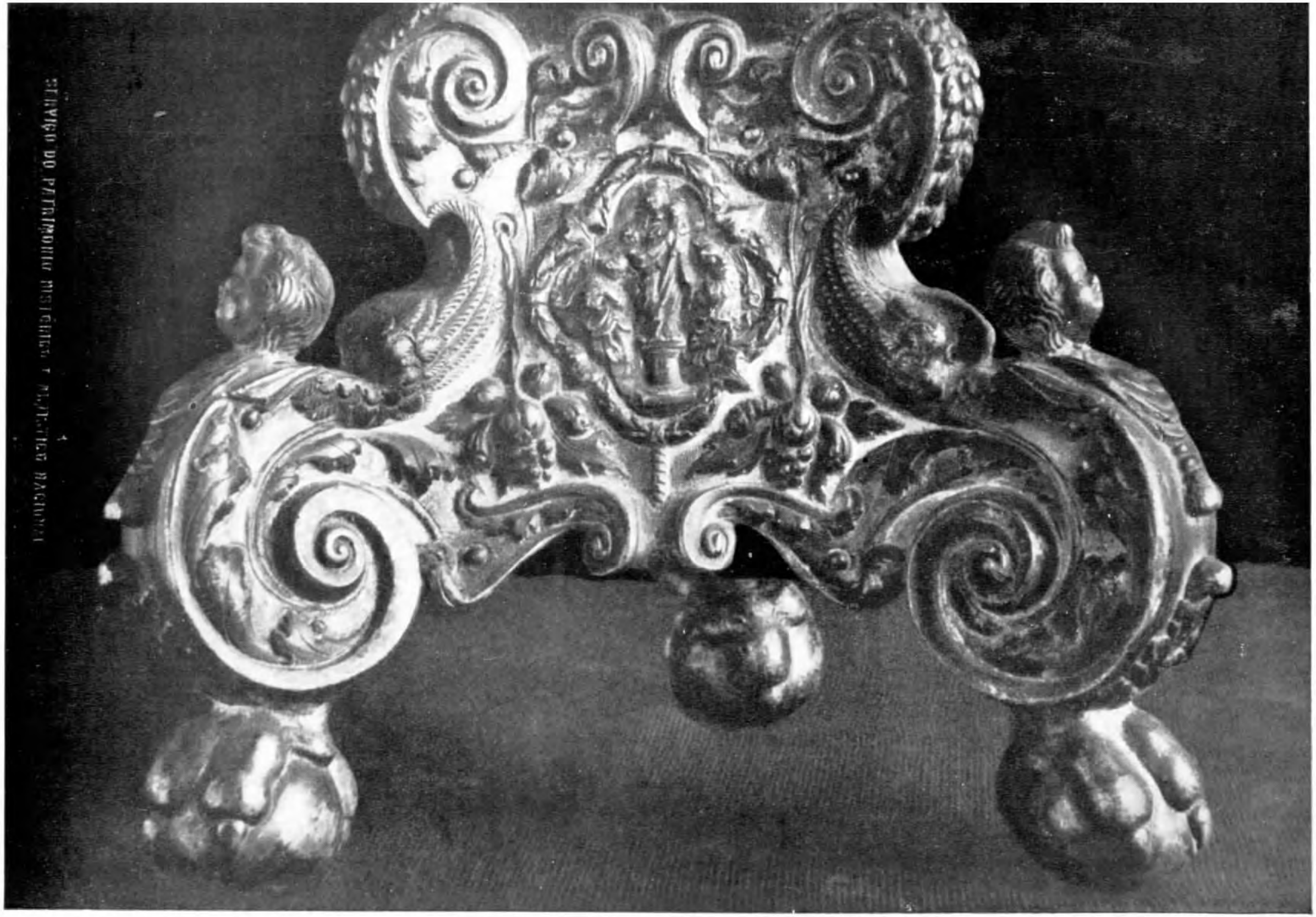


Fig. 17 — Pormenor de um dos castiçais reproduzidos na figura 16, em que se vê o medalhão de N.ª Sra. do Pilar.



Fig. 18 — A grande coluna de prata da imagem de N.ª Sra. do Pilar.



Fig. 19 — Lampadário do Altar de N.ª Sra. do Pilar.



Fig. 20 — Relicário de Santo Amaro.

Terminando êste rol da prataria seiscentista do Mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro, seria de grande interêsse saber como êsse valioso tesouro não caiu nas mãos dos invasores franceses no ano de 1711, já que é conhecido como foram pilhados os conventos de Santo Antônio e do Carmo (19). Restam apenas duas hipóteses: ou os beneditinos, como tantos particulares (20), fizeram sair os objetos de valor da cidade, ou os puseram em algum esconderijo seguro no próprio mosteiro.

Finalmente são dignas de nota as citações que nos falam do costume antigo de refundirem as "*peças velhas*", para fazer novas obras de "*feitio moderno!*" Por êsse processo se perdeu a maior parte da prataria dos nossos primeiros séculos. Eis a razão por que tantos objetos, atrás mencionados, já não existem.

Assim refundiram a prataria que o Pe. João Pimentel trouxe ao Mosteiro entre 1627 e 1629 (*Cat. dos Ab.*, 17) como a "muita prata" que, em 1665, o Vigário Geral Francisco de Jesus Vilalobos trouxe para o seu noviciado (ibid., 32).

Entre 1748 e 1750, o Abade Fr. Manuel do Destêrro "*renovou e fez de novo alguma prata antiga, como foram huma Cruz das procisoens com belo gosto, bago Abacial, prato egomil; forquilhas para o tumulo do Senhor na sexta feira maior; correntes dos turibulos; deixando ainda dezanove marcos de prata*" (ou 4 quilos e 601 gramas; ibid., 93).

Entre 1760 e 1763, o Abade Fr. Miguel da Conceição "*reformou, e fez de melhor feitio os dous turibulos enavetas, e hum lampadario tambem de prata para o Santo Christo do Côro*" (ibid. 108).

---

(19) — Du Plessis-Parseau, *Expedição Francesa contra o Rio de Janeiro*, "Revista do Inst. Hist. e Geogr. Bras., Rio de Janeiro, 1941, vol. 176, pág. 154.

(20) — Ibid., págs. 162 e 165.

A maior refundição houve entre 1781 e 1783, quando o Abade Fr. Manuel de São Paio mandou fazer os dois grandes lampadários (21) da atual Capela-mor, entregando para tal fim prataria antiga no respeitável pêso de 103 quilos e 140 gramas. Quantas obras históricas e artísticas não se desfizeram nessa ocasião, como em tôdas as outras refundições! As poucas peças ainda existentes apenas dão um vaga idéia, e são índices do rico tesouro de prataria do nosso Brasil seiscentista.

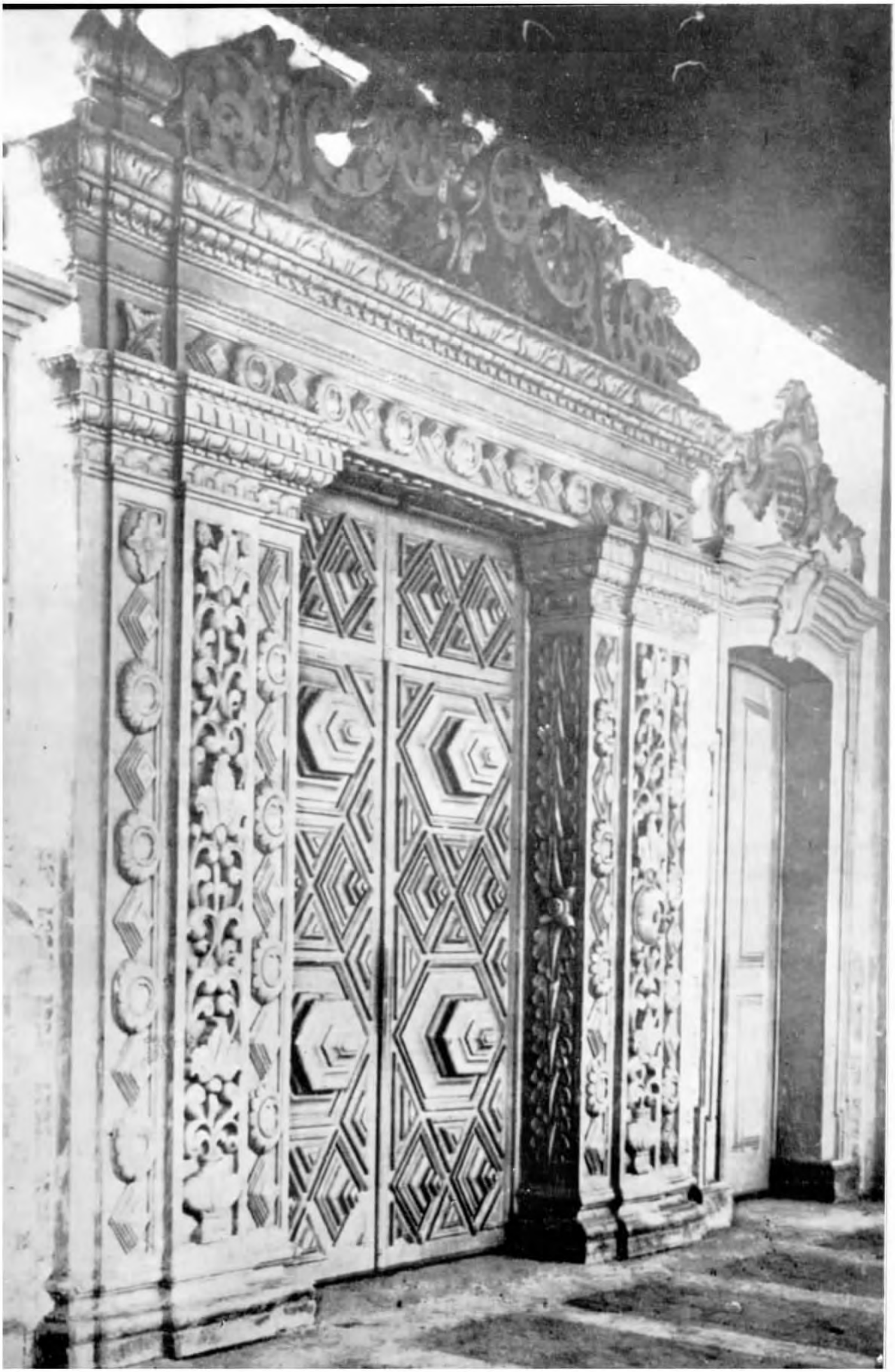
D. CLEMENTE MARIA DA SILVA NIGRA. O. S. B

---

(21) — *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 5, pág. 286.



Fig. 21 — Pequeno relicário de prata do século XVIII sobreposto a uma peça antiga, do século XVI ou XVII.



Portada
de pedra
calcárea
do convento
de
S. Francisco

Paraiba.

ALGUMAS NOTAS SÔBRE O USO DA PEDRA NA ARQUITETURA RELIGIOSA DO NORDESTE

O EXAME de conjunto da arquitetura religiosa do nordeste — arquitetura que quasi só tem valor e expressão nos séculos anteriores à independência do país — revela a influência da qualidade e das características dos materiais de construção no tratamento arquitetônico que lhes foi dado.

Observa-se, nêste sentido, estreita correlação entre a modelagem mais ou menos fácil dos materiais existentes em cada região e a maior ou menor riqueza ornamental de que aparecem revestidos, em pedra, os templos religiosos, documentando a mais importante ou, talvez, a única atividade artística daqueles tempos.

É bem verdade existirem algumas igrejas edificadas com material importado de fora do país, conduzido como lastro de navios, quando de volta da Europa.

É essa a origem da pedra portuguesa de lioz empregada, na Baía, na Igreja da Conceição da Praia e na Sé, e, no Recife, na Igreja do Corpo Santo, hoje demolida, bem como na mais recente Matriz da Boa Vista. Na maioria dos casos, entretanto, é o material local que se utiliza e se trabalha de acôrdo com os recursos técnicos que se tem e as facilidades que êle oferece.

No litoral de Sergipe, por exemplo, onde existe abundante o calcáreo, as igrejas e as casas de mais nobre cons-

trição foram executadas com esta rocha. As paredes foram construídas com alvenaria ordinária da mesma pedra, rejuntada com argamassa de areia e barro. Para facilitar a execução foi empregado, aqui e ali, o tijolo de barro cozido a fim de compor arestas e estruturar arcos colocados sôbre as vêrgas, para os quais a pedra exigiria mais demorado tratamento. As cercaduras dos vãos, no entanto, os cunhais, as cimalhas, as escadas, as soleiras e os arcos cruzeiros foram feitos sistemàticamente de cantaria de calcáreo.

Os padres e os artistas procuraram tirar partido da facilidade com que o calcáreo é trabalhado, ornamentando primorosamente as portadas das igrejas, os lavabos, os socos do altar-mor, chegando mesmo a executar verdadeiras esculturas, como as que suportam as taças dos púlpitos da Igreja de Santo Amaro.

Em Gerú, no interior sergipano, a rocha de maior ocorrência é o gneiss, muito menos trabalhável que o calcáreo.

A igreja, alí construída pelo jesuítas, foi feita com alvenaria dessa pedra semi-granítica cuja dureza e resistência ao corte impediu a sua utilização ornamental.

As obras de lavor se reduzem ao essencial, desaparecendo o luxo de ornatos em pedra que se descobre em igrejas de outras regiões. As poucas peças que se encontram trabalhadas ao gôsto da época são de pedra calcárea, mais dócil ao tratamento do cinzel e, provàvelmente, trazida dos seus pontos de afloramento mais próximos.

Julgamos não dever atribuir-se a maior simplicidade da ornamentação em pedra da Igreja de Gerú à possível, influência do espírito de seus construtores jesuítas, porquanto êsse ponto de vista seria desmentido tanto pelas belíssimas portadas da casa do Engenho Retiro, antigo estabelecimento dos padres da Companhia, e da Igreja do Espírito Santo, no Recife, como pela riquíssima talha de madeira dos altares da Igreja de Gerú.

O arquiteto Lúcio Costa, no valioso trabalho escrito quando das comemorações do centenário da Companhia de Jesus, distribuíu em quatro períodos todos os altares construídos, no Brasil, até o século passado.

Seja no chamado primeiro período, post-renascentista ou proto-barroco,—com as características de obra realizada num período de transição —, seja nos altares da época seguinte — de gôsto ainda menos clássico tanto na composição como no detalhe —, há exemplos de altares erguidos pelos padres jesuítas nos quais, ao encontro da facilidade de trabalhar a matéria prima, aparece o mesmo gôsto requintado do ornamento rico e abundante.

Em pesquisas realizadas a serviço do SPHAN, tive ocasião de examinar os altares laterais da Igreja de Nossa Senhora das Graças, no Seminário de Olinda, apontados pelo referido arquiteto como um dos espécimes de altares brasileiros do mais recuado daqueles períodos. A hipótese por êle formulada de que os altares referidos escaparam ao incêndio de Olinda, que atingiu a igreja e a destruiu quasi por completo, parece-me reforçada grandemente pelo fato, que verifiquei "in loco", de ser o retábulo daqueles altares de pedra calcárea e não de madeira, como geralmente se admite, pelo motivo de se encontrar o material coberto de pinturas e dourados, tratamento usual dado à talha de madeira.

Realmente, é mais fácil admitir-se como tendo escapado a um incêndio de tamanha proporção altares construídos em rocha calcárea do que altares de madeira entalhada, embora estivessem de qualquer forma protegidos pela sua colocação em capelas recuadas, sob uma abóbada de alvenaria.

Daí o seu aspecto atual, o partido adotado na composição e o espírito menos romântico dos seus ornatos coincidirem com os do primeiro período da classificação do sr. Lúcio Costa.

Apontamos êste fato como demonstração de que os jesuítas não desprezaram os ornamentos entalhados na rocha sempre que encontraram material mais fácil de manejar.

Em Penedo, às margens do São Francisco, onde o arenito é abundante, os ornatos, na cantaria, são espalhados em rica profusão. A Igreja de São Gonçalo Garcia apresenta, ainda hoje, no seu frontespício e em detalhes do interior, um lindo rendilhado de pedra, surpreendente pela delicadeza e pela harmonia.

Na base da ombreira da porta de entrada, no nicho emoldurado da fachada, no soco do altar-mor e no lavabo da sacristia há riquezas de pedra entalhada que estão protestando solenemente contra as tôrres grotescas com que deturparam, há alguns anos, o conjunto arquitetônico.

Uma ornamentação menos delicada, mas igualmente expressiva, encontra-se, ainda em Penedo, no Convento de Santa Maria dos Anjos, dos padres franciscanos. O mesmo arenito, trabalhado sem mãos a medir, ao sabor da imaginação artística e do fervor religioso.

Na capital pernambucana ocorrem, simultâneamente, o arenito, nos arrecifes e praias do litoral e, bem perto, o granito e o gneiss. O emprêgo dêstes últimos é bem mais recente que o do primeiro. Em Serinhaém, contudo, situada a poucos quilômetros do Recife, encontramos o granito e o arenito empregados, no Convento Franciscano, nas funções a que se prestam melhor cada um dêles. A primeira dessas rochas, em alvenaria ordinária, nas paredes; a segunda, compondo arcos, ombreiras e cimalhas.

Nos arquivos da Ordem de São Bento — que estão sendo postos em forma e copiados pelo ilustre D. Bonifácio Jansen, Abade do Mosteiro de Olinda, que está prestando, assim, um incalculável serviço à reconstituição da nossa cultura — acham-se, em referência à construção da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, frequentes notas relativas a despesas

Fachada da Igreja de S. Gonçalo Garcia, em Penedo (Alagoas), com ornatos de arenito.



Pormenor de uma cercadura de janela trabalhada em arenito. Convento de Santa Maria dos Anjos em Penedo (Alagoas).



Nicho de pedra calcárea da igreja de Santo Amaro. Sergipe.

Portada e nicho de pedra calcárea da Igreja de Santo Amaro, Sergipe.

Pormenor do nicho reproduzido acima



Portada lateral de pedra calcárea da Matriz de Santo Amaro Sergipe.

que se fizeram com a retirada de pedras da praia — o arenito dos arrecifes — que os artistas iriam transformar em cunhais, arcos, ombreiras, cimalhas e cartelas, discretamente trabalhados, na fachada daquele templo.

Em uma das páginas da "*noticia da despesa que se tem feito na obra do frontespicio novo dessa capela de Nossa Senhora dos Prazeres dos Guararapes*", o monge encarregado dos serviços presta contas ao sr. Abade de gastos que fez "quando foi com a gente toda a praia tirar pedras" e, depois, quando pagou ao "prior da Piedade a conta das pedras que tirou e vai tirando a importancia de 40$000".

Dos arrecifes e, talvez, também da ilha de Santo Aleixo, saíu muita pedra para os adornos das igrejas de Pernambuco.

Dessa ilha curiosíssima do litoral pernambucano, existe uma descrição minuciosa escrita por um francês, capitão de fragata da marinha, o sr. Mouchez, citado por Emile Dombre, na qual se faz referência a uma pedreira "onde outrora se extraíram algumas pedras", adiantando, por informação dos barqueiros, que a extração e o transporte das pedras sôbre os barcos era fácil (1).

São exemplos, ainda, do emprêgo do arenito no Recife, além da Igreja dos Prazeres, a de São Pedro dos Clérigos, a do Rosário dos Pretos, a Matriz de Santo Antônio e a elegantíssima Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Em Olinda, quasi que se pode suspeitar da existência de dois períodos construtivos: um, o mais remoto, caracterizado pelo emprêgo de calcáreo na cantaria; o outro, pelo emprêgo simultâneo de arenito e calcáreo. Ao primeiro pertenceriam as Igrejas de N. Senhora das Graças, do Carmo e de Santa Teresa, cuja cantaria é de calcáreo; ao segundo, quasi tôdas as demais.

---

(1) — *Rev. do Inst. Arq. Geogr. e Hist. de Pernambuco*, Vol. XXXV, pág. 162

A Igreja de São Bento, contudo, que deveria ser classificada no segundo período, tem a sua cantaria tôda feita de arenito.

As duas rochas foram usadas, indistintamente, na alvenaria ordinária, enquanto, na cantaria, a partir de um certo tempo, parece que o arenito substituiu a pedra calcárea nas fachadas, cimalhas e arcos, por oferecer maior resistência.

Contudo, na Igreja de São João, que data do século XVI, algumas cercaduras de vãos são de calcáreo, nos cunhais aparecem as duas rochas, ao passo que o pórtico principal é de arenito.

As Igrejas do Rosário e do Amparo, que, pela época de construção, pertenceriam à suposta segunda fase, apresentam material característico da primeira, talvez por motivo de ordem econômica.

Na Igreja dos Santos Cosme e Damião e na do Livramento, nos Conventos de Santo Antônio e Coração de Jesus, em Igarassú, o calcáreo foi empregado quer na alvenaria ordinária, quer na cantaria, embora esta seja de linhas simples e sóbrias.

Mais ao norte, em Goiana, cidade que foi rica e poderosa, alguns construtores de igrejas deram-se ao requinte de usar pedra portuguesa nos pórticos, como pode observar-se nas Igrejas da Misericórdia e do Rosário. O calcáreo, porém, foi profusamente usado, como se verifica no Convento de Santo Alberto e demais templos.

Na Paraíba, onde jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas rivalizaram na execução de uma arquitetura religiosa monumental, verifica-se, ainda uma vez, a existência abundante do calcáreo, coincidindo com o seu emprêgo em alvenaria e cantaria.

As obras de cantaria são de tal variedade e perfeição no acabamento dos ornatos e decorações, que fàcilmente se é levado a crer serem aqueles trabalhos executados não em

pedra, e sim no mais dócil e obediente cedro. É o que se vê na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, onde o trono do altar-mor é feito daquela única "pedra, mole, imensa, admiràvelmente ornamentada de festões e frisos" de que fala a *Hislória da Província da Paraíba,* de Maximiliano Lopes Machado (2). Esta Igreja é tôda de pedra, reconstruída das ruínas em que a encontrou Frei Manuel de Santa Teresa, segundo narra o cronista Frei Lino do Monte Carmelo Luna. "Até mesmo a talha e relêvo dos seus altares, colunas, nichos e tudo mais que concerne à beleza de um altar, sobressaindo em todos o dourado e o polido das pedras" (3).

Na construção da Igreja de São Francisco o material foi muito fácil de obter-se a julgar pela descrição de uma pedreira existente perto do convento, como reza a *Crônica dos Frades Menores da Província do Brasil,* da qual, por muito interessante e minuciosa, fazemos extensa citação: "Nesta da cerca do Convento se tirou, e tira, ainda que já hoje com algum trabalho de desmontar a terra pelos seus altos, toda a pedra, assim de cantaria, como a mais, que he necessaria a qualquer obra ou edificio. Consta de vários bancos, como explicão os mestres da arte. Do primeyro que se cobria ao principio, e pelas bayxas de pouca terra, e em muitas parte descuberto, se tira a pedra tosca, e dura de alvenaria, do segundo outra menos aspera mas forte, de que se faz perfeita e forte cal, do terceyro cabeços para fortalecer as paredes, e do quarto a que serve para se lavrarem portaes, e outras semelhantes peças, não tão dura, e aspera, como as primeyras, mas muito mais alva, solida, e liza da qual se fazem lavragens.

"Tòda servio de grande conveniencia e menos custo para as obras do convento que muito depois se levantou de novo,

---

(2) — Maximiliano Lopes Machado — *Hist. da Província de Paraíba,* pág. 425.

(3) — Lino do Monte Carmelo, Fr. — *Mem. Hist. e Biogr.*, pág. 214).

tirando-se de dentro da sua cerca todo o material de pedra cal e taõbem o saibro, que serve em lugar da areia, e he huã terra algum tanto vermelha que depois de tirada alguã, se segue esta athe se dar com o primeyro banco da pedreira, e tudo isto se tira dentro do terreno da cerca, sem a molestia de o pedir, e comprar fora" (4).

Durante os grandes trabalhos de restauração que o SPHAN está realizando no Convento de São Francisco, pudemos verificar que, no interior da Capela da Ordem Terceira, as peças entalhadas em madeira e tratadas com a pintura e o dourado costumeiros estão cobrindo a pedra trabalhada dos arcos, cimalhas e ombreiras.

A pedra trabalhada, de desenho simples, foi envolvida pela madeira abundantemente recortada, num esfôrço de enriquecimento, de adaptação ao gôsto da época ou, quem sabe, de imitação da profusa talha de madeira das igrejas de Pernambuco.

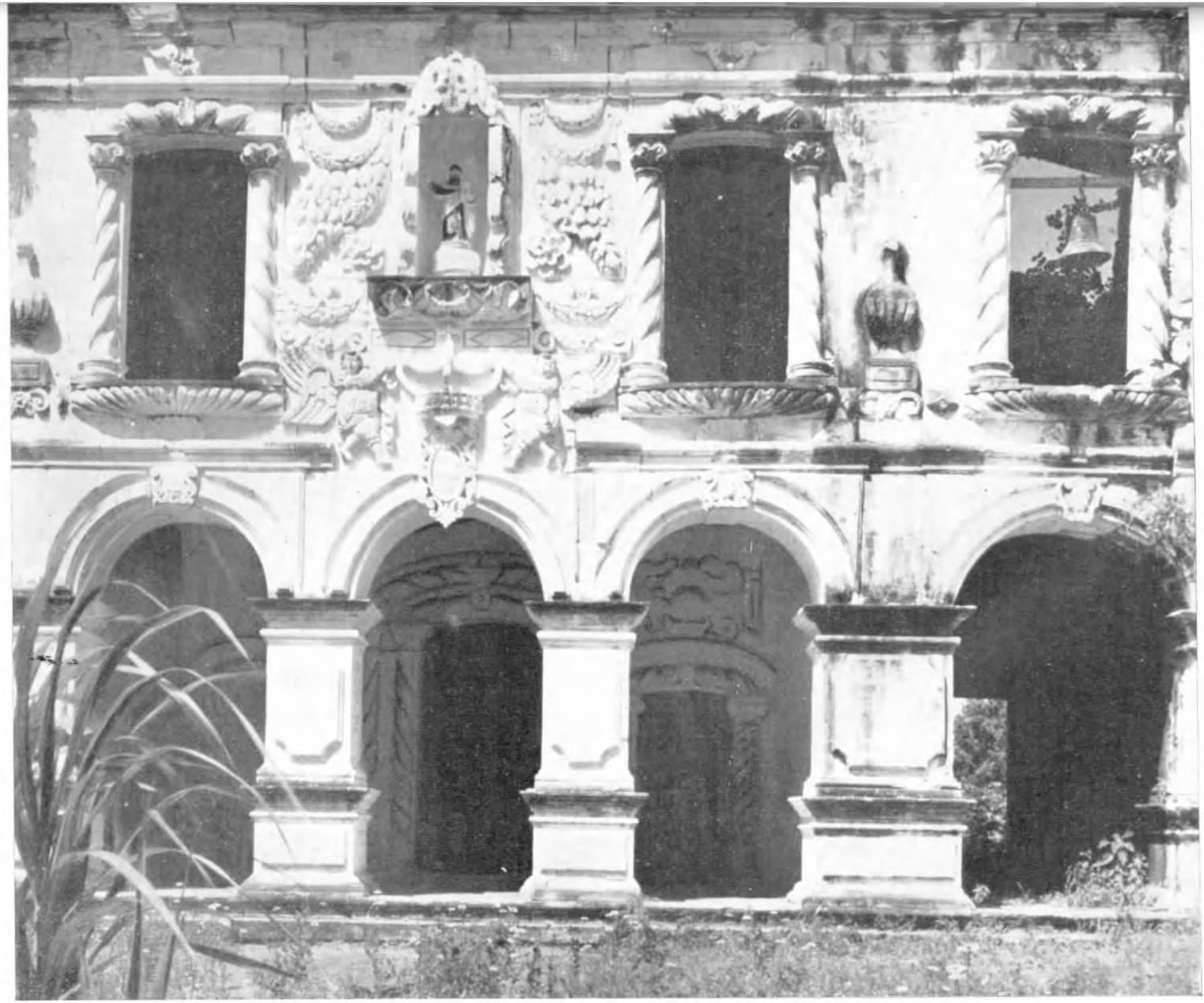
Onde, porém, a fertilidade da imaginação criadora de um artista se manifestou, no contacto com a pedra calcárea da Paraíba, com a mais ampla liberdade, foi, sem dúvida, na Igreja de Nossa Senhora da Guia, que constitue um caso original na arquitetura religiosa do Brasil.

Esta Igreja marca o local onde os carmelitas estabeleceram o seu primeiro aldeamento para catequece do gentio, naquela região, estando provàvelmente levantada no mesmo ponto da primitiva capela, cuja construção é dos fins do século XVI.

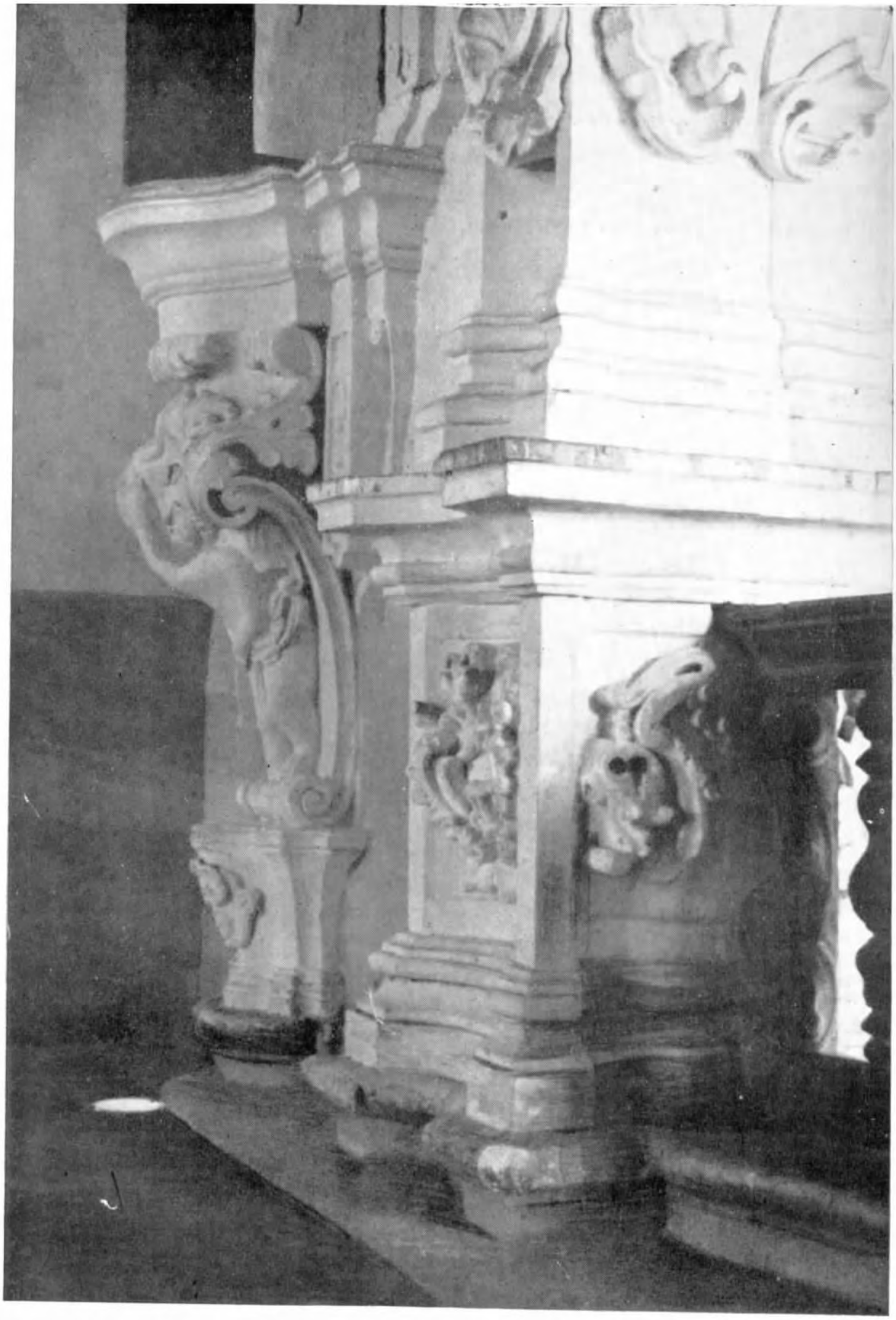
Há uma forte influência regional na composição da fachada, cujos elementos são inspirados ora na própria natureza da região, ora nas Igrejas levantadas sob inspiração erudita. O arranjo dos elementos decorativos é feito sem

---

(4) — JABOATÃO, FR. — *Novo Orbe Seraphico Brasilico*, pág. 357, Cap. VIII, § 304, Livro III.



Fachada da Igreja de N. Sra. da Guia na Paraíba, com ornatos de pedra calcárea.



Ornatos de pedra calcárea no interior da Igreja de N. S. da Guia (Paraíba).



Nicho de pedra calcárea do colégio de Santa Tereza, Olinda (Pernambuco).





Portada e torre do mosteiro de S. Bento em Olinda (Pernambuco), em que se vêem várias peças trabalhadas em arenito.

grande senso estrutural, encontrando-se peças cuja intenção ornamental não se harmoniza com a função que lògicamente deviam desempenhar. Haja visto o arco de cantaria que encima a porta central de acesso à nave, cujo vão, ultrapassando a dimensão do pórtico, lança os seus encontros fora dos capitéis das colunas que o ladeiam. Êsses mesmos capitéis são compostos com molduras próprias de cimalhas e recebem vêrgas modeladas em formas retorcidas, que habitualmente têm eixo vertical como no fuste das colunas torsas.

Tudo isto sugere a mão de um artista fortemente inspirado, dotado de grandes recursos de execução, mas provàvelmente inculto.

Na sua obra há traços de extraordinário lirismo e espontaneidade, ao lado de incontestáveis influência de obras semelhantes que êle viu. Frutas regionais, saborosamente plásticas, êle as esculpiu em pedra, em tôrno ao nicho de Santo Elias, de mistura com florões e frisos quasi acadêmicos, num conjunto de fato impressionante.

No interior da Igreja há certos elementos, como as taças dos púlpitos, de puro sabor clássico; outros, como o arco cruzeiro, de espírito romântico. O seu altar apresenta uma estranha semelhança com a pintura arquitetural de várias igrejas com a mesma riqueza de planos e amplidão de curvas. Ladeando o arco cruzeiro, nos recortes que apresenta a planta, cuja solução corresponde à das pequenas Igrejas românticas portuguesas, existem nichos ao invés de altares laterais.

A Igreja da Guia é, dêsse modo, uma manifestação artística inesperada da arquitetura religiosa do Nordeste Brasileiro. A sua desordem aparente não consegue esconder o forte impulso artístico que a concretizou. Têm sido infrutíferas até agora todas as tentativas de identificação do artista e da época exata — provàvelmente dentro do século XVIII — em que o monumento foi erguido. A riqueza plástica e a es-

pontaneidade do conjunto estão exigindo um estudo demorado, por uma técnico que alie à intimidade da nossa história religiosa o indispensável senso arquitetônico.

Resumindo as notas acima esboçadas, ficam as seguintes indicações para um estudo mais paciente e pormenorizado que venha fixar e isolar a influência de três fatores que teriam condicionado o emprêgo da pedra na arquitetura religiosa brasileira: a ocorrência geológica do material na região; as suas características físicas e mecânicas de trabalhabilidade e resistência à intempérie e, finalmente, os recursos econômicos disponíveis, limitando ou alargando a possibilidade de ir buscar material mais nobre em lugares mais distantes.

AYRTON CARVALHO

UM LITÍGIO ENTRE MARCENEIROS E ENTALHADORES NO RIO DE JANEIRO

AUTOS DE EXECUÇÃO DE 1759-1761

Os depoimentos extraídos de autos de execução de 1759 a 1761, de que foram autores os juízes dos ofícios embandeirados de carpinteiros e marceneiros, da Irmandade do Patriarca São José, e réu o entalhador Francisco Félix da Cruz (1), exemplificam um dos aspectos mais interessantes do regime a que estavam sujeitas as classes de ofícios durante o Brasil colonial.

O processo de execução teve início a 3 de Agôsto de 1759 no Juízo da Almotaceria do Senado da Câmara do Rio de Janeiro e ultimou-se em 1761.

Originou-se a demanda a que se referem testemunhas arroladas, por pretender aquela Irmandade impedir que o entalhador Francisco Félix da Cruz continuasse a fazer obras de marcenaria, sob a alegação de que por seu ofício lhe competia executar tão sòmente trabalhos de talha, oratórios, retábulos e lanternas, destinados a igrejas e domicílios.

Depuseram, desde logo, em 1759, Domingos Frutuoso Gomes e Manuel Inácio de Faria — juizes dos ofícios de pedreiro e marceneiro, como autores do libelo. Constituí-

(1) — *Autos de execução* — 1759-1761 — Livro mansc. do Arq. do Distr. Federal — catálogo 477 — classe — assuntos judiciários.

ram advogados os doutores Teotônio de Almeida Pinto e o reverendo Antônio José Correia, com plenos poderes para as devidas apelações e agravos, podendo acompanhar a demanda os solicitadores Manuel Barbosa Guimarães e João Rodrigues dos Reis — cujos arrazoados estão ilegíveis, no emaranhado dos autos pertencentes ao Arquivo do Distrito Federal.

A requerimento de João da Mota Oliveira, da mesa da Irmandade, certificara o meirinho Manuel Barbosa já haver penhorado Francisco Félix da Cruz, condenado à multa de três mil réis em dinheiro de contado, por funcionar com loja aberta de marceneiro, com quatro aprendizes, sendo seu ofício o de entalhador e por não haver sido examinado nem licenciado devidamente pela Municipalidade.

Para justificar os argumentos aduzidos pela Irmandade do Patriarca São José, fizeram os juízes e escrivães dessa corporação religiosa juntada aos autos de uma certidão da consulta endereçada pela Câmara da cidade à metrópole, a respeito de pedreiros e carpinteiros, que solicitavam licença para ter loja aberta, sem serem examinados.

A 24 de Janeiro de 1748, tendo em vista a resposta dada pela côrte portuguesa, resolveu afinal o Concelho dos vereadores as dúvidas opostas, com o seguinte provimento:

> "Sendo-nos informado que carpinteiros tomam obras de pedreiros, segue-se dano à cidade e por ser isso contrário à boa ordem, fica estabelecido que nenhum carpinteiro da cidade e seu têrmo tomará obra de pedreiro e nem o pedreiro a de carpinteiro. Qualquer pedreiro ou carpinteiro que fôr encontrado transgredindo esta ordem pagará 6$000 — metade para o acusador e outra metade para as obras da cidade".

Esta resolução, lançada no livro de posturas do Senado da Câmara, segundo se lê em documento anexo aos autos, foi trasladada e entregue à Irmandade de São José, a requerimento do juiz do ofício de carpinteiro Manuel da Costa Carvalho — de conformidade com o despacho exarado pelo Juiz de Fora, Presidente do Senado da Câmara, doutor Antônio José de Matos e Silva, que desde Janeiro de 1752 vinha exercendo êsse cargo (2).

Com a réplica, tréplica e embargos, oferecidos pelos contendores, seguiu o processo de execução seus trâmites, nêle intervindo mais tarde o doutor José Maurício da Gama Freitas, na qualidade de Juiz de Fora (3), além dos advogados já citados e dos doutores em leis João de Castilho de Sousa Botafogo, José da Silva Soares e José Alberto Monteiro.

Novas razões vieram nos embargos contrariar o libelo, acentuando que os "mestres entalhadores não estavam sujeitos a exame, como se exigia aos carpinteiros e marceneiros e nem eram obrigados a nenhum compromisso".

Pela prova arrolada no debatido pleito se verifica terem sido por demais frágeis as razões alegadas pelos autores e de forma a não conseguirem êles convencer os juízes do Tribunal da Relação sôbre o pretenso direito que pleiteavam.

Autores apelantes, os juízes e mais irmãos da Irmandade de São José, e apelado o Senado da Câmara, na nova fase da demanda, foi a requerimento daqueles irmãos anexada aos autos uma certidão do compromisso da corporação dos pedreiros e carpinteiros, extraída pelo escrivão da

---

(2) — Nomeado em 1759 provedor de capelas, resíduos e ausentes.

(3) — José Maurício da Gama Freitas substituiu Antônio José de Matos e Silva, depois de Janeiro de 1759. Neste mês — diz-nos Melo Morais, pai (*Brasil Histórico* — vol. II — pág. 75) — presidira Matos e Silva a cerimônia *do lançamento da pedra fundamental do templo* da Ordem Terceira de São Francisco de Paula, ainda no exercício do cargo de Juiz de Fora.

Câmara André Martins Brito, na qual se mencionava o capítulo acêrca dos mestres e aprendizes em seus ofícios.

Com aprovação régia de 17 de Outubro de 1754, o *Compromisso da Irmandade do Patriarca São José* obrigava os juízes de carpinteiros e pedreiros a procederem vistoria nas obras da cidade e seu têrmo, *para verificar se eram feitas segundo as regras, ou se havia falsidade nos materiais, tudo à custa dos mestres de obras.*

Êstes seriam obrigados, nos têrmos do capítulo VII do Compromisso, a concorrer com a quantia de $480 para os juízes e com a de 6$000 para a mesa da Irmandade. Nenhum mestre poderia tomar obra que não fôsse rigorosamente do seu ofício. Verificada a inobservância dessa cláusula compromissal, seria o infrator preso na cadeia e, na reincidência, condenado, além da prisão, à multa de 12$000, aumentada pelo dôbro, tantas vezes quantas fôssem as infrações dessa natureza.

No transcorrer do processo, depuseram não só Francisco Félix da Cruz, o acusado, como os marceneiros Lourenço Antônio Jaques, Antônio Gomes de Freitas e Antônio José da Rosa, todos moradores na travessa da Alfândega (4); Manuel José de Araujo, furriel do terço de auxiliares desta cidade que há vinte e um anos vivia do ofício de entalhador; Luís da Fonseca Rosa, entalhador, domiciliado na rua do *Sucusarará* (5); os marceneiros Domingos de Brito e José Rodrigues, moradores na rua Detrás do Carmo; Antônio Correia de Carvalho e Francisco Silva, ambos entalhadores e domiciliados na rua do *Sucusarará*.

---

(4) — Chamou-se travessa da Alfândega ou *rua da travessa da Alfândega* o trecho final dêsse logradouro, de São Domingos para o Campo de Santana.

(5) — Essa curiosa denominação se estendia a um pequeno espaço da rua da Quitanda. Em documentos de princípios do século XIX a encontramos para designar um trecho do velho logradouro carioca.

ANTÔNIO GOMES DE FREITAS e ANTÔNIO JOSÉ DA ROSA disseram apenas conhecer Francisco Félix da Cruz, com loja aberta, trabalhando em obras pertencentes ao ofício de marceneiro.

MANUEL DE ARAÚJO, interrogado sôbre os embargos opostos, foi mais explícito em seu depoimento: informou que os entalhadores e marceneiros trabalhavam pùblicamente em obras pertencentes a uns e outros, socorrendo-se sobremodo os marceneiros do auxílio dos entalhadores. Sabia que êstes não eram obrigados no Rio de Janeiro a exame e só o eram em Lisboa para serem admitidos à bandeira da irmandade dos marceneiros e entrarem na *casa dos vinte e quatro*. Acrescentou que, na capital portuguesa, como no Rio de Janeiro, se aproveitavam os pedreiros e outros obreiros de serviços dos entalhadores, para moldes em madeira e para os imitarem em prata, ouro, etc.. Em Lisboa faziam marceneiros e entalhadores todos os *gêneros de ornatos, lisos de casas ou com talha, sem que ninguém os impedisse*. Conhecia no Rio de Janeiro marceneiros que haviam tomado obras de retábulos, oratórios, castiçais e lanternas — citando o mestre marceneiro Jacinto de Lemos, que trabalhara para a Irmandade de Senhor dos Passos e fizera uma moldura com talha para o Senado da Câmara.

LUÍS DA FONSECA ROSA, que vivia do ofício de entalhador, declarou caber, de fato, a seus companheiros de ofício a execução de obras de talha para igrejas e oratórios, sendo-lhes, contudo, permitido desde longa data cuidarem das ocupações pertencentes aos marceneiros — fazendo ornatos lisos de casas, tamboretes, papeleiras e cômodas. Sabia que o embargante, entalhador Francisco Félix da Cruz, tinha loja aberta de marcenaria, na qual fazia tôda a casta de obras dêsse ofício, que lhe encomendavam, mas ignorava se lhe havia sido concedida licença. Êle, próprio, depoente, *sendo mestre entalhador*, tem feito nesta cidade muitos tam-

boretes, papeleiras e cômodas e as portas da igreja de São Pedro e tudo nesta cidade, "sem que pessoa alguma o impedisse — assim como não se tem impedido a muitos entalhadores que nesta cidade têm feito e estão fazendo tamboretes, cômodas e outras semelhantes obras; que ela testemunha sabe por ver e como se pratica, sendo que os entalhadores nesta cidade não são examinados nem têm juiz do ofício..." Os marceneiros ajustavam serviços para o preparo de retábulos de capelas, lanternas e outras obras de talha, valendo-se dos entalhadores, que davam o risco ou consentiam que as fizessem em suas lojas. Não só os marceneiros conio os outros oficiais se aproveitavam dos entalhadores, que lhes faziam os riscos ou modelos, ou lhes ensinavam a fazê-los.

DOMINGOS DE BRITO, outra testemunha jurada aos Santos Evangelhos, afirmou que os entalhadores faziam todos os gêneros de ornatos de madeira, sem que fôssem impedidos pelos marceneiros, que mantinham em suas lojas muitos oficiais daquele ofício não sujeitos a exame. Sabia que marceneiros, pedreiros, ourives, etc. pediam aos entalhadores modelos e riscos para suas obras. Atribuía a denúncia dada contra Francisco Félix da Cruz à inimizade do juiz de pedreiro Manuel da Costa Carvalho.

JOSÉ RODRIGUES, oficial de marceneiro, inquirido a respeito do *conteúdo dos embargos,* declarou ter ciência de que há oito anos — tempo em que *assiste nesta terra,* — os entalhadores estavam de *posse deencaixiliarem* madeiras em obras que executavam nas suas lojas, *com talha ou sem ela,* sem nenhuma proibição. Da mesma sorte os marceneiros faziam serviços de entalhadores, não tendo em qualquer época sido proibidos semelhantes trabalhos. Declarou mais a testemunha que o compromisso da Irmandade de São José não cogitava de entalhadores, *porque êstes* não são nem nunca foram examinados. Confirmou os depoi-

mentos anteriores prestados pelas demais testemunhas acêrca das obras feitas, tendo conhecimento de que o marceneiro Jacinto de Lemos ajustara lanternas de talha para o Senhor dos Passos. Com referência à animosidade de Manuel da Costa Carvalho, ouvira êste dizer que havia de *tirar o capote ao réu Francisco Félix da Cruz* — que a testemunha julgava um pobre homem, casado e com filhos.

ANTÔNIO CORREIA DE CARVALHO, entalhador, depôs nas mesmas condições das outras testemunhas, salientando, porém, que Manuel da Costa Carvalho, mestre marceneiro e juiz de carpinteiro, tinha também em sua loja entalhadores e limpadores. Vários oficiais de marceneiro dependiam dos entalhadores para lhes fazer as plantas ou modelos em madeira. Citou o mestre marceneiro Jacinto de Lemos, por exemplo, tomando obra destinada à Igreja do Senhor dos Passos — obra que pertencia sem nenhuma dúvida ao ofício de entalhador. Disse mais que Costa Carvalho movia e fomentava a causa contra o réu por desavença pessoal, acusando-o de ser *um pouco abusado*.

A última testemunha ouvida, FRANCISCO DA SILVA, oficial entalhador, não destoou de um modo geral das outras testemunhas arroladas no processo, prestando esclarecimentos que condiziam com as informações dos depoentes acima citados. No Rio de Janeiro, como nas cidades do Pôrto e de Braga, presenciara Francisco da Silva nas lojas de entalhadores a feitura de tôda a casta de ornatos de madeira ou de talha, sem que fôssem proibidos êsses trabalhos. Pormenorizou, além disso, as obras de talha executadas por marceneiros, citando como as demais testemunhas a de Jacinto Lemos para o Senhor dos Passos.

Por êstes depoimentos se infere à saciedade que uns e outros — marceneiros, carpinteiros e entalhadores — seguiam velha usança portuguesa, livremente observada com frequência em Lisboa e em outras cidades do reino lusitano,

sem que houvesse qualquer disposição legal que a coibisse ou sequer restringisse o exercício cumulativo daqueles ofícios obreiros.

As classes ou corporações de ofícios, remanescentes da Idade Média, suprimidas no Brasil Independente e em Portugal por decreto de 21 de Maio de 1834, mereceram na metrópole portuguesa, mais do que nas colônias, atenções especiais, codificando em fins do século XVI o licenciado Duarte Nunes de Leão, o *Regimento de todos os ofícios mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa* (6).

Pelas Ordenações do Reino era vedada a eleição dos peões e oficiais mecânicos para os concelhos das Câmaras, como também dos *infames*, pela raça ou por crimes — judeus, mouros, cristãos novos, degradados, ciganos, mulatos livres ou "mulatos de capote".

Em Portugal se representavam as profissões obreiras pela chamada *classe dos vinte e quatro*, diz-nos Vieira Fazenda. Cada uma dessas classes elegia o seu juiz e para ter assento na *casa dos vinte e quatro* era preciso ser maior de 40 anos. Com o correr dos tempos, escreve o douto Vieira Fazenda (7), êsses vinte e quatro grêmios, levados pelo fervor religioso, se congregaram em Irmandades, tomando cada um dêles por patrono um santo, devidamente discriminado pela carta régia de 3 de Dezembro de 1771.

Dos ofícios representados nesses grupos, onze eram enbandeirados.

Os pedreiros, carpinteiros de casas, canteiros, marceneiros e ladrilhadores, pertenciam à Irmandade do Patriarca São José.

---

(6) — *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecanicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lixboa* (1572) — publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia, professor da Universidade de Coimbra.

(7) — *As Bandeiras dos Ofícios* — Revista do Instituto Histórico Brasileiro, tomo 86, vol. 140, pág. 152.

No Rio de Janeiro e noutras cidades do Brasil não se observou em rigor o regime da *casa dos vinte e quatro,* seguindo-se, todavia, a tradição religiosa transmitida pela metrópole.

Na correição de 16 de Abril de 1624, do desembargador Ouvidor João de Sousa de Cardena, proveu êsse magistrado que se solicitasse à Sua Majestade El-Rei para eleger dois *mesteres do povo, por haver nesta cidade muito crescimento de gente e pobreza na terra, que de tudo tem necessidade.*

As tradições religiosas das bandeiras dos ofícios foram sobretudo mantidas no Rio de Janeiro na festividade do Corpo de Deus. Tendo caído em desuso a procissão, restabeleceu-a o Concelho dos vereadores em 1668, mandando que os juízes de ferreiros e pedreiros, os dos alfaiates, tanoeiros, ourives, taverneiros e padeiros concorressem com suas imagens e símbolos. Os juízes de marceneiros conduziriam na procissão do Corpo de Deus a imagem de Menino Deus. Não obstante escassa a documentação que se conhece, através da legislação, relativamente a classes de ofícios no Brasil colonial, registra o livro de Correições dos Ouvidores do Rio de Janeiro seiscentista (8) a determinação do desembargador João Velho de Azevedo, em 16 de Dezembro de 1653, a criação de taxas para o exercício dos jornaleiros e oficiais mecânicos, que deveriam ter regimentos e prestar fiança, "conforme o estado da terra".

No século XVIII, em sua correição de 20 de Fevereiro de 1731, proveu o Ouvidor Fernando Leite Lôbo, a requerimento dos senhores oficiais da Câmara, que os carpinteiros

---

(8) — *Autos de Correições dos Ouvidores do Rio de Janeiro* — 1624-1699 — 1.º volume, pág. 40 (Catálogo 274 — Impressos — Obras, div. — Rio de Janeiro — Arq. do Distrito Federal). "Proveu outrosim sefizesse Livro particullar para aposturas, etaixas assim para os Jornalleiros, e Officiaes mecanicos, como para as mais conzas que se vendem, assistindo todos os Officiaes da Camara com os homens bons, da governança desta Cidade..."

ocupados em trabalhos fora da cidade, em engenhos e noutros lugares, fôssem examinados e pagassem licença, sob pena de 6$000 de multa, que seria satisfeita na cadeia (9).

Em relação aos pintores e escultores, comumente chamados entalhadores, dez anos depois, a correição do Ouvidor João Alves Simoens, de 31 de Agôsto de 1741, resolveu acêrca dêsses ofícios e isentou-os do pagamento de alvará de licença, nos seguintes têrmos:

> "Por constar que o Senado obriga os pintores e escultores a tirar licença para o exercício de suas artes — o que é contrário ao direito, por serem liberais de sua natureza e não variarem de essência, pelo acidente de terem porta aberta — mando que não sejam obrigados a tirar as ditas licenças" (10).

Essa determinação da Ouvidoria do Rio de Janeiro foi observada até a extinção das classes de ofícios, o que ocorreu com o advento do regime constitucional no Brasil Independente.

Os autos de execução contra Francisco Félix da Cruz (1759-1761), pertencentes às coleções do Arquivo do Distrito

---

(10) — *Autos e Correições dos Ouvidores do Rio de Janeiro* — 1700-1747 — 2.º volume. Nessa mêsma correição proveu o Ouvidor Leite Lôbo sôbre regimentos dos oficiais mecânicos e outros semelhantes, desobrigando-os de tirar novos regimentos a que até então eram compelidos, pagando meia pataca ao escrivão do Senado da Câmara — Pág. 65 do volume das Correições de 1731. (Catálogo 274 — Impressos — Obrs. div. — Rio de Janeiro — Arq. do Distrito Federal).

(10) — *Autos de Correições dos Ouvidores do Rio de Janeiro* — 1700-1747 — — pág. 94 — 2.º volume (Edição da Prefeitura do Distrito Federal) — Diligência dos alcaides e almotacés e nomeação dos tesoureiros e almoxarifes. (Catálogo 274 — Impressos — Obrs. div. — Rio de Janeiro — Arq. do Distrito Federal).

Federal, confirmam assim plenamente a decisão da Ouvidoria do Rio de Janeiro, de 31 de Agôsto de 1741.

Constituem os depoimentos que citamos, interessantes subsídios judiciários e abrem clareiras à elucidação da história minudente sôbre alguns dos ofícios mecânicos no Rio de Janeiro colonial.

NORONHA SANTOS

DOCUMENTOS

(TEOR DOS DEPOIMENTOS CONSTANTES DOS AUTOS DE EXECUÇÃO DE 1759-1761)

Aos dez dias domes de Julho demil Setecentos eSessenta ehum annos nesta Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro emCasas de morada de mim Escrivão aodiante nomeado por parte dos Autores mefarão apresentadas asduas testemunhas, que pelo Enqueridor da Relação Antº. Leonardo deSepulveda farão enquiridos eperguntados que Seos nomes, dito este mes, cidade, tudo Li oque adiante SeSegue, deque fis este termo: (ilegível) *Andre Martins Britto Escrivão daCamara que oescrevy.*

I

LOURENÇO ANTONIO JAQUES, *morador na travessa da Alfandega, que vive de Seo officio de Marcineiro, testemunha jurada aos Santos Evangelhos emque pos Sua mão direita, eprometeo dizer verdade, deidade que disse ser detrinta e Sete anno, ao custume disse nada.*

Eperguntado aele testemunha pello contheudo nos artigos dacontrariedade disse aoprimeiro, que sabe pello ver o Embargante Francisco Felix da Crus, E' mastre do Officio

de entalhador, deque tem usado Marcineiro então aode entalhador, como mais não disse, nem demais, eassignou com odito Enqueridor: eeu Andre Martins Britto, Escrivão daCamara que oescrevy.

(Assinatura ilegível)

II

ANTONIO GOMES DE FREITAS, *morador na travessa da Alfandega, official de Marcineiro testemunha jurada aos Santos Evangelhos emque pos Sua mão direita eprometeo diser verdade. deidade que disse ser de sincoenta annos, eao costume disse nada.*

Eperguntado seelle testemunha pelo contheudo dos artigos declarados na contrariedade disse a primeiro que sabe pello ver, que o embargante Francisco Felix da Crus é Mestre entalhador deque usava nesta cidade na sua Logea, enada mais disse desta.

Este segundo disse que sabe pello ver, que ao officio de entalhador mandão os Marcineiros fazer astalhas para as Suas obras, eoutras pessoas que ashão de obter para Igrejas, oratorios, eoutras obras, enada mais compete ao Officio de entalhador, de não fazer e mais não disse deste.

E do sexto disse que sabe pellover, que ao Marcineiro pertence faser cadeiras, e tamboretes, Leitos, catres, eoutras semelhantes obras lisas, emolduradas, mas entalha, que em algúas das ditas obras de Marcineiro sofas as mandão estes faser a entalhador, e mais não disse deste.

E do quarto disse que o Embargante Francisco Felix este com Logea aberta de Marcineiro com aprendizes, eofficiaes trabalhando emtoda acasta de obra pertencente ao officio de Marcineiro emque não é examinado, emais não disse, nem do quinto.

E do sexto disse, que sabe pello ver, que encaixiliar, ou Sambrar pertence somente ao officio de Marcineiro, e mais não disse easignou comelle Enqueridor: André Martins Britto Escrivão da Camera que escrevy.

Antonio Gomes de Freitas

III

ANTONIO JOSÉ DA ROSA, *morador natravessa da Alfandega, que vive do Seo officio de Marceneiro, testemunha jurada aos Santos Evangelhos aoque pos Sua mão direita, e prometeo diser verdade edeidade que disse ser de vinte e Sinco annos pouco mais, oumenos eao costume disse nada.*

Eperguntado aelle testemunha pello contheudo nos artigos da contrariedade depos aoprimeiro que sabe pello ver. que o Embargante ..... da Crus vive nesta cidade e logea deentalhador deque E' mestre e mais não disse desta.

E do segundo disse que sabe pello ver e que aos entalhadores somente compete fazerem talhas para as Igrejas, ou oratorios, e para os Marcineiros, ou outras quaesquer pessoas que lhas encomenda, emais não disse deste.

E do terceiro disse que sabe pello ver, que o officio de Marcineiro emtudo é diverso do officio de entalhador, porq os ditos Marcineiros não fazem talha; mas sim tamboretes, e cadeiras, Leitos, Leitos bofetes, respetivos, eoutras semelhantes obras emais não disse deste.

E do quarto disse, que sabe pello ver que oEmbargante Francisco Felix da Crus tem logea aberta de Marcineiro emaqual faz toda acasta deobra, que lhe encomendão pertencente ao dito oficio enão sabe elle testemunha que para esse effeito tenha Licensa, ousiza designada e se dedique odito Embargante Francisco Felix tendo nadita Logea trabalhando officiaes dodito officio, emais não disse deste nem do seguinte.

Este sexto disse por saber pello ver que encaixiliar ou lambris que pertenção ao officio de Marcineiro e não ode entalhador, e mais não disse deste, e asignou comelle Enqueredor: e eu André M. Britto Escrivão da Camara que oescrevy.

Antonio José da Rosa

Aos Sete dias domes de Septembro demil Setecentos eSessenta ehum annos, nesta Cidade de São Sebastião do Rio deJaneiro.

IV

MANOEL DE ARAUJO, *Furriel do terço dos auxiliares desta cidade, testemunha jurada aos Santos Evangelhos emque pôs sua mão direita eprometeo dizer verdade, de idade que disse ser detrinta etres annos, eao costume disse nada.*

Eperguntado aelle testemunha pello contheudo nos embargos fl. 8 disse aoprimeiro, que avinte ehum annos, que elle testemunha exercita a arte ouofficio de entalhador, tanto na Cidade de Lisboa nas Logeas mais avultadas aonde trabalhou, como nesta Cidade nunca Lhe prohibirão, nem vio que Seprohibisse faseremse nas Logeas dos Entalhadores qualquer genero de ornato deCasa nasditas Logeas de entalhadores, Levando as ditas obras talha, eoutras Sem ella, tendo nellas publicamente os Mestres Entalhadores officiaes de Marcineiro aosquaes dirigião os ditos Entalhadores para que pello seo risco os Marcineiros trabalhassem, assim como tambem emtodo o sobredito tempo tem elle testemunha visto praticar terem os Mestres Marcineiros nas Suas Logeas officiaes de entalhador para Lhe faserem as talhas das obras que fasem de Marcineiro, emais não disse deste nem do segundo porter dito oque sabia, nem dos mais dos embargos. E da replica disse aoprimeiro que sabe pello ver, que os entalhadores nesta Cidade não São obrigados aoexame, nem

examinados, eSó oforão em Lisboa porse anexarem a Bandeira, e Irmandade dos Marcineiros para entrarem na Casa dos vinte equatro alternativamente com os ditos Marcineiros; emais não disse.

E do Segundo disse, que Sabe pello ver, que tanto na Cidade de Lisboa, como nesta Sevalem os Pedreiros, ede outros officios dos entalhadores para faserem moldes emmadeira para osimitarem emprata, ouro, pedra, eoutros generos, emais não disse.

E do terceiro disse que ema Cidade de Lisboa presenciava elle testemunha faserem os entalhadores, etambem os Marcineiros todos os generos de ornato decasa Lisos, oucomtalha, Sem que hum impedisse aosoutros asditas obras, assim como nesta Senão impedião, emais não disse deste.

E do quarto disse que Sabe pello ver, que muitos Marcineiros nesta Cidade tem tomado obras aSeo Cargo, que inteiramente Só pertencem aEntalhador, como São retabulos, oratorios catisçaes, eLanternas, como ofez Jacinto de Lemos para a Irmandade do Senhor dos Passos desta cidade, e hua moldura comtalha para a Camara, Sendo Mestre Marcineiro, emais não disse deste, nem doquinto.

E do sexto disse, que Sabe pello ter ouvido diser amuitas pessoas, que Manoel da Costa de Carvalho Mestre Marcineiro (E' oque agencia apresente Causa contra o Reo, etrata da applicação della porter tido com o Reo (parte ilegível) *as diferenças, emais não disse, e asignei com elle Enqueredor: e eu Andre Martins Britto, Escrivão da Camera que oescrevy.*

Manuel J.è Ar.º

V

Luiz da Fonseca Rosa, *morador nesta cidade na rua do Sucosarava (?), testemunha jurada aos Santos Evangelhos em que pôs Sua mão direita, que vive do Seo officio de enta-*

lhador, deidade que disse Ser de Sessenta annos pouco mais oumenos, eao costume disse nada.

E perguntado aelle testemunha pello contheudo nos embargos, ao primeiro disse que ha mais dequarenta eoito annos, que elle testemunha principiou aaprender o officio de Entalhador na cidade de Lisboa adonde oexerceo muitos anno, e Sabe pello ver, que os Mestres Entalhadores fasião nas Suas Logeas toda aqualidade de ornato de casa Levassem (?) e outras talhas, e detodas qualidade de Madeiras, sem que nunca os Marcineiros Seoppusessem aisso, porque erão osque costumavão faser então os Marcineiros, porque estes de ordinario Se occupavão faser, Leitos Bancos, ebofetes, eque era somente oque Lhepertencia, ainda que algum Seintremetesse afaser algum ornato decasa, que Lhedesfarçavão os entalhadores, enesta cidade costumavão os entalhadores iambem faserem osditos ornatos de casas Lisos, ecomtalha, então Sabe elle testemunha que os Marcineiros seintremetessem aquerello impedir, mas tambem nas daquelle Reo emais não disse desta, nem demais por ter dito o que sabia.

E da Replica disse aoprimeiro, que sendo elle testemunha Mestre entalhador, tem feito nesta cidade muitos tamboretes, papeleiras, e comodas, eas portas da Igreja de São Pedro, etudo nesta cidade sem que pessoa algúa oimpedisse, assim como tambem senão tem impedido amuitos Entalhadores, que nesta cidade tem feito, eestão fasendo tamboretes, comodas, eoutras semelhantes obras, e Sabe elle testemunha pello ver, ecomelle sepraticar que os entalhadores nesta cidade não são examinados, nem tem Juis de officio, emais não disse, nem do segundo, e terceiro.

E do quarto disse que sabe pello ver, que muitos Marcineiros nesta cidade tomado aSua conta, eajustão, etem ajustado, efeito retabulos de capella, lanternas, eoutras obras detalha, epara isso se valem dos Entalhadores, que Lhe dão o risco, eoutros Lhes vão faser para as suas Logeas, então só os

Marcineiros mas muitos officiaes se valem dos dos Entalhadores para Lhe faserem os riscos, e modellos, elheinsinarem afaser as suas obras, emais não disse deste, nem doquinto por ter dito o que sabia.

E do sexto disse, que disendo elle testemunha a Manoel da Costa de Carvalho, que não perseguisse ao Reo Francisco Felix da Cruz com apresente Cauza, porque não tinha razão pertencendo ao officio do Reo faser toda acasta de ornato de casa fabricado de Madeira, Lhe respondeo odito Manoel da Costa, que não tinha que faser, porque havia deperseguir ao Reo, e elle era que gastava da algibeira aelle odito Reo da sua, emais não disse, easignou com elle Enqueridor e eu Andre Martins Britto Escrivão da Camera que escrevy.

Luiz Da Fonc.ca Roza

VI

Domingos de Britto, morador atras do Carmo, official de Marcineiro, testemunha jurada aos Santos Evangelhos emque pôs Sua mão direita, e prometeo diser verdade, deidade que disse ser de sessenta equatro annos pouco mais, oumenos, eao costume disse nada.

E perguntado aelle testemunha pello contheudo nos embargos ao primeiro disse que elle testemunha trabalha muitos annos na cidade de Lisboa em casas demuitos Mestres Entalhadores, os quaes fasião todo genero de ornato de casas de madeira, sem que fossem nunca impedidos pellos Marcineiros, porque Lhe não pertencião asditas obras, ainda que algúas fasião, e haverá vinte annos pouco mais, oumenos, que elle testemunha assiste nesta cidade adonde vio, epresenciou, que os Entalhadores nas Suas Logeas, não só fasião, e fasem obras detalha, mas tambem Lisas, assim como muitos Marcineiros tem nas Suas Logeas officiaes de Entalhadores ealimpadores para Lhefaserem as talhas que necessitão as

Suas obras, este não vio elle testemunha, nem Sabe, que os Marcineiros impedissem a Entalhador algum asditas obras, mas doque ao Reo Francisco Felix, emais não disse dos artigos dos embargos.

E da replica disse aoprimeiro, que Sabe pello ver que os Entalhadores nesta cidade não São examinados, nem tem Juis do officio, emais não disse.

E do segundo disse que Sabe pello ver que Marcineiros, Pedreiros, Ourives, eoutros officiaes Sevalem, epedem aos Entalhadores para Lhe darem o risco, ou modello para as Suas obras emais não disse deste e do quinto.

E do sexto disse, que Sabe pello ver, que Manoel da Costa Carvalho Mestre Marceneiro, E' o que solicita, eapplica apresente Causa contra o Reo Francisco Felix, eouvio elle testemunha diser aalgúas pessoas, que odito Manoel da Costa antecedentemente linha tido duvidas com o dito Embargante, e mais não disse, easignou com elle Enqueredor: e eu Andre Martins Britto Escrivão da Camara que oescrevy.

Domingos de Britto (Entre Domingos e Britto figura o sinal †)

VII

José Rodrigues, *official de Marcineiro morador atras do Carmo testemunha jurada aos Santos Evangelhos com que prometeo diser verdade deidade que disse Ser de trinta etres annos pouco mais, oumenos, eao costume disse nada.*

E perguntado aelle testemunha pello contheudo nos embargos f. 8 disse ao terceiro que Sabe pello ver aoito annos, que assiste nesta terra, que os entalhadores estão deposse de encaixiliarem madeiras nas obras que fazem nas Suas Logeas comtalha, ou Sem ella, Sem que fossem disso prohibidos, assim como tambem os Marcineiros entrometerem, ouporem talhas que Sefabrica nas Logeas dos mesmos, húas

eoutras nados entalhadores deque tambem nunca fossem impedidos porestes e mais não disse deste que E' o segundo.

E do terceiro disse, que elle testemunha não Sabe nem nunca ouvio diser, que o Compromisso de São José, ouda Sua Irmandade trate, ou fale dos entalhadores porque estes não São, nem nunca forão examinados; emais não disse deste, nem dos mais dosditos artigos dos embargos.

E da treplica disse ao segundo, que os Pedreiros, Carpinteiros, ourives, eoutros eofficios se valem muitas veses dos entalhadores, tem delles dependencia para alguns riscos, que Lhesfasem, aos entalhadores não dependem dos ditos officios para cousa algúa, emais não disse deste.

E do terceiro disse, que elle testemunha trabalhou muitos annos na Cidade de Lisboa, e Sabe pello ver, que nas Logeas de entalhadores fasião papeleiras, tamboretes ebofetes, toda acasta de ornatos de casa Eem Lisos, eoutros com talha Sem que para isso houvesse impedimento algum, emais não disse deste.

Lemos foi oque tomou aSeo cargo, eajustou as lanternas de talha, que sefiseram para o Senhor dos Paços desta Cidade, eoutros muitos Marcineiros não Só ajuslão Semelhantes obras, eSefasem nas Suas Logeas, ouem outras por Sua conta, mas tambem outras demayor ponderação, que Levão talha emais não disse deste.

E do quinto disse, que Sabe pello ver que na cidade de Lisboa tambem tem nas Suas Logeas officiaes de entalhador, aquelles que tem ou podem ter, como sucede nesta cidade emais não disse.

E do sexto disse que elle testemunha presenciou, Luis da Fonseca pedir digo presenciar falar luis da Fonseca a Manoel da Costa de Carvalho, que não perseguisse ao Reo com apresente accusação, porque Sabia que elle fomentava eodito Manoel da Costa Lhe respondeo, que aina que Seo Pay Lhe pedisse, o não faria, porque havia poreste modo tirar o

Capote ao Reo, e Sabe elle testemunha pello ver que odito Reo he hum pobre homem casado com filhos, emais não disse, easignou com elle Enqueredor: e eu Andre M. Britto Escrivão da Camera que oescrevy.

De José Roiz (Entre José e Roiz figura o sinal †).

VIII

ANTONIO CORREA DE CARVALHO, *official de Entalhador morador na rua Soucosarará, testemunha jurada aos Santos Evangelhos emquedepôs Sua mão direita, e prometeo diser verdade, deidade que disse ser de trinta annos, pouco mais, oumenos eaocustume disse nada.*

E perguntado aelle testemunha pello contheudo nosartigos dos embargos disse ao segundo, que elle testemunha ter nos pello dito officio, e sempre vio, que estes tiveram nas Suas Logea osque quiserão officiaes que Lhe fisessem toda aqualidade de ornato de casas Lisos, oucomtalha, edamesma sorte os Mestres Marcineiros como Manoel da Costa de Carvalho, eoutros, tambem quando Lhesparece tem nas Suas Logeas Entalhadores, eLimpadores e nellas fasem, etem feito obras Lisas, edetalha como Lhesparece, Sem que Cruz eoutros tenhão tido prohibição alguma, emais não disse deste.

E do terceiro disse, que não sabe, nem ouvio nunca diser, que osEntalhadores fossem examinados, nem Sugeitos aBandeira, oulrmandade algúa, emais não disse deste, nem dosmais dos Embargos.

E da treplica disse ao Segundo, que Sabe pello ver, que outros officiaes dependem dos entalhadores, porque Sevalem delles para Lhesfaserem as pLantas, oumodellos em madeira para asobras, que querem faser como elles testemunha tem feito ma ..... eoutros officiaes, emais não disse deste.

E do terceiro disse, que geralmente tem elle testemunha ouvido diser nesta cidade amuitos officiaes de entalhador e Marcineiro, que trabalharão nade Lisboa, que os Entalhadores dadita cidade fasem nas Suas Logeas toda acasta de ornato de casas Lisos, ecomtalha, emais não disse deste, nem do quarto, equinto emais não disse deste.

Edoquarto disse, que Sabe pello ver, que Jacinto de Lemos Mestre Marcineiro tomou aobra das Lanternas detalha que Sefiserão para o Senhor dos Paços desta Cidade, que só pertencião ao officio deEntalhador, eoutros muitos Mestres Marcineiros Sabe elle testemunha pello ver que tem tomado obras detalha, emais não disse deste, nem doquinto por ter dito oque Sabia.

Edosexto disse, que Sabe pello ter ouvido diser constantemente, que Manoel da Costa Carvalho Mestre Marcineiro, hé que movia, efomenta apresente Cauza contra o Reo, sendo este pouco abusado.....devia ecom obrigação de mulher.. .....porque odito Manoel da Cosla Carvalho teve disavença com odito Reo, emais não disse easignou comelle Enqueredor: eeu Andre Martins Brillo Escrivão da Camera que oescrevy.

Antonio Correa de Carv.

IX

FRANCISCO DA SILVA, *official de Entalhador, emorador narua do Sucosarará, testemunha jurada aos Santos Evange-*

lhos enque pôs Sua mão direila. eprometeo diser verdade, deidade que disse Ser vinte eSete annos pouco mais, oumenos, eaocostume disse nada.

Epergunlado aelle testemunha pello contheudo nosarligos dosembargos disse ao Segundo, que anove annos, que elle testemunha tem presenciado nos officios nesta terra, que nunca foi prohibido aos Marcineiros terem nas Suas Logeas officiaes de Entalhadores, oualimpadores dastalhas, assim como tambem nunca nos Sobreditos annos elle testemunha soube, que os Entalhadores fossem prohibidos afaserem nas Suas Logeas toda acasta de ornato de casa Lisos, oucomtalha como sempre tem feito. Sem opposição algúa, emais não disse deste.

Edo terceiro disse, que Sabe pello ver, que os Entalhadores não são examinados nem obrigão aisso, emais não disse deste nem domais dos embargos.

Eda replica disse ao segundo digo ao terceiro, que elle testemunha trabalhou pello Seo officio deentalhador detalha nas cidades de Braga, e do Porto aonde presenciou, que nas Logeas dos entalhadores Sefasião loda acasta de ornato de Casa Lisos, oucomtalha Sem que SeLheopposessem os Mestres Marcineiros, emais não disse deste.

Edo quarto disse, que Sabe pello ver, que Jacinto de Lemos Mestre Marcineiro ajustou, efes por Sua Conta as lanternas detalha para o Senhor dos Paços desta Cidade, outras mais obras detalha, assim como tambem tem feito muitos Mestres Marcineiros, que tem feito por Sua Conta enas Suas Logeas, efora della muitas obras detalha Sem que os Entalhadores aisso seopponhão; emais não disse deste, nem doquinto.

E do sexto disse, que Sabe pelo ter ouvido diser amuitas pessoas que Manoel da Costa de Carvalho hé o que fomenta apresente Causa contra o Reo, porque teve .....(*)

(*) A continuação dêste depoimento deveria constar da folha 63 dos autos de execução de 1759-61. Não consta, porém, nenhuma referência ao depoente nessa folha.

O ESTILO BRASILEIRO D. MARIA OU COLONIAL BRASILEIRO

Estamos encontrando grande dificuldade para atribuir ao estilo de mobiliário nacional, de expressão nitidamente divorciada dos outros modelos conhecidos, a denominação que o caracterize sem provocar confusão.

Como estilo *D. Maria I* existem em Portugal as conhecidas camas de medalhão ovalado tendo como coroamento o laço e a guirlanda, ornamentação que se sucede em aplicações análogas nas outras peças da série. Embora acrescentemos *brasileiro*, ainda assim permanece o *D. Maria I* português, ùnicamente chamado na península "D. Maria I". Quanto às confusões que se generalizaram em Portugal com êste estilo e Sheraton, Hepplewhite e Adam — por serem êstes ebanistas e engenheiros arquitetos coevos do período D. Maria I — não implicam na determinação exata do que seja o verdadeiro D. Maria I, pois trata-se, ùnicamente, de um engano popular que será corrigido oportunamente, uma vez que os eruditos no assunto, naquele país, conhecem a verdadeira expressão, conforme se poderá verificar nos livros sôbre mobiliário português.

A denominação *colonial brasileiro* para êstes móveis, conforme propôs Belmonte, não deixa, por sua vez, de suscitar embaraços, pois todos os móveis anteriores a essa época são coloniais, embora cada um tenha seu nome próprio,

como: Manuelino, Filipino, D. João V, D. José ou Pombalino e D. Maria I.

O Sr. Gustavo Barroso, apesar das restrições contidas em seu estudo publicado no número 1 da revista "Anais" do Museu Histórico Nacional, referindo-se ao nosso trabalho sôbre a caracterização do mobiliário brasileiro, admite que se crisme o estilo "do período colonial, nos séculos XVIII e XIX e que tem um certo sabor brasileiro", D. João VI.

Não seja, porém, êste embaraço, motivo para se deixar de identificar com clareza o mobiliário nacional eminentemente brasileiro na sua contextura, ornamentação e "sabor".

O estilo "D. Maria I" deu-nos o desenvolvimento "Império" — brasileiro —, passando, antes pelas mesas de quatro colunas torneadas, de duas abinhas laterais, que os ingleses chamam "buterfly", sendo as nossas características pelos detalhes, como as aplicações juxtapostas de meios torneados lisos ao comprido das ilhargas.

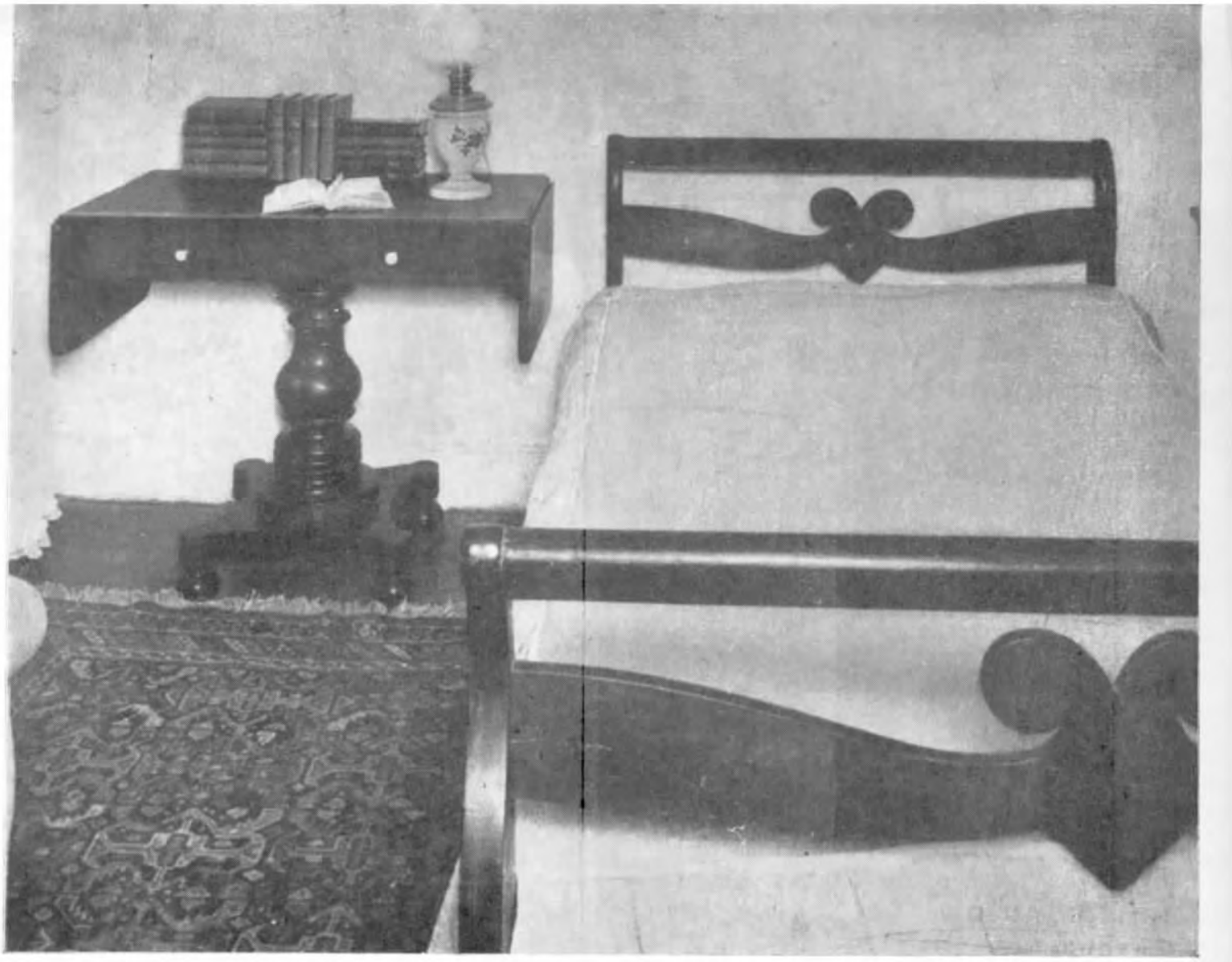
Podemos reconhecer no período compreendido entre o fim do século XVIII e o comêço do XIX, duas sérias nítidas de móveis, a saber: "D. Maria I — brasileiro" e "Império". Em uma destas mesas de abas de quatro colunas, reza a tradição oral, foi assinada por Pedro I a independência do Brasil. Era uma mesa pertencente a D. Domitila de Castro.

Estas mesas de abas representam a manifestação "moderna" das antigas mesas "de cancela", do século XVII, também chamadas "holandesas" e pelos americanos, "gateleggs".

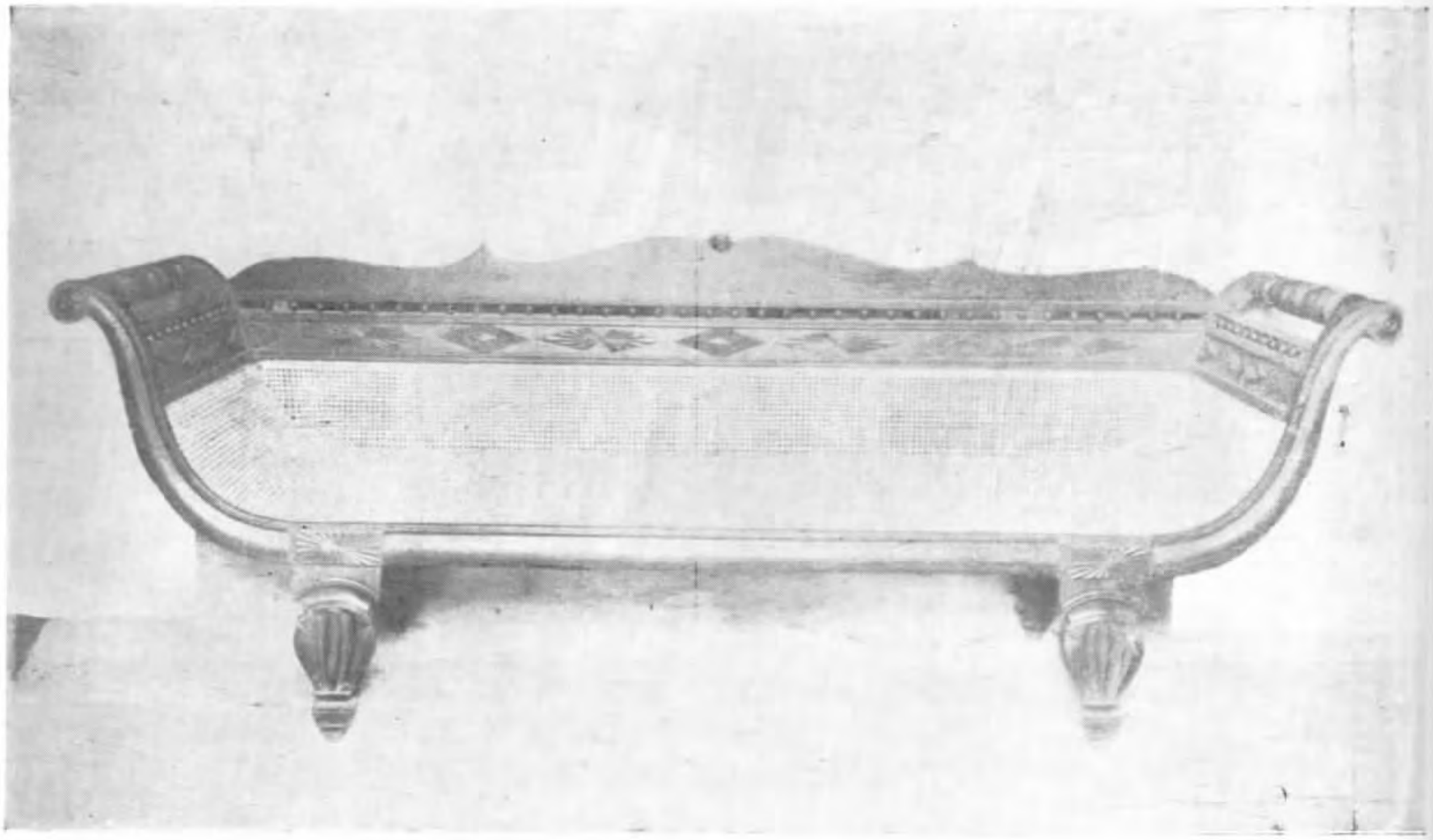
A expressão brasileira de mobiliário não foi encontrada por nós em nenhum dos tratados sôbre o assunto que consultamos. Guimarães, em seu livro "Mobiliário Artístico Português", não nos mostra nada que se possa prestar para dedução de sequência direta, embora vá seu estudo até essa época, pois uma das suas últimas estampas reproduz uma interpretação "estrangeira": uma sala mobiliada "ao costu-



Catres gêmeos e mesinha de cabeceira. Esta ùltima é uma redução das mesas de jogo, tendo, porém, três pernas em lugar de quatro e o tampo é simples, com "biter" nos topos imitando o tampo duplo das mesas de jogo. Extremamente rara.



Catre e mesa de abas Império. Note-se a robustez da coluna da mesa e das travessas do catre.



Canapé "D. Maria I" com sua ornamentação clássica



Cômoda "D. Maria I", imagem de N. S. da Conceição (escultura em madeira pintada) e candelabros de prata.

me português do primeiro quartel do século XIX" e que são móveis Sheraton, classificação omitida pelo citado autor. Páginas atrás vemos um sofá "Hepplewhite", também sem indicação de autor ou de estilo. Em um livro documental edição alemã de Leipzig, "Shoene Mobel", podemos ver inúmeras estampas da época Manuelina, e anteriores, e mobiliários com influências de várias origens vindo até quasi nossos dias, pois a última gravura é uma sala de 1840. Passa por Luís XVI, Luís XV, mostra-nos Sheraton, Duncan, Adam, Hepplewhite, porém, absolutamente nada com os caracteres dos móveis brasileiros "D. Maria I". No livro "Furniture of the olden time", de Clary Morse, no livro "Genuine antique furniture", de Arthur De Bles, e ainda na "Enciclopédia pela estampa", letra M, estão patentes coleções valiosas de mobiliário artístico, em mansões tradicionais e museus, sem contudo se denunciar nada que se pareça com o "D. Maria I" brasileiro. Únicamente a "card table" de "Duncan" poderia apresentar alguma analogia com a nossa mesa de jôgo no perfil. Quanto à ornamentação, porém, são distintas entre si.

Como vemos, nos vários livros especializados no assunto, só deparamos essa expressão aproximada e ela mesma de origem americana. Contudo, pertencentes a êste tipo de estrutura, encontramos, no Brasil, cômodas, catres ou marquesas, mesas de jôgo, de centro e de encostar, cônsolas, oratórios, cadeiras poltronas e canapés, mesinhas de cabeceira (miniaturas de um só tampo das mesas de jôgo, tendo três pés em lugar de quatro).

De todos os móveis que pudemos ver e confrontar, êste tipo foi o único que se afastou de tudo o que se tem construído.

Os americanos do norte nunca denominaram os móveis "Duncan", por exemplo, de "Império", porquanto os móveis que se conhecem como "Império" têm as características das "gregas, folhas de acanto, cariátides, esfinges, lotus

egípcios, setas, carrancas de leão, grupos mitológicos, liras e águias". "Tudo isso em bronze e excessivamente simétrico sôbre faces de madeira lisa". "Os pés dos móveis em forma de pés humanos, de patas de fera, de garras de ave de rapina; ou ainda largos, bojudos, os mais altos, em jarro, em urna e em lira". Os móveis brasileiros não apresentam a decoração acima descrita e os seus ornatos se compõem de leques estriados convexos, perolado e contas ovais cortadas ao centro e aplicadas sôbre travessas e gavetas, tendo os pés torneados ou modelados em desenho original. A essas modificações (ninguém impede que de um ponto de vista pessoal se denominem deturpações) fundamentais se deve a criação do estilo nacional. Aliás no "Duncan" como no "D. Maria I" brasileiro, encontramos muitas vezes aplicação de bronze em filetes embutidos nos pés e nos tampos, fugindo, porém, à decoração "Império", rebuscada e de mau gosto. E', acreditamos, a influência de "Sheraton" que se manifesta aqui.

Com frequência, o que julgamos equívoco, vemos nas gravuras das revistas especializadas o nome de "Chippendale" para êsse tipo de móvel. Os alemães só chamam o que conhecemos por "Império", "Biedermeier", correspondendo exatamente ao "Império" brasileiro e não ao francês.

O "D. Maria I", de expressão fortemente regional, deve ficar caracterizado como estrutura brasileira, única em tôda a série de estilos conhecidos. Não é "avançar demasiado" admitir um fato que se pode verificar materialmente: não só os móveis "D. Maria I" foram construídos no Brasil, mas têm ainda características locais. Confundir esta série de móveis com "Império", depois de analisar os dois tipos, é persistir em capricho pessoal e não desejar admitir novos pontos de vista.

Não deixa de ser conveniente estabelecer a evidência de ser impossível a uma pessoa normal viver afastada do convívio social, do mesmo modo que nenhuma cultura em



Mesa de Jogo "D. Maria I". São relativamente abundantes. O banquinho que se vê ao lado é típico da Baía.

qualquer setor científico pode permanecer autárquica, sendo absurdo a idéia da formação de uma arte livre dos laços e das formas anteriores e de outros povos. Insistimos que à expressão do móvel, ao seu "sabor", que exprime uma "maneira", devemos dar mérito. É a essa "manifestação" do solo transcrita nos caracteres pessoais e retransmitida às criações artísticas que se deve dar o nome de "estilo". "Beranger", em Pernambuco, é típico exemplo do axioma, transformando os horrorosos móveis de Luís Filipe nos exemplares de canapés, poltronas, cadeiras, consolas e mesas de vestir decorados com os frutos do norte e que os recifenses prezam com razão, elevando-os à dignidade dos salões do museu estadual.

Não podíamos deixar de mencionar o célebre "high boy" americano que nos sugere imediatamente "Chippendale." Foi construído na época dêsse fabricante e artista inglês, porém, com as determinantes do "sabor" local norte-americano. E essa peça foi aceita por todos os museus do mundo como tipicamente dêsse povo. Valorizaram-se imensamente, custando uma autêntica "high boy" dos modelos mais finos, em moeda brasileira, oitocentos e oitenta contos de réis, sendo possuidores alguns milionários, Ford, Hearst e outros.

Algumas das "high boys" têm um traço de semelhança com a ornamentação fundamental brasileira. Nas duas gavetas centrais da parte superior do móvel e da parte denominada "low boy", encontram-se, entalhados, dois leques, servindo o vértice que é excavado (para a introdução dos dedos) de puxadores. Êstes leques, contudo, são geralmente de estrias côncavas, enquanto que os brasileiros foram interpretados em forma convexa.

Julgamos ter passado o tempo da sedução francesa. Nosso mobiliário "Império" é império brasileiro, isento de bichos e da mitologia. E' pesadão, grosseiro mesmo. Decai muito depois do "D. Maria I". Acompanha, na sua descida,

a descida da economia nacional, dos ciclos mineiros do ouro e do diamante que produziram a suntuosidade do mobiliário D. João V, passando por D. José com Pombal administrando a metrópole em crise com a falta do quinto aurífero dos aluviões esgotados, em seguida por D. Maria I, dando-nos os exemplares conhecidos de grossas colunas apoiadas em bases desproporcionadas, com pés minúsculos e de estrutura geral descuidada. Êstes verdadeiros exemplares "Império" não devem ser confundidos com o estilo "D. Maria I" brasileiro.

A manifestação do mobiliário que vimos estudando se deu no período compreendido entre o fim do século XVIII e o começo do XIX, digamos entre 1780 e 1820, apanhando, portanto, a fase do govêrno de D. João VI no Brasil. Devemos, entretanto, desde já dizer que o rigor para a determinação de épocas para as artes, só é possível nos livros. No Brasil, por exemplo, devemos considerar as distâncias e seria lícito admitir diferenças de datas entre a mesma manifestação no Rio Grande do Sul e na Baía ou no Pará.

Dissemos que a ornamentação esculpida nas duas gavetas, superior e inferior, centrais, da cômoda norte-americana "high boy" tinha semelhança com a decoração dos móveis "D. Maria I". Devemos acrescentar, porém, que êsse motivo também se assemelha ao "rocaille", centro do desenvolvimento da decoração Luís XV e Luís XVI; enquanto a ornamentação "D. Maria I" não nos faz lembrar nenhum dêsses "motivos de estilo". Vemos, é verdade, o detalhe fundamental da ornamentação "D. Maria I", nos frisos das colunas gregas. Foi, quasi sempre, da reunião feliz de vários elementos que surgiram as criações novas que se firmaram.

Assim, Sheraton e os arquitetos Adam, no fim do século XVIII, ao visitarem as ruínas pompeianas que se desentulhavam, ficaram impressionados pela decoração alí adotada, regressando às suas pátrias influenciados pelo que



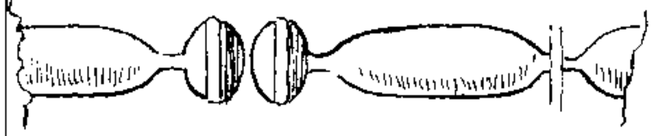
— 6



— 1



— 2



— 3



— 4

FRISOS GREGOS

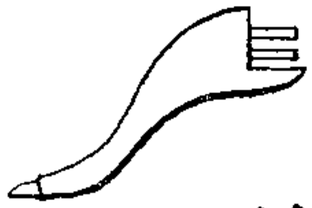


— 12

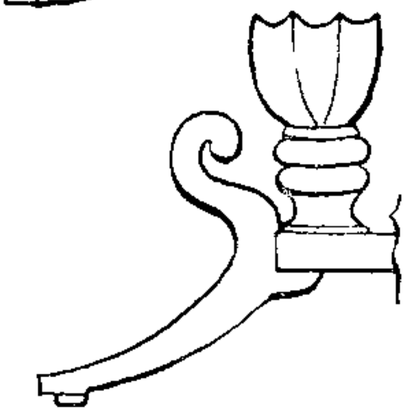
"SAPATAS"



ORNATOS "D. MARIA"



— 9



— 5

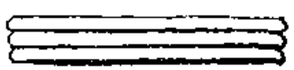
Modelagem "D. Maria"



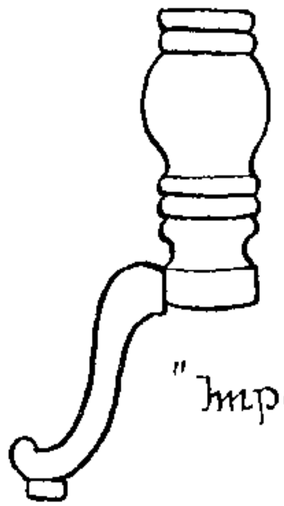
— 7



— 8

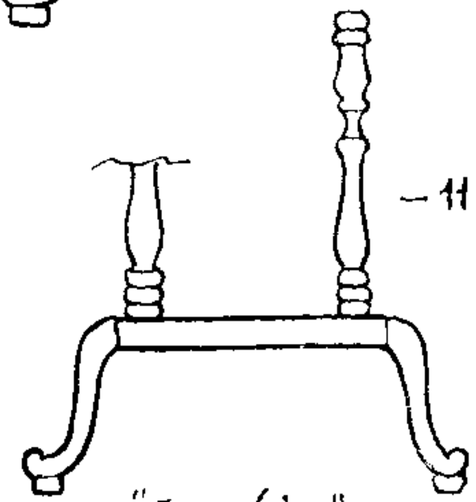


ORNATOS "D. MARIA I"



— 10

"Império"



— 11

"Império"

viram. Inspirando seus desenhos de móveis nessa impressão, determinaram o aparecimento de novos estilos, conhecidos pelos seus próprios nomes.

Dêsse feliz amálgama e da "maneira" pessoal de interpretação do artista surgiram os estilos na arquitetura e no mobiliário, seu prolongamento.

A ornamentação aplicada à coluna, obra de tôrno, de sustentação da caixa das mesas "D. Maria I", em forma de gomos, figura 5, encontramos representada no "British Museum", em capitéis de peças de marfim. (Delafuoy, L'Art Antique). Notamos na reprodução do mesmo desenho, fig. 6, aquí estampado, as caneluras aproveitadas por "Duncan" e nos estilos "Luís XVI", coevos do período brasileiro "D. Maria I".

Na cerâmica indiana antiga existe a decoração perolada e de gomos que deram caráter aos estilos "Jorge III" e "D. Maria I". Êstes gomos trabalhados em forma de leque representam a variação específica do estilo brasileiro, figs. 7 e 8.

Nessas pérolas ou contas esféricas e ovais, torneadas e dispostas alternadamente com secções alongadas, cortadas ao meio e que terminam no ângulo de projeção dos gomos, das aplicações que guarnecem as extremidades das ilhargas e frentes das mesas e da travessa superior da estrutura das cômodas , fig 7, reside o sabor fundamental da expressão do mobiliário brasileiro. Não vimos êstes ornatos, figs. 1, 2, 3 e 4, em nenhum outro tipo de mobiliário. São êles todos de origem grega o que, aliás, sucede com a maioria dos motivos aproveitados para a execução dos móveis dêste e de outros períodos. Nos frisos dos capitéis romanos vemos essa ordem de escultura, porém já assimilada dos helenos.

Damos também alguns desenhos de pés, figs. 5 e 9, para serem confrontados com a modelagem "Império", figs. 10 e 11, e bem assim colunas centrais que costumam ser entalha-

das nos caracteristicos gomos, às vezes ligeiramente em espiral, fig 5.

Hão-de nos perdoar a definição exaustiva dêsses detalhes, mas é o único modo de precisar a diferença que desejamos estabelecer entre o tipo brasileiro e as outras expressões artisticas de mobiliário.

Veja-se o lançamento dos pés "D. Maria I". Tem a elegância e o equilibrio que absolutamente não encontramos em nenhuma peça "Império", de pés raquíticos ou elefantíacos. As extremidades muitas vezes são revestidas por sapatas de metal lisas ou em forma de garra. No "Império" encontramos extremidades pezunhas, de cabra e de cavalo, muito mau de gôsto. O revestimento com sapatas de metal representa um detalhe de sequência na evolução dos estilos, pois o "D. João V" e o "Pombalino", anteriores, tinham essas "tamancas" (nomenclatura portuguesa) aplicadas em forma de pequenas pranchas, fig. 12, e eram destinadas a proteger as extremidades dos móveis que se apoiavam no assoalho esfregado com água e sabão. Sua contextura, formando dente com a linha de perfil da modelagem, facilitava sua remoção e substituição quando apodreciam.

Esperamos que o desenho e as fotografias que acompanham estas notas esclareçam nosso ponto de vista que se não baseia em sutileza de detalhes ornamentais sem valor mas na própria estrutura do móvel.

JOSÉ DE ALMEIDA SANTOS

NOTA DA REDAÇÃO: *Os móveis designados pelo autor como de estilo "D. Maria"*, brasileiro, *são classificados pelo S.P.H.A.N. como D. João VI. Com efeito, a designação "D. Maria" já abrange grande cópia de mobiliário de tratamento diverso, tanto quanto à técnica de execução como quanto à forma, todo êle identificado pelas características comuns de reação anti-barroca, — mobiliário esse tambem fabricado na colônia e que deve portanto apresentar, como os demais, certa* nuance *brasileira: tais, por exemplo, os móveis ainda filiados à tradição*

D. João V e D. José mas que procuram conciliar os contornos barrocos já muito rendilhados de certos pormenores com o predomínio geral da linha reta; os moveis caracterizados pelos medalhões e pelos festões e guirlandas de talha meúda, sobre fundo liso; finalmente, os móveis em que a obra de talha cede o lugar à dos embutidos de madeiras claras, dispostos segundo desenhos de sabor néo-clássico ou, por vezes, indo-persa, e que ainda representam, de certo modo, uma reminiscência das técnicas mais antigas de tradição oriental, que tiveram tão acentuada influência sobre determinados tipos de mobiliário europeu.

Ora, muito embora a fabricação de móveis com tais características se continuasse muito além no século XIX, o estilo deles é cronologicamente anterior ao dos móveis de que trata o presente artigo, que constitue uma interessante contribuição do Snr. J. de Almeida Santos para o estudo do assunto. Consequentemente, se houve de fato, no Brasil-Colônia do século XVIII, moveis de concepção antibarroca, foram naturalmente aqueles de preferência a êstes. Tanto mais assim que a consciência de uma reação néo-clássica só se processou muito tarde entre nós, conforme se depreende do exame procedido por esta repartição em numerosos documentos originais referentes a obras de marcenaria e talha dêsse período. Não parece assim aceitavel recuar-se até 1780 o surto do mobiliário que o autor denomina de "D. Maria, brasileiro", quando na verdade êle corresponde ao período compreendido, aproximadamente, entre os anos de 1800 e 1822, ou seja, aquele precisamente em que o Brasil foi reino, cabendo-lhe pois, de direito, a designação de estilo "D. João VI". Mormente se se atentar à circunstância de que, em Portugal, essa expressão não está associada a nenhum tipo especial de mobiliário.

Quanto ao segundo grupo de mobiliário de que trata o autor, tambem não parece aceitavel estabelecer-se, como limite extremo de sua expansão, o ano de 1820, porquanto é então que êle efetivamente se inicia, prolongando-se até meados do século, quando tornou a prevalecer nos nossos móveis o gosto mais ornado e a linha néo-barroca. Assim, pois, a designação genérica de "império" atribuida ao mobiliário brasileiro dêsse período, — dentro do qual cabem, aliás, móveis de estilos diferentes, todos porém tratados com a mesma sobriedade de gosto e singeleza, — é perfeitamente legítima e não implica necessariamente em semelhança formal com os móveis franceses, mais antigos do estilo denominado "Empire", muito embora ambos procedam das mesmas fontes gerais de inspiração néo-clássica. Não obstante, terá certamente influido no rumo que tomou o desenvolvimento do nosso mobiliário dêsse período, a intervenção direta dos artistas da missão Le Breton, imbuidos que estavam, todos êles, do novo gosto que era então moderno *em toda a Europa, e sob cuja orientação foram executados, para o paço de São Cristovão, belos móveis com delicadas aplicações de bronze dourado, — êstes, sim, "império, francês", dos quais felizmente ainda se preservam, tanto no Museu Imperial, de Petropólis, como no Museu Histórico Nacional, alguns preciosos exemplares.*

6452—Est. de Artes Graf.—C. Mendes Junior
Rua Riachuelo. 192 — Tel. 22-6238 — Rio