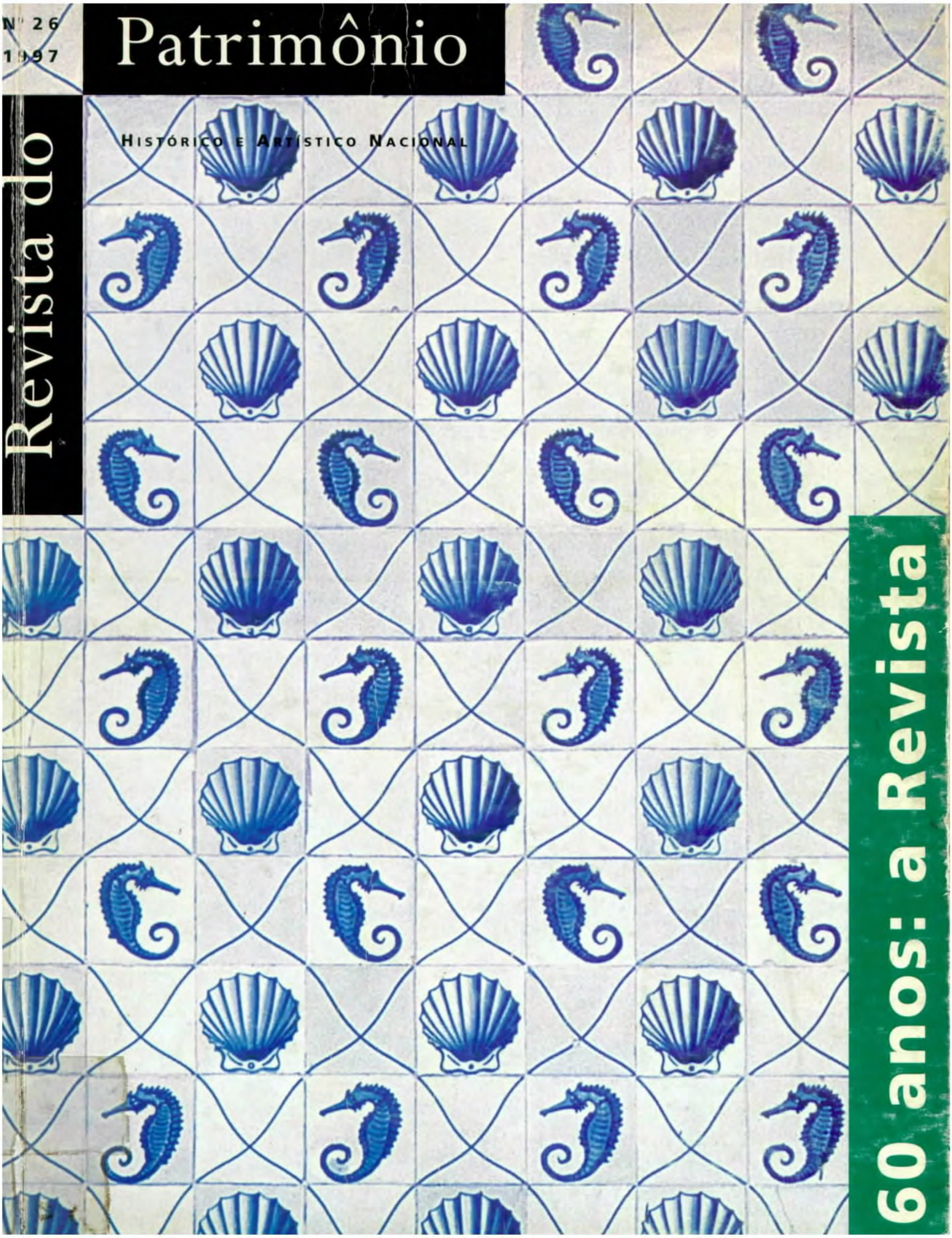
Nº 26
1997

Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional



60 anos: a Revista

Ministro da Cultura
Francisco Weffort

Presidente do IPHAN
Glauco Campello

Diretor do Departamento de
Promoção do IPHAN
Luiz Antônio Bolcato Custódio

Conselho Editorial
Heloisa Buarque de Hollanda
Ítalo Campofiorito
Glauco Campello
Lauro Cavalcanti
Benício Neiva Medeiros
Jurema Kopke Eis Arnaut

Nº 26 – 60 Anos: a Revista

Organização
Ítalo Campofiorito

Assessoria
José Simões de Belmont Pessoa
Cristovão Fernandes Duarte

Coordenação editorial
Sebastião Uchoa Leite

Assistente de Coordenação
Ana Carmen Amorim Jara Casco

Colaboração
Nubia Melhem Santos

Crônicas
Benício Neiva Medeiros

Edição de texto
Álvaro Costa e Silva
José Antônio Nonato
Martha Elisa Pacheco

Diagramação
Campos Gerais:
Washington Dias Lessa
Paulo Cesar Rocha
a partir do Projeto Gráfico
de Victor Burton

Digitação-padrão
Divanete Bertelli

A Revista do Patrimônio *é uma publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura. Os artigos são autorais, não refletindo necessariamente a posição do IPHAN.*

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

MINISTÉRIO DA CULTURA

Periódico
MFN 44

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPHAN
MINISTÉRIO DA CULTURA
Brasil EM AÇÃO

"Precisamos descobrir o Brasil!"

Carlos Drummond de Andrade



Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Nº 26 / 1997

60 anos: a Revista

Organização Ítalo Campofiorito

Francisco Weffort
Prefácio 6

Glauco Campello
Apresentação 8

Ítalo Campofiorito
Introdução – As primeiras árvores 10

Rodrigo M. F. de Andrade
Programa 22

Mário de Andrade
A capela de Santo Antônio 24

Lélia Coelho Frota
Mariza Veloso Motta Santos
Comentário 30

1937: Crônica 34

Rodrigo M. F. de Andrade
Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho 38

Lygia Martins Costa
Comentário 54

1938: Crônica 56

Luís Saia
O alpendre nas capelas brasileiras 60

Antonio Luís Dias de Andrade
Comentário 68

1939: Crônica 70

Alberto Lamego
Os Sete Povos das Missões 74

Jayme Zettel
Comentário 87

Joaquim Cardoso
Observações em torno da história da cidade do Recife, no período holandês 88

Sebastião Uchoa Leite
Comentário 98

1940: Crônica 100

Lúcio Costa
A arquitetura dos jesuítas no Brasil 105

Lauro Cavalcanti
Comentário 170

1941: Crônica 172

Hannah Levy
A pintura colonial no Rio de Janeiro 177

Til Pestana
Comentário 217

1942: Crônica 220

Gilberto Freire
Casas de residência no Brasil 224

Ana Maria Roland
Comentário 239

1943: Crônica 242

Curt Niemuendaju
Habitação dos Timbiras 246

Eduardo Viveiros de Castro
Comentário 262

1944: Crônica 264

Robert C. Smith
Documentos baianos 268

Comentário 289

1945: Crônica 290

Gilberto Ferrez
Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923) 294

Pedro Karp Vasques
Comentário 356

1946: Crônica 358

Paulo Tedim Barreto
Casas de Câmara e Cadeia 362

José Pessôa
Comentário 444

1947: Crônica 446

Posfácio 449

Notas sobre os autores 451

Agradecimentos 453

Créditos das fotos 455

(as crônicas são de Benício Medeiros)

Detalhe da foto da página 205

Capa: detalhe do painel de azulejos do Palácio Gustavo Capanema. Portinari, 1941/45.

Francisco Weffort

PREFÁCIO

O Brasil comemora, em 1997, os sessenta anos de criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. O então "Serviço", apesar do nome modesto, nascia com uma missão quase impossível: "promover, em todo o território nacional e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional" (Art. 46, par. 1° da Lei 378, de 13 de janeiro de 1937, que cria o SPHAN na estrutura do Ministério da Educação e Saúde). Era de se esperar que a urgência dos tombamentos absorvesse todos os esforços de pequeno grupo reunido por Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Mas, desde o início, o órgão foi bem mais que uma repartição pública encarregada de proteger os monumentos nacionais. Por meio de seus atos corajosos, da dedicação e do preparo de seus funcionários, da divulgação conscienciosa de seus estudos e idéias, o SPHAN contribuiu decisivamente para que se consolidasse, entre os brasileiros, a consciência de que, para além dos bens de posse privada, há um patrimônio que pertence à nação e que, por seu valor enquanto expressão de nossa história e de nossa cultura, merece ser preservado.

A *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, cujo primeiro número surgiu naquele mesmo ano, foi, juntamente com as outras publicações do órgão, um importante instrumento para a formação dessa consciência patrimonial. Em 1937, tudo estava por fazer: não apenas ainda não se dispunha de meios legais para coibir a destruição e a evasão de bens culturais, como também pouco se conhecia sobre a arquitetura e a arte brasileiras. Nesses campos, as publicações do SPHAN foram pioneiras, e seus colaboradores eram escolhidos entre os melhores estudiosos, no Brasil e no exterior.

Ao se empenhar para que os atos de tombamento do SPHAN coincidissem com a divulgação do conhecimento que os fundamentava, Rodrigo Melo Franco de Andrade manifestava, além de seu compromisso como intelectual, uma intenção política. Na leitura do "Programa da Revista", assim como no prefácio a **Mocambos do Nordeste**, de Gilberto Freire, primeiro livro publicado pelo SPHAN, também em 1937, fica clara a preocupação do Diretor do Serviço em qualificar o

trabalho de proteção como uma atividade técnica, baseado em um profundo conhecimento da realidade sobre a qual se iria intervir, muitas vezes contrariando interesses poderosos.

Apesar da escassez de recursos com que contava o SPHAN, a revista foi editada anualmente até 1947. A partir de então, sua publicação é irregular, até que ressurge, em 1984, com um novo formato. A partir do número 23 ela retoma seu formato original, mas agora com números temáticos. Em todas as suas fases, a revista manteve, nos textos e na apresentação gráfica, um alto padrão de qualidade.

O número 26, comemorativo dos sessenta anos do IPHAN, traz ao público a memória de alguns de seus melhores colaboradores, em artigos que ainda são referências fundamentais para os temas que abordam.

A seleção demonstra a abrangência da noção de patrimônio que se tinha no SPHAN. São patrimônio obras de arquitetura, escultura e pintura, como também manuscritos, fotografias e artefatos indígenas. Perspectiva bem distante da visão monumentalista e sacralizadora de patrimônio de que muitos acusam injustamente o IPHAN.

Este conjunto de textos demonstra também que, naqueles tempos de transporte difícil e comunicação precária, o IPHAN percorria o país do Oiapoque ao Chuí, das fortificações da Amazônia aos Sete Povos das Missões, para identificar e proteger bens que os estudos indicavam como de excepcional valor histórico e artístico.

Não creio que estes artigos, apesar do grande avanço das pesquisas acadêmicas, tenham perdido em atualidade. Assim como os bens a que se referem, são testemunhas de outros tempos, neste caso, da fase "heróica" da instituição, e republicá-los é revitalizá-los, abrindo a possibilidade de novas leituras.

Comemorar é também rememorar. Os arquivos e prateleiras do IPHAN guardam inúmeras relíquias como estas, entre documentos, textos, pareceres, desenhos, plantas, fotografias. Todo um material que vale, não apenas pela finalidade para que foi produzido – informar os processos de tombamento –, como também enquanto fonte para pesquisas sobre os mais variados pontos-de-vista. E são eles que, juntamente com os bens tombados – a face mais visível do trabalho do IPHAN – contam a história desses sessenta anos, demonstrando que, se como dizia doutor Rodrigo, "ainda há muito que fazer", também há muito que celebrar e de que se orgulhar.

Glauco Campello

APRESENTAÇÃO

Em sua nova fase editorial, inaugurada em 1994, a *Revista do Patrimônio* vem apresentando números temáticos, com a colaboração de autores convidados. Assim, tivemos um número sobre "Cidade", outro cujo tema foi "Cidadania", um terceiro sobre a cultura afro-brasileira, "Negro Brasileiro Negro", e outro ainda, em preparo, sobre "Fotografia". Em todos há estudos e ensaios de brasileiros ou estrangeiros, não obrigatoriamente vinculados à questão da preservação do patrimônio cultural. Esses números trazem, propositalmente, um olhar externo ou imprevisto, um saber renovado, situado fora do ambiente da instituição, como uma contribuição ao enriquecimento de nossa visão, e da visão dos interessados na proteção do patrimônio cultural brasileiro.

Este número especial, com que estamos comemorando os 60 anos do IPHAN e da sua revista, é um número temático como os outros, mas é, ao mesmo tempo, o seu reverso. É como se fora a imagem do nosso projeto editorial invertida pelo espelho da memória. Seu tema é a própria revista e o seu conteúdo principal é de matéria ali publicada, formadora, por assim dizer, da cultura do patrimônio no Brasil. Seus autores são especialistas e estudiosos de ontem, ligados ao velho "Serviço", ou ao seu primeiro diretor. Os comentaristas hoje convidados são também, quase todos, ligados ao IPHAN. Seu curador, melhor dizendo, seu idealizador, Italo Campofiorito, é como um de nós. Ao lado de Italo, como ele mesmo o quis, a sombra de outro curador, o próprio Rodrigo Melo Franco, idealizador dos primeiros números da revista.

É, assim, um número diferente dos anteriores dessa fase editorial, mas por outro lado, se organiza e se oferece como um deles. Pois os colaboradores selecionados por Italo, já anteriormente escolhidos por Rodrigo, são brasileiros e estrangeiros, não obrigatoriamente ligados às tarefas de preservação do patrimônio cultural, dos quais se pôde recolher um leque rico e variado de estudos sobre a cultura e a arte. Depois de tantos anos, os temas por eles tratados ressurgem para uma nova leitura, com interesse renovado – e às vezes imprevisto – de algum modo iluminados pelos comentários dos especialistas de hoje. Afinal, aqueles estudos são os nossos "clássicos", e, no conjunto das matérias reunidas neste número da revista eles exprimem muito bem um arco de tempo

da história dos 60 anos do IPHAN. Justamente aquele período em que, sob a liderança de Rodrigo, se foi sedimentando conhecimento, universalidade e rigor no trato das questões culturais que nos estão afetas.

Esse grupo de especialistas ligados ao antigo Serviço do Patrimônio ou de estudiosos especialmente convocados por Rodrigo, constituía, com outros intelectuais ilustres, uma espécie de fórum permanente de estudos que ele estimulava e reunia em torno de si e da instituição que vinha formando. Com essa "academia" se foi construindo uma visão do acervo cultural brasileiro e de seu significado, e se foi firmando um saber específico fundamental para a ação de preservar e valorizar este acervo.

É com esses "acadêmicos" que estamos comemorando os 60 anos da Revista do Patrimônio: trazendo novamente à luz o cerne de questões fundamentais, que ainda hoje são temas inevitáveis de nossos debates e que nos foram revelados pelo seu olhar de modernistas.

Voltamo-nos, ao comemorar os 60 anos da nossa instituição, para um saber que já estava em casa. Refletindo criticamente sobre a sua luminosidade, sobre os seus limites e suas circunstâncias, estamos melhor fundamentando e enriquecendo a nossa visão de hoje. Fazemos com a matéria antiga, densa e ainda viva, o que em geral nos propusemos fazer com as novas contribuições. É uma provocação dialética, da qual queremos obter lição nova.

No tempo de Rodrigo, as condições históricas, o ritmo ameno da vida cotidiana, a importância de sua liderança, tornavam possível e natural o convívio entre os membros daquela "academia". Nas condições históricas de hoje, com tudo o mais que cerca o cotidiano frenético de nossas vidas, a troca de idéias se fazendo à distância, pelo fax e pela Internet, esse convívio não pode mais ser reeditado com a proximidade e o contato pessoal freqüente. Temos de nos valer de alguma outra forma de convergência. E tudo pode configurar-se, como antes, na *Revista do Patrimônio*. Ela pode tornar-se o fórum através do qual a instituição venha captar a contribuição diversificada, polêmica, múltipla e heterogênea da "academia" de hoje. Com este número especial de aniversário, Italo Campofiorito e seu grupo de colaboradores de hoje, puxando o fio da história, apontam o caminho para a renovação de uma tradição inerente à vida cultural da casa.

P.S. Os trabalhos editoriais estavam sendo já concluídos e o comentário sobre Mário de Andrade não chegava às mãos da curadoria. A convidada, incontestável estudiosa de Mário, sumira, às voltas com um projeto seu de grande vulto, deixando-nos atônitos. Corri a socorrer os organizadores deste número improrrogável de aniversário. Convidei quem estava ao alcance de um apelo e da exigida competência e fui atendido, amável e prontamente. Logo em seguida, porém, veio a colaboração anteriormente solicitada, como jamais poderíamos ter duvidado. Dispúnhamos, assim, de dois comentários. Sugeri a publicação de ambos, numa transgressão ao arcabouço estabelecido. Mário de Andrade não recusaria tal infringência.

Rodrigo teria agido assim?

Ítalo Campofiorito

INTRODUÇÃO – AS PRIMEIRAS ÁRVORES

Es lo que no puede el reaccionario: tratar el pasado como un modo de vida, como aquello que nos ha pasado y está historicamente presente en nosotros, en nuestra vida

Ortega y Gasset*

IPHAN 60 anos: a revista. O número 26 é comemorativo, mas falharia se reduzido a fria documentação, a ecos do passado ou a sinais de saudade. O passado do Patrimônio, como diria Ortega, para quem não é reacionário ou conservador, há de ser reconhecido como *passado conosco* e, portanto, historicamente *presente* em nossa vida. Este número especial de aniversário ganha, num duplo sentido, o caráter de uma revista de *circunstância*. Primeiro e conforme o senso comum, como soem ser os versos sociais (*"de cortezia"*, saudava Alfonso Reyes) que, num exemplo próximo (Manuel Bandeira, no **Mafuá do Malungo**) já lembraram a Carlos Drummond de Andrade, em 1948, que, afinal, são "misteriosos, clandestinos, despercebidos", os canais por onde transita a poesia. Numa segunda acepção, (mais ontológica e a nosso alcance), porque o Patrimônio, como qualquer ser vivo, há de ser ele e a sua circunstância, o seu entorno – as coisas mudas, mas dadivosas, que ficam ao seu redor, e lhe garantem caráter vital. Convivendo com o SPHAN e uma boa colheita da produção intelectual que o cercou entre 1937 e 1947 ("com Rodrigo, o clima do Patrimônio era universitário", lembra Lucio Costa)[1], nós esperamos que os leitores possam sentir-se um pouco como se fossem os inventores do SPHAN, os atualizadores da inteligência brasileira, jovens e *modernos*. E dar razão a Mário Pedrosa, quando, em 1959, num Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, em Brasília, reclamou de o citarem mal: "Eu não disse condenados ao *modernismo*, palavra que odeio, disse que somos condenados ao *moderno*". Quem sabe, esquecerão um pouco os *neos* e os *pós* e sobretudo, o *ismo* que a Mário ainda soava "completamente falso: uma questão de moda".

Os 18 números da revista em que Rodrigo Melo Franco de Andrade atuou, direta ou indiretamente (como "reitor da Universidade do Patrimônio") até 1968, não caberiam com dignidade num só volume. Ficamos com os 11 primeiros, numerados anualmente de 1937 a 1947 e nem tão regulares como constava nos estudos que encontramos, já que, desde o após guerra, do 7º ao 11º, o atraso (diferença entre o ano de capa e a efetiva publicação) foi de três a sete anos. Mesmo descobrindo quase por acaso essa ilusão, apegamo-nos ao mais importante: a intenção de Dr. Rodrigo impressa na capa, e o espírito desse núcleo denso e homogêneo, de um período que a saga do SPHAN fixou como "heróico".

A idéia original para compor a revista mudou pouco: para cada número, um capítulo, que começa pela velha capa, em *facsimile*, num

---

*. Ortega y Gasset, José – **Las meditaciones del Quijote** (1914), edição comentada de Juan Marias, ed. Catedra, Madrid, 1984.

1. No prefácio a **Rodrigo e seus tempos**.(ver referência bibliográfica).

toque sentimental que é a única fratura, a fresta arqueológica pela qual se vislumbra um passado que efetivamente passou. Em seguida, os índices, que devem funcionar como cardápios, remetendo os melhores leitores à Biblioteca Noronha Santos, do IPHAN. Depois, vêm os textos de *contextualização,* a lembrar algumas circunstâncias externas que cercavam o SPHAN, no ano previsto para cada edição. Já se apresentavam assim, pelo menos duas situações: a do SPHAN com seus autores e respectivas matérias e a dos acontecimentos marcantes de cada ano. Resultava ainda um hiato, entre o antigo e o novo, e recorremos a companheiros do IPHAN ou a especialistas nos temas e autores selecionados, para pedir-lhes um verbete, uma nota explicativa, a fazer uma ponte sobre o tempo decorrido. O resultado dessa idéia constitui a melhor surpresa de nossa edição comemorativa. De graça, no melhor sentido da expressão, foram chegando – eficientes, pontuais, *sob medida* os luminosos *comentários* que agora vão garantir a continuidade geral.

Descrito assim, o nosso número 26 tem a estrutura regular de um anuário ou almanaque – quase estático, em seu compasso quaternário: capa e índice, matéria *patrimonial*, comentário e crônica. Mas, a descoberta dos autores e a busca das ilustrações, o levantamento de efemérides, o crivo das pesquisas, a aparição inesperada das idiossincrasias e polêmicas de época, do infalível *esprit de corps*, tudo foi surpresas e caminhos cruzados. Tudo a indicar um método intuitivo e volitivo, ou *existencial* – formulando-se, por isso mesmo, só depois de praticado – que servirá para prosseguir os estudos que aqui se inauguram. O método, ou caminho, que posso figurar pela metáfora literária da *floresta e das árvores*, já foi usado na filosofia contemporânea, sob a forma simples de um velho ditado. Deve existir em português, porque os ditos populares são sempre universais – os espanhois o chamam de "adágio alemán"[2] e em inglês se diz "not to see the forest for the trees" – e quem não ouviu alguma referência à dificuldade de ver a *floresta*, por estar próximo demais das *árvores?* Com relação ao SPHAN e a suas circunstâncias pessoais, políticas, artísticas e históricas, eu sempre tenho o medo oposto. Acho mesmo que visões destorcidas da realidade "total" do Patrimônio (a floresta) têm impedido, sobretudo aos estudiosos da *academia* pós-moderna, a observação mais próxima das árvores. Por exemplo, as que descobrimos, ao tropeçar nelas, para guarnecer esta revista e, mais, as que ficam implícitas, a espera de pesquisa maior.

De qualquer modo, na realidade *vivida* do SPHAN, o diretor, Rodrigo Melo Franco de Andrade, é sempre a figura central, predominante. Dele e de sua presença imprescindível tem-se escrito e publicado bastante, para um homem de tamanha coerência e tão pouca verbosidade. No prefácio a **Rodrigo e seus tempos**, Lucio Costa diz, de coração: *seriedade* e *graça, prevenção* e *bonomia, erudição* e *singeleza*; e, mais, as contradições entre um humano "descompasso" e pessimismo, e um humor que incutia fé nos valores e esperança, ora em *total descrença*, ora em *desmedida confiança*. O fato é que, acatando conselhos e confrontando-os com seu próprio juízo, "finalmente optava". De fato, por duas vezes em nossa pesquisa encontramos a dura autoridade de Dr. Rodrigo. A primeira quando, ao comentar o estudo de Luís Saia para a revista de 1939, Antonio Luís Dias de Andrade – e como é difícil escrever aqui o nome de Janjão e pensar que ele já não mais está vivo, em São Paulo, no seu lugar – nos mostrou a carta em que o Diretor do SPHAN comunicava a Saia o corte de um trecho do seu texto. Por duas razões, aliás, excelentes: pensado para corrigir Gilberto Freire, quanto às origens de alpendres e copiares de capelas coloniais, o estudo de Saia ficara tão bem feito que dispensava polêmica. E Gilberto Freire tinha sido atacado, "domingo passado", pela habitual incontinência de José Mariano Filho, mais valendo, portanto, não ir, mais ainda, de encontro ao "nosso companheiro". Seguindo o método de buscar as árvores pela vereda que surgis-

2. "Er sieht den Wald von lauter Bäunen nicht" é a citação de Julián Marías, a propósito de Heidegger, Sartre, e Ortega y Gasset.

se, achamos o artigo de José Mariano – copioso e redundante, pseudo-erudito como sempre e , no caso, furioso com a hipótese de haver influência holandesa nos sobrados coloniais do Recife. E, mais, uma citação única, embora *sarcástica*, de Gilberto Freire e, assim mesmo, por causa de metáfora exagerada, quanto à inclinação de telhados que poderia sugerir a neve da Holanda. No caso de Luís Saia, a carta de Dr. Rodrigo era cordialíssima, elogiosa. Mas cortava, sem pedir licença. No segundo caso, o Diretor do SPHAN escreveu à professora Hannah Levy chamando-lhe a atenção, ríspida e severamente. O conteúdo da correspondência nos chocou, justamente porque procurávamos dados sobre aquela intelectual alemã que, fugindo do nazismo, deixara poucos, mas fulgurantes traços culturais no Brasil. A começar pelo curso de História da Arte, ministrado aos técnicos do SPHAN. Mais tarde, flagrada por Frederico Morais[3] em curso semelhante, no famoso grupo que Tomás Santa Rosa reunira sob os auspícios da Fundação Getúlio Vargas e, que, sob o pretexto de estudar "desenho de propaganda", na verdade, promovia o conhecimento da arte moderna, com a participação de outros refugiados da guerra (Leskoschek, Arpad Szenes, Maria Helena Vieira da Silva, etc.). Ainda na cronologia de Frederico, Hannah Levy escreveu a apresentação da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich, em 1945. Tínhamos em mãos seus artigos para outros números da revista, mas, quando nascera, para onde fora, como completara a sua vida? Conto tudo isso, para mostrar melhor aos leitores o curso assistemático de nosso método e o quanto lhe cabe a imagem das árvores e sendas de uma floresta *latente*, mas jamais inteiramente *patente*. Pouco a pouco, descobrimos outras pegadas da professora alemã, ao conversar com Fayga Ostrower, com Elisa e Maysa Byington, ou com Ana Bella Geiger; e ainda achamos sinais de nossa Hannah no Curso de Guignard (1942), além de um surpreendente exemplar de **Wölfflin: Sa théorie, ses prédécesseurs** editado em Paris (1936). Era uma edição precoce de tese apresentada na Sorbonne pela jovem bolsista alemã. Ter ouvido aulas de Wölfflin, conhecer o Instituto Warburg (ainda em Hamburgo), citar Panofsky e Tietze – são atributos que fazem de Hannah Levy a mais precoce transmissora, no Brasil, da reabilitação mundial do barroco, quando justamente o SPHAN se dispunha a cultuar o gênio mestiço na pintura de Ataíde, na escultura do Mestre Valentim e na escultura e arquitetura do Aleijadinho, até então reconhecidos a contragosto ou rejeitados pelos critérios neoclássicos, na diluição *belas-artes* que predominava. O fato é que ainda conhecemos mal a biografia da professora alemã – que partiu em 1948 para Nova York, de onde escreveu ao Diretor do SPHAN, já com o sobrenome do seu marido, Hannah Deinhardt[4]. Pois ela estava em São Paulo, quando recebeu de Dr. Rodrigo uma carta de contundente admoestação: em bom brasileiro levava um pito, por sustentar com a remuneração do SPHAN estudos de seu interesse, em vez de produzir o que lhe fora encomendado. Pode-se dizer que vivenciamos então, José Pessôa, Cristovão Duarte e eu, nas cartas a Luís Saia e Hannah Levy, não somente a firme autoridade do Diretor Rodrigo M.F. de Andrade, mas a probidade e a excelência que permitiram a um serviço público brasileiro, ser lembrado como um clima universitário, por Lucio Costa em seu prefácio.

O recorte discricionário no texto da revista e a descompostura na professora são exemplos, entre muitos outros, de nosso método, levados a esclarecer lacunas que surgiram ao esbarrar nas *árvores* mais antigas – e, por isso mesmo, as mais jovens – do SPHAN. Pessoalmente, posso até cruzar uma lembrança minha com as de Dr. Lucio, quando se sentiu "colhido nos humores desse pendular descompasso" (a avaliação perió-
dica que fazia o diretor de seus colaboradores "ao mesmo tempo dedicados e relapsos"), ou seja, "quando ele confiou a outrem um estudo de minha afeição"... já "saturado de tanta protela-

---

3. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro** (ver referência bibliográfica).

4. Ao terminar esta Introdução recebo de Nova York o Livro **Meaning and expression** de Hannah Deinhardt, 1967/ed. Beacon Press, Boston, 1970.

ção"[5]. Imagino que não é indiscreção revelar, agora, tratar-se de um estudo sobre "Um tipo de casa rural do DF e do Estado do Rio", publicada com esse título, entre 1944 e 47, meio falto de objetividade, mas merecidamente famoso pela belíssima prosa de Joaquim Cardoso.

Acho que se poderia prosseguir sem fim com historias vividas na *circum-stantia* da Revista. Mas, cada uma das onze matérias que seguem, devidamente comentada, fala por si mesma, na diversidade com que representam a *universidade do SPHAN.* Sete[6] entre elas, tratam de arquitetura ou de cidades e as outras quatro[7], de várias realidades culturais (pintura, fotografia, etnografia e arqueologia, ou documentos e narrativas de época). De novo, como nos casos já comentados, mais notícias e anedotas se materializaram. Até no texto de Rodrigo M. F. de Andrade, que, 60 anos depois, poderia *chover no molhado,* mas não: além do vigor com que a ilustre comentadora reacendeu a indignação pelo *opúsculo* de Feu de Carvalho, valeu reler o prefácio em que o Dr. Cipriano de Carvalho (1934) desmascara a implicância com Aleijadinho. Enquanto o Dr. Feu, na verdade, aceita que Antonio Francisco Lisboa fosse o Aleijadinho e, garantidamente, autor dos Profetas e Passos de Congonhas, o senhor Cipriano – como se tal não bastasse! – lava a égua: "espécie de Quasímodo, fantoche abominável...", "criações que não têm senão a desordem, como único mérito", "abandono das condições fundamentais da realidade positiva" e daí para diante, até coincidir com uma das raras avaliações do próprio Feu: "Aleijadinho foi um bicho horroroso, mesmo sabendo *ler e escrever...*" Gostei de perceber que não era o homem deformado que se repudiava e, sim, o anti-classicismo da expressividade barroca. Porque esse era o jeito de ver dos acadêmicos, na historiografia oficial. Basta reler no prestigiadíssimo Luís Gonzaga Duque Estrada (1888): "as Igrejas dos Jesuítas, flagrante prova de mau gosto", ou "estilo barroco... brutalidade inventada pelos fundadores da Inquisição,", etc, etc.

Nada mais propício, aliás, do que mostrar que os *modernos* do SPHAN atualizaram de vez a inteligência brasileira em matéria de artes visuais. Entende-se que o *elenco* técnico do serviço cuidasse preferencialmente de coisas sólidas, mais do que de lendas e cantigas, por assim dizer *imateriais*, ou seja, não suscetíveis de tombamento, tal como se interpretava e aplicava a Lei (Decreto n.25/37). A mentalidade cultural vigente (conselhos, museus e escolas nacionais, generais, bispos e arcebispos) ameaçava, não os bens de "pouca dura", mas os monumentos de "pedra e cal de ostra", sem estilizações neoclássicas ou ecléticas (fora do *cânon* belas artes), que cumpria proteger. Foi através dos estudos técnicos necessários à compreensão e ao restauro de edificações históricas, que o SPHAN trouxe ao Brasil o pensamento artístico e historiográfico da Europa. A começar, naturalmente, pelo determinismo positivista, seja na ampla visão de Comte e Taine, atribuindo ao clima, à raça e ao ambiente histórico/social a causa determinante das edificações, seja pela *causalidade objeto-arte,* segundo o sistema do arquiteto Gottfried Semper (1803-1872), ao tomar os materiais e técnicas de construção como causas exclusivas das formas arquitetônicas. As visões do mundo de Comte e Taine têm influência notória no pensamento brasileiro, e aos artistas e técnicos, suas idéias foram trazidas por Charles Blanc (**Grammaire des arts du dessin**, 1888) e pelas lições práticas de J. Guadet[8]. Quanto à tese de Semper, chegou ao SPHAN através de Viollet-Le-Duc e da **História da arquitetura** de Choisy. Nesse sentido, lógico-positivo e analítico, são estupendos os estudos de Luís Saia e Paulo Tedim Barreto. O gosto estrutural e funcionalista por formas despojadas, desataviadas, decorrendo forçosamente dessa maneira moralista de pensar a arquitetura, foi providencial no combate ao academismo versão *beaux-arts* e ao ecletismo, que dominaram o mundo artístico oficial, até o ministério Capanema.

5. No prefácio a **Rodrigo e seus tempos**.
6. Referentes aos números 1, 3, 4, 5, 7, 9 e 11, da Revista.
7. Referentes aos números 2, 6, 8 e 10, da Revista.
8. Guadet, J. – **Éléments et théorie de l'architecture**, 1894, Paris.

Mas à mentalidade *moderna* do SPHAN cabia, ainda, superar o racionalismo funcionalista, e o fez em duas etapas, rapidamente percorridas, entre 37 e 42. Na primeira etapa, reconhecendo a natureza essencialmente artística da arquitetura, em continuidade ao pensamento humanistico, válido desde o Renascimento: de um ponto de vista *moderno*, como recusar à arquitetura a especulação formal que caracterizava a nova visão de Arp, Leger, Brancusi, Ozenfant, Calder, Picasso, e Matisse? Sabemos muito bem que essa foi a vitória de Lucio Costa, ao forçar o convite a Le Corbusier para os primeiros esboços do futuro Ministério da Educação (1936-1945). Ficou então o Brasil, e até vantajosamente, emparelhado com a melhor arquitetura mundial. Na segunda etapa, enquanto a Guerra Mundial interrompia as atividades artísticas internacionais, a arquitetura brasileira libertou-se, de repente, das peias racionalistas que ainda condicionavam a invenção plástica no ideário corbusiano: os *brise-soleils*, o purismo geométrico, a ossatura ortogonal, etc. O mesmo **Brazil builds**[9], que revelou a todo o mundo a originalidade precoce e a qualidade arquitetônica do Ministério, foi guiado através do Brasil por Dr. Rodrigo e pelo SPHAN. E, para surpresa geral, carregava também, e destacadamente, as formas curvas, belas e *irracionalmente* livres das coberturas e marquises da Pampulha, fotografada no final das obras, em 1942. Para quem tinha nos olhos a dinâmica expressividade do barroco *histórico*, a analogia com as criações plásticas de Niemeyer deve ter sido uma revelação cultural vertiginosa. E era também Lucio Costa quem preparara o espírito para a tese de uma dualidade histórica de concepções plásticas *(estáticas/dinâmicas)*. Muito antes de desenvolver a sua teoria, em **Considerações sobre arte contemporânea** (1952), foi aqui, em "Arquitetura jesuítica no Brasil" (R.P.1941) que Dr. Lucio fez farta referência à *evolução das formas*, da *regularidade* jesuitica à *liberdade* barroca; e a uma *transição* "por *transformações sucessivas*", cbegando a citar Eugenio d'Ors[10] (embora sem nomeá-lo), ao mencionar "teorias recentes que definem o barroco como atitude anti-clássica permanente". Ora, *anti-clássico* é, antes de mais nada, *anti-racionalista*. O que ele não poderia prever, era o *tournant décisif* da Pampulha. Mas, aqui, importa comemorar a deflagração, com história, talento e invenção, do *Zeitgeist* da arquitetura moderna brasileira, em pleno cenário de nossas circunstâncias: em torno do SPHAN, na sua primeira década. À linhagem de Comte e Taine, convergiu então, o outro pensamento encadeado na Europa, de Herbart (1776 -1841) a Burkhardt (1818-1897), passando por Fiedler (1841-1896) e Wölfflin (1864-1945), i.é, o estudo progressivo das formas, de sua beleza e qualidades específicas, com a dimensão psicológica e, portanto, subjetiva e autoral, das obras de arte. Esta é a linhagem da "pura visibilidade", que desemboca no pensamento contemporâneo do escultor Adolf von Hildebrand (**Problemas da forma na arte figurativa,** 1893) e, sobretudo na contestação de Semper por Aloïs Riegl (**Stillfragen,** 1893) que opõe sua *Kunstwöllen* (vontade de forma, ou de arte) à explicação material e tecnológica da criação artística. Pelo menos, através de Wölfflin e Eugenio d'Ors, a *consciência* ou *intenção* plástica de Lucio Costa já reaparecia francamente apoiada em teoria e historiografia da arte, nas aulas e livros do professor Paulo Santos, conselheiro do SPHAN a partir de 1955.

A divergência teórica entre o determinismo tecnicista e a "vontade de forma", refletia a contradição moderna, implícita na questão *forma* e *função*. Responder "form follows function" era tão insatisfatório, que as inesquecíveis representações axionométricas das catedrais góticas de Choisy – visto o espaço de baixo, do ponto de vista básico da estrutura – não a que eleva ao Céu, mas a que absorve e transmite o peso à Terra – ilustram também os primeiros livros de Le Corbusier, no tempo de **Vers une architecture** (1920-23) e **L'urbanisme** (1925). Verda-

---

9. Ver 1943: Crônica.

10. Eugenio d'Ors y Rovira (1882-1954) autor de **Lo barroco,** editado em francês (**Du barroque**), em 1928, além de **Teoria de los estilos,** em 1938

deiros manuais de propagação da arquitetura moderna, foram essas publicações que abriram os olhos de nossos arquitetos para a beleza geométrica da *civilisation machiniste: nacelles* de aviões, chaminés de navios, silos, etc. Nas entrelinhas, note-se, vinha o apelo à "Autoridade" , o elogio dos (césares) romanos e de Luís XIV, sinal premonitório de um orgulhoso e trágico apelo ao poder: aos sovietes ou em Manhattan, até o frustrado encontro (contou-me P. M. Bardi ...) com Mussolini, tudo praticamente em vão, até a chegada, já tardia, de Malraux ao Ministério da Cultura, com De Gaule.

Mas, no Brasil, nos anos 30 e 40, um tal aparato teórico, assim bifronte (mirando o passado e o futuro), forneceria muito ensino e explicação, mas não poderia produzir valor de arte. Foi o projeto do Ministério que nos pôs em dia com a arte viva do mundo ocidental; e foi a vontade e a capacidade surpreendente para inventar formas e espaços, com total liberdade de invenção plástica, de Oscar Niemeyer, que abriu o caminho da maior florescência contemporânea da arquitetura na Europa e na América, a partir dos anos 50.

Ainda há mais arquitetura neste número 26, mas creio que escapa à minha introdução. Com relação a Gilberto Freire e Joaquim Cardoso, não há como fugir ao enriquecimento cultural que resultou das duas presenças: um, mais do que sociólogo, é o romancista da nossa formação social – a tratar de *casas de residência* – e o outro, além de engenheiro, é poeta a cantar, superando, "nesse canto, a simples visão imediata"[11] de uma história do Recife. O comentário ao artigo de Gilberto Freire, por sua vez, nos deixa convencidos de que o núcleo central da sua visão do Brasil é a *casa*, tanto pelo exterior, como na intimidade e até nas dimensões subconscientes e atávicas da sociedade luso-tropical brasileira. Relendo o texto de Joaquim Cardoso, vale a pena perceber que, apenas um ano depois, a revista de Dr. Rodrigo acertou, assim, as suas *contas* com José Mariano e a estouvada rejeição da influência holandesa em Pernambuco, causadora daquele corte no texto de Luís Saia, em 1939. Só mesmo repetindo com Carlos Drummond de Andrade: "Ah! pernambucanos, tenho por eles uma admiração estupefata!". O estudo de Mário de Andrade (1937), por sua vez, parece escrito de propósito para que se leia o *antigo*, descrito pelo *moderno*. E o comentário é muito melhor do que a encomenda.

A figura que mais fascinou a nós outros, curadores, entretanto, foi Kurt Nimuendaju, cuja autodenominação significa "o que cria", ou "o que faz a própria casa" – e o fez, entre os indios brasileiros – mas a sua história fica toda a cargo do comentário vivido e sábio do professor Eduardo Viveiros de Castro, de volta ao IPHAN para enriquecer o que já escrevera, em 1986, para o número 21 da revista.Os estudos de Robert Smith e Alberto Lamego, pai, acentuam a diversificação com que o SPHAN investigava, desde as condições profissionais até o macrocosmo regional do patrimônio cultural. Os comentários, a cargo de altos dirigentes da casa, dispensam observações. "Fotografia no Brasil", de Gilberto Ferrez além de inaugural, é competentíssima história da produção fotográfica em nosso país: o entusiasmo transbordante do comentário não deixa mais nada a dizer.

Dois temas especiais foram deixados para o fim: a *cor* e a *política*. Quanto a *cor*, passo a duas citações: de um texto meu[12], em que não sabia do outro, tão importante, mas que o SPHAN tampouco aproveitou – apesar de nítido, em Gilberto Freire[13]. Abreviando o que escrevi, ainda fica: "Mário de Andrade viu que Jesuino Francisco[14] preferia as 'cores do povo'. Eu falava das cores que vieram em tecidos africanos e conforme o gosto dos negros, diferentemente dos produtos europeus, ainda sombrios. Gilberto Freire tinha sido mais candente: "o elemento asiático, o africano, o indígena, cujo vistoso na cor se tornara evidente... na cor das

11. Referência de Carlos Drummond de Andrade a Joaquim Cardoso em "Nota explicativa à **Mafua do Malungo**" de Manuel Bandeira.
12. "Muda o mundo do patrimônio", in *Revista do Brasil*, Ano 2 n.4, 1985, Rio de Janeiro.
13. em **Sobrados e mocambos**, ed. Cia. Nacional, 1936, São Paulo.
14. Em Publicações n.14 da *Revista do Patrimônio*, **Padre Jesuino do monte Carmelo**, ed. MES, 1945, Rio de Janeiro.

casas... na cor dos sobrados que eram quase sempre vermelhos, outros roxos e verdes; vários amarelos". E, ainda: "esse período de europeização de nossa paisagem pelo preto e pelo cinzento – cores civilizadas, em oposição às rústicas... começou com D. João VI". Quanto a mim, tinha aprendido com o professor Quirino Campofiorito[15] que os printores coloniais (Ataíde, Jesuino e outros mestiços de gênio...), ao copiar suas imagens da iconografia religiosa, importada no preto-e-branco dos missais, podiam colori-las a seu gosto, dando começo a uma versão pardo-brasileira da pintura barroca, interrompida quando se impôs a disciplina *neoclássica* da missão francesa de D.João e da Imperial Academia. Trago à introdução esse lapso, esse *branco*, do SPHAN, para explicar uma decisão da curadoria, mantendo todo o n.26 em preto e branco, com exceção das ilustrações coloridas da pintura colonial, assim reabilitada, em sua criação original, brasileira e mestiça. A capa da nossa revista foge à redundância e relembra o encontro do azulejo colonial com a arquitetura moderna: alivia o nosso volume, como a concha e o cavalo marinho transluzem sob o Palácio da Cultura.

O nosso outro assunto vai ser muito resumido, para encerrar logo a introdução: a relação política do contingente intelectual de Dr. Rodrigo, com o Estado Novo totalitário. Acho difícil detalhar a contento, mas, *lato sensu*, bastando identificar o que predomina de cada lado, o dos fascistas e o dos nossos, para ver que não há como confundir[16]. Mas foram lidos e relidos, tanto os exemplares disponíveis do suplemento *Autores e Livros,* de *A Manhã* quanto inúmeros excertos, ou citações e índices, de *Cultura Política*[17]. Estudei cuidadosamente **História e historiadores**, de Angela A. de Castro Gomes (1996) e relembrei tudo o que pude, da vida de meu pai e da minha infância, nos tempos de Getúlio. Depois, veio o estudo do "nacionalismo", em Norbert Elias (**Os alemães**, 1989) temperado pelos sistemas semióticos de Clifford Geertz (**A interpretação das culturas** 1972-86), além de uma inesquecível conferência de Franklin de Oliveira (**A filosofia do Romantismo**, 1979). Em termos, lamentavelmente sumários, não há como negar as idéias e atividades de vezo germanófilo e nazi-fascista dos *intelectuais* do DIP de Vargas, de Lourival Fontes a Almir de Andrade (*Cultura Política*), ou de Múcio Leão a Cassiano Ricardo (*Autores e Livros,* de *A Manhã*). Mas também são notórias as funções oficiais de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond, junto do – por mais clarividente que fosse – ministro do Estado Novo, Gustavo Capanema. E, em qualquer leitura ampla de Rodrigo e seu "lastro", percebe-se que o grupo do SPHAN com que nos encontramos, nos anos 30 e 40, denotava índole humanista, progressista, de inclinação democrática ou esquerdista. Entre os novos escritores brasileiros que lhe seriam mais próximos, ninguém era mais intolerante, em sua amarga probidade, do que Graciliano Ramos que, entretanto e por exemplo, sabemos que foi ao Ministério da Educação, logo que libertado da Ilha Grande, para pedir trabalho, o que acabou conseguindo, através do DIP, justamente na revista *Cultura Política*, e na mal intencionada seção de "folclore". Na verdade, praticamente nenhum político ou intelectual brasileiro (inclusive Luís Carlos Prestes, no interior sinistro de sua prisão) deixou de participar, apoiar, combater ou divergir de Getúlio Vargas alguma vez, entre 1930, 32, 35, 37 e 1945, ou entre 1945 e 1954 e, de então, até hoje. Mas falávamos dos funcionários do SPHAN, nunca flagrados em compromisso com a copa e a cozinha ou a propaganda pessoal do ditador. Ficam a lusofilia de Gilberto Freire, e a megalomania de Portinari e Vila Lobos para estudos de maior fôlego, que aqui não cabem (o

15. Quirino Campofiorito. **História da pintura brasileira no século XIX**. ed. Pinakotheke, 1983 Rio de Janeiro.

16. Amostragem razoável do pensamento da *direita* em matéria de cultura, pode ser relido em "Muda o mundo do patrimônio" (op. cit., nota 13) e na introdução à **Modernistas na repartição**, de Lauro Cavalcanti, editora UFRJ e outras, 1993, Rio de Janeiro.

17. O suplemento dominical *Autores e Livros,* de *A Manhã* e a revista *Cultura Política* foram publicados, a partir de 1941, diretamente orientadas pelo *DIP*, o Departamento de Imprensa e Propaganda, criado em 1939 para dar continuidade a serviços semelhantes, em funcionamento desde 1934.

pintor e o músico precisavam de grandes muros e corais, e serão reabilitados pela cordialidade brasileira, quem sabe?, conforme a avaliação histórica de suas respectivas obras).

Quanto à ideologia, *Weltaunchaung*, ou *crença* hitlerista e nazista, parece fascinante atribuir a sua *irresistível* ascenção na Alemanha[18], a um passado de multisecular formação de um *ethos* ou mentalidade nacional, feito de frustações e derrotas, a começar com as primeiras tribos de fala germânica e atravessando três impérios – o romano-germânico medieval, o do Kaiser prussiano e o Terceiro Reich, de Adolf Hitler. Patriotismo anti-napoleônico, fusão de *povo* e *nação* (*Volk*), força e vontade, desprezo pela fraqueza e pela compaixão, *elevação do eu* (*Ich*) a *sujeito transcendental, que alcança, pelo auto conhecimento, o espírito universal* (*Geist*) e o absoluto; a identificação com lendas medievais (o *Volksgeist, a Volksgemeinschaft, o Volksführer*[19] – o espírito do povo, a comunidade/*kultur* e o chefe do povo) – toda a receita hitlerista poderia ser capciosamente catada na mais bela poesia, na música e na mais alta filosofia alemãs. Suspeito que, nessa visão doente, fora Kant, Goethe e meio Hegel ninguém escaparia de, junto com as "classes médias" do iluminismo alemão (*Aufklärung*), ter traído o humanismo inerente à *filosofia européia das luzes*: Herder, Fichte, Schelling, H. von Kleist, Novalis, Wagner, Spengler, Nietzsche, e, mais ao norte, Schopenhauer e Kirkegaard – todos seriam coautores do nazismo. Melhor deixar aos especialistas a tarefa de identificar os culpados e esclarecer o embuste que enseja a Rosenberg[20] e Goebbels a defesa do nazismo e, à inquisição esquerdista (G.Lukács[21], por exemplo), uma condenação insidiosa de poetas e pensadores "decadentes". O que nos interessa aqui, é distinguir a burla estadonovista que consistiu (totalitarismo, polícia e ditadura à parte, que são reais) em reapresentar (sob o patrocínio de Wagner, Spengler ou Nietzsche) o *sertanejo* (um forte!) de Euclides, os praianos e os nossos *mestiços* em geral, de repente saídos de um impossível enlace entre Gilberto Freire e Oliveira Viana (com algumas doses de Nabuco, Taunay, João Ribeiro, Rocha Pombo, Capistrano, Varnhagen) para a construção de uma *Gemeinschaft* (cultura e comunidade natural do povo) à brasileira – imitada da sociologia de Tönnies[22], de modo a municiar com *folclore, alma* e *raízes nacionais* o combate contra a influência exótica de um modelo de sociedade (*Geselschaft* – civilização normativa e artificial) "imposta" pelo espírito libertário francês e pelo liberalismo anglo-americano. A fonte alemã dessa pantomima cultural nunca se expôs: ficou subentendida, porque o Brasil definiu-se a favor dos aliados contra o eixo, desde o início dc 1942. As páginas ocupadas pelos *reconstrutores* da nossa história não chegaram a integrar-se aos poetas e artistas que enfeitavam livremente a cultura das revistas oficiais. Porque, tanto *Autores e* Livros, como *Cultura Politica,* abrigaram competentes e medíocres, oportunistas e genuínos intelectuais brasileiros. Entre os nossos, por ali passaram Drummond e Bandeira, Rodrigo, Vinícius, Guignard e Goeldi, entre outros. Para elaborar uma história "colorida" do povo, à guisa de "folclore", foram convidados e escreveram narrativas, do melhor sabor e qualidade, Graciliano ("Quadros e Costumes do Nordeste"), Marques Rebelo (idem, do Rio) e Alcântara Machado (idem, de São Paulo). Juntava-se esse esplêndido tempero à ênfase dos elogios ao desempenho do "Chefe da Nação" e de seu ministério, tudo isso (em *Cultura Política),* encabeçado por introduções não assinadas (mas, certamente, escritas por Almir de Andrade, o diretor oriundo do

18. O contrário do que conta B. Brecht em sua peça *A resistível ascenção de Arturo Ui.*

19. Lembrar que, em alemão, *Volk* designa tanto o *povo,* quanto a *nação.*

20. Alfred Rosenberg (1893-1946) foi o principal porta-voz nazista para os assuntos de arte e cultura, responsável pelo desenvolvimento do conceito de "bolchevismo cultural" (A. Hitler, 1924) e autor da explicação de toda a arte moderna como produto de uma "conspiração judaico-bolchevique" (**Der mythus des XX. jahrhunderts**, 1930).

21. Lukács, Georg – **Existentialisme ou Marxisme?** ed. Nagel, 1947/60.

22. E Tönnies, sociólogo alemão que desenvolveu, em 1887, a idéia de um contraste fundamental entre *comunidade* e *sociedade,* tal como o romance **Montanha Mágica** de Thomas Mann a encarnou na caricatura perversa de 2 personagens – Nafta (Lukács) e Settembrini (Heinrich Mann).

DIP de Lourival Fontes) e sintomáticamente relacionando "a ordem política" e "a evolução" artística, científica, social, etc. Basta ler, para ver que cada matéria crítica é uma sincera opinião setorial (literatura, música, radio, cinema, etc), deixando o conceito de *evolução* para o artigo editorial, onde se integram ao "progresso" geral brasileiro, providenciado pela nova "ordem política" do Estado Novo. Quanto ao elenco de Dr. Rodrigo – listado até mais de 60 nomes, no prefácio[23] de Lucio Costa –, não há sinal de que, entre 1941 e 45, tenha contaminado suas idéias, nem com o embuste hitlerista, nem com a burla *fasci-nazi-luso-Getúlio-DIP-Dútrica* na expressão-cabide com que Mário de Andrade, "o parteiro do SPHAN"[24] rotulou a revista *Atlântico* (1942 a 1947), luxuosa e bela edição do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Rio e do Secretariado da Propaganda Nacional de Lisboa. (Ah! Brasil, Portugal, e os pássaros que cá e lá gorgeiam!). Na publicação bi-ditatorial, no entanto, mais de metade dos colaboradores são nomes ainda hoje famosos nos dois países. Entre 37 e 45, os protestos intelectuais são raros, mas Mário de Andrade, ao demitir-se do MES, quando a Universidade do Distrito Federal (do prefeito Pedro Ernesto e do reitor Anísio Teixeira, mais Portinari, Lucio Costa, Guignard, etc.) foi liquidada, em 1935, escrevera a Capanema: "lastimo dolorosamente que se tenha apagado o único lugar de ensino mais livre, mais moderno...". Com a vitória dos aliados, ganham visibilidade as demonstrações democráticas, inclusive no "lastro" de Rodrigo. "Este é tempo de partido/ Tempo de homens partidos"[25]. Sem falar dos mais desassombrados: Oscar Niemeyer, que projeta a sede da *Tribuna Popular* e vende o jornal nos estribos de bonde; ou Carlos Drummond, que troca o cargo de chefe do gabinete ministerial pelo convite de Prestes para ser co-diretor do jornal comunista, embora volte, ainda em 45, ao SPHAN. Do outro lado, Manuel Bandeira compõe a *Lira do Brigadeiro*[26] em apoio aos mais ferozes adversários "liberais" de Getúlio. Compõe também, com transcendência e circunstância, a quadrinha: "Como melhor precisar/ Esta palavra amizade?/ Nomeando o amigo exemplar/ Rodrigo M.F. de Andrade". Mário de Andrade, antes de morrer, defende a opção "comunista" de Chostakovitch pela funcionalidade social da música (1945). Enfim, até o mais circunspecto, o nosso Dr. Rodrigo lembra, na revista *Módulo* (1961): "Joaquim Cardoso foi transferido involuntariamente do Recife para o Rio de Janeiro, durante o período ominoso[27] do chamado Estado Novo". Não foi à toa que **História e historiadores – A política cultural do Estado Novo**, analisou com tanto detalhe as duas publicações[28] de história, literatura, "folclore", poesia, artes plásticas, etc., mas deixou, expressa e deliberadamente, de analisar a *Revista do Patrimônio*, de assuntos tão afins e vínculo governamental paralelo.

A minha hipótese é que o julgamento desconfiado de um SPHAN nascido na Revolução de 30 e começando a vida no Estado Novo resulta de olhar-se 1930, 35 e 37 através de analogia descabida com o golpe de 1964 e a brutal repressão cultural que cresceu até o terror de 1968. Nesta *explicação* editorial, espera-se que o "sentimento do mundo"[29] de nossos personagens ajude a transcender e relativizar certas circunstâncias que o tempo já desgastou. Através, agora, de tantas informações revividas percebe-se melhor que não foram o SPHAN e os *modernos* (embora funcionários) que se refestelaram na ditadura. Foi Getúlio Vargas quem serviu-se do prestígio internacional da arte moderna, que, a ele e a seus apaniguados, provavelmente parecia agressiva e feia.

---

23. Prefácio à **Rodrigo e seus tempos**,(ver referências bibliográficas).
24. No prefácio à **Rodrigo e seus tempos**.
25. Versos de Carlos Drummond de Andrade.
26. No já referido **Mafuá do Malungo** (1948-52).
27. Não achei outra acepção para *ominoso*, que execrável, nefando.
28. *Autores e Livros* (suplemento dominical) e *Cultura Política*, já referidos.
29. Título do livro de poemas (1940) em que Carlos Drummond diz "ter resolvido as contradições fundamentais" entre o individualismo de **Alguma poesia** (1930) e o sarcasmo de **Brejo das almas**(1934).

O SPHAN tinha nascido sob o brado retumbante de Macunaíma: "POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO!" Com o correr das décadas, pelo menos a saúva diminuiu, num país tão maior de gente. Vieram gafanhotos e colarinhos brancos, mas o defeito pior, na observação de Anísio Teixeira, ficou sendo mesmo a *autocomplacência* dos brasileiros. Pois aí é que tem mais valia a nossa comemoração. Porque *autocomplacente*, leitores, é o que aquele primeiro tronco do SPHAN nunca foi.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. 1ª edição, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1944, 2ª edição – Ediouro, 1957.

BRAUDEL, Fernand. **Écrits sui l'histoire**. Paris: Ed. Flamarion, 1969.

CASTRO GOMES, Angela Andrade. **História e historiadores: A política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

DUBY, Georges. "Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte", in *Novos Estudos*, CEBRAP nº 33, São Paulo, julho 1992.

DUQUE-ESTRADA, Luis G. **A arte brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. I. V. Lombaertzzel, 1888.

ELIAS, Norbert. **Os alemães**. (1989) Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1997.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1989.

GUIMARÃES, Argeu. **História das artes plásticas**. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Comércio, 1918.

HARRINGTON, Michael. **A revolução tecnológica e a decadência contemporânea** (The Accidental Century, 1965). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Race et Histoire**. Paris: UNESCO, 1958.

LISSOVSKY, Maurício e MORAIS DE SÁ, Paulo Sérgio. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: IPHAN/MinC, 1995.

MORAIS, Frederico de. **Cronologia da artes plásticas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Top-Books, 1995.

OLIVEIRA, Franklin de. "A filosofia do Romantismo" (1978) in **Século XIX O Romantismo**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1979.

RIBEIRO, Darci. **Os brasileiros** I – **Teoria do Brasil**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1983.

_____. **Sobre o óbvio**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

VIANA, Ernesto da Cunha de Araujo. "Das artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular" (Curso em 5 lições, professado no IHGB de Dr. EC de AV – 1914) publicado pela *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Tomo 78, Parte II. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1915.

TEIXEIRA, Anísio. "A educação e a unidade nacional" (1952) in **A educação e a crise brasileira**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1956.

SUMÁRIO DA REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL Nº1

Programa 3
Rodrigo M. F. de Andrade

O Forte de São Tiago da Bertioga 5
Afonso de E. Taunay

Contribuição para o estudo da proteção ao material arqueológico e etnográfico no Brasil 9
Heloísa Alberto Torres

Documentação necessária 31
Lúcio Costa

Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das Colônias 41
Gilberto Freire

Mobiliário Nacional (Documentação fotográfica)
A litografia no Rio de Janeiro 45
Francisco Marques dos Santos

Estilização 51
Roquete Pinto

Uma casa de fazenda em Jurujuba 69
Paulo T. Barreto

A natureza e os monumentos culturais 77
Raimundo Lopes

Alguns Monumentos de Arquitetura Religiosa no Brasil
Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas em S. Pedro da Aldeia (Document. fotográfica) 99

Seminário de Belém da Cachoeira 101
Godofredo Filho

A Igreja dos Montes Guararapes 113
Aníbal Fernandes

Planta da Igreja do Carmo de Ouro Preto 117

A Capela de Santo Antônio 119
Mário de Andrade

A Igreja dos Remédios 127
Nuto Sant'Anna

A Igreja de São Francisco Xavier 139
Noronha Santos

A Capela de N. S. de Sant'Ana 151
Epaminondas de Macedo

Notas
Louis Vauthier e o seu diário inédito de uma viagem ao Brasil 155

Museu Regional de Olinda 163

Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora 165

Museu Coronel Davis Carneiro, em Curitiba 169

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL



1937

RIO DE JANEIRO

Rodrigo M. F. de Andrade

PROGRAMA

A publicação desta revista não é uma iniciativa de propaganda do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujas atividades, por serem ainda muito modestas e limitadas, não justificariam tão cedo a impressão dispendiosa de um volume exclusivamente para registrá-las. O objetivo visado aqui consiste antes de tudo em divulgar o conhecimento dos valores de arte e de história que o Brasil possui e contribuir empenhadamente para o seu estudo.

A esse respeito, há uma tarefa da maior importância a realizar, pois o que se tem feito até agora é escasso e difícil de coligir-se. Ainda recentemente, um escritor inglês pretendia que no Brasil ninguém manifestava o mínimo interesse pelos assuntos relacionados com os seus monumentos artísticos: "no one in Brazil seems to have the very slightest interest in these things. There is an absolute lack of information"...

Sem dúvida, há injustiça e exagero na observação, porque os trabalhos brasileiros sobre as questões a que se dedica o especialista britânico são bem mais consideráveis e valiosos do que ele assevera com ligeireza, sem se ter dado ao incômodo de procurá-los. De fato, existem estudos de grande interesse sobre vários aspectos do patrimônio artístico nacional. O que sucede é que eles se acham dispersos em folhetos, jornais e revistas, cuja procura requer esforço e paciência.

Mas, se é inexato e leviano dizer-se, como o citado escritor inglês, que, em relação ao Brasil, sob aquele ponto de vista, "a most irritating state of ignorance exists on the part of the Brazilians", ninguém contestará, no entanto, que há necessidade de uma ação sistemática e continuada com o objetivo de dilatar e tornar mais seguro e apurado o conhecimento dos valores de arte e de história de nosso país. A tendência entre nós, quando se trata desses assuntos, é descambar para um gênero de literatura impróprio para o estudo objetivo das questões que há a esclarecer. Essa balda pouco apreciável nos tem feito perder um tempo precioso, que cumpre recuperar.

A criação da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* visa contribuir para esse efeito. Sem pretensões a estampar trabalhos definitivos ou completos, uma vez que, a certos respeitos, os estudos daquela natureza se acham ainda no Brasil numa fase quase primária, esta publicação procurará corresponder ao fim a que se destina.

Isso, aliás, a princípio, só em parte muito reduzida poderá ser alcançado. O presente número desde logo se ressente de grandes falhas, versando quase todo sobre monumentos arquitetônicos, como se o patrimônio histórico e artístico nacional consistisse principalmente nestes. A verdade, entretanto, é que, tal como foi definido pelo decreto-lei de 30 de novembro, aquele patrimônio se constitui do "conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por se acharem vinculados a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico". Equiparam-se ainda a esses valores "os monumentos naturais, bem como sítios e paisagens que importe conservar e pro-

teger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana".

Trata-se, por conseguinte, de um vasto domínio, cujo estudo reclamará longos anos de trabalho, assim como a preparação cuidadosa de numerosos especialistas para empreendê-lo. Esta revista registrará semestralmente uma pequena parte do que se houver tentado ou conseguido com esse objetivo. Ela conta com a contribuição dos doutos nas matérias relacionadas com a sua finalidade e bem assim com o apoio e simpatia de todos os brasileiros interessados pelo patrimônio histórico e artístico nacional.

Mário de Andrade

A capela de Santo Antônio

Vagar assim, pelos mil caminhos de São Paulo, em busca de grandezas passadas, é trabalho de fome e de muita, muita amargura. Procura-se demais e encontra-se quase nada. Vai subindo no ser uma ambição de achar, uma esperança de descobrimentos admiráveis, quem sabe se em tal capela denunciada vai-se topar com alguma São Francisco? Já não digo tão inédita como a de São João d'el Rei, mas pelo menos tão linda como a de João Pessoa... E encontramos ruínas, tosquidões. Vem a amargura. Uma desilusão zangada que, de novo, a gente precisa tomar cuidado para que não crie, como a fome criara, nova e oposta miragem.

O critério para um trabalho proveitoso de defesa e tombamento do que o passado nos legou tem de se pautar, no Estado de São Paulo, quase exclusivamente pelo ângulo histórico. No período que deixou no Brasil as nossas mais belas grandezas coloniais, os séculos XVIII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado dos reveses que sofrera. Não pôde criar monumentos de arte. Se é certo que uma pesquisa muito paciente pode encontrar detalhes de beleza ou soluções arquitetônicas de interesse técnico, num teto ou torre sineira, num alpendre ou numa janela gradeada, é mais incontestável ainda, a meu ver, que São Paulo não pode apresentar documentação alguma que, como arte, se aproxime sequer da arquitetura ou da estatuária mineira, da pintura, dos entalbes e dos interiores completos do Rio, de Pernambuco ou da Bahia.

O critério tem de ser outro. Tem de ser histórico, e em vez de se preocupar muito com beleza, há de reverenciar e defender especialmente as capelinhas toscas, as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso se esqueceu de destruir. Está neste caso a deliciosa capela de Santo Antônio, no Município de São Roque, a setenta quilômetros da capital, para as bandas de oeste.

Essa capela foi construída pelo capitão Fernão Pais de Barros no século XVII, a uns trinta metros para a esquerda da casa-grande da fazenda de Santo Antônio, que ele fundara. Na própria casa-grande, aliás, existia uma sala com altar, onde, pela afirmativa do barão de Piratininga (*Almanaque Literário de S. Paulo*, organizado por José Maria Lisboa, 1881), o padre Belchior de Pontes "celebrava missas e outras funções do seu santo ministério".

Esse oratório estava na direita da casa, isto é, imediatamente à esquerda de quem entra pelo alpendre central. Esta solução de situar a sala de capela à direita do alpendre central, repete-se exatamente a mesma, noutra casa-grande colonial existente a poucos quilômetros da capela de Santo Antônio, e ainda no Município de São Roque, no lugar chamado "Sítio Velho" pelos seus moradores. Esta última ainda existe completa, apesar de muito arruinada, e permite reconstituir o dispositivo da casa-grande de Santo Antônio, já destruída justamente na ala direita. E é lastimável que a casa-grande, atribuída com bastante certeza à faustosa propriedade do padre Guilherme Pompeu, também no mesmo Município, esteja em tal estado de

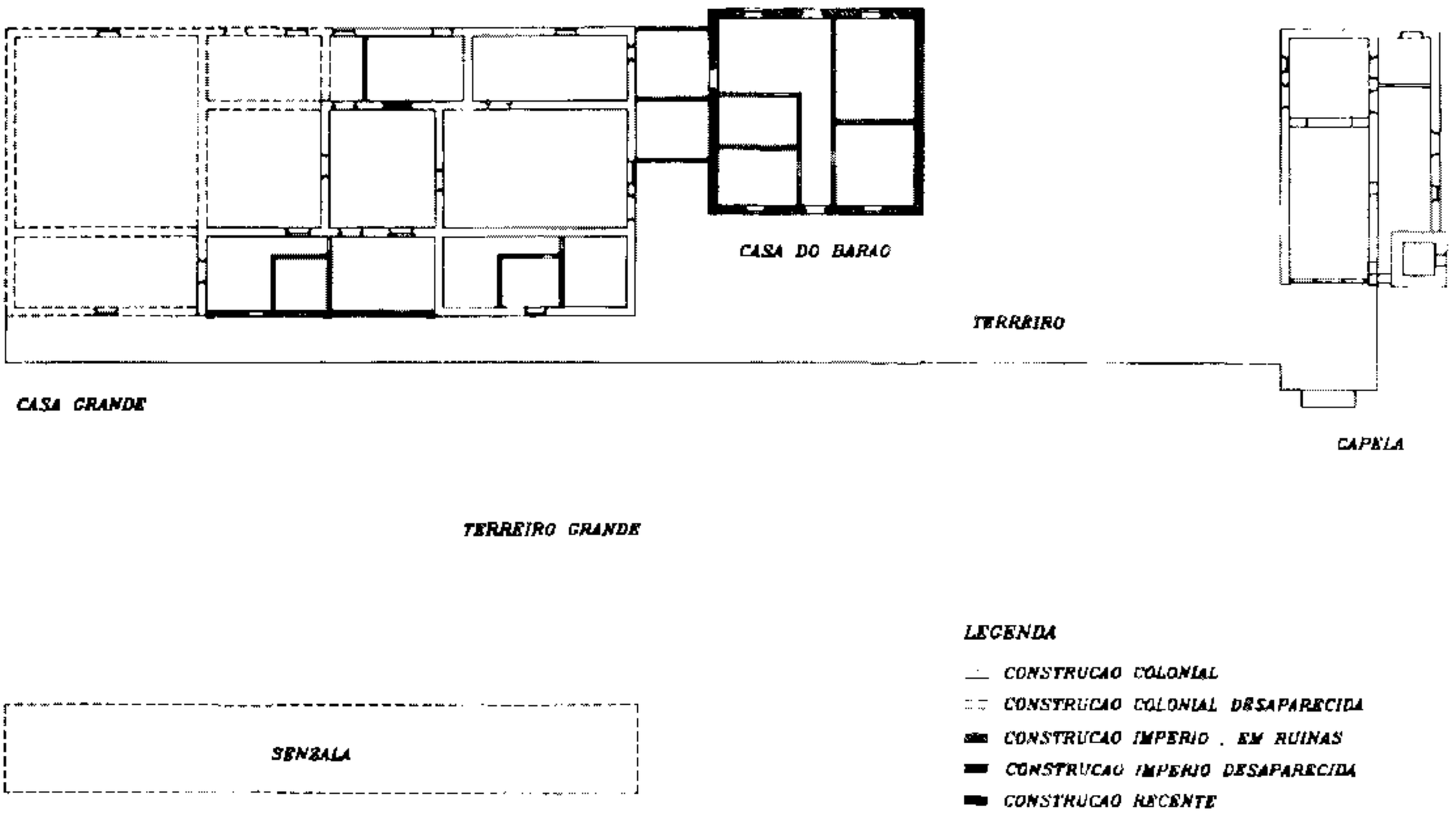


Fig. 1: Plano do sítio de Santo Antônio conforme desenho original de Luís Saia

deformação que não se possa mais, com honestidade, verificar se no plano primitivo se repetia a mesma solução.

Que razão levou o capitão Fernão Pais de Barros a construir uma capela nova, mais monumental, na sua fazenda?... Diz o barão de Piratininga que, como o oratório primitivo "não satisfizesse o fervor religioso de d. Maria Mendonça, insistiu ela com seu marido Fernão Paes que edificasse uma capela da invocação de Santo Antônio, e como o que a mulher quer Deus o quer, o marido satisfez os ardentes votos de sua virtuosa esposa, levantando a cincoenta (sic) metros da sua casa de moradia uma capela...". Já, porém, na provisão dada pelo dr. Francisco da Silveira Dias, protonotário apostólico do bispado de São Sebastião do Rio de Janeiro, para bênção da capela nova, se diz que a existência desta derivava da aspereza das estradas (que até agora é a mesma...) e de ser Fernão Pais achacoso e não poder arrastar com a família à missa em São Roque.

A provisão foi dada a 24 de setembro de 1681 e a bênção, pelo padre Almeida Lara, realizou-se a 12 de junho do ano seguinte, tendo Fernão Pais dado como patrimônio da capela "as terras do sítio onde está que segundo a escritura que está a folhas 4 do livro da mesma capela é de meia légua de testada e uma de comprido", como consta da provisão.

A primitiva propriedade do capitão Fernão Pais de Barros sabe-se ao certo que se compunha pelo menos de dois edifícios, a casa-grande e a capela. Provavelmente teria a sua senzala também, pois que, no seu testamento, conhecido do barão de Piratininga, Fernão Pais instituíra um vínculo perpétuo na fazenda de Santo Antônio, compreendendo, além das terras, "grande número de escravos do gentio de Guiné e do gentio do Brasil". No plano que damos na fig. 1,



Fig. 2: Fachada da Capela de Santo Antônio

da autoria do Sr. Luís Saia, a senzala indicada, e que foi localizada pelo Sr. Euclides de Oliveira, antigo dono da propriedade e que ainda a encontrou, parece ser a mesma senzala primitiva, atualmente desaparecida por completo, transformado o seu lugar em roça de batatinha. A senzala correspondia em seu comprimento exatamente ao comprimento total da primitiva casa-grande de Fernão Pais, o que ainda leva a supor fosse ela a primitiva. Ao lado esquerdo da casa-grande primitiva, em traço cheio na fig. 1, se observa uma dependência recentemente construída ligando a um edifício quase quadrado, que não pertenceu à propriedade primitiva. Serviu esse edifício de moradia principal ao barão de Piratininga, quando foi proprietário da fazenda. Neste edifício, de que restam apenas as ruínas das paredes exteriores, ainda se descobrem umas pinturas amortecidas pelo tempo, feitas por um agregado do barão, dizem, e representando cenas de caçada. Na sua casa de Santo Antônio, o ilustre e político barão deu festas célebres, em que, conforme o testemunho de uma sua escrava ainda existente, havia caçadas e conversas de política. Está certo. A mesma ex-escrava, aliás, conta que ajudou na construção da casa nova, carregando terra para a taipa. Finalmente a 14 metros das ruínas da casa do barão está a capela, cujo plano se distingue bastante, na arquitetura religiosa do Brasil, pela disposição da torre, que não está nem no próprio corpo da igreja, nem dele separado, como é



Fig. 3: Altar lateral

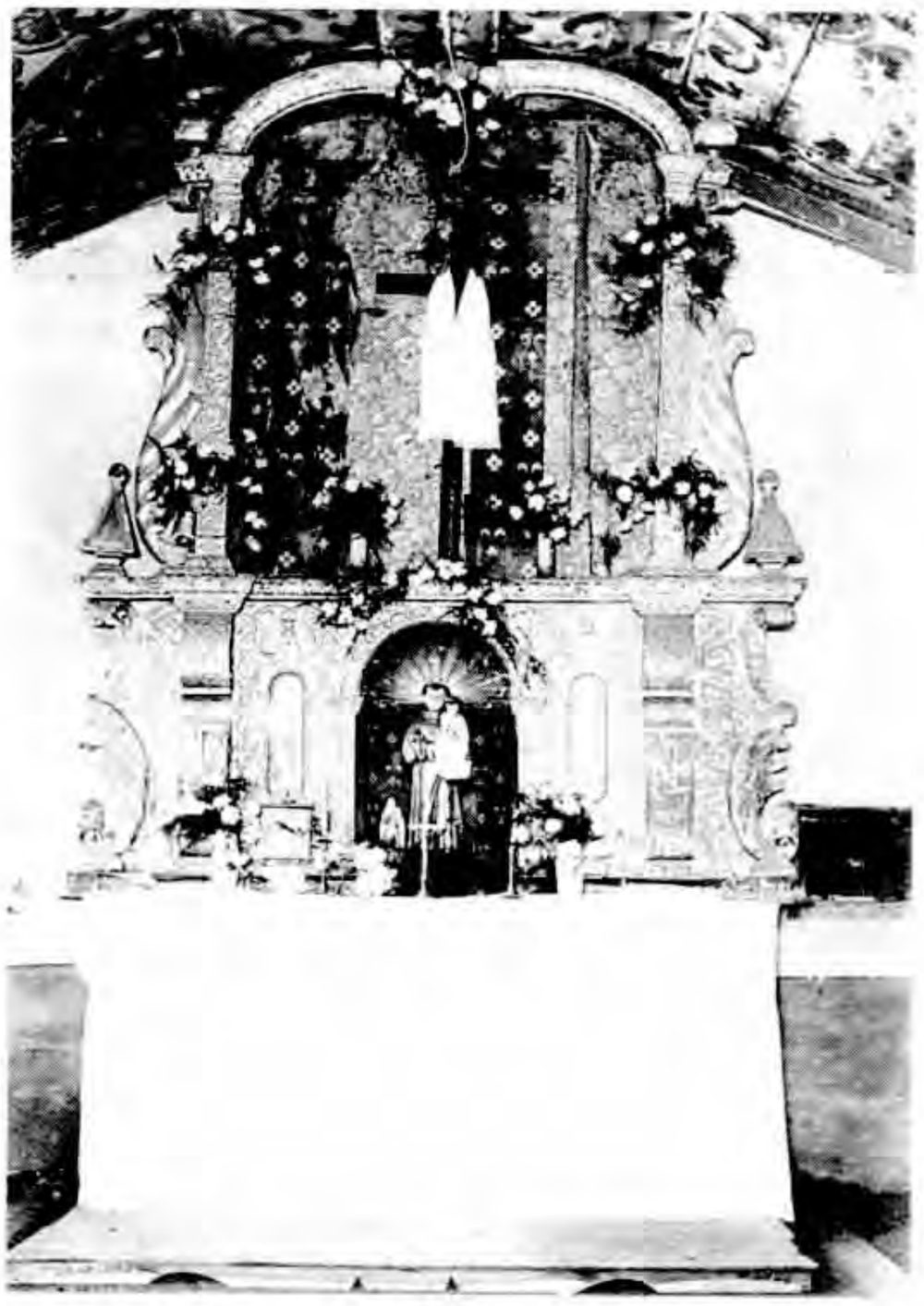


Fig. 4: Altar-mor

geral. No entanto, pode-se com certeza afirmar que a torre pertence à construção primitiva, não só pelo testemunho do barão de Piratininga, como principalmente pelo agenciamento da escadaria que leva ao "coreto", palavra usada na zona para designar o coro da capela.

A capela de Santo Antônio tem a sua torre construída de pedra e recoberta de barro. A sineira é totalmente aberta, ainda com um pequeno sino. Os moradores do lugar se referem a um sino grande, de que não pude ainda averiguar a existência, nem onde pára. Já porém as paredes da capela, com exceção dos elementos de ligação da torre, que obedecem ao processo de construção desta, são de taipa. Apenas a parede interna, que separa a sacristia do longo compartimento que dá entrada ao púlpito e ao coreto, é de pau-a-pique.

Talvez um dos mais curiosos elementos da capela de Santo Antônio seja a sua fachada. É por completo feita de madeira e, com toda a probabilidade, se conserva como foi primitivamente, pois tanto as dobradiças da porta como as molduras são iguais às existentes no interior da capela. Apenas um problema surge. Nos dois grandes esteios externos da fachada, abrem-se dois orifícios que varam esses esteios até a parede a que eles se arrimam. Um desses orifícios está perfeitamente visível na fig. 2, no esteio próximo à torre. Além desses orifícios e pouco acima deles, observam-se ainda chanfraduras nos ângulos com que os esteios se defrontam. Conforme a arguta observação do Sr. Luís Saia, tanto orifícios como chanfraduras parecem ser elementos de samblagem de tesouras, que formariam na frente da capela um alpendre. Repetir-se-ia, portanto, na capela de Santo Antônio a solução de fachada de igreja com alpendre que encontramos na igreja de São Miguel, no Município de São Paulo, e a que o Sr. Gilberto Freire, em **Casa-grande e senzala**, atribui influência arquitetônica das casas-gran-

des. Em todo caso, cumpre observar que tal solução da arquitetura religiosa das pequenas igrejas e capelas se repete na Argentina, e pelo menos na Espanha.

Ainda na fachada surge um motivo que talvez desperte um problema de arquitetura regional. Pela fig. 2 observa-se perfeitamente que nos gradeados emoldurando as envasaduras das janelas, os balaústres são dispostos losangularmente. Este dispositivo arquitetônico, criador de movimento e maior riqueza de claro-escuro, se repete freqüentemente nas construções coloniais dos arredores da capital de São Paulo. Na própria parte ainda existente da casa-grande de Santo Antônio ele é usado nas janelas. Não me recordo de ter visto esta losangulação de balaústres noutras regiões do Brasil. Mesmo pela zona de São Luís do Piraitinga e Ubatuba, que visitei recentemente, em vão procurei este detalhe tão eminentemente decorativo. Não afirmo nada, porém. A ausência de bibliografia a respeito da arquitetura nacional e portuguesa, vácuo que certamente em parte o SPHAN agora sanará, não oferece documentação para estudo, e me contento de lembranças o que é muito frágil.

Entremos na capela. O coro sob o qual a gente passa não tem nada que interesse particularmente. É sem decoração, e sua balaustrada atual parece substituir outra primitiva. Com efeito, o corte dos seus balaústres é o mesmo de uma janela que está aberta no lado direito do altar-mór e que é certamente posterior à capela primitiva.

Nas paredes da nave central vêem-se dois quadros, ambos enormemente danificados. Num deles está a imagem de São Jorge, apenas reconhecível, e que ainda não posso assegurar possa ser restaurada. O outro quadro nem sequer permite mais definir-lhe o tema.

É curioso que o barão de Piratininga, na desgraçadamente veloz e sumária descrição que faz do edifício, não se refira a estes dois quadros, que, quando mais não seja, pelo estado de dano em que se acham, muito mais danificados que o próprio teto, indicam forte antigüidade. Entretanto, o barão se refere a um só quadro, que não pode ser identificado a nenhum dos dois existentes. "Na parede esquerda do corpo da capela, ainda existe uma grande tela representando no plano superior o céu com o Padre Eterno, a Santa Virgem, os anjos e os justos, e no plano inferior o inferno com os réprobos, entre os quais se destacam frades e freiras". Este quadro não existe mais na capela.

Logo após o quadro existente na direita de quem entra, acha-se o púlpito, aberto na parede, e ao qual se sobe pelo compartimento longo que se liga ao altar-mor por uma porta. O púlpito é de talha dourada, bastante bem feita, e tem por elemento decorativo principal duas aves dispostas simetricamente.

O barão de Piratininga se refere a dois altares laterais "com obras de entalhe dourado". Existem de fato dois altares laterais, porém os seus entalhes jamais foram dourados. A madeira empregada é o cedro, esculpido grosseiramente e completamente desnudado de qualquer revestimento posterior, mesmo verniz (fig. 3). Tenho a sensação de que estes altares, que certamente são os descritos com tanta leviandade pelo barão de Piratininga, pois que ninguém não se refere a mudanças posteriores, tenho a sensação que estes altares laterais não existiam na capela seiscentista. Não é de crer-se que Fernão Pais, de cuja capela temos ainda o altar-mor primitivo, tivesse mandado entalhar os altares laterais por outra mão que a do altar-mor. Em todo caso, é absolutamente certo que os altares laterais não correspondem à luxuosa decoração primitiva da capela, e não repetem nenhum motivo de entalhe existente no altar-mor (fig. 4). Este, embora desproporcionado como conjunto, é folheado a ouro, e de autor experimentado na escultura em madeira. O entalhe dos dois altares laterais, que devem ser dum mesmo autor, repete-se, apenas com diferença total de motivo na base e no coroamento.

Como pintura, o que interessa grandemente são as decorações dos tetos. Todas elas admiráveis, apesar do estado ruinoso em que se acham, ainda proporcionam a este interior silencioso e desengonçado, o seu timbre mais sincero de suntuosidade. Saborosamente patinadas pelo tempo, embora conservando ainda a claridade de suas cores, são do melhor tipo da decoração



Fig. 5: Pintura do forro

figurativa. Representam aliás a decoração de tetos que era usada mais freqüentemente na região, e que difere bastante da das igrejas maiores do Brasil com suas seqüelas de santos e justos e grandes painéis figurados, ao centro. Nestas decorações da capela de Santo Antônio, que repetem as do oratório do "Sítio Velho" e talvez sejam do mesmo pintor, apenas bem no centro do teto da nave há um pequeno painel com figuras. Na da parte do altar-mor o painel, menor ainda, não tem figuras humanas, mas, entrelaçadas, uma cruz, um ramo de lírios e um livro. Na do teto da sacristia provavelmente se repetia também um pequeno painel sem representações antropomorfas, pelo que se pode presumir. Mas lhe falta justamente a tábua central que o tempo fez ruir e desaparecer. Dou dessas decorações um exemplo, tirado do corpo do altar-mor (fig. 5). Pelo que ainda existe destes tetos bonitos, considero-os possíveis de restauração quase completa o que deve ser feito.

Pertencem ainda ao acervo da capela de Santo Antônio um quadro representando Jesus, ainda conservado nela a de boa pintura, e dois candelabros antropomorfos, representando escravos da Guiné, tirados da capela pelo Sr. Washington Luis e resguardados atualmente no Museu do Ipiranga. Conta, aliás, o barão de Piratininga que na primitiva casa-grande havia também "um retrato a óleo, que o último administrador alferes João de Deus asseverava ser do venerando padre José de Anchieta". Acrescenta que emprestara "esta preciosidade arqueológica a um amigo, que a levou a Itu, onde se acha no colégio de São Luís". Mas o apressado desta comunicação não me permitiu ainda averiguar a sobrevivência desta obra de arte.

E assim está a capela de Santo Antônio, mandada construir em 1681, na sua fazenda, pelo bandeirante Fernão Pais de Barros. Este foi um homem rico, natural de São Paulo, filho do capitão-mor governador Pedro Vaz de Barros, o fundador de São Roque. Fernão Pais "fez-se notável pela sua intrepidez nas explorações do sertão e pelas riquezas que adquiriu". Foi principalmente um ótimo auxiliar da Coroa nestas partes da Colônia, ajudando inteiramente à sua custa a dom Manoel Lobo que vinha fundar a colônia do Sacramento, e ainda, antes disso, auxiliando no preparo das explorações e dando hospedagem a Agostinho Barbalho Bezerra e a dom Rodrigo de Castelo Branco. Morreu a 30 de março de 1709, sem deixar filhos dos seus dois casamentos. Mas de solteiro inventara uma filha bastarda, tida duma mulata de Pernambuco, que lhe perpetuou a raça boa.

COMENTÁRIO

Lélia Coelho Frota

Romancista, poeta, crítico de arte e de música, pesquisador tanto da cultura das elites como daquelas do povo comum, administrador cultural, – a personalidade prismática de Mário de Andrade (1893-1945) corresponde perfeitamente à denominação de polígrafo. Mário, que escreveu "Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta", deixou uma obra dupla de criação e de *scholar* que contribuiu para transformar de maneira definitiva a face da cultura em nosso país, integrada aos ideários de sucessivas gerações do Modernismo, que reuniu dos anos 20 aos 40 toda uma plêiade notável de escritores, artistas plásticos, arquitetos, músicos, críticos , historiadores, cientistas sociais. O direito permanente à pesquisa, a atualização da inteligência artística brasileira, estavam entre as metas visadas na práxis cotidiana dos modernistas, implicando numa recuperação dos valores do passado enquanto dados válidos que alimentassem a elaboração do pensamento criador da atualidade, e por conseguinte a sua projeção no futuro. Dessa maneira, é natural que a preocupação e os cuidados com o patrimônio cultural surgissem da reflexão e da ação dos modernistas.

Foi Mário o primeiro intelectual deste século a focalizar a obra esquecida do Aleijadinho, com a consequente revalorização do estilo barroco do período colonial entre nós. O interesse de Mário de Andrade pelo passado artístico do Brasil data de 1919, quando , antes mesmo de integrar a "caravana paulista", de 1924, dos modernistas paulistanos, ele vai sozinho a Minas Gerais, conhecer as cidades do ciclo do ouro e visitar o grande poeta Alphonsus de Guimarães em Mariana. Dessa viagem, resulta em 1920 o seu ensaio precursor "Arte religiosa em Minas Gerais", publicado na *Revista do Brasil*, analisando monumentos barrocos em Mariana, São João del Rei, Congonhas do Campo e Ouro Preto.

Será portanto mais do que natural encontrá-lo no ano de 1936 entre seus pares modernistas, como Rodrigo M.F. de Andrade , realizando a pedido do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, um anteprojeto que serviu de base à criação , no ano seguinte, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Como veremos, Mário estará entranhadamente ligado à vida desta instituição pelo resto da sua existência, e até mesmo depois de morto , pois beneficiou o SPHAN em seu testamento com o Sítio de Santo Antonio em São Roque – capela, casa-grande e entorno.

Depois de redigir o ante-projeto para o SPHAN, Mário trabalhou de 1937 a 1938 como Assistente Técnico da 6ª. Região Administrativa do novo órgão. É auxiliado pelo engenheirando Luís Saia no recenseamento dos principais monumentos paulistas cogitados para tombamento, que serão apontados em dois relatórios, entregues ainda em 37. Para "o intenso serviço de fotografação", oficia Mário a Rodrigo em 1.11.37, vem um "alamão", chamado de São Carlos. Trata-se de Hermann Hugo Graeser, dito Germano, que prestou extensa colaboração aos serviços do Patrimônio em São Paulo.

Todos os fins de semana saía Mário de Andrade de São Paulo para as aventuras ao ar livre do levantamento dos bens culturais paulistas. O conjunto dos ofícios , cartas e relatórios que enviou à direção do SPHAN como seu funcionário foi reunido e editado por mim e José Laurenio de Melo com o título de **Cartas de trabalho**, na gestão de Aloisio Magalhães, em 1981. Através dessa documentação podemos nos fazer uma idéia do entusiasmo e das vicissitudes experimentadas pelos pesquisadores – a que se somavam Juanita e Paulo Duarte – para localizar, por exemplo, o forte da Bertioga e um possível convento fronteiro de São João. A carta de 25.6.37 diz de um Mário voltando extasiado do interior do Estado, que afirma estar em Ubatuba "a casa particular mais linda do Brasil, " mas "doente de em 2 dias fazer mais de 300 quilômetros, estradas incríveis e duas noites sem dormir."

Prossegue a crônica destes tempos heróicos do SPHAN na carta de 14.9.37, noticiando sobre os trabalhos de fotografação feitos nas pesquisas de campo. Mário viaja por Voturuna, Parnaíba,

São Miguel. A sua habitual exigência para consigo mesmo faz com se autocritique por não ter "fotado" a igreja de Parnaíba: "Feia ou bonita, acho que se deveria fotar qualquer fachada de igreja que se pretenda por qualquer motivo tombar." Enfim, são estes "os calvarinhos" próprios da atividade do devotadíssimo Assistente Técnico, que percebemos francamente absorto no inventário dos bens de valor histórico e artístico do seu Estado, com o "prazer quase físico do descobrimento", do seu último bilhete a Rodrigo.

O Sítio de Santo Antonio em São Roque fora "descoberto" por Washington Luís e revisitado por Paulo Duarte e João Batista de Campos Aguirre, nas pequenas excursões a que Mário faz referência em carta de 27.9.36. Ele irá ali em 37, mesmo ano em que escreve para o primeiro número da bonita *Revista do SPHAN* o ensaio "A capela de Santo Antonio".

Ele nos oferece aí uma acurada análise e descrição do monumento, então quase em ruínas, chamando antes a atenção para que, a seu ver, "São Paulo não pode apresentar documentação alguma que, como arte, se aproxime sequer da arquitetura ou da estatuária mineira, da pintura, dos entalhes e dos interiores completos do Rio, de Pernambuco ou da Bahia.". Há que haver ali outro critério, afirma o estóico e honesto paulista Mário de Andrade. "Tem que ser histórico, e em vez de se preocupar muito com beleza, há de reverenciar e defender especialmente as capelinhas toscas, as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso se esqueceu de destruir." Feita esta rigorosa observação, Mário já pode entregar-se sem remorsos ao caso "da deliciosa capela de Santo Antonio, no município de São Roque, a setenta quilômetros da Capital, para as bandas de oeste".

Não foi efêmero o encantamento de Mário por essa capela, com o seu belo alpendre associado à fachada de peças de madeira. Sete anos mais tarde, em 1944, ele comunica a Paulo Duarte : "Vou comprar o sítio de Santo Antonio, do bandeirante capitão Fernão Pais de Barros, com a capela e tudo. Segunda-feira vou lá para resolver detalhes da compra. Compro, dôo uma parte com capela e casa-grande ao Brasil, que entrará na posse da doação na minha morte."

Por esta altura Mário – que havia renunciado ao cargo de Assessor Técnico em 38, devido às pressões políticas que em seguida o compeliram a deixar a direção libertária e esclarecida que exercia no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo – continuava a trabalhar em São Paulo para o SPHAN. Desde 1941 dedicava-se, a convite de Rodrigo, a "destrinçar em fichas Inventários e Testamentos, e a fazer uma monografia sobre o Padre Jesuíno do Monte Carmelo," pintor do setecentos em Itu. Desta última incumbência resultou a extraordinária monografia que constituiu a Publicação n.14 do SPHAN, editada em 1945.

Três meses depois da comunicação feita a Paulo Duarte sobre a sua intenção de doar a capela e a casa-grande de Santo Antonio ao Brasil, Mário participa a Rodrigo, em 14.2.44, que acaba de passar a escritura do Sítio. Ratifica a sua intenção de doá-lo ao Serviço, impondo apenas duas condições : o usufruto em vida, e a posterior destinação do imóvel para um repouso de artistas brasileiros.

Foi efetivamente cumprida a vontade do escritor pela sua família, doando-se ao SPHAN "a capela de Santo Antonio com sua paisagem", conforme determinado por ele, numa previsão dos preceitos para facultar a boa visibilidade dos monumentos, adotados pela UNESCO anos mais tarde. Foi acrescentado um entorno de 10.800m² à capela, no 7º Tabelionato de Notas da Capital de São Paulo, a 18 de setembro de 1962.

Convém ainda chamar a atenção, a propósito desta capela, para a moderna política de preservação e revitalização de bens culturais que visa dar uso conveniente ao monumento tombado, única garantia para a sua efetiva conservação, igualmente prescrita, neste caso, por Mário.

A forma pela qual Mário de Andrade se aproximou deste bem cultural, que redescobriu com seus amigos, que foi o primeiro a divulgar em extenso artigo, que fez tombar, que adquiriu para melhor preservar e que finalmente doou à coletividade, depois de determinar não só o restauro dos monumentos arquitetônicos dele constantes como também a manutenção da sua moldura natural, sem esquecer o fecho essencial do seu

uso, é a própria imagem daquele **amor do todo** que lhe descobriu Manuel Bandeira. Amor que Mário define modestamente, em autocrítica a que não falta humor, como uma "incapacidade para escolher." Porque escolher, acrescentamos, seria privilegiar, dar por acabado, perder "o prazer quase físico do descohrimento" que ele nos legou como livre lição de vida.

COMENTÁRIO

Mariza Veloso Motta Santos

A leitura de Mário de Andrade é sempre uma experiência de renovação. Os textos "revisitados" revelam sempre novas camadas de sentido, uovas possihilidades.

O que sempre resulta em suas narrativas é o encantamento pelo tempo e o gosto pela história – vistos como máquinas do mundo na medida em que impulsionam a produção de fatos e significados.

Tempo e história são compreendidos como fluxo de transformação. O passado é visto como "agora" e o futuro pode ser fugaz. As ruínas do tempo são testemunhos da história.

A memória é a reminiscência viva da experiência inscrita no corpo individual ou coletivo.

Mário demonstra inquietação e, ao mesmo tempo, sabedoria e luminosidade ao tentar tirar o passado da somhra. Já não se trata mais de recordar o passado, mas de aprender com ele.

Mário parece sugerir, com certa insistência, que, na verdade, é preciso ultrapassar o próprio tempo. Ou, como afirmou o antropólogo Lévi Strauss, é preciso manter o olhar longíssimo.

Mário manteve sempre a suave exatidão da história. Apaixonado pelos procedimentos da pesquisa historiográfica, examina cada detalhe, registra cada nuance e remete todos os elementos a uma totalidade – a Capela de Santo Antônio – que se torna plena de sentido ao ser desenhada pela sua análise.

O artigo "Capela de Santo Antônio" revela uma das preocupações mais centrais na obra de Mário de Andrade – o conhecimento e a valorização da tradição e da cultura, assim como do patrimônio que as constitui. Segundo suas palavras, tal conhecimento deve ser sempre construído pelo "ângulo histórico".

Tal preocupação desdobra-se imediatamente em uma atitude de pesquisa permanente – a mais rigorososa e apaixonada possível – buscando assim legitimar de forma contundente e precisa as ações públicas requeridas pelos intelec-

tuais modernistas, especialmente pelo próprio Mário de Andrade.

Ao discutir a conformação do altar-mor e as pinturas do teto da Capela, comenta:

"Mas lhe falta justamente a tábua central que o tempo fez ruir, e desapareceu. Dou dessas devoções um exemplo, tirado do corpo do altar-mor. Pelo que ainda existe destes tetos bonitos, considero-os possíveis de restauração quase completa – o que deve ser feito." (1975:95)

A necessidade de conhecimento autêntico e bem documentado, visando ao desvelamento desingularidade luminosa de cada manifestação cultural, tinha como propósito a formação de uma consciência pública e crítica sobre a história e a tradição formadoras da cultura brasileira.

Como o escritor e crítico de arte alemão Walter Benjamin (1985), Mário de Andrade quer salvar as ruínas da cultura, que resistem a permanecer inertes num passado morto, pois são ruínas de expressiva vivacidade.

Ao comentar sobre a antiga casa da fazenda do bandeirante Fernão Pais de Barros, onde se encontra a capela, demonstra consciência aguda do fluxo inexorável do tempo, que, por sua vez, vai modulando o processo da história.

Segundo suas palavras:

"Neste edifício, de que restavam apenas as ruínas das paredes exteriores, ainda se descobrem pinturas amortecidas pelo tempo, feitas por um agregado do barão, dizem, e representando cenas de caçada." (1975:88)

Ao mesmo tempo, Mário registra com humor a transformação da história, o que reflete a ausência de um sentimento passadista e nostálgico, onde se busca a simples volta ao passado.

Segundo o autor: "Atualmente a moradia dos escravos desapareceu por completo, transformado o lugar em roça de batatinha." (1975:87)

O artigo "Capela de Santo Antônio", embora singelo e pontual, é sugestivo da inaugural de Mário de Andrade frente à cultura brasileira.

Tal atitude designa a proposta do autor em nomear novas práticas sociais, estéticas e históricas para desvendar a riqueza e a concretude da cultura brasileira.

Como um desbravador[1] e confiante nas instituições culturais como o SPHAN[2], afirma:

"A ausência de bibliografia a respeito da arquitetura nacional e portuguesa, vácuo que certamente em parte o SPHAN agora sanará, não oferece documentação para estudo e estou me contentando com lembranças – o que é muito frágil." (1975:90)

O artigo evidencia ainda o que se tornou verdadeira "missão" tanto de Mário de Andrade e dos modernistas em geral, quanto do SPHAN – identificar e definir a existência e a dinâmica de uma cultura brasileira e de uma arte nacional emancipada da matriz artística européia.

Cultura e arte encontram-se revestidas de profundo significado coletivo, porque ambas são reveladoras de uma história vivida, cuja concretude e expressão constituem a síntese genuína – para utilizar uma expressão cara ao próprio Mário – que nos conformou como sociedade autônoma e conforme desejava o próprio Mário, como nação soberana e singular.

1. Verdadeiro "bandeirante da cultura".
2. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

1937: CRÔNICA

■ No ano em que se lançam os alicerces para a construção da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública – obra revolucionária, marco da arquitetura mundial – a sociedade brasileira hesita diante do novo. A 15 anos da Semana de 22, a vanguarda modernista ainda tenta impor seus princípios a um universo provinciano, onde o academicismo impregna e direciona boa parte das nossas instituições culturais.

Ao convidar o poeta Carlos Drummond de Andrade para as funções de chefe de gabinete, o ministro da Educação, Gustavo Capanema, marca posição. Ratifica-a, depois, convocando o escritor Mário de Andrade, um intelectual do Modernismo, para elaborar o anteprojeto de criação do SPHAN (atual IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). É Capanema quem conta a história:

"Como pôr mãos à obra de empreendimento tão difícil? Como transformar o pensamento que me seduzia [a criação do Patrimônio, N.R.] num sistema de serviço público?

Logo me ocorreu o caminho. Telefonei a Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Expus-lhe o problema e lhe pedi que organizasse o projeto. Mário de Andrade, com aquela sua alegria adorável, aquele seu fervor pelas grandes coisas, aquela sua disposição de servir, queria apenas duas semanas para o trabalho. Decorrido o prazo, eis Mário de Andrade no Rio de Janeiro, trazendo o projeto."

■ O SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) é criado pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, e regulamentado pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro do mesmo ano. O comando da nova instituição é entregue a Rodrigo Melo Franco de Andrade, que permanecerá no cargo até 1967. O Decreto-lei nº 25 mantém do anteprojeto de Mário alguns de seus itens fundamentais: especialmente a idéia de criação dos livros do Tombo, onde os bens a serem preservados deviam ser inscritos; e a atenção à arte ameríndia que era marca registrada do autor de **Macunaíma**. A estrutura jurídica do SPHAN e a definição legal de patrimônio são do jurista Jair Lins. O recém-criado SPHAN traz para a realidade brasileira os conceitos de preservação mais avançados do mundo – um mundo que, àquela altura, por alguns de seus líderes políticos, não parecia tão voltado para a preservação de monumentos históricos, artísticos e culturais.

■ É inaugurada em Munique a exposição de "arte degenerada", organizada pelo ministro da Propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, e pela Câmara de Arte do Reich. O pintor Adolf Ziegler, presidente da Câmara, e uma comissão oficial visitam 101 museus e confiscam 15.997 pinturas, desenhos e esculturas. São selecionadas 282 obras para figurar na exposição, cujo objetivo é denunciar a "anarquia cultural" da Alemanha pré-nazista, promovida por uma "geração psicopática" de artistas de origem judaica.

■ O diretor de cinema Jean Renoir lança na França *A grande Ilusão*.

■ O pintor Fernand Léger e outros inventam o "novo realismo", sob influência do "realismo socialista" soviético. A diferença fundamental é que o realismo proletário modernista de Léger, ao contrário do soviético, não tem nada de acadêmico. Léger apresenta uma figuração moderna de engajamento comunista mas desenvolvida em sua linguagem plástica própria, individual, identificada com sua fase de *avant-garde* anterior.

■ O quadro mundial influencia a cena brasileira. A polarização ideológica, característica do período, se reflete não só nos episódios políticos (o integralismo avança, com a indicação de Plínio Salgado à sucessão presidencial, afinal interceptada pelo golpe do Estado Novo, em novembro), mas também na produção dos artistas e intelectuais. A reação manifesta-se e as posições se radicalizam, apartadas por visões de



mundo e conceitos estéticos divergentes.

■ Surge o Museu Nacional de Belas Artes, pela mesma lei que criou o SPHAN. Sua direção é entregue a um artista acadêmico, Oswaldo Teixeira, que vai permanecer no cargo durante 24 anos. É criado também o Serviço Nacional de Teatro, para promover e patrocinar a montagem de peças de valor cultural, editar autores nacionais e traduzir clássicos estrangeiros.

■ Pixinguinha grava "Carinhoso", com instrumental e interpretação de Orlando Silva. O famoso chorinho não tinha letra, até que João de Barro, o Braguinha, criou os versos para a melodia: "Meu coração/ Não sei por que/ Bate feliz/ Quando te vê".

■ Morre, no Rio de Janeiro, o compositor Noel Rosa.

■ O discurso candente de Le Corbusier, que esteve no Rio de Janeiro em 1936, mas principalmente a sua obra desenhada, empolga uma geração de jovens arquitetos, entre os quais Oscar Niemeyer, que em 1937 vê seu primeiro projeto construído – a Obra do Berço, na Avenida Epitácio Pessoa, Rio de Janeiro –, inaugurando assim uma prolífera carreira que logo alcançaria prestígio internacional.

■ Um projeto com a típica falta de imaginação do conservadorismo *beaux-arts*, de autoria de Arquimedes Memória, vence o concurso público para a construção da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Capanema o veta, entregando a tarefa a uma equipe liderada pelo arquiteto Lúcio Costa, colaborador do SPHAN, e integrada pelos arquitetos Afonso Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos, Carlos Leão e Oscar Niemeyer. O novo edifício nasce a partir do risco original de Le Corbusier.

Um trecho da carta que Arquimedes Memória, indignado com a rejeição do seu projeto, enviou ao presidente Getúlio Vargas em 1936, merece ser reproduzido, tão revelador que é do clima e dos preconceitos do período. Escreve o arquiteto, depois de historiar sua participação no concurso e de expor seus argumentos:

"O que acabamos de narrar tem, no presente momento, gravidade não pequena, em se sabendo que esse arquiteto [Lúcio Costa, N. R.] é sócio do arquiteto Gregori Warchavchik, judeu russo de atitudes suspeitas, por esse mesmo sr. Lúcio Costa levado para uma cadeira da Escola Nacional de Belas Artes, onde ambos tanto têm concorrido para as constantes agitações em que esta escola se tem visto.

Não ignora o Sr. ministro da Educação as atividades do arquiteto Lúcio Costa, pois, pessoalmente já o mencionamos a S. Excia. entre vários nomes dos filiados ostensivos à corrente modernista que tem como centro o Clube de Arte Moderna, célula comunista cujos principais objetivos são a agitação no meio artístico e a anulação de valores reais que não comunguem no seu credo. Esses elementos deletérios se desenvolvem justamente à sombra do Ministério da Educação, onde têm como patrono e intransigente defensor o Sr. Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do ministro."

Nota-se, pela carta, que a palavra "modernista" era considerada nome feio na época. De todo modo, apesar da polêmica, o prédio do Ministério da Educação começa a ser levantado, da forma como Capanema queria. No dia 24 de abril ele lança a pedra fundamental da nova sede, inaugurando simbolicamente um novo momento e afirmando um novo ponto de vista, agora encampado pelo Estado pela ação de intelectuais que dele estavam próximos, em relação à nossa cultura.

Assinatura de Antonio Francisco Lisboa.

SUMÁRIO DA REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL Nº 2

Resumo histórico do Museu Paraense Emílio Goeldi 7
Carlos Estevão

O Solar do Colegio 21
Alberto Lamego

Relíquias do passado 43
Salomão de Vasconcelos

Alguns aspectos da cultura artística
dos Pancarus de Tacaratu 57
Estevão Pinto

A mais velha casa de Corréas 93
Lourenço L. Lacombe

Ligeiras notas sobre arte religiosa no Brasil 101
Augusto de Lima Junior

Real Forte do Príncipe da Beira 141
A. L. Pereira Ferraz

Manuel da Costa Ataíde, dourador 149
Comunicação de Manuel Bandeira

Pesquisa etnológica sobre a pesca
Brasileira no Maranhão 151
Raimundo Lopes

O Piauí e a sua arquitetura 187
Paulo T. Barreto

A Capela de S. José do Genipapo 225
Rômulo Barreto de Almeida

José Joaquim Viegas de Menezes 229
Francisco Marques dos Santos

A barraquinha de Euclides da Cunha 241
Francisco Venâncio Filho

Contribuição para o estudo da
obra do Aleijadinho 255
Rodrigo M. F. de Andrade

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL

N.2



1938

RIO DE JANEIRO

Rodrigo M. F. de Andrade

CONTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO DA OBRA DO ALEIJADINHO*

Quando Rodrigo José Ferreira Bretas escrevia sobre o Aleijadinho o trabalho que o *Correio Oficial de Minas* publicou no decurso do ano de 1858, não suspeitava de que a autoria das obras que ele atribuía a Antônio Francisco Lisboa viesse a ser algum dia controvertida. Caso lhe ocorresse essa possibilidade, não lhe teria sido muito difícil comprovar as suas asserções, pois abundavam certamente àquele tempo os meios de que precisasse no sentido de documentá-las.

Sobrariam então, nas igrejas, os termos de ajuste e arrematação das obras ali realizadas, os livros de termos de deliberação das mesas de irmandade, os de receita e despesa, acompanhados dos respectivos comprovantes. Todos os elementos, em suma, para esclarecer minuciosamente a obra executada por Antônio Francisco Lisboa, por onde tivesse andado.

Rodrigo Bretas, porém, – embora já pressentisse as lendas que principiavam a formar-se em torno da personalidade do grande artista desaparecido –, não julgou necessário pesquisar nos arquivos ao seu alcance as provas da autoria do Aleijadinho em relação às obras que lhe atribuía. E como, desde a publicação de seu trabalho, ninguém mais se tivesse preocupado com o assunto, a não ser, muito ligeiramente, alguns viajantes estrangeiros, como Saint-Hilaire e Burton, sucedeu que, cinqüenta anos depois da divulgação da biografia elaborada por Bretas, uma confusão enorme se estabeleceu a respeito da obra de Aleijadinho.

Em quase todas as cidades mineiras onde existissem monumentos de arquitetura e de escultura mais ou menos valiosos, estes eram lhe atribuídos, indistintamente. Mesmo depois que um historiador com a autoridade de Diogo de Vasconcelos, por ocasião do bicentenário de Ouro Preto, dedicou um estudo pormenorizado às obras de arte da antiga capital mineira, grande parte do qual versando sobre Antônio Francisco Lisboa, perduraram os equívocos no mesmo sentido. É que o ilustre autor da **História antiga de Minas Gerais** se desinteressara também de comprovar a autoria do Aleijadinho sobre os trabalhos que lhe emprestou nas igrejas de Vila Rica.

Em conseqüência dessas omissões, quando os ensaístas e críticos de arte nacionais começaram a se ocupar mais detidamente com o famoso artista mineiro, fazendo avultar a bibliografia a seu respeito, tiveram de manter-se no domínio arriscado das conjeturas. À falta de provas de quais tivessem sido realmente as produções do Aleijadinho, os escritores aventaram fórmulas para a apuração de sua autoria, que nem sempre ultrapassavam os limites de meras suposições pessoais.

Foi então que, empenhado em pôr termo às hipóteses um tanto fantasistas lançadas pela profusão dos admiradores de Antônio Francisco Lisboa, o Sr. Feu de Carvalho contestou ao Aleijadinho quase todas as obras que lhe eram atribuídas e pôs em dúvida a própria contribuição biográfica de Rodrigo Bretas. Seu trabalho[1]

* NE – Por motivos editoriais, não foram reproduzidos todos os documentos que acompanham o artigo original.

1. **Aleijadinho**. Edições Históricas. Belo Horizonte, 1934.

– a que falta a autoridade da investigação direta no domínio que era objeto de sua crítica –, ressente-se, além disso, de grande incompreensão e injusto desapreço pela obra do escultor dos profetas de Congonhas.

No entanto, a despeito das lacunas de que se ressentia, essa crítica teve um grande mérito e uma importância considerável para o desenvolvimento dos estudos que se vinham realizando em torno do Aleijadinho. Foi a partir da publicação do livro do Sr. Feu de Carvalho que se sentiu a necessidade inadiável de investigar com segurança a obra que pertencia de fato a Antônio Francisco Lisboa. Deve-se-lhe efetivamente o serviço relevante de ter reclamado, antes de qualquer outro, a comprovação necessária, por meio de documentos idôneos, daquilo que porventura se pretendesse atribuir ao artista.

Desde o aparecimento da monografia do Sr. Feu de Carvalho, as investigações e os debates em torno do Aleijadinho principiaram a realizar-se sobre bases menos precárias. Embora as discussões e os escritos a esse respeito nem sempre tenham tido a feição objetiva desejável, em conseqüência das disposições de polêmicas que as mais das vezes animavam os interessados, é certo que os estudos recentes sobre o assunto contribuíram consideravelmente para esclarecê-lo.

Neste sentido o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional se vem esforçando, de sua parte, desde que foi organizado. E este artigo visa resumir e divulgar os resultados já relativamente apreciáveis dos trabalhos que ele tem empreendido para o fim almejado.

Em 1937, um dos assistentes técnicos desta repartição, o engenheiro Epaminondas Vieira de Macedo, no decurso dos estudos que realizava para o tombamento sistemático das obras de arquitetura civil e religiosa no Estado de Minas Gerais, conseguiu a comprovação decisiva de que o Aleijadinho executou trabalhos para a igreja da Ordem 3ª de N. S. do Carmo de Sabará e para a da mesma invocação em Ouro Preto.

Sabará – Carmo

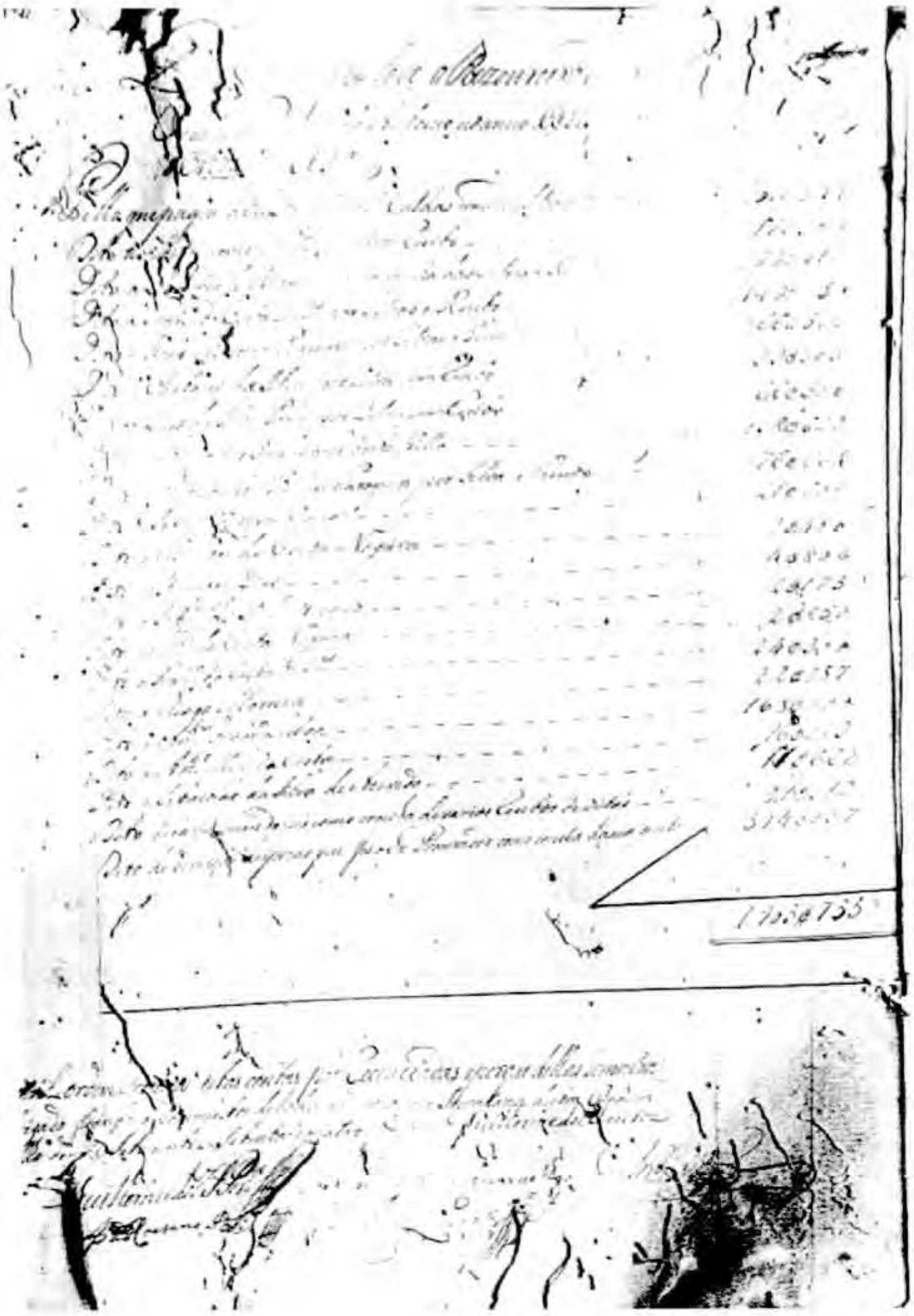
Quanto a esta igreja, o que ele apurou foi um pagamento de 168$000 feito a Antônio Francisco Lisboa consignado a fls. 83 do Livro 1º de Despesa da Ordem, sob a rubrica "Despeza que teve o Thesoureiro desta Ordem Terceira João Antônio no anno C 1773 para o C 1774", tal como se verá do respectivo fac-símile que ilustra estas notas. O registro do pagamento não especifica infelizmente qual tenha sido o serviço correspondente àquela remuneração. Mas a coincidência do ano em que a mesma ocorreu com a data inscrita sobre os ornatos da portada da igreja levar-nos-ia a induzir que o trabalho do Aleijadinho ali tenha sido a execução daqueles ornatos (cuja composição lembra tão vivamente a dos outros que lhe são atribuídos), se não fora já se haver asseverado[2] que o doutor Zoroastro Passos, autor de uma excelente memória histórica sobre a Santa Casa de Sabará, tem em seu poder documentos comprovando que a obra de Antônio Francisco Lisboa na igreja do Carmo daquela cidade terá consistido nas esculturas "dos púlpitos, das balaustradas e das figuras das Atlântidas que ladeiam a nave do templo".

Seja como for, ficou definitivamente verificada a procedência do que Rodrigo Bretas escrevera sobre a existência de trabalhos do grande artista na cidade de Sabará. E é de esperar-se que não tarde muito a divulgação dos documentos em poder do doutor Zoroastro Passos, a fim de realizar-se uma aquisição mais substancial para o conhecimentos dessa parte da obra do Aleijadinho, que parece muito importante.

Ouro Preto – Carmo

Em relação à igreja do Carmo de Ouro Preto, o distinto técnico do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional teve a satisfação de encontrar um elemento de alcance bem mais considerável do que o achado por ele em Sabará,

2. Anibal Matos, **Arte colonial brasileira**, pg. 252.



Pagamento a Antônio Francisco Lisboa lançado no Livro de Receita e Despesa da igreja do Carmo de Sabará.

para o estudo da obra de Antônio Francisco Lisboa: foi o termo de aceitação dos trabalhos que este concluíra em dois dos altares laterais da igreja, documento esse pelo qual não só fica apurada irretorquivelmente a autoria do Aleijadinho quanto aos altares ali existentes sob a invocação de São João e de N. S. da Piedade, mas ainda a sua colaboração em dois outros.

O inteiro teor do valiosíssimo termo cuja descoberta se deve ao engenheiro Epaminondas de Macedo e cuja reprodução fotográfica acompanha este artigo, é o seguinte, extraído de fls. 70 do Livro 2° de Termos e Deliberações da Ordem 3ª de N. S. do Carmo de Vila Rica:

"Termo q fáz esta Méza visto o M^e das Obras Antonio Franc.° Lisboa ter concluhido os dois Altares de S. João e Nossa Snra.ª da Pied.^e segui-ce am^ma Obra dos Guardas Pós eCamarins nos dois daparte desima de Santa Quiteria eSanta Luzia nam^ma forma dos dois q se achavão feitos.

Aos Vinte dias do mez de Outubro de mil Oitosentos e oito annos naCáza do Despacho desta Veneravel Ordem 3.ª deNossa Sr.ª do Mónte do Cármo destaVilla, estando prez.^e o nosso R.^mo Com.° Emerenciano Máximino de Azevedo Coit.° e mais Definitorio foy proposto pelo Ir. Procurador Geral João de Deos Mag.^es Gomes; q.^e se áchavão findos os dois Altares de

S. João e deN. S. da Pied.^{e} e q se esta Meza era Servida mandar continuar as obrás dos mais Altares q o detriminassem: e Ouvido esta proposta p^{r} todos asentarão uniforme m^{te}; e de comum a cordo q. o Mestre seguiçe a reparar os dois Altares colatrais ja feitos pondo'lhes os Guardas pós e Camárins afim deimitár os ja acábados no milhór módo pocivel eq para hisso elle Procurador Geral do Rendim.^{tos} desta Ordem fose Saptisfazendo ao d.^{o} Mestre. ep^{a} Constar mandarão Lavrar estettermo em q asinarão e Eu Antonio Jozê Rodrigues de Azevedo sacretario que o sobscrevi easigno".

Congonhas

Em relação às obras de escultura dos Passos e dos Profetas de Congonhas do campo ninguém contestava a autoria do Aleijadinho, autoria essa que, aliás, tinha sido atestada minuciosamente pelo padre Julio Engracia[3], com apoio no arquivo da irmandade local. Não fora, porém, divulgado o teor dos documentos a esse respeito e, por isso mesmo, interessava vivamente conhecer-lhes os originais, tanto mais quanto constara na imprensa, em artigo assinado, que os manuscritos de Antônio Francisco Lisboa outrora existentes em Congonhas se teriam perdido de uma vez por todas.

Não tardamos, no entanto, a apurar a improcedência de tal informação, pois, graças à extrema generosidade do eminente Sr. Arcebispo de Mariana, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional não só obteve a permissão de fotografar cinco recibos do Aleijadinho referentes àquelas obras, mas ainda foi beneficiado pelo Sr. Presidente da República com a valiosíssima oferta de um desses documentos, que o ilustre prelado doara a sua excelência, numa alta manifestação de seu espírito público. O fac-símile dos respectivos manuscritos instrui o presente trabalho.

Se se torna portanto escusado transcrevê-los aqui, interessa, todavia, conferi-los com os lançamentos que lhes correspondem, existentes num livro conservado no arquivo do Santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo.

Sucedeu efetivamente que, embora não nos tivesse sido possível realizar senão uma pesquisa muito rápida nos remanescentes desse arquivo do santuário (atualmente em poder dos simpáticos padres Redentoristas que dirigem o colégio de Congonhas), fomos encontrar diversas anotações referentes às importâncias mencionadas nos recibos que nos ficaram do punho do Aleijadinho, num livro de receita e despesa da irmandade[4]. Desse livro, de grande importância, perderam-se a capa e o termo de abertura, mas subsistem todas as suas 159 folhas rubricadas, assim como o respectivo termo de encerramento, datado de Ouro Preto, a 9 de março de 1837. Aí se acham registradas as contas do santuário a partir de 1757.

Apesar de suas folhas terem sido muito danificadas pelas traças, não há dificuldade para se lerem, entre as despesas feitas por frei Vicente Freire de Andrada, quer todos os lançamentos que conferem com os recibos subsistentes do Aleijadinho, quer ainda mais alguns relativos a outros pagamentos efetuados a Antônio Francisco Lisboa.

Assim, a fls. 32, sob o título "Despeza que fis com a Capela e obras etudo mais q pert^{e} a Caza do s.^{r} no anno 1796":

1... P. q. dei a An.^{to} Fran.^{co} pela factura das Imagens p.^{a} os Passos do S.r. ..... "177 3/4".

A fls. 33 verso, com referência às despesas do ano de 1797:

"I. P. q dei a Ant.^{o} Fran.^{co} pela factura das Imagens para os Passos ..... "364 / 21".

A fls. 34 verso, relativa ao ano de 1798:

"I. P. q. dei a An.^{to} Fran.^{co} pela factura das Imagens p.^{a} os Passos do S.^{r} ..... "355 3/4 6".

A fls. 35 verso, referente a 1799:

"I. P. q dei a An.^{to} Fran.^{co} pela factura das Imagens para os Passos do S.^{r} .... "395 3/4 4".

---

3. **Relação Chronológica do Santuário e Irmandade do Sr. Bom Jesus de Congonhas do Campo, no Estado Minas Gerais** – S. Paulo, 1908.

4. Os originais dos contratos ou ajustes de obras concluídos com Antonio Francisco Lisboa, e aos quais o padre Julio Engracia faz tantas referências, não conseguimos encontrar no arquivo do santuário.

A fls. 48, correspondente ao ano de 1800:

"I. P. q dei a An.to Fran.co pela facturados Profetas p.ª o Adro da Capella do S.r.. "221 " 2".

A fls. 53, entre a despesa de 1802:

"I. P. q. dei a An.to Fran.co pela factura dos Profetas ..... 75 3 / 4 5".

A fls. 59, verso, alusiva ao ano de 1805:

"I. P. q dei a An.to Fran.co pela factura das figuras para oSeg.do Adro da Capella do S.r 80".

Dos lançamentos feitos no livro de receita e despesa do santuário de N.S. Bom Jesus de Matozinhos, verifica-se que, embora as obras de escultura executadas pelo Aleijadinho para os passos e para o adro da capela do Senhor se tivessem prolongado desde 1796 até 1805, o administrador do santuário, não lhe fez nenhum pagamento, quer durante o ano de 1801, quer durante o de 1803. De fato, das contas de frei Vicente relativas a esses períodos e que se acham respectivamente a fls. 51 verso e 52 e a fls. 55 verso e 56 do mencionado livro, não consta pagamento algum em benefício de Antônio Francisco Lisboa.

Correspondente, porém, ao ano de1804, encontra-se, a fls. 57, um lançamento que vem revelar ter sido executado pelo Aleijadinho em Congonhas uma obra considerável, a que se não haviam referido nem o padre Julio Engracia, nem o Sr. Djalma Andrade[5], que compulsou também os documentos do arquivo do Santuário. É o seguinte:

"4 – P. q paguei a An.to Fran.co Lx.ª pela factura da Caixa do Orgão ..... 80 " 4".

Atualmente não existe mais esse órgão na capela do Santuário e, segundo informação colhida com os padres Redentoristas do colégio, se dele subsistiam até alguns anos atrás certas peças quebradas, da respectiva caixa ninguém sabe o paradeiro, nem dar a menor notícia. Entretanto, atendendo-se ao preço pago ao Aleijadinho pelo trabalho em questão, – oitenta oitavas de ouro e quatro vinténs –, depreende-se que se tratava de uma obra de grande valor, uma vez que seu custo excedeu ao da fatura das figuras dos profetas do segundo adro da capela. Ter-se-á perdido irreparavelmente, ou estará aquela preciosa caixa de órgão em poder de algum colecionador ciumento?

O último lançamento de despesa do Santuário em que há referência a Antônio Francisco Lisboa corresponde ao ano de 1808 e se encontra a fls. 67 do Livro a que vimos reportando:

"21 – P. q dei a An.to Fran.co por huns castiçaes ..... 4".

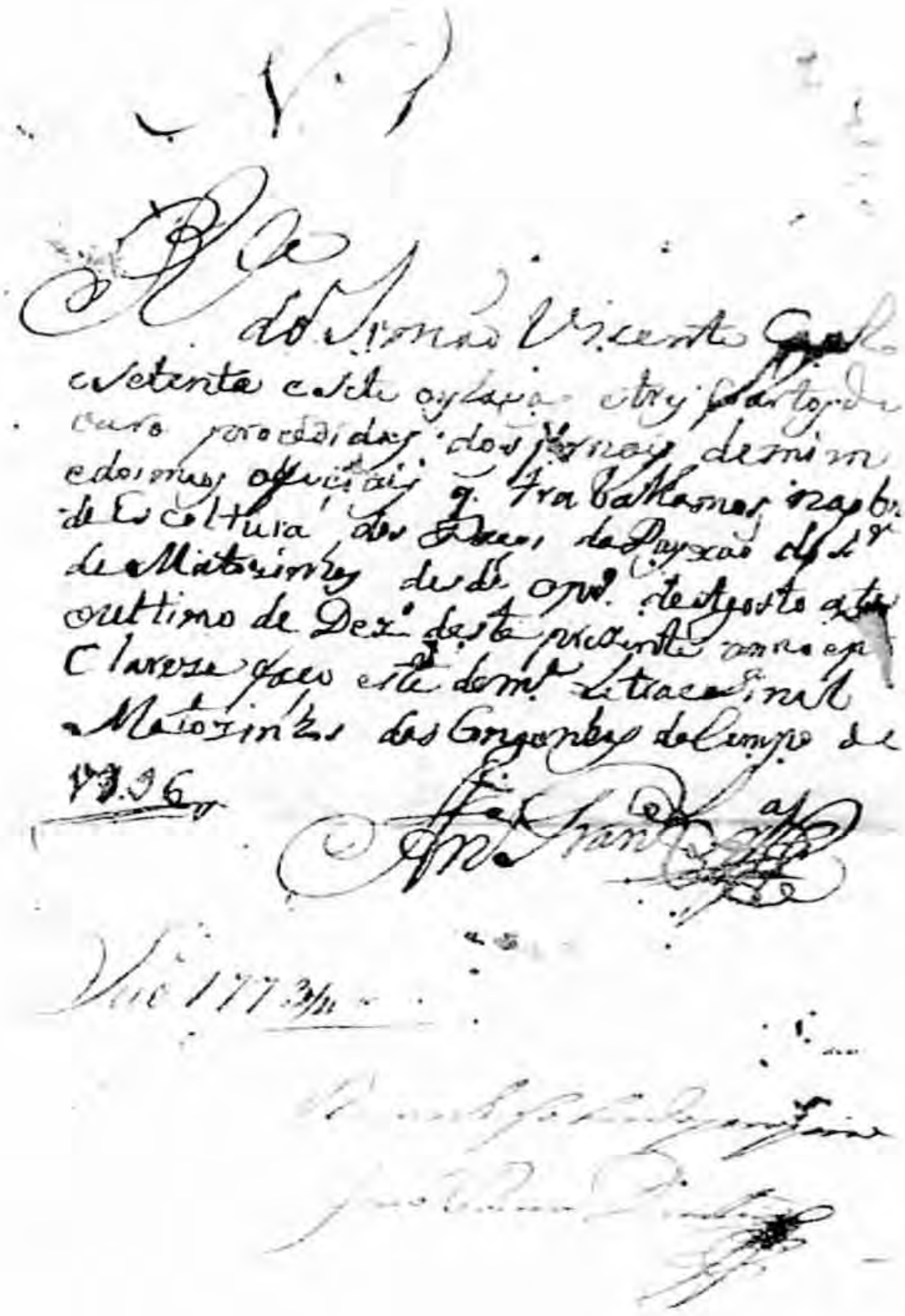
Trata-se evidentemente do pagamento feito ao Aleijadinho e a que alude o padre Julio Engracia em sua "Relação Cronológica", por "trabalho de ourivesaria". Quais sejam, porém, esses castiçais executados pelo famoso artista é o que ainda nos falta apurar. Talvez não seja difícil identificá-los, caso subsistam no santuário. De resto a considerar-lhes o custo, parece provável que não consistam em obra de ourivesaria como supunha o padre Engracia: por 4 oitavas apenas, é mais verossímil que Antônio Francisco Lisboa não tenha trabalhado senão castiçais em madeira. Tanto mais quanto em obras de talha de madeira ou de pedra sabão é que era mestre e não consta que haja exercido ofício de ourives.

No entanto, entre os trabalhos do Aleijadinho em Congonhas, não são esses castiçais que importam, nem mesmo aquela caixa do órgão, por muito preciosa que tenha sido. O que tem importância é a obra formidável de escultura dos passos e dos profetas. E o que se vem discutindo ultimamente é se essa obra imensa é toda de autoria de Antônio Francisco Lisboa ou se é sua apenas em parte.

Sem embargo das doutas opiniões emitidas em sentido contrário, sempre nos parecera que as estátuas que se erguem no adro do santuário de Congonhas tinham sido, todas, concebidas e executadas pelo Aleijadinho. Tal é a impressão de unidade que sentimos diante daquelas esculturas, que se nos afigura irrelevante a questão de numa ou noutra imagem de profeta ter colaborado, mais ou menos, qualquer dos oficiais de Antônio Francisco Lisboa.

Verifica-se, entretanto, que não foram apenas escravos e oficiais do Aleijadinho que traba-

5. **Bom Jesus, Juiz de Fora, 1923.**



lharam com este nas obras dos profetas. Já o padre Julio Engracia, em sua "Relação Cronológica", escrevera que "além de Antônio Francisco, trabalhava nelas Tomás de Maia, provavelmente tirando na pedreira os blocos e desbastando-os para facilitar o buril do mestre, que conforme a tradição era aleijado de ambas as mãos"[6]. Os lançamentos no livro de receita e despesa do santuário confirmam a informação, mas não parecem justificar a conjetura. De fato, o que se lê a' a fls. 48, na linha indicada pelo n.º 4 é o seguinte:

"P. q dei ao Me Canteiro Thomas da Maya q trabalhou na factura dos Profetas ... 29 1 / 4 6".

Como se vê, o teor do lançamento é muito semelhante ao que, à mesma folha 48, se refere a Antônio Francisco Lisboa e que já ficou acima transcrito. A despesa com o trabalho de ambos corresponde ao ano de 1800 e o respectivo pagamento foi feito, quer a um quer a outro, por trabalhos de escultura. Se não se tratasse de obra dessa natureza, mas de simples desbastamento da pedra, por certo o lançamento da despesa teria sido feito em outros termos, tal como ocorre, por exemplo, a fls. 51 verso, onde está

6. Ob. Cit., pg. 81.

registrado o pagamento ao mestre canteiro Ant.° Gomes, "por lavrar a cantaria p.ª o Adro em 74 dias – 18 1 / 2". O próprio custo do trabalho do mestre Tomás da Maia indica, aliás, obra de mais apuro do que o simples lavor de canteiro.

Mas, se parece certo que esse artista tenha colaborado na escultura dos profetas, não menos certo se afigura que a sua colaboração terá sido limitada, quer pela desproporção entre o pagamento feito ao Aleijadinho e a importância que ele recebeu, quer pelo próprio teor dos dois lançamentos.

Em verdade, enquanto Antônio Francisco Lisboa recebia 221"2 oitavas pelo seu trabalho, Tomás da Maia recebia somente 29 1/4 " 6. De outra parte, ao passo que o pagamento ao Aleijadinho era feito "pela factura dos Profetas", no ocorrido ao mestre canteiro o lançamento consigna a seu respeito "q. trabalhou na factura dos Profetas". Que ele "trabalhou", aqui, parece significar que auxiliou, colaborou, e não que ele tenha executado, sozinho, essa ou aquela figura de profeta, enquanto o Aleijadinho esculpia as outras. Pelo menos é pouco provável, pelo que se observou, que Tomás da Maia tenha sido *autor* de algumas daquelas estátuas.

Aliás, ainda que faltassem esses indícios apontados, dificilmente se poderia crer que qualquer dos doze profetas de Congonhas fosse obra de outro homem que não Antônio Francisco Lisboa. No adro do Santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos, mais do que em qualquer outro lugar, sente-se em cada figura e em cada gesto a criação pessoal do Aleijadinho.

Ouro Preto – São Francisco de Assis

No entanto, entre as obras atribuídas ao Aleijadinho, as que reclamavam investigação mais completa acerca de sua autoria eram sem dúvida as da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. É que, de fato, embora tanto Rodrigo Bretas quanto Diogo de Vasconcelos afirmassem proceder de Antônio Francisco Lisboa quase todos, senão todos os trabalhos de escultura dessa igreja, Furtado de Meneses[7], compulsando em 1911 os livros da ordem, somente conseguira encontrar a prova da autoria do Aleijadinho no tocante a um único serviço: o que fora executado no retábulo do altar-mór, ajustado com o grande artista pela quantia de 1:750$012. Tratava-se das obras mais importantes que se emprestavam ao famoso escultor, além das que ele realizara em Congonhas do Campo. Urgia portanto apurar com as condições de certeza necessárias se seriam procedentes as afirmações de Bretas e de Diogo Vasconcelos. E a investigação a esse respeito se impunha tanto mais quanto se observava que as esculturas da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto tinham uma feição bem diversa das figuras dos passos e dos profetas de Congonhas.

Constava, porém, que os livros da Venerável Ordem 3.ª de São Francisco de Assis de Vila Rica tinham desaparecido completamente. Desde a publicação do trabalho de Furtado de Meneses não havia notícia de que ninguém mais tivesse podido examiná-los. E chegava-se mesmo a julgar inútil qualquer tentativa de estudo da documentação relativa àquela igreja, pois dizia-se que as peças capitais do arquivo da ordem tinham sido confiadas em 1914 a um especialista alemão, que as levara consigo para a Europa e do qual nunca mais se tivera nenhuma informação.

Efetivamente, os primeiros trabalhos de investigação empreendidos pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com aquele objetivo, em 1937, por intermédio do engenheiro Epaminondas de Macedo, resultaram infrutuosos. Parecia, em verdade, não haver possibilidade alguma de êxito nas pesquisas que se realizassem para apurar a autoria do projeto e das obras de arte da igreja. Mas, recentemente, graças à inestimável cooperação do Sr. Manuel José de Paiva Júnior, que é o escrupuloso e dedicado sacristão de São Francisco, pudemos não só verificar que os livros e os demais documentos do arquivo da ordem existem e se acham preservados, em estado de

7. "A religião em Ouro Preto", in **Bi-Centenário de Ouro Preto, 1711-1911. Memória histórica**. Imprensa Oficial do estado de Minas Gerais.

conservação relativamente satisfatório[8], como também apurar o que deles consta com referência aos trabalhos do Aleijadinho.

Examinando cuidadosamente aqueles manuscritos, com o valioso auxílio do citado Sr. Manuel de Paiva, o pessoal do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional deparou com provas da atividade de Antônio Francisco Lisboa naquela igreja bem mais copiosas e precisas que o ajuste mencionado por Furtado de Meneses. Tais são as seguintes, enumeradas na ordem cronológica:

A fls. 108 verso do "L.° I.° DARET.ª EDESP. DAORDE. 3.ª DE S. FRANC.° DEV.ª RICA ANN MDCCLII.", sob a rubrica da despesa correspondente ao ano de 1771 para 1772:

"An.to Fran.co Lx.ª feitio das pedras dos Púlpitos ..... 20$400".

A fls. 115 verso do mesmo Livro, entre os pagamentos que constituíram a despesa que fez o Irmão Síndico da Ordem, do ano de 1773 para o de 1774:

"Antonio Francisco Lx.ª Jornais no Barrete ..... 73$200".

A fls. 146, sob a rubrica "Despesa que fez o Irmam Sindico Antonio Teix.ª Chaves pelo recebimento supra, e por ordem da Meza actual que acaba de 1774 p.ª 1775":

"á Antonio Francisco, do risco da Nova portada .....14$400".

A fls. 176, sob o título "1778, p.ª 1779"e sob a rubrica "Despeza que fez o Irmão Sindico João de Amorim Pereira, por ordem da Meza actual: na forma seguinte":

"Que pagou a Jeronimo Nicolau do risco que havia feito Antonio Fr.co p.ª a Tribuna do Altar Mór ... ve fls. 69 ..... 24$000".

A fls. 266, soh o título – "1790".

"Recebeo o Ir Andador Ignacio Francisco do Ir Sindico a quantia de Sincoenta oitavas de oiro para intregar a Antonio Francisco Lisboa por conta da rematação do retabolo da Capela Mor de que passou recibo e de Como o recebeu e entregou assina comigo Secret.° — 50 " "

a) *Ignacio Franc.° – Jose Gon.es Reis"*

A fls. 269, em que se acha registrada a continuação da "Despeza que fes o mesmo Sindico o Ir. Francisco da Costa Guimaraens por ordem da Meza o prez.e Anno de 1790 p.ª o de 1791".

"Recebeu o Alferes Francisco Domingues de Carvalho como procurador de Antônio Francisco Lisboa a quantia de quatro Centas vinte e Sinco oitavas e dois vinteins de oiro por Conta da factura do retabolo da Capela mor desta Ven.el ordem e de Como recebeu a dita quantia aqui asinou comigo Joze Gonçalvez Reis Secretario actual que o escrevi – 425"2.

a) *Fran.co Dom.es de Carv.° – Joze Gon.es Reis".*

A fls. 273, onde está consignada a continuação da "Despeza que fes o mesmo Irmão Sindico Diogo Lopes por ordem da Meza no prezente anno de 1791 para o de 1792".

"Recebeu o Ir. Domingos Alz da Costa como procurador do Antônio Francisco Lisboa do dito Irmão Sindico a quantia de Duzentas eoitenta oitavas de oiro por conta do feitio danova obra do retabolo da Capela Mor desta Veneravel ordem e de como recebeu e entregou como consta dos recebos que Seachão no Arquivo damesma ordem aqui asignou Comigo Joze Gonçalves Reis Secretario actual que o escrev' – 280""

a) *Dom.os Alz' da Costa – Joze Gon.es Reis".*

A fls. 278, que é parte integrante do "Despeza que fes o dito Ir. Procurador Geral Domingos Alz' da Costa como Sindico no empedimento do actual Manoel da Silva de Carvalho por ordem da Meza neste prezente anno de 1792 para o de 1793".

"Recebeu o dito Ir. Andador do dito Ir.

8. Falta o livro 2.° dos Termos e Deliberações da Mesa da Ordem e é provável que se tenham extraviado muitos comprovantes avulsos de pagamentos, pois grande parte dos documentos do arquivo esteve ao relento, atirado fora da igreja por um provedor inimigo de papeis velhos. Salvou-os o Sr. Manuel de Paiva, a quem se deve esse relevantíssimo serviço.


Recebeo Irmão

Procurador Geral Domingos Alz' da Costa com vezes de Sindico a quantia de Duzentas trintas etres oitavas etres quartos deouro para entregar a Antonio Francisco Lisboa para a conta da nova obra do retabolo da Capela Mor desta Ven.[el] ordem, que esta fazendo cuja quantia entregou a este como consta dos recibos que do mesmo aprezentou que vão a Linha competente, e decomo recebeu e entregou adita quantia aqui asignou comigo Secretario – "233 3 / 4".

a) *Ignacio Fran.[co] – Joze Gon.[es] Reis*".

A fls. 281, sob a rubrica "Despeza que fes o dito Irmão Sindico Joze de Faria e Souza por ordem da meza no mez e anno de 1793 p.ª o de 1794",

"Recebeu o Irmão Domingos Alves da Costa como procurador actual dadita Ordem do dito Irmão Sindico Joze de Faria e Souza a quantia de quatro centas secenta enove oitavas emeya e hum vintem de ouro que se deviao do resto do retabolo da Capela Mor a Autoria Francisco Lisboa e de como recebeo e entregou e deste aprezentou recibos aqui asignou comigo Secretario que o escrevi – 469 1 / 2 1.

a) *Dom.[os] Alz'da Costa – Joze Gon.[es] Reis*".

Os comprovantes desses pagamentos feitos a Antônio Francisco Lisboa desde 1790 até 1794 se achavam conservados em maços numerosos e diversos, conjuntamente com outros documentos de despesa correspondentes àquele período. Antes das pesquisas empreendidas pelo S.P.H.A.N., o sacristão da igreja, Sr. Manuel de Paiva, já tinha conseguido encontrar e separar quatro deles, escritos e assinados do próprio punho do Aleijadinho, os quais teve a grande bondade de comunicar-nos. Mas, compulsando mais minuciosamente os manuscritos do arquivo da ordem, deparamos com vinte e seis outros recibos de Antônio Francisco Lisboa , muitos em perfeito estado de conservação, enquanto um certo número infelizmente muito prejudicado pela umidade. Esses preciosos documentos, que somam ao todo 30, deixam de ser aqui transcritos na integra não só por se referirem às anotações de despesas já acima copiadas , mas sobretudo porque as respectivas reproduções fotográficas acompanham o texto deste trabalho.

De resto, o arquivo da Venerável Ordem 3.ª de São Francisco de Assis de Ouro Preto possui ainda outro registro dos pagamentos feitos ao Aleijadinho , pelos mesmos serviços a que se reportam os recibos em apreço e as anotações do Livro 1.º de Receita e Despesa a partir de 1790: é um livro de contas suplementar, brochado, com capa de pano preto, sem termo de abertura nem de encerramento, mas com as suas anotações freqüentemente autenticadas pelos sucessivos secretários da ordem. Aí, a fls. 30, lê-se:

"Ajustou esta Ven.el ordem o Retabolo da Capela Mor com Antonio Francisco Lisboa em 18 de Outubro de 1790 conforme as Condiçoins que seachão nesta mesma ordem pela quantia de".....1:750$000

			$012
			1:750$012

1790	Recebeu o dito Ir. fr.° por mão do Sindico João da Fonseca Neto de que pasou recibo ....."50/8"	60$000	
1791	Recebeu do Sindico Fran.° da Costa Guim e deu recibo M.ço ....."50/8"	60$000	
D.°	Recebeu do m.mo Sindico Junho ....."57 3/4 4"	69$450	
D.°	Recebeu do m.mo Sindico 7.bro ....."50""	60$000	
D.°	Recebeu do m.mo Sindico 8.bro ....."163 – 6	195$825	
1791	Recebeu do Sindico Ditto Guim.es ..... 104 – "	124$800	
1792	Recebeu do Sindico Diogo Lopes ..... 150 – "	180$000	
1792	Recebeu do mesmo Sindico .... 90 – "	108$000	
1792	R.beu do mesmo Sindico ..... 40 – "	48$000	
1793	R.beu do Sindico M.mci da S.ª Carv.° 233 3/4	280$500	
1794	R.beu do Sindico J.e de Faria eS.za 469 1/2	1:563$437	
			1:750$012"

Além das referências acima transcritas, ainda mais três alusões nominais a Antônio Francisco Lisboa puderam ser encontradas entre os documentos que constituem o arquivo da Ordem 3.ª de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Uma num manuscrito avulso sob o título "Conta annual"e datado de "Villa Rica 29 de Abril de 1789", onde se lê, de referência às pedras de ara ou pedras para os altares:

"Antonio Fran.co Lisboa desfazer asd.as pedras ..... 1 1/2 ".

Outra, no mesmo livro de contas há pouco mencionado e relativa a um pagamento feito ao artista, por ter servido como louvado, juntamente com o Mestre João Pereira Arouca, quando da entrega das obras da Capela (fls. 25):

"Pela imp.ta da Demonstração da obra conforme o termo fls. 124 do L.° delles em que forão louvados Ant.° Fran.° Lx.ª e Jose Per.ª Arouca em 24 de Agt.° de 1794.....145/8 .....174$000".

A última referência expressa ao Aleijadinho se encontra no manuscrito contendo as "Condiçoens com que sehade fazer aobra do Retabolo dos dous Altares Colateraes da Igreja da Veneravel Ordem 3.ª da Penitencia de São Francisco de Assis da Imperial Cidade de Ouro-Preto", documento esse datado de 9 de junho de 1829 e escrito e subscrito pelo secretário da ordem, José Antônio Ribeiro, assim como pelo arremetante da obra, Vicente Álvares da Costa:

"Será obrigado o Rematante, ou ajustante afazer toda atalha, emais obra dos dous primei-

ros Altares Colateraes da Igreja dadita ordem naforma emaneira, que se acha figurado no Risco feito pelo falecido Antonio Francisco Lisboa ; e por que se acha orisco do Altar muito lizo, deverá omesmo ser feito áimitação dehua urna com sua porta detirar epor com aporporcionada talha que lhe corresponder na Conformidade dorisco emayor gosto e perfeição, tendo o Altar do lado direito Sacrario para o Sacramento, debaixo do mesmo risco".

À vista da exposição e das transcrições feitas até aqui, aqueles que conheçam um pouco mais de perto as obras atribuídas a Antônio Francisco Lisboa por Bretas e Diogo de Vasconcelos terão estranhado a falta de referência ao risco geral da Capela de São Francisco, assim como à fonte ou lavatório da sacristia, além de outras omissões. Acerca dessas obras, porém, parece que, infelizmente, se torna impossível apurar com precisão ou com certeza absoluta a autoria do Aleijadinho, pelo menos por meio dos livros e documentos existentes no arquivo da ordem.

De fato, com relação ao risco da capela, isto é, ao projeto da atual igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, não há no arquivo da ordem menção alguma de quem seja o seu autor.

O "L.° 1.° de Termos e deliberações da Mesa", que se acha, aliás, em ótimo estado de conservação, contém à fls. 137 o "Termo emque se determinou Arrematar se aobra da Capella desta Veneravel ordem na forma do risco econdiçoens queseachão feitas; easinadas pelo N. C. Irmão Procurador Geral Manoel Jose da Cunha", mas não consigna nenhum termo de aprovação do risco aludido, nem esclarece em ponto algum a respectiva autoria. O teor daquele termo de fls. 137 é o seguinte:

"Aos dezaseis dias do mes de Novembro demil Setecentos e sesenta eseis annos nesta V.ª Rica de Nosa Sra.ª do Pilar do Ouro preto na Matriz de N. Sr.ª da Conceição damesma V.ª em o comcistorio desta Veneravel Ordem eali sendo prezentes N. C. Irm Rd. P.e Viçe Comicario José Valente de Vaconcellos eo N. C. Ir. Men.° O Cap. M. Dom.oz da Rocha Frr.ª abaixo asinados. Logo empresença detodos foi requerido instantem.e p.° Procurador actual Manoel José da Cunha que visto nesta Veneravel Ordem seachar o risco e Condiçoens feitas para anova Capela esta Sedevia Logo pôr em praça efazer-se rematar pelo recionavel preço comrespondente ao mesmo risco debaixo das condiçoens declaradas eque depois de arematada o Irmão Procurador actual fizece Logo em nome desta Veneravel Ordem escritura publica ao Arrematante eque este Sómente daria fianças idonias aoprimeiro pagamento euqe as condiçoens depois de rubricadas pelo mesmo Tabeleão Seajuntace por apenço adita escritura eq' todos prezentes e fecturos Seobrigarão pelos bens da Mesma Ordem acomprir to dos os pagamentos estipulados namesma escritura e de como todos com unanimi com centimento comcordarão q' aSim Sefizeçe na forma aSima referida memandarão fazer este Termo que todos aSignarão com elle dito Reverendo Padre Vice Comicario Jose Valente de Vázcomcelos, e Menistro o Capitão Mór Domingos da Rocha Frr.ª Procurador Geral eSindico, eeu Josê V.ª Rijo Secretario actual q'o Sobreescrevy e asiney".

Nenhum dos termos anteriores a esse, nem dos posteriores adianta ou acrescenta palavra ou alusão alguma da qual se possa deduzir seja o que for sobre a autoria do projeto do edifício. O "L.° 1.° de Termos e deliberações da Mesa" é, portanto, como se antecipara, paupérrimo de esclarecimentos sobre a questão.

Sê-lo-ia também o já mencionado "L.° 1.° DARECT.ª EDESP DAORDE. 3.ª DE S. FRANC.° DEV.ª RICA"? Depois de um estudo cuidadoso de todas as suas largas e numerosas folhas, chega-se ao mesmo resultado desalentador. Sucede apenas que essa impressão de desânimo, causada pela inutilidade da pesquisa ao longo de tantas páginas, acaba cedendo a um movimento de irritação quando, a fls. 82 verso, se nos depara o registro do que

"Se Despendeo com Andre de Souza Banavides de tresladar o risco da Capela 7$200."

Dir-se-ia, em verdade, que os homens que elaboraram e subscreveram todos aqueles termos e aquelas anotações da receita e despesa se

conluiaram para zombar do pesquisador futuro. Como explicar que se tenha registrado expressamente o nome obscuro de quem se incumbiu do simples traslado do risco e não se tivesse feito menção de nenhuma espécie ao nome do próprio autor desse risco?

Um estudo mais demorado e profundo dos livros e documentos relacionados com a obra da Capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto talvez possa desvendar um dia as causas por enquanto incompreensíveis daquela omissão que, aliás, não se observa somente nos dois livros acima referidos, e sim também quer nos manuscritos das "Condiçoens eadevertençias sobre o Risco p.^{r} donde sehade rematar aobra da Capella daveneravel ordem 3.ª deS. Francisco da V.ª Rica", quer do "Auto de rematação q' sefas a Dom.^{oz} Mor.ª deolivr.ª daobra danova Capela q' pertende fazer aven.^{el} ordem 3.ª de S. Fr.^{co} desta V.ª na forma dascondiçõis e risco p.^{lo} mesmo remat.^{e} asinado". Tivemos, com efeito, a satisfação de encontrar os documentos originais daquelas "condiçoens", datadas de 16 de novembro de 1776, assim como desse auto de arrematação, lavrado a 27 de dezembro do mesmo ano. Mas, embora ali se mencione freqüentemente o risco em questão, falta como sempre qualquer referência à sua autoria.

De resto, a omissão não é apenas do nome do autor do projeto. É também da despesa com esse trabalho. Terá ele porventura sido feito gratuitamente? Como justificar, porém, que a ordem tenha ocorrido a pagamentos, como já vimos, pelo risco da nova portada da igreja e pelo risco da tribuna de seu altar-mor, mas não tenha despendido nem um vintém com um trabalho muito mais considerável, tal como o da elaboração do projeto de todo o edifício?

Só à força de investigações extremamente minuciosas e de reflexão muito amadurecida sobre os elementos coligidos para o estudo em questão, talvez se possa chegar a uma conclusão menos insegura àquele respeito.

Relativamente à autoria da obra do lavatório da sacristia da igreja de S. Francisco, o que consta do arquivo da ordem é apenas o seguinte, extraído das "Condiçoens" aludidas acima:

"q'no Fundo daSacrestia deixará Lugar naparede p.ª oLavatorio"...

Por outro lado, nos livros da ordem, só há uma referência, a fls. 108 verso do "L.º 1.º DAREC.ª EDESP.", a essa obra que tanto Rodrigo Bretas quanto Diogo de Vasconcelos atribuem a Antônio Francisco Lisboa: é um pagamento a

"Antônio Jose dos Santos depintar oLavatorio ..... $600".

Sabe-se, portanto, quem pintou o lavatório em certa ocasião, mas não se apura quem o esculpiu.

Neste caso, porém, a omissão é explicável pela circunstância do lavatório ter sido oferecido pelos sacristãos de 1777, 1778 e 1779, como se vê da inscrição gravada na própria obra. Se os sacristães ofereceram o famoso lavatório, cujo lugar estava reservado na sacristia, é claro que o dispêndio com a sua feitura correu por conta deles e, pois, não poderia constar de nenhum documento ou livro de despesa da ordem. Em tais condições, tornou-se particularmente dificil a apuração de quem tenha sido o autor do trabalho, uma vez que os elementos comprovantes da autoria de obras dessa naturcza só se encontram, em geral, nos assentamentos de despesas das ordens ou irmandades.

No entanto, não é apenas o caso do risco da capela e da escultura do lavatório que suscita perplexidade. Causa também muita estranheza a circunstância do Aleijadinho só ter recebido, como se viu da transcrição de fls. 108 verso do "L.º 1.º DARECT.ª EDESPE.", a pequena importância de 20$400 pelo seu trabalho nos púlpitos da igreja. Custa crer, realmente, que ele não tenha gasto senão 20$400 por toda a escultura dos dois púlpitos em pedra-sabão, ao passo que percebeu a importância apreciável dc 1:750$012 pelo retábulo da capela-mor. Além disso, não parece, tão pouco, natural que o trabalho dc cscultura em apreço seja especificado naqueles termos: "feitio das pedras dos pulpitos";

Não obstante, não há nos livros da ordem menção de outro pagamento pelo trabalho em questão. Com relação aos púlpitos, só se encontram as seguintes anotações de despesas, além da que sc rcferc a Antônio Francisco Lisboa:

a fls. 97. sob o título "1769 p.ª 1770".

"P. q. pag. a Fr.co Mor.ª Netto demandr.as p.ª aobra, e p.ª cobrir os púlpitos ..... 6$000":

a fls. 108 (verso)

"João deAmorim Per.ª 1 Decorr.te (é como se lê) p.ª as pedrasdos Pulpitos ..... $862".

Como se terá concluído dos lançamentos acima transcritos, os pagamentos efctuados pela irmandade com relação aos púlpitos, exceção do que se refere ao próprio Aleijadinho, correspondem a fornecimentos de materiais para a obra e consistem em quantias ainda mais insignificantes que a que tocou ao célebre artista.

A explicação, porém, da lacuna observada no livro de receita e despesa, relativamente àquelas esculturas, está no fato do respectivo trabalho ter sido incluído entre as obrigações assumidas pelo arrematante da obra da capela. Em verdade, as já citadas "Condiçoens eadevertençias sobre o risco p.r donde schade rematar aobra daCapella daveneravel ordem 3.ª de S. Francisco deV.ª Rica" estipulam expressamente na 7.ª cláusula que o dito arrematante

"tão bem fará de cantaria o Arco Cruzeiro enelle os pulpitos com arcada que mostra o risco"...

Por conseguinte, a despesa com a execução da escultura dos dois púlpitos correu por conta do arrematante, o mestre Domingos Moreira de Oliveira, e o pagamento feito ao Aleijadinho pelo "feitio das pedras dos Pulpitos" terá correspondido apenas a algum trabalho extraordinário, que o risco não previa.

Todavia o que impressiona muito mais que as circunstâncias assinaladas anteriormente é o caso da portada da igreja, sempre atribuída a Antônio Francisco Lisboa, mas que, pelas anotações constantes dos livros e documentos da ordem, foi arrematada pelo mestre José Antônio de Brito.

Efetivamente, a fls. 147 do tão citado "L.º 1.º DARECT.ª EDESP.", consta:

"Despesa com anovaportada.

Pelo que se deo ao Rematante Joze Antonio de Brito ..... R.co fs. 54 " 120$00

ao mesmo, á conta do segundo pagamento ..... R.co fs. 54 " 100$00

ao mesmo, resto do segundo pagamento ... R.co fs. 55 " 140$00 600$000 ".

ao mesmo, o resto, eúltimo pagamento dad.ª portada ..... R.co fs. 55 " 240$00".

Foi, portanto, José Antônio de Brito o arrematante da obra da nova portada. Mas terá sido ele próprio que esculpiu os ornatos e frontispício da igreja? A esse respeito leiam-se as seguintes "Condiçoens pelas quais Sehá de fazer anova Portada daCapela de N. Sr.ª dos Anjos da Ordem 3.ª de S. Fran.co desta V.ª Rica e cujo manuscrito original tivemos a boa sorte de encontrar no arquivo da ordem:

"Será obrigado o Mestre que a fizer a tirar, econduzir toda aPedra do Itaculomy, e deSabam para ope da obra, e-assentala Segundo orrisco, tanto de molduras, talha, e – escultura, atendendo se, atoda, aSigurança, que for neccçaria.

Easim tambem fazer opedestal, eSepo the receber avaza, inteiro; caômhreira the receber averga tãobem inteira, capilastra, que aela incosta, tãobem inteira, aSaber deSobre invazam.to aleito do Capitel, como mostra orisco, eAsua verga deSinco pessas, eque aô menos façam Corte detres palmos emeyo p.ª puder Sustentar opezo adevertindo que tenhão Cumprimento, ou tardores ao meyo da parede junto p.ª melhor Sigurança, eadita Pedra de Itacolomy Sera damais dura, eclara, que se achar; como tambem adeSabam, etoda dehua côr izenta defios, ebixocas.

E assim mais apiar ashonbreiras, que Seachão aSentadas com acautela percisa para que possão Servir p.ª hondeSedeterminar, Como tão bem rasgar aparede, etornala aCompor no ASento da nova portada, eJuntam.te afastar asgenelas p.ª ope dos Cunhais aquilo que for perciso p.ª melhor com-modo dorrematante, eaverga, que faz alizar que hé daobrigação dorrematante digo da portada antiga sera erta partida aomeyo, elevara hum fecho parapoder Servir novão que agora hé mais Larga.

Como tãobem tirar o-oclo que esta na Torre

daparte direita, efazer outro, easentalo que comdiga comodaparte esquerda, enamesma forma fazer outro para a Torre daparte esquerda e Sentalos noSeuLugar.

Sera obrigada a Ordem amandar fazer búa Cruz de metal ou estanho redonda naforma dorrisco para o Anjo daparte esquerda p.^{r} no poder Ser depedra.

Emfim Será obrigd.^{o} o Mestre adar aobra feita detudo oquefica dito, epedir orrisco ainda no Cazo deque nestas condiçoens fique algúa parte do mesmo risco ometida.

A Ordem ficara obrig.^{da} adar Sem oitavas Logo que apedra chegar ao pe daobra, eorresto nofim da dita obra.

Sera mais obrigd.^{o} oMestre arrefender asduas Janellas dafrente na forma dasportas dos pulpitos.

Declarace q' aresp.^{to} daforma dos pagam.^{tos} Sera aordem obrig.da adar the chegada que seja apedra aope daobra. Sem oitavas deouro, eo resto emdous pagam.^{tos} iguais, aSaber hum emestando aobra meya feita, eoultimo nofim de toda aobra, ep.^{r} verd.^{e} do referido mandamos Lavrar duas dehum Theor hua asignada p.^{r} nos, caoutra pelo Mestre, emMesa de 28 de 8br.^{o} (signal ilegivel) 1774".

Pelo teor das condições acima transcritas, dir-se-ia que foi o mestre José Antônio de Brito quem executou a escultura da nova portada da igreja, pertencendo ao Aleijadinho tão somente a autoria do risco daquela obra, tal como já se viu do lançamento no livro de receita e despesa. Entretanto é possível que o mencionado mestre, embora se tendo obrigado

"a tirar, econduzir toda aPedra do Itaculomy, e deSabam para ope da obra, e-assentala Segundo orrisco, tanto de molduras, talha, e – escultura"... não se tenha incumbido pessoalmente de executar essa escultura. Do mesmo modo que o arrematante da obra da capela, Domingos Moreira de Oliveira, se obrigava a fazer os púlpitos de cantaria, apesar de, com toda probabilidade, não poder executá-los por suas próprias mãos, assim também talvez tenha sucedido com José Antônio de Brito em relação aos ornatos colocados sobre a portada da igreja.

De fato, nos trabalhos da construção de São Francisco de Assis de Ouro Preto, houve numerosos serviços que, não obstante arrematados por certos indivíduos, a preços determinados, foram realmente executados em grande parte por terceiros, que trabalhavam por conta dos arrematantes.

No caso particular da nova portada, observa-se que, sem embargo do primeiro parágrafo das respectivas condições aludir a talha e escultura, o teor das especificações da obra mencionados exclusivamente serviços de pedreiro e canteiro. Por conseguinte, quer parecer que o ofício exercido por José Antônio de Brito terá sido o de mestre pedreiro e canteiro e, quanto aos ornatos esculpidos sobre a portada da igreja, sua tarefa tenha consistido apenas em assentá-los:

"Será obrigado o Mestre que a fizer (a portada) a tirar toda aPedra... *e-assentala* segundo o risco, tanto de molduras, talha, e-escultura"...

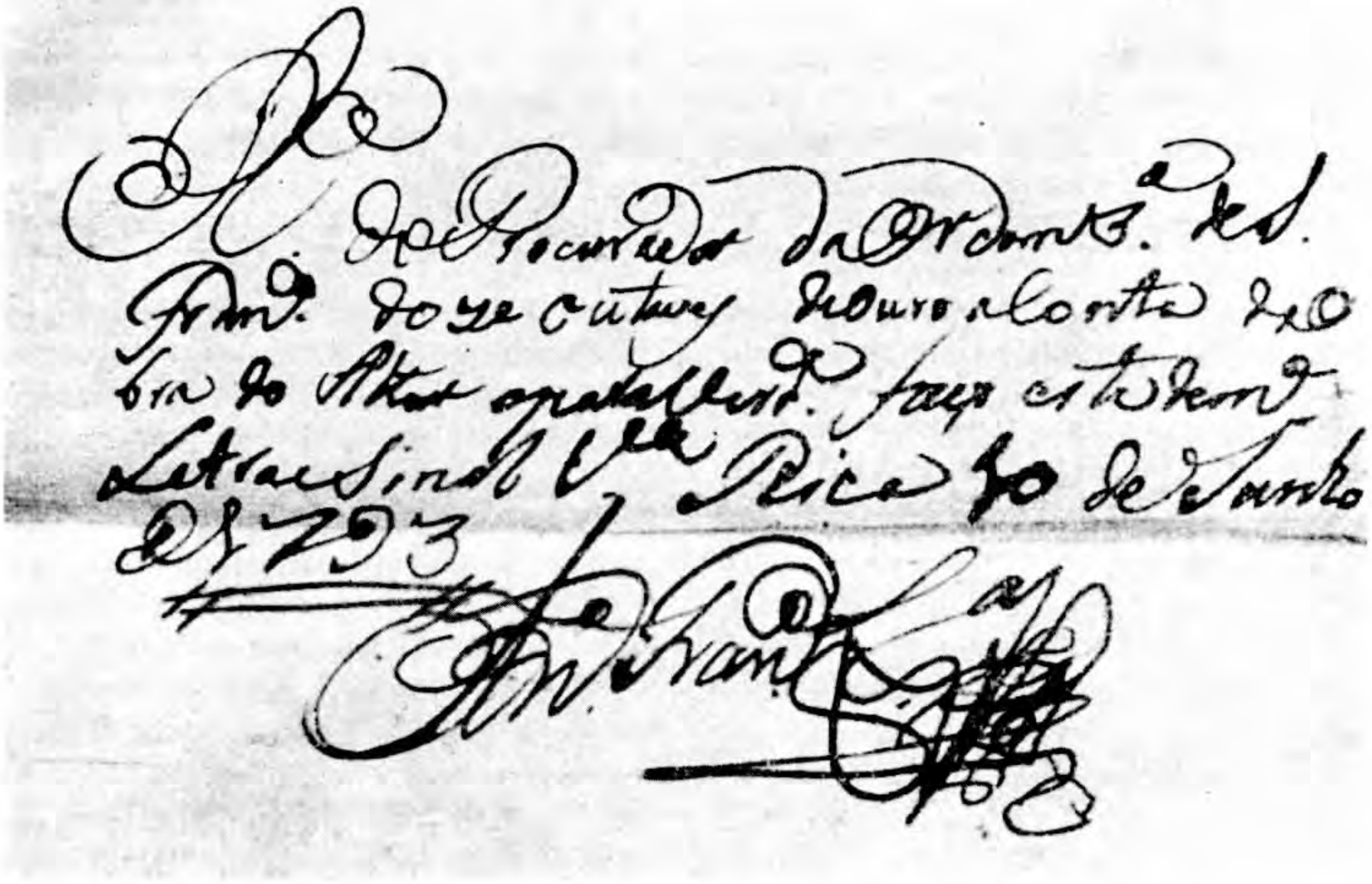
No entanto, não se pode extrair nenhuma conclusão precisa a esse respeito dos elementos encontrados no arquivo de São Francisco de Assis. Em última analise, tudo quanto se diga sobre a autoria das esculturas existentes na fachada principal da igreja não vai muito além de conjectura.

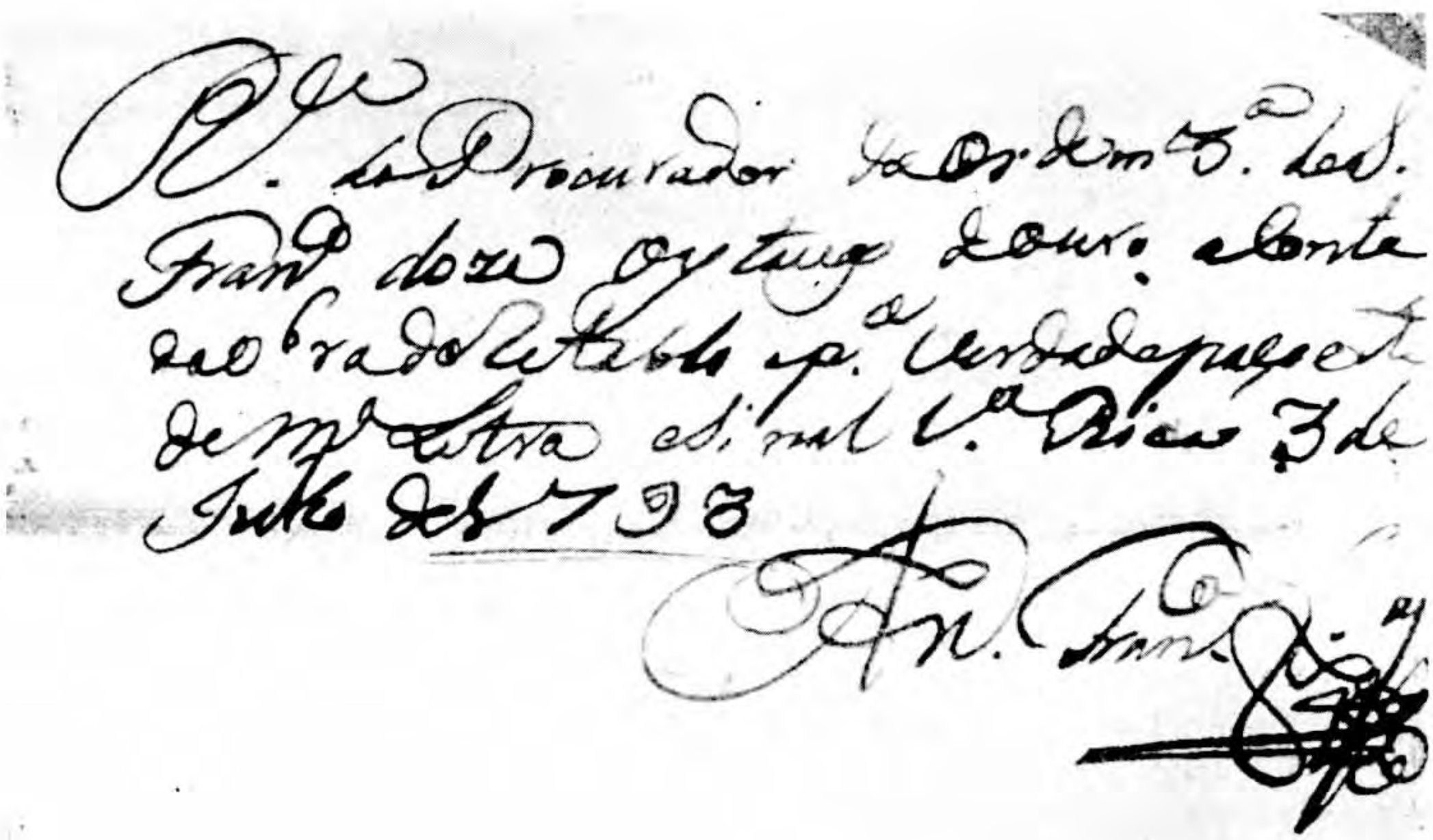
Ouro Preto – Mercês e Perdões

Uma igreja que nunca figurou entre as que se diziam beneficiadas por trabalhos do Aleijadinho foi a da Ordem 3.ª de N. S. das Mercês e Perdões, de Ouro Preto, conhecida sob a denominação de Mercês de Baixo. Na outra igreja das Mercês, ou Mercês de Cima, é que se atribuiu durante muito tempo a Antônio Francisco Lisboa a escultura dos ornatos de sua fachada principal, até que Furtado de Menezes divulgou pertencer a outro artista a autoria da obra em questão.

Entretanto, a boa vontade do Sr. Manuel de Paiva, cujo auxilio já nos fora tão precioso nas pesquisas que realizamos no arquivo da igreja de São Francisco de Assis, facilitou também ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional apurar que nas Mercês de Baixo é que há um trabalho do Aleijadinho ainda não identificado.

Efetivamente, no 1.º Livro de Receita e Despesa da Ordem 3.ª de N. S. das Mercês e





Perdões, da "Conta q' da ao Irmão Tesour.º O Ten.te José da Rocha Ferr.ª da receyta edesp.ª da Confr.ª da Snr.ª das M.cs este prez.c anno de 1775", consta o seguinte, a fls. 71, sob o título:

"Despeza do M.mo

Consta toda por recibos nolb.ro delles desde fls. 35 até 39":

"Porqu' paguey a Ant.º Fran.co Lx.ª – 6".

A modesta importância de 6 oitavas de ouro paga ao Aleijadinho demonstra que não deve ter sido muito considerável o trabalho que ele terá realizado ali. Mas é provável que se verificasse com precisão a obra por ele executada àquele preço, caso o respectivo recibo contasse "no lb.ro delles", tal como se pretende que "consta toda, de fls. 35 a 39". No entanto, a verdade é que o livro de recibos mencionado não contém recibo algum de Antônio Francisco Lisboa, nem às folhas aludidas, nem noutras quaisquer.

A esse respeito, o sacristão da igreja (o mesmo Sr. Manuel de Paiva) informa que o comprovante da despesa consistia num documento avulso, que certo amador de autógrafos teria descoberto e incorporado à sua coleção particular, não há muitos anos. Perdura, portanto, a esperança de que esse recibo apareça ainda algum dia, para permitir-nos identificar o trabalho do Aleijadinho porventura existente nas Mercês de Baixo.

Seja como for, o que se pode concluir destas notas, apresentadas como a primeira contribuição do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para o estudo da questão da autoria das obras atribuídas a Antônio Francisco Lisboa, é que este deixou traços positivos de sua passagem não somente em Congonhas do Campo, como houve quem pretendesse, mas também em Sabará, na igreja do Carmo, e em Ouro Preto, no Carmo, em São Francisco de Assis e nas Mercês e Perdões.

Resta muito a apurar, ainda em Ouro Preto, em relação aos ornatos da fachada da Igreja das Cabeças (São Miguel e Almas), ao São Jorge da Matriz do Pilar e a outros trabalhos; em Morro Grande, de referência à matriz[9]; em São João del Rei, acerca da Igreja de São Francisco de Assis; em Tiradentes, no tocante à sua matriz.

Esperamos que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional concorra um pouco, nas pegadas dos doutos, para a solução sucessiva desses pequenos problemas, cuja importância é maior do que poderá parecer, para a história da arte brasileira.

9. Depois de corrigidas as segundas provas deste trabalho, o Dr. Salomão de Vasconcelos publicou na *Folha de Minas,* de Belo Horizonte, uma série de artigos do mais vivo interesse sobre a Matriz de Morro Grande, esclarecendo a questão da autoria do Aleijadinho em relação às obras dessa igreja com uma contribuição importante.

COMENTÁRIO

Lygia Martins Costa

A leitura do trabalho de Rodrigo M. F. de Andrade revela que a criação do SPHAN abria caminho no país para o estudo de área cultural ainda tateante entre nós: a da historiografia artística com base científica. Em campo quase virgem – o da arte colonial brasileira. Estudo que fundamentaria todo o serviço de defesa de nosso patrimônio histórico e artístico, a denunciar a filosofia do velho SPHAN de que *só se defende bem o que se conhece bem*. Revistas e publicações do órgão constituir-se-iam num repositório do que, ao longo dos anos, com esse propósito fosse sendo reunido e especulado em seu Arquivo Central.

O "Contribuição ...", publicado na *Revista do SPHAN* nº 2, 1938, indica o caráter metodológico que presidia artigos e ensaios da instituição recém-criada: basear-se em dados concretos, obtidos através de pesquisa dos arquivos paroquiais e de irmandades, quase inexplorados até então, discriminando pormenorizadamente as fontes primárias, e bem assim acrescendo-lhes a colaboração do raciocínio e da percepção sensível do articulista. Acusa, pois, uma trajetória nova em três tempos – o histórico, o reflexivo e o crítico. Daí sua densidade, seu valor de "novo" e de "meta" para os trabalhos futuros do órgão.

Mas, particularmente, esse trabalho de Rodrigo M. F. de Andrade é seqüência da revolta de um intelectual mineiro que não aceita, sem reação, a ação demolidora de alguém que havia pouco transformara em mito a figura de Antônio Francisco Lisboa, glória das Minas e do país. Daí a concentração das investigações na região do ouro. E a decisão de, uma vez por todas, calar esse escritor afoito e leviano.

Com erudição e rigor bibliográfico Rodrigo apresenta uma panorâmica do que de marcante fora escrito sobre o Aleijadinho desde Rodrigo Bretas, em 1858, passando pelo padre Júlio Engrácia, por Furtado de Meneses e Diogo Vasconcelos, no princípio do séc. XIX. Todos com aportes valiosos, mas desacompanhados de documentos comprobatórios, como era de uso então. E chega a Feu de Carvalho em 1934, que, ao alegar falta de provas, mas sem empreender ele próprio qualquer pesquisa, nega tudo que até essa data fora dito sobre o artista. Uma bomba no mundo cultural. Que Rodrigo M. F. de Andrade, na direção do SPHAN nascente, decide apurar.

Apenas um ano depois, já podia apresentar os primeiros resultados. Donde comprovar com insistência aquilo tão drasticamente contestado. Transcrevendo, com indicação escrupulosa, o Livro da Ordem, fls. e data em que constava, no seu linguajar e ortografia originais, nome e obra executada por Antônio Francisco Lisboa, termo de aceitação de trabalho seu, e outros informes. E também reproduzindo em fotos os documentos de maior interesse e, sobretudo, os recibos do artista. As descobertas foram em Sabará, Ouro Preto e Congonhas do Campo. Na primeira cidade, na igreja do Carmo, um único dado – pagamento em 1774 por serviço não especificado. A data coincidente do documento e da inscrição na fachada provoca a primeira conexão do historiador, e um primeiro esboço de juízo crítico.

Já o material encontrado em Ouro Preto e Congonhas foi mais significativo.

Não sabemos porque dividiu em dois segmentos sua contribuição relativa a Ouro Preto, apresentando em primeiro lugar registro de 1808 da igreja do Carmo: pagamento ao Aleijadinho pelos dois altares laterais de São João Batista e da Piedade. Os outros, só depois de apreciar os de Congonhas.

Cita que o padre Júlio Engrácia encontrara documentação sobre a fatura dos Passos e Profetas no arquivo da irmandade do Senhor Bom Jesus em 1908. Buscando tê-la no Patrimônio – embora já corresse a notícia de que havia desaparecido – depara aí, maravilhado, não com a mesma, mas com algo mais importante ainda: recibos preciosos do próprio punho do

Aleijadinho, com sua letra nítida e assinatura elaborada; além de referência a uma caixa de órgão e castiçais, de paradeiro desconhecido, que lhe ensejam deduções precisas e justas.

Ele se concentra nos Passos e Profetas, condenando a já existente discussão acerca da mão-de-obra auxiliar. E faz valioso pronunciamento crítico: "Tal é a impressão de unidade que sentimos diante daquelas esculturas, que se nos afigura irrelevante a questão de numa e noutra ... ter colaborado ... qualquer dos oficiais de Antônio Francisco Lisboa." E continua: "No adro do Santuário ... mais do que qualquer outro lugar, *sente-se em cada figura a criação pessoal do Aleijadinho*". (O grifo é meu).

Retoma a seguir a documentação relacionada a Ouro Preto. Registra pequeno pagamento em seu nome na igreja das Mercês e Perdões, que acha interessante em razão de não constar ela dentre as que receberam colaboração do artista.

Mas é da igreja de São Francisco de Assis – cuja documentação sobre a fatura do altar-mor já fora referida por Furtado de Menezes em 1911, e também dada como perdida – que ele publica rico material. Correspondente a púlpitos, barrete da capela-mor, risco da nova portada, cópia do risco que havia feito Antônio Francisco Lisboa para a tribuna do altar-mor; e outros, dentre os quais um tardio de 1829, concernente à obra dos retábulos laterais, "na forma e maneira que se acha ... no risco feito pelo falecido Antônio Francisco Lisboa". Como se vê, a essa altura já se tinha em mãos a essência dos dados históricos da igreja.

Incomoda-o, porém, a falta de referência a elementos fundamentais. No tocante ao lavabo, justifica-a "por oferta dos sacristãos, como se vê na inscrição aí lavrada". No que se relaciona ao baixo pagamento pelo púlpito, explica que certamente correspondia a "trabalho não previsto no risco", porquanto a obra se incluía nas obrigações do construtor. Tal como a *portada* magnífica, cujo arrematante devera, em 1775, entre outros serviços, "rasgar a parede e torná-la a compor no assento da nova portada".

Entretanto, revolta-se com a omissão da autoria do risco arquitetônico geral. Mas não esconde sua fé na possível solução do problema: "Só à força de investigações ... minuciosas e de reflexão ... amadurecida ... talvez se possa chegar a uma conclusão menos insegura a respeito". Cauteloso e intuitivo, pressentia o estudo que Lúcio Costa apresentaria no nº 15 das "Publicações", uma década depois. Estudo clássico e conclusivo a provar que lastro de conhecimento, exame arguto e julgamento crítico da própria obra de arte dispensam, com vantagem, um documento de autoria.

Perpassa por todo o trabalho de Rodrigo a comoção do achado, a satisfação de tornar públicas essas fontes primárias sobre as quais se baseava, e especialmente a determinação de reconstituir a obra do Aleijadinho não mais sobre a tradição, mas à medida que documentos a atestassem. Sem contestação possível.

Talvez possa parecer exaustiva a massa de informações e reproduções aí inseridas, que face às circunstâncias se justificavam como garantia de credibilidade – 49 ilustrações, das quais 34 recibos do artista. Mas tanto elas quanto as conjeturas e críticas que suscitaram – e que tomamos hoje como naturais e fundamentais – foram realmente "revelações" suas nos idos de 1938.

Assim, "Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho", de Rodrigo M. F. de Andrade, antecipando uma linha de ação do SPHAN, extrapola os limites do conhecimento maior e mais seguro, de Antônio Francisco Lisboa. Que o título, em sua modéstia, faz supor.

1938: CRÔNICA

■ Com o Estado Novo, decretado em novembro de 1937, a sociedade brasileira passa a conviver com um novo quadro político-institucional, de grande repercussão no campo da cultura.

A exemplo do que acontecia em outros países às vésperas da Segunda Guerra (e era o cenário de beligerância internacional que afinal justificava tudo), a nova realidade não favorece as posições autônomas. É um tempo de alinhamentos – "tempo de partido, tempo de homens partidos", como escreveu Carlos Drummond de Andrade. Vão marcar o período as perseguições aos virtuais inimigos do regime, à direita ou à esquerda, sejam eles políticos, artistas ou intelectuais.

■ O frustrado *putsch* contra o Palácio Guanabara, em maio, soterra de vez o sonho de poder integralista.

■ O cangaço – que se converterá em tema recorrente da literatura e do cinema – sofre duro revés com a morte de Lampião e seu bando pelas forças policiais de Alagoas. As cabeças dos cangaceiros são expostas nas principais cidades do país, provocando a crítica dos observadores mais sensíveis.

■ Hitler avança sobre a Europa, anexando a Áustria à Alemanha, e põe o mundo em sobressalto. Em Paris, refletindo um mundo de sonhos e pesadelos, é inaugurada a Exposição Internacional do Surrealismo.

■ Num momento de crise pessoal, doente e deprimido, Mário de Andrade muda-se de São Paulo para o Rio de Janeiro, onde assume a diretoria do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e a função de professor de História e Filosofia da Arte. Antes de partir de São Paulo, escreve ele a Capanema:

"Estou positivamente exausto. Meu trabalho não rende 50% do que costuma render. Estive uns dias pensamenteando sobre o serviço cujo anteprojeto você me pediu [Serviço do Patrimônio Documental, N. R.] e acabei desistindo. Nem sequer consigo ler com eficiência, pra consultar as obras que necessitaria consultar. É o fracasso. É principalmente a imagem dolorosíssima do fracasso, que é uma realidade simples."

O estado de ânimo de Mário, embora, pelo que se saiba, nada a tenha a ver com o Estado Novo, não é porém incompatível com a descrição que alguns historiadores fazem do período, como Nelson Werneck Sodré, em **A história da imprensa no Brasil**:

"A cultura brasileira atravessou um túnel, no Estado Novo; o romance pós-modernista, que vinha em vigorosa ascensão, marcada particularmente pelos ficcionistas nordestinos, que fixavam, quase em documentários, a miséria nada pitoresca das populações daquela região, declinou, e a sua figura mais alta, o maior escritor brasileiro desde o desaparecimento de Machado de Assis, – Graciliano Ramos – fora arrancado da sua função de educador, tivera sua cabeça raspada como os sentenciados e mofara nos presídios sem processo, sem jamais ter sido ouvido; a ficção encolhera-se em psicologismos estéreis e em inconseqüentes fantasias."

Contrasta com esse quadro de sombras o lançamento, em 1938, de **Vidas secas**, de Graciliano Ramos, possivelmente a obra mais bem realizada do ciclo do romance nordestino. Não se pode ignorar, da mesma forma, o espaço de discussão que continua aberto em torno de alguns temas palpitantes.

■ Surge o semanário *Diretrizes*, tendo à frente o jornalista Samuel Wainer, apoiado por Azevedo Amaral, que é um dos ideólogos do Estado Novo. Primeira publicação política brasileira, *Diretrizes* conta com um excelente time de colaboradores, destacando-se Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Aníbal Machado.

■ O poeta Manuel Bandeira, colaborador da *Revista do Patrimônio*, lança o seu **Guia de Ouro Preto**, enriquecendo a série de roteiros de cidades históricas editados no período. Gilherto

Série Publicações SPHAN: capa do 2º número

PUBLICAÇÕES DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL

N. 2

GUIA DE OURO PRETO

POR MANUEL BANDEIRA



ILUSTRAÇÕES DE LUIS JARDIM

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE
RIO DE JANEIRO

1938

Freire já havia lançado trabalhos semelhantes sobre Recife e Olinda.

■ O Governo cria a União Nacional dos Estudantes — UNE, como forma de organizar e direcionar o movimento estudantil, que, afinal, acabaria fugindo do seu controle, sob a orientação esquerdista de sua luta pelos aliados contra o eixo nazi-fascista.

■ As ações por vezes espetaculares de Capanema à frente do MES continuam suscitando críticas e aplausos. Em 1938 o ministro está às voltas com a decoração do futuro edifício, encomendando obras a vários artistas plásticos. A história de uma dessas obras – a monumental estátua do "homem brasileiro", que, esculpida em granito, com 12 metros de altura, mereceria lugar de destaque no pátio do ministério – é reveladora do temperamento criterioso do ministro.

Antes de entregar o trabalho a um artista, Capanema escreveu a estudiosos, entre estes Roquete Pinto e Oliveira Viana, solicitando informações precisas sobre como o homem brasileiro deveria ser retratado, estabelecendo em seguida algumas condições para quem fosse desempenhar a tarefa:

"1. A estátua será constituída simplesmente pela figura do homem, que estará sentado."

"2. A estátua será representativa de um tipo racial brasileiro da melhor qualidade física e mental."

"3. O homem estará nu, respeitadas porém as conveniências da praça pública."

Ao tomar conhecimento dessas condições, Roquette Pinto envia um bilhete para Capanema:

"Penso que o homem brasileiro deve ser representado na posição de quem marcha. Sentado? Nunca."

O escultor contratado, Celso Antônio, que montou seu ateliê entre os pilotis do prédio do MES em construção, não atendeu às expectativas do ministro, entre outros motivos porque não quis submeter-se, como ficara acertado, à fiscalização do contratante.

No dia 1º de fevereiro de 1938 Capanema escreve uma carta aflita a Mário de Andrade, pedindo, confidencialmente, que ele entre em contato, em São Paulo, com o escultor Vítor Brecheret, a quem pretendia passar a tarefa.

Brecheret fez, de fato, alguns estudos para a estátua. Ernesto de Fiori, depois, também trabalhou no projeto. Mas o fato é que a escultura do homem brasileiro jamais saiu das maquetes. A qualidade moderna das esculturas escolhidas para o MES explica porque.

■ O sucesso do carnaval de 1938 é a marchinha de João de Barro e Alberto Ribeiro que diz: "Yes, nós temos banana/ Banana pra dar e vender/ Banana menina, tem vitamina/ Banana engorda e faz crescer."

SUMARIO DA REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÔRICO E ARTÍSTICO NACIONAL Nº 3

A ceramica de Santarem 7
Carlos Estevao

Um desenho preparatorio para a libertaçao de Sao Pedro", obra da Escola de Rafael, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro 35
Deoclecio Redig de Campos

Notas sobre a antiga pintura religiosa em Pernambuco 45
Joaquim Cardoso

A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas 63
Luis Jardim

Pintores do Rio de Janeiro colonial (notas bibliograficas) 103
Nair Batista

Dois artistas franceses no Rio de Janeiro 123
Francisco Marques dos Santos

Notas sobre a evoluçao do mobiliario luso-brasileiro 149
Lucio Costa

O mobiliario dos Inconfidentes 163
Helcia Dias

O primeiro depoimento estrangeiro sobre o Aleijadinho 173
Afonso Arinos de Melo Franco

Apontamentos para a bibliografia de Antonio Francisco Lisboa 179
Judith Martins

O adro do Santuario de Congonhas 207
Jose de Sousa Reis

Um velho solar de Mariana 227
Salomao de Vasconcelos

O alpendre nas capelas brasileiras 235
Luis Saia

A torre e o castelo de Garcia d'Avila 251
Godofredo Filho

Do Rio de Janeiro a Vila Rica 283
Luis Camilo

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL

N. 3



1939

RIO DE JANEIRO

Luís Saia

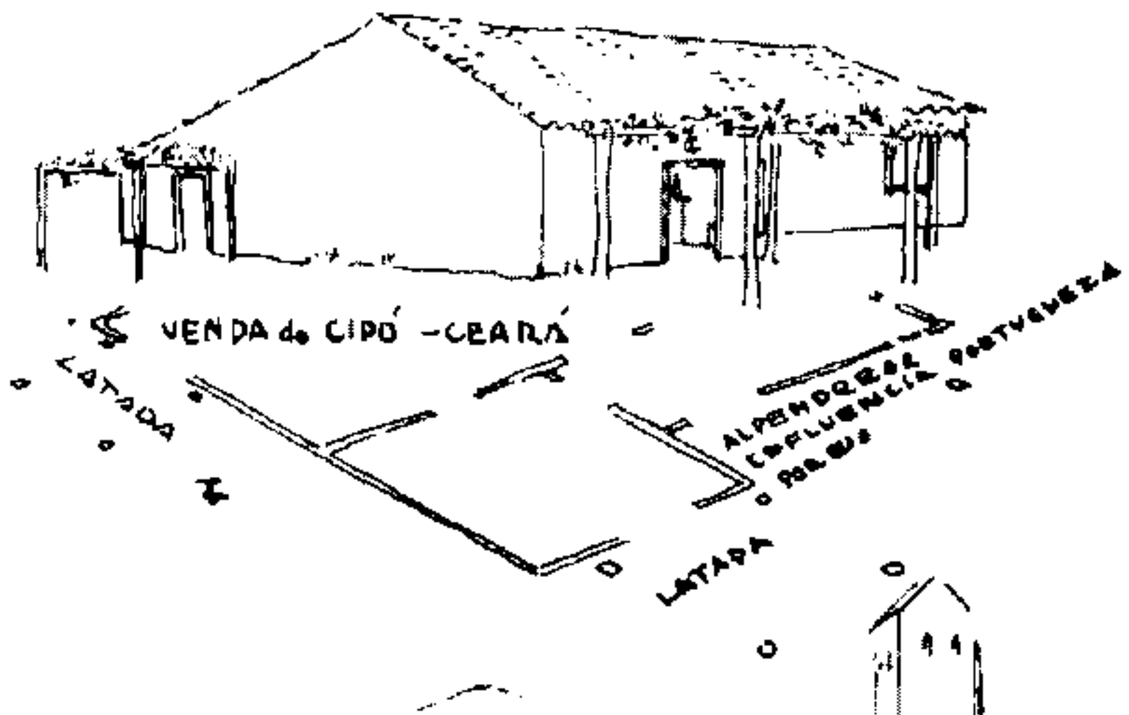
O ALPENDRE NAS CAPELAS BRASILEIRAS

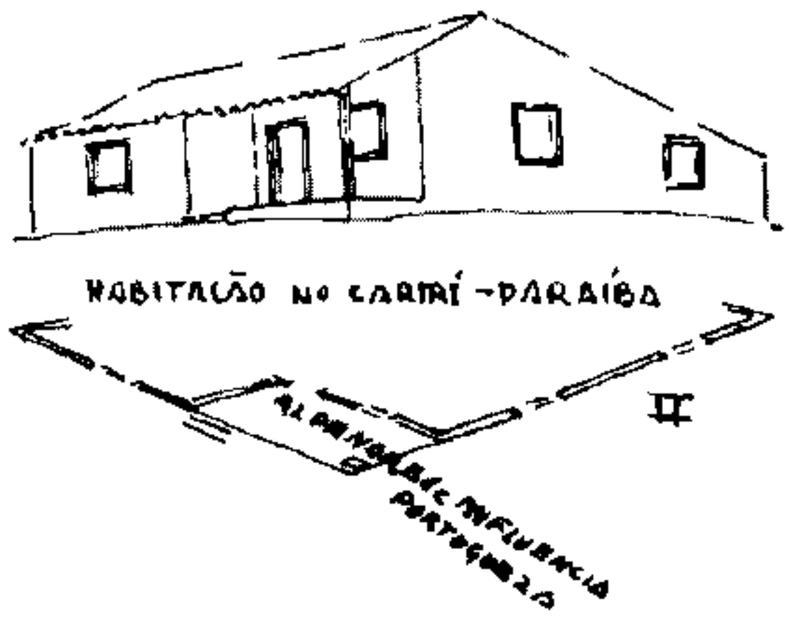
Venho verificando que, em arquitetura, quando um costume entra em mestiçamento, se acontece, ainda que por acaso, estar ligado a determinado detalhe de construção, este o acompanha sempre, levando consigo as soluções técnicas que lhe são próprias. Mesmo na história geral da arquitetura se encontram exemplos deste fenômeno: basta lembrar a formação da basílica, proveniente da adaptação do edifício civil que, na Roma dos primeiros séculos do cristianismo, funcionava como mercado.

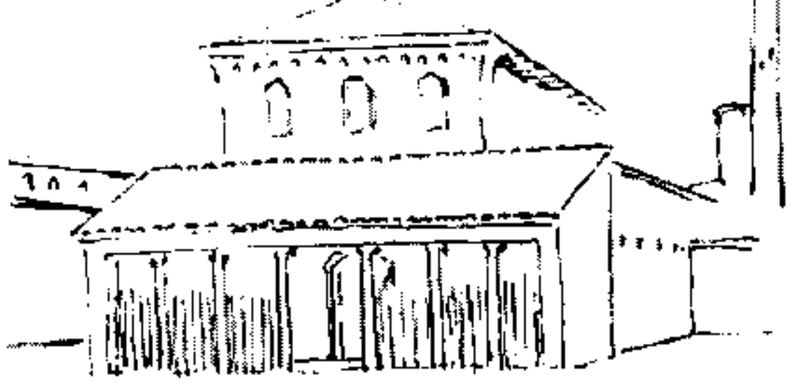
Enquanto o ritualismo católico, no tocante à distribuição dos fiéis dentro do templo, foi influenciado pela tradição civil do edifício, a arquitetura da basílica preservou a tradição técnica, conservando, do antigo mercado, as soluções características: telhado de duas águas, divisão da construção em três corpos, conservadas as galerias internas laterais, e mesmo observando-se, na técnica de fatura, o "sistema romano na qualidade e disposição dos materiais" (FUSCHINI: 57). A superposição de programa, que então se verificou, limitou-se à transformação do que era cerimônia civil e comercial em cerimônia religiosa; mas conservou a mesma separação de castas, com o oficiante religioso no mesmo lugar primitivamente ocupado pelo oficiante judicial. Das transformações posteriores, que modificaram sensivelmente a fisionomia da primitiva basílica, umas são especificamente eruditas e fogem, portanto, ao que interessa exemplificar aqui: outras, tradicionais, repetem o mesmo fenômeno já indicado.

É claro que isto não acontece apenas em coisas de arquitetura religiosa, mas sim em qualquer setor de arte técnica tradicional. Na arquitetura popular brasileira (que, por ser mesmo popular, fixa mais claramente os problemas da arquitetura tradicional) tenho encontrado vários exemplos. Citarei um que me parece bastante característico, apesar de ainda insuficientemente estudado: a presença da latada na habitação sertaneja de certas zonas do Nordeste brasileiro.

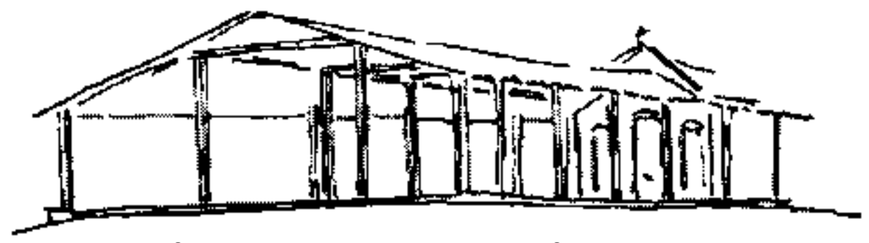
A latada nordestina é uma peça da casa sertaneja, formada por quatro esteios e uma cobertura horizontal de galhos e folhas. Geralmente encostada na habitação, nunca participa completamente da estrutura desta (fig. I). Com toda a certeza, proveniente de uma influência diversa daquela que determinou o plano geral e a técnica de fatura da habitação do sertão do Nordeste, a latada se conservou tecnicamente independente dela, separada do edifício principal. É uma solução evidentemente mestiçada. Talvez seja o resultado de uma influência hispano-americana, trazido das bandas do Oeste para as regiões pastoris do interior nordestino. Restaria, para estabelecer com precisão esta procedência, verificar a presença deste detalhe nas zonas intermediárias entre o sertão e a América espanhola (Goiás, Mato Grosso) e também no Sul do Brasil. Esta pista me parece bastante futurosa, sobretudo porque a freqüência da latada vai-se apoucando à medida que a arquitetura sertaneja se aproxima do litoral (mesmo quando continua eminentemente pastoril). Em viagem que fiz pelo Nordeste, observei que a latada surgia das maneiras mais variadas: em edifício com alpen-



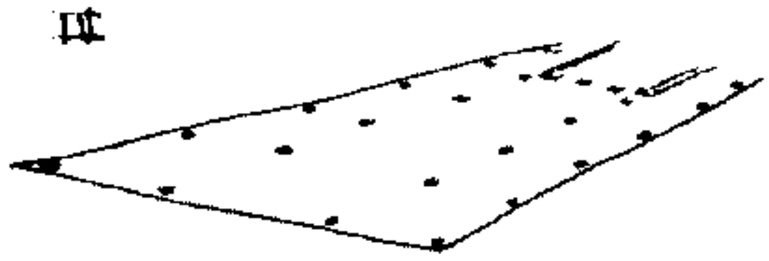




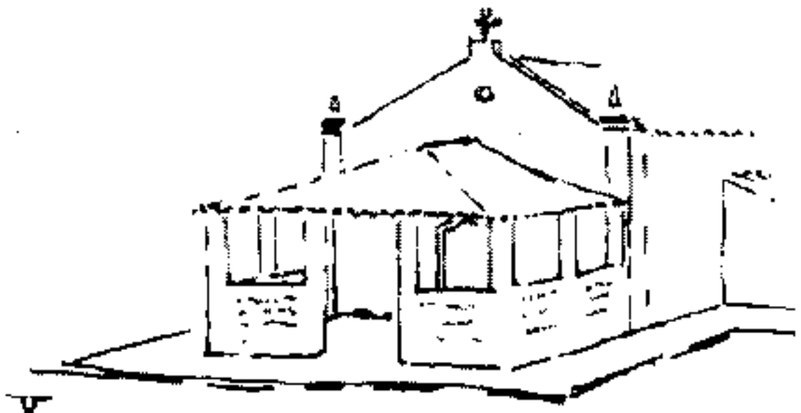
III BASILICA DE S. LOURENÇO - ROMA, ITALIA



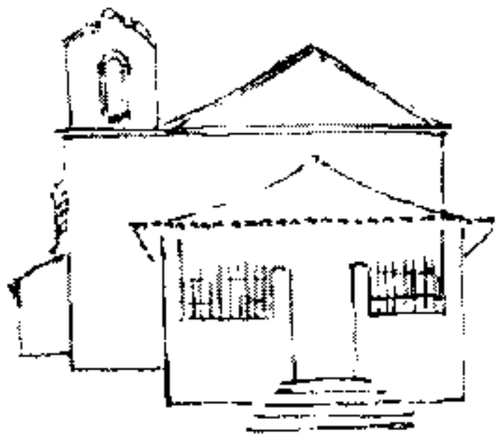
CAPELLA DA PENHA - PARAÍBA (LITORAL)



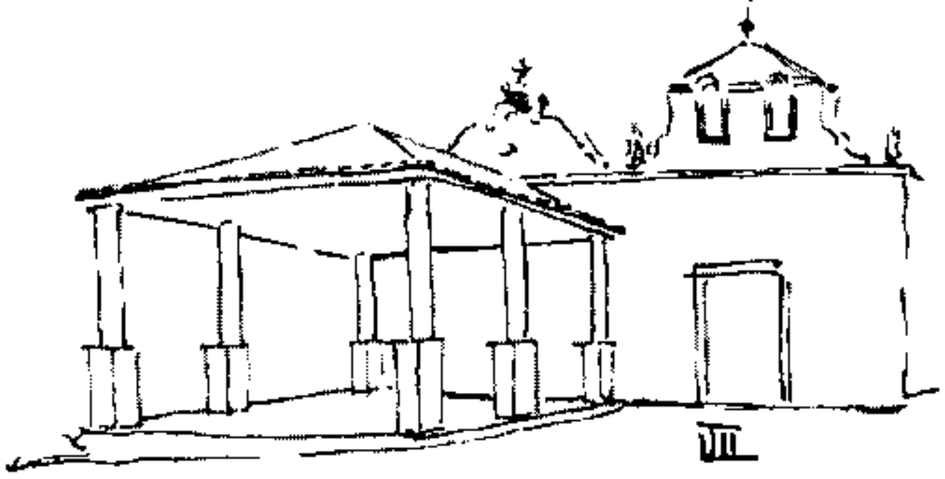
IV



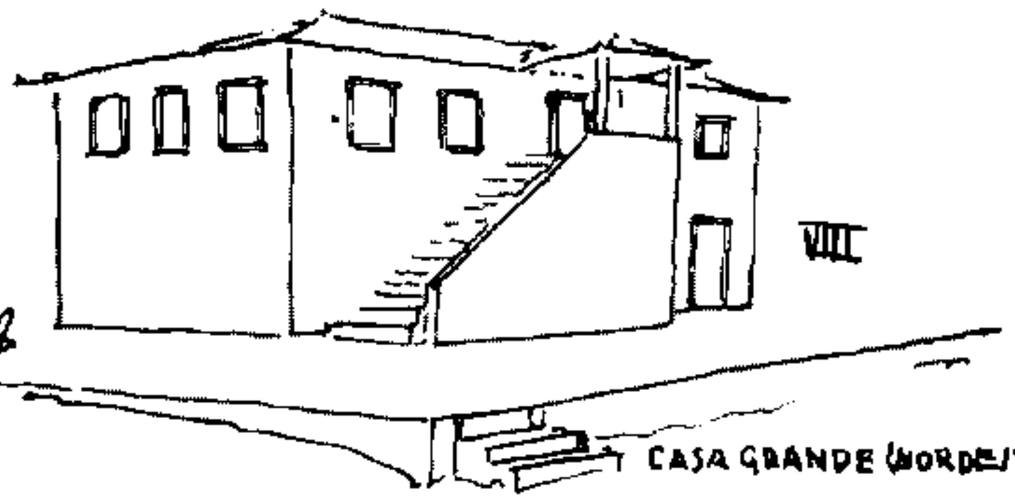
V CAP. do SOCORRO - PARAÍBA



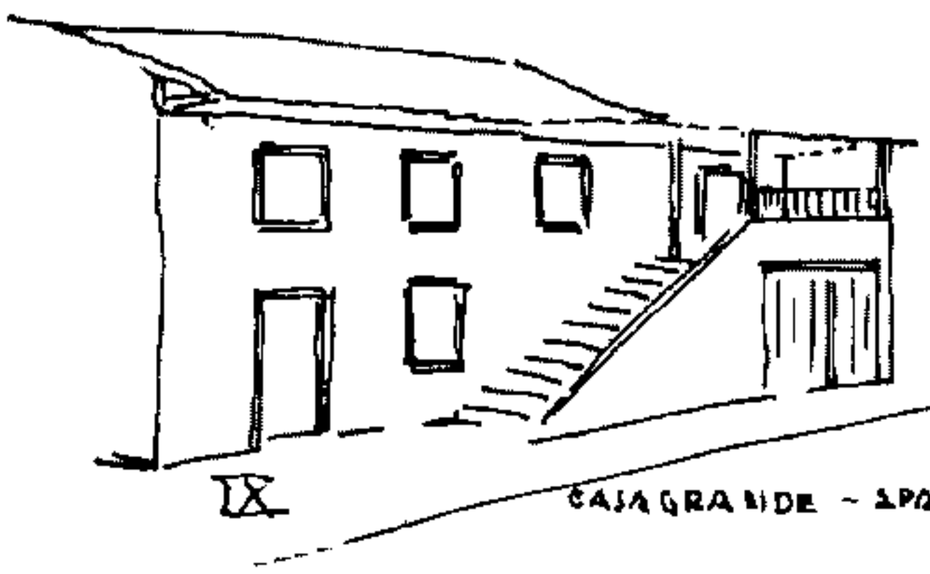
VI CAP. N.S.da CONCEIÇÃO - BAÍA



VII CAPella BONFIM - RIOde JANEIRO



VIII CASA GRANDE (NORDESTE)



IX CASA GRANDE - SPAULO (LITORAL)

X CASA do TREM - S.PAULO (SANTOS)

S. Paulo X/39
LUIS SAIA

dre de influência ibérica (cuja cobertura é constituída pelo prolongamento de uma das águas do telhado – fig. II); no Sul do Ceará, em diversos exemplos, surgia duas vezes na mesma habitação; em certas regiões encontrei uma verdadeira orgia de alpendres e latadas circundando quase totalmente a habitação. Mesmo pondo de parte o problema da sua procedência, a latada só pode ser explicada como elemento mestiçado, pois freqüenta o mesmo tipo de habitação cujos detalhes técnicos e plano são idênticos aos da casa popular nordestina em que ela não existe. É evidente, portanto, que se trata de uma peça incorporada à casa sertaneja, juntamente com traços de cultura pastoril e que, por outro lado, se conservou fiel, quanto à técnica de fatura e mesmo de aproveitamento, à experiência da solução que veio a mestiçar-se.

Outro interessante exemplo do mesmo fenômeno é o que nos oferece o alpendre existente em algumas capelas brasileiras. Gilberto Freire, em **Casa grande e senzala** (FREIRE: 21), considera-os um traço assimilado da arquitetura residencial das casas-grandes. Para o caso particular dessa observação, não se trata de discutir se o estilo de vida das casas grandes influiu nos costumes católicos (o que acho discutível), nem se houve assimilação de detalhes da arquitetura religiosa residencial ou vice-versa (conheço um caso curiosíssimo de solução evidentemente de edifício religioso, incorporada à construção residencial: fazenda Acauan, Estado da Paraíba, Município de Sousa). Não creio, porém, que a existência de alpendres em certas capelas brasileiras possa ser suficientemente explicada pela arquitetura residencial das casas-grandes, porque, além de ser o alpendre uma solução tradicional já européia, sua existência nas capelas não é peculiar da zona de predominância da casa-grande. Com efeito, a solução capela com alpendre não é exclusivamente rural e vizinha das casas-grandes alpendradas, mas também urbana. E, na arquitetura urbana brasileira, não sei de solução de copiar que possa ser aproximada à das capelas. De fato, quando se procura classificar, tanto quanto é possível, com a escassa documentação conhecida, os tipos de alpendres residenciais e religiosos, rurais e urbanos, a diversidade de características técnicas que se encontram, para uma determinada região, mostra duas linhas de tradição, independentes uma da outra: a religiosa e a residencial. Além disso, não se deve esquecer que o edifício religioso alpendrado é uma tradição arquitetônica ocidental que data dos primeiros tempos do cristianismo. Aliás, nos primeiros tempos da colonização, em 1570, muito antes que a arquitetura residencial brasileira pudesse influir na arquitetura religiosa, já se encontra, no Espírito Santo, a ermida da Senhora da Pena com um "alpendre ou copiarzinho, junto ao portal, que entra para ela", onde Pedro Palácios pediu para ser enterrado.

Retomando o exemplo da Basílica romana, nela vamos verificar a existência de um adro retangular quase inteiramente alpendrado. O aproveitamento desta peça da basílica estava condicionado não só à divisão e separação de castas, como também a certas características da disciplina eclesiástica da época:

"La facoltá da participare alle funzione che aveano luogo nelle basiliche," – diz Anchinti –, "era generale per tutti i cristiani, ma soggeta a norma, a sospenzioni temporari e ad eccezioni assolute. Queste restrizioni determinarono lo sviluppo della parte esterna delle basiliche, per acoglervi una folla stana, pittoresca e composta di elementi differenti, ferma a certe ore del giorno davante alla facciata dell'edifizio" (ANCHINTI: 26).

Os energúmenos, os endemoniados, os que vinham "bestemiare Iddio" ou invocar dos sacerdotes o exorcismo libertador, os mendigos, os leprosos e os penitentes ocupavam as diferentes partes do adro. De penitentes houve até o caso do imperador Teodósio, que foi proibido de ultrapassar os portais da catedral de Milão enquanto não cumprisse publicamente a penitência que lhe impusera Santo Ambrósio, por causa da sua sanguinária violência contra os habitantes de Tessalônica. Alguns vinham, cobertos de cinza, gritar culpas e arrependimento, outros flagelavam-se com férulas. Quando se aproximava a hora da absolvição, entravam para a catego-

ria dos *statio lugentium*. Os "hibernantes" eram assim chamados talvez por cumprirem penas durante o inverno e, como os outros, em lugar predeterminado do adro. A galeria que fazia corpo com a fachada chamava-se nártex: numa extremidade ficavam os *guidones*, guias dos peregrinos; noutra, a pia batismal, que posteriormente entrou para o corpo da igreja, enquanto antes já estivera no centro do retângulo. Os pórticos laterais eram ocupados pelos *lugendi*, ao passo que os mendigos se distribuíam em duas alas pelo centro do adro. Os leprosos, os catecúmenos, etc. distribuíam-se pelas demais partes, sempre do lado de fora. Dentro do templo, só mesmo aqueles que estivessem de bem com Deus e com os padres. Com o tempo, o adro assim disposto foi-se transformando e diminuindo até a porta se abrir diretamente para a rua. Das diversas fases dessa evolução desgarraram-se, entretanto, diversos tipos de arquitetura religiosa, tradicionalizados aqui e ali. Um desses tipos conservou o adro retangular, situando, nos lados, os muros onde se fizeram nichos, como no exemplo da admirável São Francisco, da capital da Paraíba. Na Basílica de São Lourenço, de Roma, foi conservado o alpendre com a cobertura de uma só água (fig. III).

Muito de propósito escolhi o exemplo da basílica romana para sugerir que o problema se resume apenas na transplantação para o Brasil de um costume europeu. Em primeiro lugar, a basílica é o tipo do edifício urbano. Ai está uma boa razão para se pensar na hipótese de uma tradição que teria vindo para o Brasil já plenamente desenvolvida, e se teria infiltrado, tanto aqui como na península ibérica, nas zonas rurais. De fato, já na península ibérica se encontra a capela alpendrada, quer em cidades, quer nas zonas rurais. Na província de Salamanca existia (existirá ainda?) uma extremamente parecida com a de São Miguel (Estado de São Paulo), sobretudo na solução do copiar (fig. XIII). A ermida existente na serra da Galheira em Portugal é um exemplo de capelinha rural com alpendre (fig. XIV).

Em segundo lugar, a escolha do exemplo da basílica serve para indicar um fato que me parece de extrema importância para o estudo do alpendre nas capelas: o acesso ao templo proibido a determinadas classes, ou melhor, a pessoas em determinadas condições. É evidentemente uma razão que justifica a construção do alpendre. E no Brasil este é um costume que ficou de pé. Os participantes de certas danças populares, congos, etc., não teriam acesso à igreja. Koster conta que a coroação de um rei negro foi feita pelo padre, mas na porta da igreja (KOSTER: 155). Pesquisando o folclore nordestino, verifiquei em Pombal, no Estado da Paraíba, que os dançantes do que lá chamam "Reis do Congo" não entravam na igreja. Depois de terem ido, em formatura de alas, buscar o padre, para acompanhá-lo até a igreja, deixavam-no à porta, esperando fora que terminasse a cerimônia religiosa para novamente acompanhá-lo até a sua residência. O jesuíta Antonil, quando especifica as funções do capelão (ANTONIL: 79), sugere o mesmo costume relativamente a situações comuns, para determinadas classes que ficariam no alpendre das igrejas rindo, conversando e até praticando coisas indecentes. O mesmo Antonil, aliás, se encarrega de lembrar, por aproximação, que fatos dessa ordem não seriam nenhuma novidade e pertenciam à mais legítima tradição européia. Cita os breves de Urbano VIII e Inocêncio X (séculos XVI e XVII), proibindo o uso de certas liberdades nos adros e alpendres das igrejas (V-159).

Outra razão que teria justificado a permanência do uso dos alpendres nas capelas seria a falta de espaço suficiente para conter o número extraordinário de pessoas, sobretudo de escravos, que a elas acorriam por ocasião das festas. Neste sentido é interessante notar que duas capelas sobre as quais possuo indicações, a de Bonfim, em Angra dos Reis, e a da Penha, no litoral paraibano, parecem possuir, como caráter predominante, o de centros de romaria. Da segunda sei, por informações colhidas no local, que as danças festeiras são sistematicamente realizadas sob o alpendre. Ainda mesmo que não chova.

A razão mais importante, porém, para não se aceitar a hipótese da influência da arquitetura das casas-grandes como justificativa da existência de alpendres em muitas capelas brasileiras,

parece-me residir na visível diversidade da solução técnica de fatura do alpendre na residência e na igreja. Não é possível, entretanto, fazer do assunto uma análise tão completa como seria de desejar, por causa da parca documentação, não só sobre exemplos de arquitetura religiosa, como também de alpendres residenciais urbanos e rurais. Sobre capelas com alpendre atualmente existentes no Brasil, colhi indicações sobre as seguintes: em Óbidos, no Pará, sei de uma. Não possuo fotografia, entretanto, e a descrição que me fizeram dela é precária por demais. No Nordeste visitei duas: a da Penha (fig. IV) e a do Socorro (fig. V) ambas no Estado da Paraíba. Em Pernambuco sei de algumas: a desenhada para o **Nordeste** de Gilberto Freire; a que foi publicada num folheto de propaganda que aquele Estado mandou fazer para a Exposição Farroupilha; e a de São Roque, de Serinhaem. É pena que o desenho que vem no **Nordeste** não traga indicação mais precisa. Pode-se supor, por isso, seja a mesma apenas invenção do desenhista, o que, aliás, não seria de maneira nenhuma falsear, pois que é perfeitamente possível atribuir-se a esse desenho a intenção de esquematizar um aspecto típico da cultura açucareira. Os exemplos baianos devo ao meu amigo Dr. Rômulo de Almeida. São eles: a capela de Genipapo (*Revista do SPHAN*, n.° 2); a de Conceição do Nazaré (fig. VI); a de Santo Antônio do Mar Grande, na Ilha de Itaparica; e mais a de Camamu, cujo alpendre foi demolido há uns 20 anos. A fachada conserva, no entanto, os vestígios deste copiar, visíveis mesmo em fotografia. Do Estado do Rio de Janeiro, devo o exemplo da de Angra dos Reis ao Dr. Paulo Barreto (fig. VII). No Estado de São Paulo, conheço a de São Miguel. Em Guatapará, Rômulo de Almeida viu uma que não conheço. No município de São Roque, no atual sítio de Santo Antônio, que pertenceu outrora ao bandeirante Pais de Barros, a capela teve certamente um alpendre. Com efeito, diante da capela, que está disposta numa plataforma, se estende um pequeno pátio em cujos cantos surgem vestígios de pilares que sustentariam a cobertura do alpendre. A fachada do edifício é toda de madeira e, nos esteios, também de madeira, que fronteiam as paredes laterais da construção, restam dois orifícios e dois chanfros que seriam elementos de samblagem das peças da armadura do telhado do alpendre. Pela disposição dos elementos indicados, pode-se concluir que a cobertura deste alpendre teria uma só água e o piso seria alteado, com alguns degraus de acesso. O guarda-corpo devia ser cheio, pois não encontrei indício algum de samblagem no contraforte, à altura do lugar onde se deveria endentar o peitoril (*Revista do SPHAN*, n.° 1).

Procurando classificar estes alpendres relativamente à solução dada à cobertura, pilares de sustentação, guarda-corpo e piso, verifica-se o seguinte:

a) o piso é sempre alteado, exceção feita dos exemplos citados de capelas romeiras;

b) os pilares são sistematicamente de alvenaria;

c) há relativa variedade de tipos de guarda-corpos: de alvenaria, decorado, na de Socorro; de alvenaria, nas duas citadas do Estado de Pernambuco e, possivelmente na do sítio de Santo Antônio, em São Paulo; de madeira, decorado, na capela de Santo Antônio Velasques, Mar Grande, Ilha de Itaparica; misto de alvenaria e balaustres de madeira, na capela de Genipapo; nos exemplos restantes, com balaustrada de madeira. Os dois exemplos de capelas romeiras não apresentam guarda-corpo;

d) nota-se regionalização mais precisa quanto ao tipo de cobertura: do Estado do Rio para o Norte surge sistematicamente o telhado de três águas, do Estado do Rio para o Sul, a cobertura é de uma só água (bico de pato).

É evidente que o detalhe mais importante é o da cobertura. Em todo caso, os outros três também podem fornecer argumentos de valor. No caso do guarda-corpo, não se deve esquecer que este forma uma parte do alpendre facilmente substituível; daí talvez a variedade de tipos encontrados. Relativamente a este detalhe, parece-me siguificativo o fato de as duas capelas romeiras não apresentarem qualquer vestígio dele.

Quando se comparam estas características dos alpendres religiosos com as dos alpendres das casas-grandes das regiões correspondentes,

dificilmente se podem aproximar uns dos outros, o que justificaria, de certo modo, a idéia de explicar o alpendre religioso por uma influência do copiar residencial.

A cobertura dos copiares das casas grandes nordestinas (pelo menos das zonas que percorri: parte de Pernambuco e Ceará, Paraíba quase toda, e parte do Piauí) participa sempre do telhado do edifício principal. Geralmente é o prolongamento da água da fachada que se vai apoiar sobre pilares de alvenaria ou esteios de madeira. Possuo, entretanto, uma fotografia de casa-grande, certamente nordestina, que me foi dada sem mais indicações, onde se vê um copiar com cobertura de três águas, pilares de alvenaria e piso elevado até a altura do pavimento superior, com acesso por escadaria externa (fig. VIII). Em Santos, no Estado de São Paulo, existe a velha Casa do Trem (fig. IX) com o mesmo tipo de copiar. O fato de este último exemplo ser urbano impôs, entretanto, uma nova disposição para este elemento.

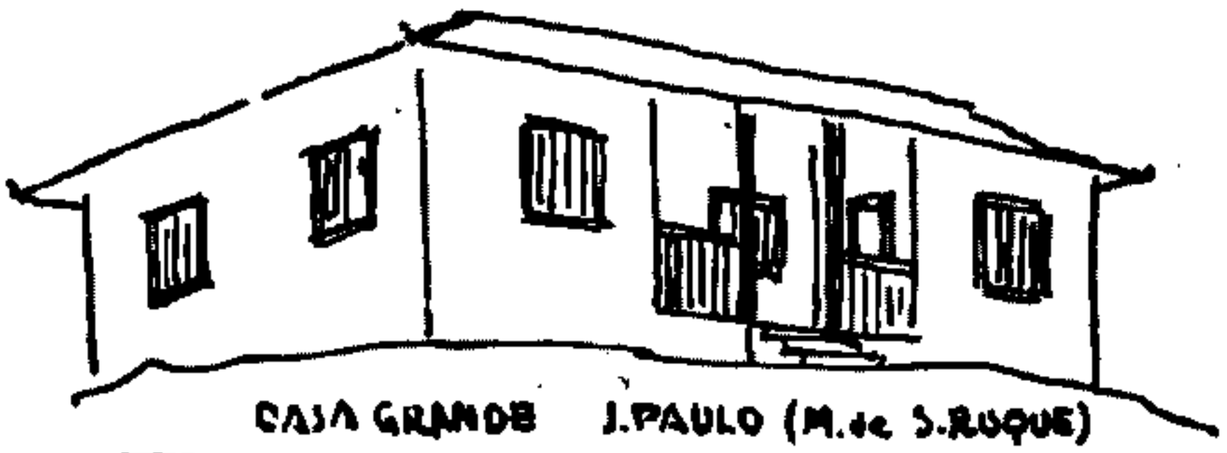
Nas casas-grandes do Sul o alpendre é sempre encaixado no retângulo dentro do qual é planejado o edifício inteiro. A cobertura do alpendre é sempre a mesma da casa-grande (fig. X). Nos exemplos em que o alpendre está enquadrado no plano, tomando o centro de um dos lados maiores do retângulo da construção (fig. XI), os pilares são de madeira. Os guarda-corpos são sistematicamente de balaustrada, encaixados nos pilares. Nos primeiros tempos da colônia as casas térreas impunham uma elevação muito pequena ao piso dos alpendres, às vezes exclusivamente provenientes da plataforma sobre que era levantado o edifício. Mais tarde é que os pavimentos superiores foram surgindo, ficando os térreos reservados para depósito, etc. (isto pelo menos em São Paulo). Os alpendres foram, então, levados por este movimento ascensional dos pisos, passando a aparecer à altura de mais de dois ou três metros, sempre com acesso por escadaria externa. Só no século dezenove, ou melhor, só com a arquitetura do café, é que surgiu o alpendre elevado, no pavimento superior, sem acesso pelo lado de fora, ligado apenas a peças internas da residência: quartos, salas, etc.

O tipo de alpendre comprido, lateral, com telhado de três águas, sustentado por pilares de ferro, às vezes com cobertura de vidro, é coisa surgida no fim do século dezenove, numa época em que influências européias não-ibéricas introduziram elementos construtivos diferentes daqueles que interessam aqui.

Com esta esquematização das características dos nossos alpendres religiosos e residenciais conhecidas, verifica-se a impossibilidade de explicar um pela influência do outro. O processo de solucionar a cobertura é diferente. Tanto no Norte como no Sul a solução preferida nas casas-grandes é de telhado que constitui apenas um prolongamento da cobertura geral do edifício: no Sul se observa mesmo que o processo mais geral é aquele em que o alpendre não passa de um compartimento da casa-grande, ligado com o exterior de maneira especial, abrindo-se completamente. Enquanto isto, acontece que na arquitetura religiosa, sistematicamente, a cobertura dos alpendres é um conjunto encostado no edifício principal, mas quase independente dele. Não se deve esquecer ainda que, nos exemplos paulistas citados, a cobertura é sempre de uma só água, enquanto nos restantes casos o copiar das capelas prefere sempre telhado de tacaniça. Este fato marca uma regionalização arquitetônica tradicional, que não se pode explicar com os dados da arquitetura residencial das zonas respectivas.

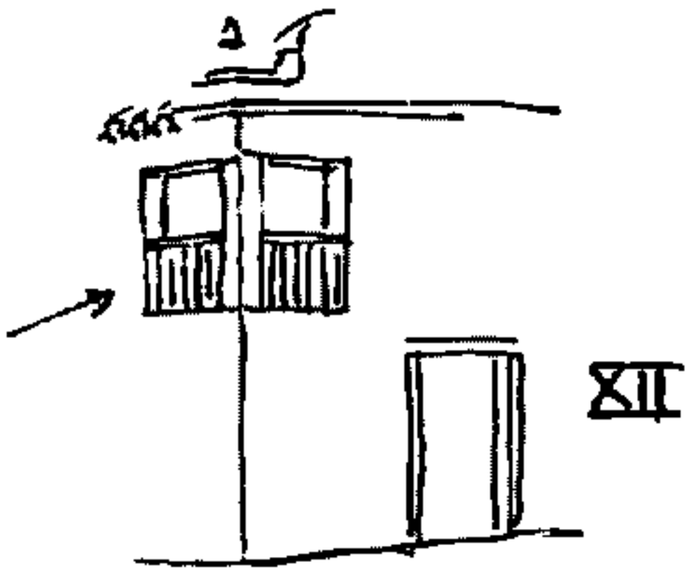
Enquanto os pilares de sustentação dos alpendres religiosos, tanto no Norte como no Sul, são sistematicamente de alvenaria, os das casas-grandes, especialmente os das casas-grandes dos primeiros séculos, são mais freqüentemente esteios de madeira.

O piso também mostra a mesma discrepância. Só mesmo necessidade de ordem construtiva consegue elevar o alpendre residencial (plataforma sobre a qual assenta o edifício), ou então ele se eleva a ponto de servir apenas ao pavimento superior. Neste caso, no segundo pavimento, só conheço um alpendre religioso (Campo Grande, Mato Grosso), agenciado, porém, de tal modo que é impossível fazê-lo proceder de uma influência residencial (fig. XII): parece mais um compartimento sineiro.



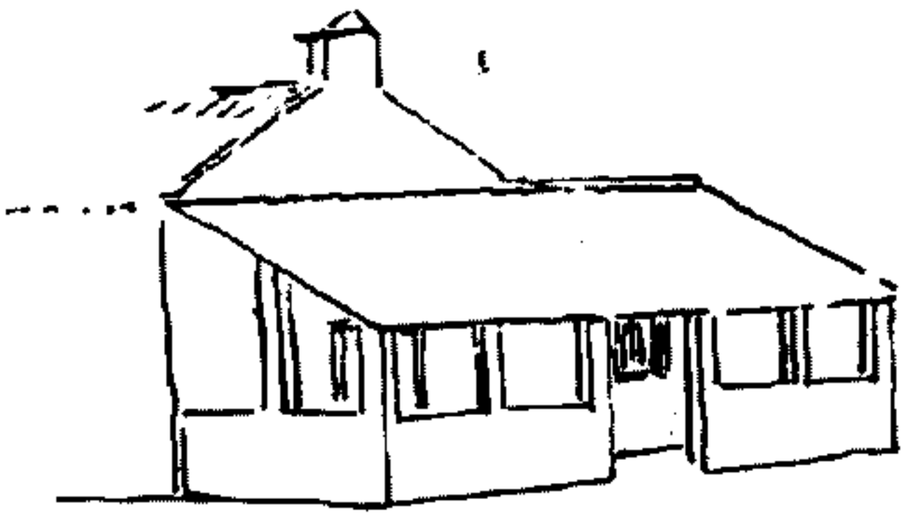
CASA GRANDE J.PAULO (M.de S.ROQUE)

XI

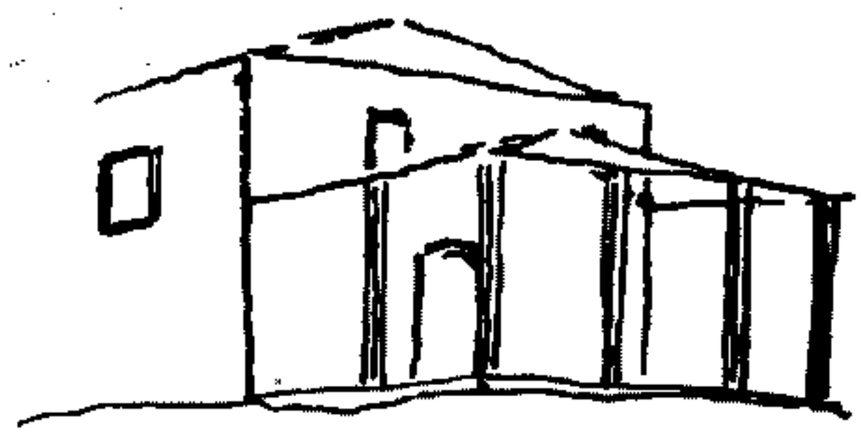


XII

IGREJA Bm C.GRANDE - MATO-GROSSO



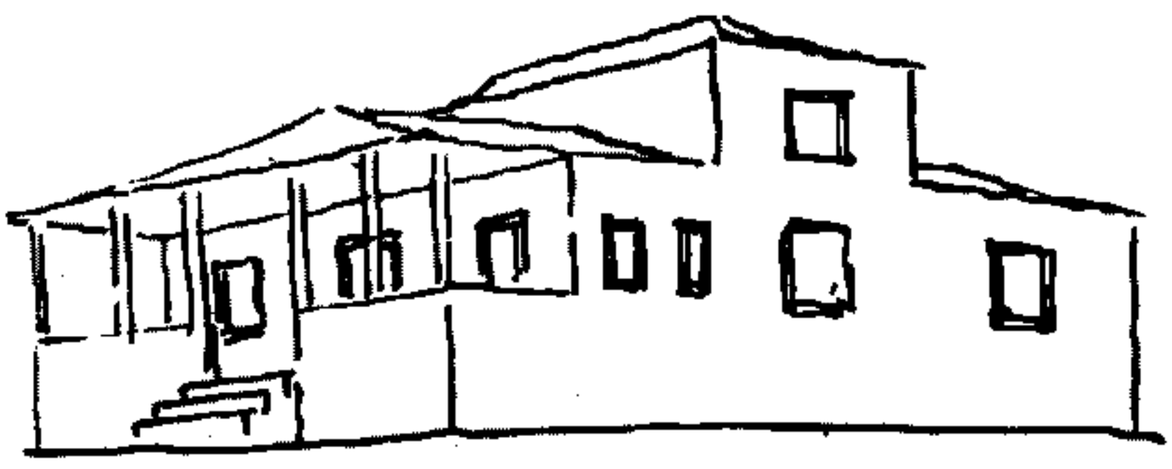
SALAMANCA -ESPANHA (Espanha Hispanique pg253)



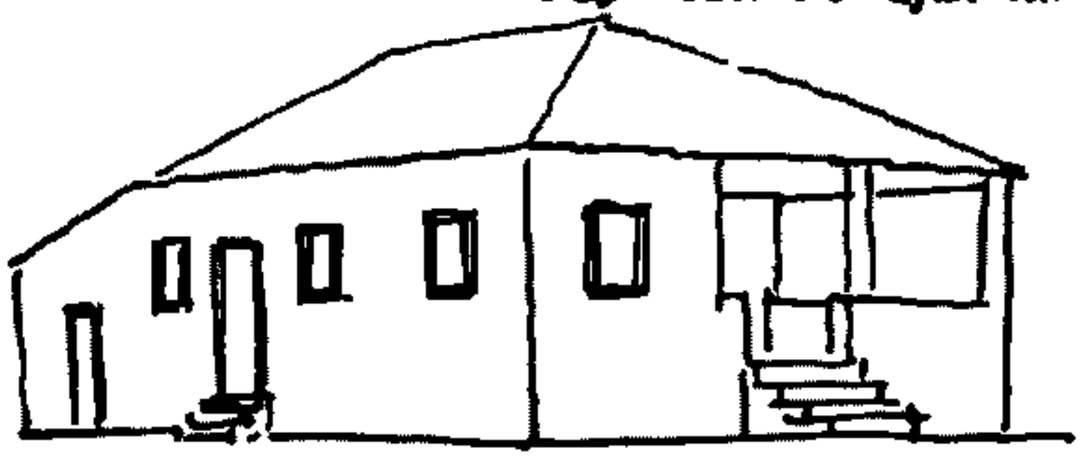
P.de TOLEDO - ESPANHA (Espanha Hispanique, pg252)



ERMIDA da SERRA do CALVARIO - PORTUGAL



CASA GRANDE do ENT. do RIO de JANEIRO
(Mauricéia pr Debret)



CASA de DER BY - Relato BRASIL - Vol. IV pg 402

Ocupação X/79

Enquanto as diferenças de técnica de fatura separam fortemente os dois tipos de alpendre (residencial e religioso), pode-se encontrar na península ibérica a mesma solução tradicional de colocar alpendres na fachada das capelas, indicando que o uso desta arquitetura, no Brasil, seria melhor explicado se a atribuíssemos diretamente à influência da tradição ibérica. Colaborando nesta hipótese, não se deve esquecer que muitos planos jesuíticos para aldeias e missões traziam igrejas alpendradas. O jornalista paulista Belmonte, num livro publicado este ano, cita este fato e dá o croqui de um destes edifícios, além de dois outros, um representando a igreja de São Miguel e outro, uma praça seiscentista de São Paulo, em que duas igrejas apresentam alpendre fronteiro (porque as igrejas jesuíticas, além deste, apresentavam também "corredores', isto é, alpendres laterais). Não interessa estudar aqui se os croqui merecem o título de documentação (o que sou obrigado a pôr em dúvida, pois o autor, desenhista, faz o alpendre da igreja de São Miguel fugir antiarquitetonicamente da fachada do edifício), mas não posso pôr em dúvida a documentação bibliográfica sobre a qual se baseou o autor do livro (BELMONTE: 291, 297 e 299). Com alpendre lateral encontrei também a reprodução de uma lâmina do "Arquivo das Índias", representando a catedral de Santiago del Estero (SOLÁ: 263).

Na Espanha, dois exemplos fixam os tipos encontrados no Brasil: o da província de Salamanca, com alpendre de uma só água, apresentando dispositivos e características exatamente iguais à de São Miguel, no Estado de São Paulo; nem falta neste exemplo o prolongamento do copiar até o fim do corpo suplementar situado numa banda da capela (fig. XIII). Na província de Toledo se encontra um tipo de copiar com telhado de tacaniça, agenciado da mesma maneira que os do Norte brasileiro. De Portugal, citarei dois exemplos, escolhidos mais pelo pitoresco e antigüidade, do que para cotejo, já que naquele país o costume é reconhecidamente tradicional em quase todas as províncias: um é a ermida da serra da Galheira (fig. XIV), pequena e antiquíssima; e o outro é o do Colégio dos Coimbras, curioso porque, aí, o copiar se libertou da fachada da igreja, ligando-se a um compartimento anexo.

Aliás, como já procurei sugerir, as mesmas razões tradicionais que justificavam, na Europa, a existência dos alpendres nas igrejas, podem justificá-la também no Brasil. Certas classes não teriam ingresso nas naves. Nas capelas de casas-grandes também se encontram dispositivos prevendo isto. Numa casa-grande do Município de São Roque (Estado de São Paulo), a capela se prolonga funcionalmente pela varanda (alpendre) da residência. Nesta parte ficariam os escravos; quanto à pequeníssima nave, talvez fosse mesmo insuficiente para conter os fiéis mais graduados que acompanhavam a família do potentado. Tal separação não difere, em princípio, daquela observada nas primitivas basílicas romanas.

Sobre a possibilidade de se ter acrescentado o alpendre independentemente da construção do edifício religioso propriamente dito, acho muito interessantes os dois exemplos de capelas romeiras já citadas: a da Penha (Paraíba) e a do Bonfim, de Angra dos Reis (Rio de Janeiro), ambas sem guarda corpos e de piso baixo. A razão que teria levado a acrescentar o alpendre seria a necessidade de abrigar o grande número de fiéis que ali se reuniam por ocasião das romarias. E então, teríamos uma caso de acréscimo sem influência alguma da arquitetura das casas-grandes, isto é, sem se utilizar da mesma técnica e sem se destinar ao mesmo fim.

BIBLIOGRAFIA

ANCHINTI. **Degli stili nell'architecttura.** Parte I, v. II.

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas.** São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1923.

BELMONTE. **No tempo dos bandeirantes.** São Paulo, 1939.

FREIRE, Gilberto. **Casa grande e senzala.** Rio de Janeiro, 1934.

_____. **Nordeste.** Rio de Janeiro, 1937.

FUSCHINI , Augusto. **A arquitetura religiosa na Edade Média.** Lisboa, 1904.

KOSTER. **Voyage pittoresque en Amerique (Brésil).** 2.° v. Paris, 1846.

SOLÁ, Miguel. **História del arte hispano-americana.** Barcelona, 1935.

Comentário

Antonio Luís Dias de Andrade

Entre os tantos objetivos a que se propôs o então SPHAN, logo após a sua criação, em 1937, como bem lembrou o arquiteto Luís Saia (1911-1975), foi o de promover o reconhecimento dos bens culturais do país (*Revista C.J Arquitetura*, número 19, 1977). Luís Saia destaca, no mesmo artigo, entre os inúmeros méritos de Rodrigo Melo Franco de Andrade, a sabedoria de reunir em torno do órgão, colaboradores e entusiastas de nossa história da arte e da arquitetura, que não mediram esforços em promover estudos e pesquisas, vasculhando os mais recônditos arquivos, percorrendo os "mil caminhos" deste país, em busca dos "restos esburacados que o acaso se esqueceu de destruir", nas palavras de Mário de Andrade. Trabalhos esses publicados na *Revista do SPHAN* e que permaneceram entre nós, por muito tempo, como as referências únicas e principais sobre a história da arte e da arquitetura no Brasil e não perderam a sua atualidade, propiciando aos estudiosos sempre novas leituras e interpretações.

O arquiteto Luís Saia inscreve-se entre esses pioneiros colaboradores. Discípulo de Mário de Andrade e formado pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, ingressou no SPHAN muito bem escolado. Vinha de uma extraordinária experiência promovida por Mário de Andrade, quando Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, chefiando em 1938 a "Missão de Pesquisa Folclórica", oportunidade em que foram identificadas e registradas as mais expressivas manifestações da cultura popular na região do Nordeste brasileiro.

Luís Saia passou a auxiliar Mário de Andrade, quando este assumiu o cargo de Assistente Técnico da 6ª Região do SPHAN, que compreendia os Estados de São Paulo e Mato Grosso. Pouco depois, por ocasião da transferência de Mário de Andrade para o Rio de Janeiro, Luís Saia assume as suas funções, exercendo o cargo até o ano de sua morte.

As primeiras iniciativas de Mário de Andrade e Luís Saia, em São Paulo, querendo evitar o desaparecimento dos mais significativos bens culturais do Estado, ameaçados pelo abandono e pela incúria, compreenderam a execução de suas respectivas obras de conservação e restauração. Evidenciam-se entre estas primeiras iniciativas as obras empreendidas em proveito da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Embu e das capelas de São Miguel e de Santo Antônio, situadas, respectivamente, em São Miguel Paulista e São Roque; capelas estas alpendradas e que tantos desafios haviam revelado, em sua interpretação, aos restauradores iniciantes.

Luís Saia desde cedo se havia interessado pela história da arquitetura. Chegou a procurar seu professor Luís de Anhaia Melo, para lhe solicitar indicações bibliográficas. Não satisfeito com a resposta – que bastaria assistir às suas aulas – Luís Saia tornou-se um devorador de livros, formando-se em fontes diversas. Os livros de Taine, Choisy, Archinti, Giovannoni e Viollet le Duc, entre outros, todos profusamente gravados com suas anotações e comentários, compuseram o núcleo de uma biblioteca pessoal, hoje incorporada à Biblioteca Luís Saia da 9ª CR do IPHAN.

Ao examinar o pensamento de Viollet le Duc, Renato de Fusco, em seu livro **A idéia da arquitetura**, refere-se a uma de suas frases, quando julga que, na arquitetura, "cada forma tem a sua razão, indicando as origens dos diferentes princípios e suas conseqüências lógicas". Conclui que, para os arquitetos progressistas de seu tempo, o grande desafio consistia em encontrar novas explicações para os fenômenos da arquitetura e de sua história, ora fundada na ciência e na técnica.

Envolvido em seus estudos e responsabilidades no trabalho com a restauração das capelas alpendradas paulistas, Luís Saia não se rendeu às explicações lidas na introdução do livro fundador de Gilberto Freire **Casa grande e senzala**,

quando afirmava que os alpendres das capelas brasileiras haviam sido assimilados dos copiares das residências rurais senhoriais.

Àquela época Luís Saia submeteu suas indagações a Rodrigo Melo Franco de Andrade, discordando do célebre estudioso pernambucano e comunicou estar preparando um artigo oferecendo as suas razões. Artigo que, enfim terminado, mereceu de Rodrigo Melo Franco de Andrade os seguintes comentários e providências:

"Vou tratar imediatamente de fazer o que V. me recomenda e, uma vez que lhe ocorreu espontaneamente me facultar introduzir alterações no artigo, tomarei a liberdade de retirar do seu trabalho a feição que ele tinha originalmente de retificação a um ponto de vista do Gilberto Freire. Isso, por duas razões : 1) porque as considerações que V. faz, apoiado em observações e pesquisas pessoais, assim como em profusa bibliografia, têm um alcance que excede ao caráter de uma simples retificação ao palpite gilberiano; 2) porque, tendo aparecido ultimamente várias críticas pejorativas aos livros de Gilberto (sobretudo um artigo muito pretensioso de José Mariano publicado no *Jornal do Commércio* de domingo passado), parecerá talvez inamistoso acrescentar neste momento o número de impugnadores da obra desse nosso companheiro.

Por esses motivos, caso V. não tenha nada a opor à liberdade que tomo, farei algumas ligeiras alterações no seu artigo excelente. Esteja certo, porém, de que o trabalho não será prejudicado com essa iniciativa, nem, muito menos, desfigurado o pensamento com que foi composto.

Não quero, aliás, deixar de dizer-lhe que a sua primeira colaboração para a nossa revista me causou uma grande satisfação tanto o artigo quanto os nossos trabalhos aí. Espero que as obras em M Boy e São Miguel continuem a se adiantar rapidamente e que contribuam para firmar o prestígio do SPHAN em São Paulo".

(Carta de R.M.F.A. a L.S., de 24 de outubro de 1939 – Arquivo 9ª CR do IPHAN-SP)

Fiquemos, pois, com a leitura deste instigante e pioneiro estudo de Luís Saia que, por seu conteúdo e circunstâncias, muito nos revela dos anos iniciais do ciclópico e admirável trabalho empreendido pelo IPHAN, hoje sexagenário.

■ Hitler invade a Polônia. Inglaterra e França declaram guerra à Alemanha. O Governo brasileiro começa a definir-se diante do quadro internacional. Osvaldo Aranha, ministro das Relações Exteriores, vai a Washington encontrar-se com o presidente Roosevelt, a convite deste. Em maio, chega ao Rio de Janeiro a missão militar americana, chefiada pelo general Marshall.

■ Ari Barroso compõe "Aquarela do Brasil", música de exaltação que será sucesso internacional, enquanto Carmem Miranda, vestida de baiana estilizada, canta "O que é que a baiana tem", de Dorival Caymmi, no filme *Banana da terra*, rodado nos Estados Unidos. No mesmo ano a cantora se muda para Hollywood.

■ Acirram-se as discussões sobre "arte pura", "arte interessada" e "arte política", temas que vão mobilizar o meio artístico nas décadas seguintes. Artistas tomam posição numa e noutra corrente, muitos deles registrando nas suas obras cenas de trabalho e outras de inspiração social, como é o caso de Cândido Portinari, Livio Abramo, Quirino Campofiorito e Tarsila do Amaral.

■ Em São Paulo, novos e talentosos artistas emergem das camadas proletárias e fazem sucesso com suas exposições. São eles: Clóvis Graciano, ferroviário; Bonadei, bordador; Pennacchi, açougueiro; Rebolo e Volpi, pintores de paredes.

■ Portinari pinta três painéis para o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

■ A literatura social começa a se impor. Mas não com facilidade. O romance **Capitães de areia**, de Jorge Amado, que tinha sido lançado em 1937, é apreendido e tem sua edição queimada em praça pública por ultradireitistas, reproduzindo-se assim, no Brasil, os "autos-de-fé" patrocinados na época pelo nazismo na Alemanha.

■ Trecho de artigo publicado no jornal *O Imparcial*, de 7 de janeiro de 1939, sobre as novas construções em estilo moderno no centro do Rio de Janeiro:

"À parte de projetos que revelam arte e bom gosto, grande número constitui uma afronta aos nossos foros de cidade civilizada. A maioria das fachadas é um atentado à arte. Os aleijões, os monstrengos, os caixões antiestéticos, exóticos, aberrantes invadem os mais belos logradouros. O novo bairro da esplanada do Castelo já apresenta diversos 'mastodontes' de concreto armado. Dois deles deveriam ser expressões de cultura. O palácio do Ministério da Educação e o edifício da ABI. Não passam, porém, de horrorosos frutos de exibicionismo extravagante, introduzindo estilos que por todos os observadores são repelidos, mas não o foram pelos censores de fachadas. O palácio de Educação e Saúde é um imenso poleiro, com uma cauda de pavão. O da ABI mais parece uma sinagoga de judeus, que se votaram repúdio do ar, da luz, da liberdade..."

■ Extinta a Universidade do Distrito Federal, fechada em 1935 por ocasião da intentona comunista, o ministro Capanema cria a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Brasil, que será o padrão federal obrigatório de ensino superior para todos os Estados. Capanema expressa seu desejo de contar com "professores ligados à Igreja" na Faculdade, cuja direção é entregue a San Thiago Dantas.

■ Surge, em dezembro, o Departamento de Imprensa e Propaganda.

Ao criar o DIP e outros organismos de controle do Estado Novo, o governo Vargas, na sua segunda fase, parece chamar a si a tarefa de dirigir a cena cultural, lançando para o futuro um tema de discussão, sobre os limites da intervenção do Estado no campo da cultura, que ainda hoje empolga os estudiosos.

Através do Ministério da Educação e Saúde Pública, isto é, de Gustavo Capanema, o Estado Novo de fato prestigiou ou beneficiou a carreira de muitos artistas e intelectuais, como Heitor



Mário de Andrade por Di Cavalcanti

Villa-Lobos, Cândido Portinari, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Bruno Giorgi e muitos outros.

A confusão ideológica do período, caracterizado pela virtual ambigüidade do Governo diante de vários temas, iria inspirar mais tarde análises sobre as relações desses intelectuais com o poder autoritário, por vezes lançando suspeitas sobre o seu papel durante o Estado Novo, ao qual ocasionalmente se relacionaram.

O valor inquestionável desses intelectuais e artistas constituiu possivelmente fator de arrefecimento dessas críticas, que a rigor não chegaram a consolidar-se.

Na verdade não havia intelectuais *do* Estado Novo, no sentido de que teriam nascido e crescido com o regime, apoiando ou justificando suas medidas. O que havia eram conservadores, ultraconservadores, liberais, comunistas, anticomunistas, integralistas, etc., atuando dentro e fora do Governo, que, a bem dizer, consoante o estilo Vargas de governar, nunca chegou a ser representado por nenhuma corrente específica.

Hoje já existem disponíveis testemunhos de autores que tratam do período com maior clareza e menos paixão, relativizando as relações pessoais e políticas naquele momento especialmente complexo e de extrema conturbação. É o caso do livro **Mário de Andrade, exílio no Rio**, de Moacir Werneck de Castro, que foi amigo de Mário e escreve, em sua defesa:

"Na abordagem das relações de Mário de Andrade com o poder é preciso levar em conta não somente suas características pessoais, como certas peculiaridades da época, que escapam a alguns analistas de hoje. Segundo um clichê muito espalhado em meios acadêmicos, os intelectuais que trabalhavam nos projetos renovadores do Ministério da Educação, na gestão Capanema, eram 'cooptados', serviam ao Estado Novo. Nada mais equivocado.

(...)

Capanema guiava o barco em águas agitadas. A presença do poeta Drummond na chefia de seu gabinete lhe criou dificuldades. Em março de 1936, quando lavrava mais forte a histeria anticomunista, o escritor católico Alceu Amoroso Lima foi fazer uma conferência no ministério sobre o tema 'A educação e o comunismo'. Drummond decidiu não comparecer e, como mandava a ética, pôs o cargo à disposição do ministro".

SUMARIO DA REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL Nº 4

Aqueduto da Carioca 7
Noronha Santos

Os Sete Povos das missoes 55
Alberto Lamego

Joao Gomes Batista 83
Luis Camilo de Oliveira Neto

Subsidios para a biografia de
Manuel Francisco Lisboa 121
Judith Martins

A pintura do guarda mor
Jose Soares de Araujo em Diamantina 155
Luis Jardim

Valor artistico e valor historico:
importante problema da Historia da Arte 181
Hannah Levy

A sacristia da catedral da Baia
e a posicao da igreja primitiva 193
Maria de Lourdes Pontual

Alguns desenhos de arquitetura existentes no
Arquivo Historico Colonial Portugues 209
Robert C Smith

Mobiliario, vestuario, joias
e alfaias dos tempos coloniais 251
W P

Oficios mecanicos em Vila Rica
durante o seculo XVIII 331
Salomao de Vasconcelos

Colegio dos Jesuitas em Paranagua 361
David D da Silva Carneiro

Observacoes em torno da Historia
da cidade do Recife no periodo holandes 383
Joaquim Cardoso

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL

N. 4



1940

RIO DE JANEIRO

Alberto Lamego

Os Sete Povos das Missões

Grandes festas celebradas em 1760 em São Francisco de Borja, um dos Sete Povos das Missões em honra, de Carlos III e sua esposa, reis de Espanha.

No extremo noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, à margem esquerda do rio Uruguai, está situada a cidade de São Francisco de Borja, onde viu a luz do sol o Sr. Getúlio Vargas e que foi um dos Sete Povos das Missões.

No reinado de Fernando VI, os Sete Povos passaram para o domínio português em virtude do tratado de 13 de janeiro de 1750, sendo deles expulsos todos os índios e missionários pelos exércitos português e espanhol, que se uniram para esse fim, consoante as ordens dadas pelos respectivos governos aos Generais Gomes Freire de Andrade e Valdelírios.

O governo português tomou posse dos Sete Povos em 16 de fevereiro de 1756, mas esse tratado foi anulado por outro, de 12 de fevereiro de 1761, quando ocupava o trono Carlos III, irmão daquele monarca, que falecera sem deixar filhos.

Já muito antes os jesuítas tinham regressado às missões que fundaram acompanhados dos índios e, no Povo de São Borja, dom Pedro de Cevallos tinha estabelecido o seu quartel-general, para conquista da Colônia do Sacramento e outros territórios pertencentes à Coroa portuguesa.

No poder dos mesmos jesuítas estiveram os Sete Povos até 1767, quando, por decreto de 3 de abril, foram expulsos das terras espanholas, mas o governo espanhol continuou na posse de todo o território das Missões até 1801, quando, por um golpe de audácia, dele se apoderou um grupo de portugueses, sem armas e munições.

Agora que o grande estadista que dirige a Nação faz reviver das cinzas do passado os dias gloriosos dos Sete Povos das Missões, considerando monumentos históricos as suas igrejas em ruínas, determinando, por decreto, a sua restauração e a organização de um museu, na de São Miguel, para guarda das relíquias esparsas a elas pertencentes, que o tempo ainda não destruiu, é de toda oportunidade darmos notícia das festas realizadas no Povo de São Francisco de Borja há quase dois séculos.

Um manuscrito coevo de um inaciano anônimo, missionário de um dos Povos e que se conserva no nosso arquivo, relata com toda fidelidade os festejos ali celebrados em homenagem aos reis de Espanha, Carlos III e Maria Amália Walburgo.

É o título do manuscrito: "Las Fiestas Reales, en S. Borja en 1760".

Onze foram os dias fixados para as festas, desde o dia 4 de novembro, dia de São Carlos, santo do nome do nosso rei, até 14 (data natalícia da rainha, que já tinha baixado ao túmulo dois meses antes, em 27 de setembro, mas cujo passamento ignoravam os seus vassalos da América).

A convite do general dom Pedro Cevallos, compareceram índios dos três Povos da Trindade, Mártires e São Tomé para ajudar os militares. Eram em número de 170, sendo 69 rapazes de 5 a 16 anos e os restantes, casados, músicos de vozes e instrumentos. Trouxeram harpas, violinos, violões, clarins, charamelas, etc.

Chegaram todos juntos no dia 3, véspera dos festejos, e entraram no Povo de São Borja, ao som dos seus instrumentos, todos em forma, causando grande animação e alegria a todos os militares e vivandeiras que os aclamaram. Acompanhados por todos, entraram na igreja e

com grande devoção rezaram e cantaram em guarani, ao som da música e finalizaram com o *Alavado*, em castelhano.

Em seguida se apresentaram ao general Cevallos, que os recebeu com muito agrado e, não obstante achar-se adoentado com febre, ordenou que se dessem alojamentos separados para todos os homens e meninos, sob guarda de soldados, para evitar desordens. Igualmente, determinou que todos os dias lhes fornecessem pão, milho, carne, tudo em abundância.

Ao amanhecer o dia 4, foram dadas as salvas por nove peças de artilharia colocadas na praça, em frente à igreja. Pelas 10 horas da manhã houve missa cantada *pro gratiorum actione*, oficiando os padres da Companhia de Jesus: Francisco Xavier, José Inácio Umeres e José Cardiel, com assistência de toda a milícia, vivandeiras e peões, cerca de mil pessoas.

Seguiu-se um banquete régio com a presença de todos os oficiais e eclesiásticos, estes em número de sete, a saber: um religioso mercenário, capelão do general; um franciscano, capelão que fora dos demarcadores; o padre Diogo Horbegoso; o irmão Ruperto Talhamer, enfermeiro e os três jesuítas que oficiaram na missa. Entre todos os convidados, religiosos e seculares, se contavam quarenta.

O banquete foi abundantíssimo e, na sobremesa, fantasiou-se um jardim com doces variados que cobriam todas as mesas desde o princípio até o fim. O solo ou pedestal desse jardim era formado de vários espelhos.

Durante o banquete cantaram os índios diversas canções em honra dos reis de Espanha, muito aplaudidos pelos convidados. O estribilho de uma das canções era: "Viva El-rei, Viva El-rei, que triunfe, impere e cubra de favores a Espanha".

Duas bandas de música se revezavam: a do Povo dos Mártires e a do de São Tomé, e esta tinha "tão afinadas as vozes de sopranos e contraltos, que diziam todos que podia competir com as de fama de várias catedrais de Espanha".

À tarde houve vários exercícios e salvas por toda a milícia.

Assim que anoiteceu, executaram os índios quatro danças, sendo uma a das quatro partes do mundo que costumavam fazer os martirenos na festa dos padroeiros do seu povo, colocando a imagem de Santo Inácio de Loiola em um globo de duas varas de diâmetro.

Cada dançarino (índio de 10 para 12 anos), vestido com o traje correspondente à parte que representava, sustinha nas mãos um pedaço de tábua pintada. Apareceu primeiro a Europa e, depois de várias danças, colocou a tábua em cima do globo terráqueo. Surgiu após a Ásia e, dançando sempre, foi depositar o seu pedaço de tábua junto à precedente. Da mesma forma procederam a África e a América, formando todas a efígie do rei Carlos III.

Travou-se depois uma renhida batalha dos índios, adornados com variadas vestes, contra os diabos e, ficando estes vencidos, cantaram os músicos, celebrando a vitória, e os vencedores prosseguiram as danças com archotes, causando magnífica impressão entre os assistentes, que pediram que se repetisse, o que se fez mais tarde.

As festas dessa noite foram encerradas com vistoso fogo de artifício, confeccionado por dois peritos pirotécnicos que se achavam no exército. Foi precedido de muitos foguetes de lágrimas de cores e rodas de maravilhosa arte, sendo por fim queimado um vistoso castelo com muitos corpos. A queima dos fogos durou cerca de uma hora e todos ficaram maravilhados e admirados como em partes tão remotas e com tanta falta de meios se pudessem confeccionar fogos tão atraentes, que rivalizavam com os melhores das festas celebradas em Espanha.

Nos três dias seguintes houve touradas pela manhã e à tarde e outros festejos.

Os toureiros apareceram no campo montados em burros, o que causou grande hilaridade ao povo. Não houve ferimentos ou qualquer desgraça, pois os touros não eram bravos e tinham as pontas dos chifres emboladas.

O general assistiu a todas as primeiras funções, não obstante o seu estado de fraqueza, por ser em honra dos reis de Espanha, mas às touradas não pôde assistir até o fim por causa da febre. No terceiro dia não mais podia suster-se de pé e se recolheu ao leito, onde esteve prostrado de febre até o undécimo dia.

Finalizadas as touradas, prosseguiram as festas durante os sete dias seguintes e constaram de danças pelos índios, pela manhã e à tarde; e, à noite, óperas dos índios, cantadas ao som de harpas e violinos, e comédias, pelos militares.

Pela manhã executavam quatro danças e, à tarde, outras tantas, com geral agrado dos assistentes que diziam que eram poucas e curtas e pediam mais e, por isso, se acrescentaram outras duas, passando a ser seis pela manhã e seis pela tarde.

No primeiro desses sete dias representaram os índios a ópera do "Rei Orontes do Egito", pagão que, tentando tirar a vida ao seu primogênito Rosmeno, por ter desprezado os ídolos e abraçado a fé católica, foi afinal por este convertido.

No segundo dia, os soldados desempenharam a comédia *Del desden com el desden*.

No terceiro, os índios, a ópera "Filipe Quinto", quando renunciou o reino ao seu primogênito Luís I.

No quarto, os militares, a comédia: *Del amo criado*.

No quinto, os índios, a ópera: *De los pastores del nascimento del Niño Dios*.

No sexto, os militares, a comédia: *Los cavellos de Absalon*.

Finalmente, no sétimo, os índios, outra ópera do nascimento, mas diferente da anterior.

Os espanhóis, não sendo cômicos profissionais, fizeram o bastante para agradar, mas os índios causaram admiração a todos. Efetuaram nesses dias mais de 70 danças diferentes, algumas com 20 a 30 dançarinos. Umas à espanhola, outras à italiana, à francesa, à inglesa. Também executaram danças valencianas, com castanholas, e de ciganos que apareceram no palco montados em burros, precedidos de tambores e flautas. Agradaram muito cinco danças de negros, vestidos com bizarria, e foram repetidas todos os dias, a pedido geral.

Os militares realizaram as suas danças, ora com espadas, ora com lanças, ora com espingardas que disparavam ao compasso dos instrumentos. Em muitas delas, entoavam louvores ao novo rei, vivando-o e bailando, ao mesmo tempo.

Houve, também, bailados de anjos, mui devotos. Em um deles, oito meninos, com asas e coroas na cabeça, empunhavam palmas e cada um , quatro estampas de Maria Santíssima, e cantavam esta copla:

Si con tierna devoción
Venerareis á Maria
En la vida y en la muerte
Será tu amparo y guia.

Postos em ala, cada um recitou em voz muito alta um quarteto, dizendo o primeiro:

Fuimos Angeles Custodios
De Maria Reyna Nuestra
A quien hicemos cortejo
Quando moraba en la tierra

Prosseguindo, os restantes explicavam a significação das palmas, coroas e dizeres e se referiam aos favores de Maria Santíssima à Espanha, já aparecendo em vida, em Saragoza, já com outras demonstrações maternais.

Davam graças pelo culto dos espanhóis a essa soberana e rainha, manifestando na infinidade de santuários levantados em sua honra e na devoção do rosário espalhado em todas as povoações. O último anjo cantava:

Tened por cierto Españoles,
Que por esta piedad vuestra,
Os ha alcanzado del cielo
Un Rey de tanta prudencia.
E concluíam dizendo todos:
"Proseguid pues Españoles
En dar de amor finas muestras
A la que es de lo criado
Señora, Princeza y Reyna.

No fim de cada bailado, lançava cada um uma palma ao povo, depois as coroas e estampas, que eram disputadas com fervor. Durante as danças, estava colocada sobre uma mesa a imagem de Maria Santíssima, a quem faziam muitas reverências.

Outra dança de anjos foi executada por outros oito meninos, com bandeiras. Postos em fila,

recitavam, como os primeiros o seu quarteto:

Somos Angeles Custodios
De la España y sus reynos
Que à consolarlos venimos
Com pronósticos del cielo.

Continuaram prognosticando felicidades para Espanha, baseadas nas virtudes e prendas do rei, já demonstradas em Nápoles, já nas notícias que chegavam dos seus primeiros atos, e concluíam juntos:

Y pues ha dado à la Espana
Tan insigne Rey, el cielo,
Todo Español diga y clame
Viva Don Carlos Tercero.

Cada um trazia quatro estampas do anjo da guarda com a seguinte copla:

Angel de mi guarda
Dulce compania
See contra el demonio
Mi defesa y guia.

E também distrihuíam pelo povo as estampas.

Outra dança foi dedicada a São Tiago, Apóstolo, que, ajudado por uma companhia de anjos, todos com escudos e espadas, pelejava com os demônios. Apareceu um anjo e anunciou que Lucifer e seus sequazes pretendiam vingar-se dos espanhóis, por haver Deus dado à Espanha um rei, tão virtuoso, mas que São Tiago com os anjos viriam em sua defesa. De uma caverna, representando o inferno saiu uma multidão de demônios com lanças e adagas. Do lado oposto apareceram SãoTiago e os anjos e travou-se a peleja e, depois de requebros diabólicos, eram prostrados ao solo. Tomando novo alento, continuavam a combater, até que, finalmente, fugiram para o inferno.

Para que se avalie a piedade dos espanhóis, mais de admirar em soldados, essas devotas danças foram as mais aplaudidas e por não se poder repetir a de SãoTiago no último dia, como estava combinado, por causa da chuva, instaram para que fosse transferida para depois de passadas as festas.

Se elogiaram muito as danças, não aplaudiram menos as óperas, e principalmente a do Menino Jesus, em que fez o Gracioso, um pretinho do Povo de São Tomé, soprano de gênio alegre e burlesco. Fez o papel com tanta graça que, desde que entrara no palco até que saíra, a assistência não cessara de rir. Gostaram tanto das danças e óperas que era voz comum que mais valia um dia de função dos índios, que todas as touradas e comédias.

Como já se disse, os dias fixados para as festas foram onze e no último o general levantou-se do leito melhor e, como 24 de novembro era a data do aniversário natalício da rainha, ordenou que os índios permanecessem ali mais esse tempo e se repetissem as danças, óperas e comédias em homenagem à mesma rainha. Prosseguiram, pois, as festas, agora com assistência do general, já restabelecido de sua saúde.

No último espetáculo, em que foi representada uma ópera, ao terminar, entraram no tablado as companhias dos anjos e recitaram coplas e os seguintes quartetos em alusão ao reinado de Nápoles, prognosticando os bens que haviam de advir para a Espanha:

Y pues que há dado à la España
Tan grandes Reys, el Ciélo
Todos digan, todos griten
Con vozes y con esfuerzo:
Viva El-Rey, viva la Reyna,
Viva España con sus reynos
Viva la Reyna Maria.
Viva El-Rey Carlos Tercero.

Esses versos, recitados em altas vozes pelos anjos, eram repetidos por toda a assistência, inclusive pelo general.

E assim terminaram os vinte dias de festas, com grande alegria, paz e sossego.

Outro é o conceito que fazem os militares dos índios. Antes, pensavam serem estes uns bárbaros, sem cultura, sem educação, inábeis para tudo, sem reconhecimento ao rei e superiores, e culpavam por isso os missionários. Agora, dizem todos que são hábeis, gratos a el-rei e ficam

admirados do seu adiantamento e inteligência, muito mais do que os aldeões espanhóis, e louvam os padres pelo esmero e educação que lhes dão e dizem francamente: "Se em cousas tão acidentais cuidam tanto deles, o que não farão nas mais substanciais?"

O afeto e inocente carinho que os militares hão prodigalizado aos índios, especialmente aos mais jovens, não se pode descrever em poucas palavras. Diariamente, tanto oficiais como soldados, lhes davam pão, passas, figos, biscoitos, açúcar, mel, conservas, limonadas e quantidade de reais e meios reais, e alguns deles ofereceram pesos inteiros em uma peça.

Os oficiais os levavam, cada dia à sua mesa, ao refeitório (onde todos juntos têm mesa à custa d'el-rei e são avisados pelo toque da sineta), e cada oficial tinha sempre dois ou três rapazes por seus convidados. Os soldados, continuamente, vinham pedir *licença* aos missionários para levá-los aos seus quartéis, e lhes davam arroz com leite, coscorão, carne e hortaliças, que é o que tinham.

Não era permitido aos rapazes andarem sós pelo povo para evitar desordens, e, por isso, eram acompanhados pelos padres e, quando saíam a convite, iam sempre em companhia dos seus mestres ou capatazes.

No fim de cada dança, eram cumulados de presentes, principalmente de passas e figos. Foi tanto que gastaram, que no meio das festas já não havia mais figos e passas nas tavernas e por isso substituíram por doces e açúcar em saquinhos.

Não foram só estas a demonstrações de carinho. Compraram-lhes roupas e até deram das suas próprias, de forma que estavam todos bem enroupados. Os dos Mártires, que eram 23 rapazes, tiveram três ponchos de algodão e lã bordada cada um e as vestes duplicadas. Deram-lhes: camisas, calções, ceroulas, casacos, meias, sapatos, chapéus, alguns com galões e laços, e grande quantidade de gorros de cor que custavam cada um, um peso. Alguma roupa era até de seda. Ofereceram-lhes, ainda, muitos rosários e berloques para os seus padres.

Um soldado tambor, depois de ter vestido a vários rapazes, na véspera da partida, levou seis caixas de conservas para os missionários. Um cabo de esquadra e três soldados pediram aos padres que indicassem um índio mais pobre, que queriam vesti-lo dos pés à cabeça. Foi escolhido um órfão. A este ofereceram duas camisas com punhos, um brocado azul com vistosos botões, casaca de pano de cor com galões de prata nas mangas, chapéu com galão de prata, e penacho, cinta preta, calção e meias azuis, sapatos e um poncho de preço. Depois, fizeram-no montar em um pequeno cavalo mui bem ajaezado e assim passearam com ele pelas ruas, acompanhados de mais soldados que o aclamavam como oficial do Regimento da Rainha. Com este vistoso traje, voltou o índio muito contente para o seu povo que era o de São Tomé e os seus companheiros deram-lhe o nome de Sargento.

Não se contentaram em acolher a todos com tanta benevolência durante os 20 dias de festas. Quando regressaram aos seus povos, foram acompanhados pelos soldados, uns a pé, outros a cavalo, até o rio Uruguai, uma légua mais ou menos, e, quando embarcaram, ainda repartiram com eles boa quantidade de reais de prata, não satisfeitos com os méritos que já lhes haviam dado.

Mostravam-se tão liberais, que diziam que se tivesse havido pagamento durante as festas, ou pouco antes, cada soldado destinaria para os índios, pelo menos, cinco pesos, mas como havia quatro ou cinco meses que a tropa não era paga, poucos tinham prata. Eles recebiam nove pesos, mensalmente.

Se até os soldados mostravam um coração compassivo e nobre para com os pobres índios, qual seria o generoso coração do general Dom Pedro de Cevallos, tão cristão e prudente pai para com eles? Consolara-o muito no meio das suas dores o ruído das festas que chegava aos seus ouvidos, que, em seu leito de dor, fora a eficaz medicina que lhe curara das febres.

Já são decorridos dois dias depois que os índios chegaram a São Tomé e eles manifestaram o que haviam recebido dos espanhóis. Avaliaram-se os presentes em 455 pesos, sem incluir o dinheiro, cintas de seda, berloques, etc. e dizem os capatazes que, se eles tivessem declarado tudo, passaria de 600 pesos.

Esta é a breve descrição das festas havidas.
São Borja, 28 de novembro de 1760.

Além da descrição feita por um inaciano anônimo, a que vimos de aludir, no nosso arquivo se encontra outra, em verso e escrita em castelhano.

"Relación en verso fecha por los Militares, de las fiestas reales, que se celebraron en el Quartel General de S. Borja bajo el comando del Excelentissimo Sr. D. Pedro de Cevallos desde el dia 4 de noviembre de 1760 hasta el dia 24, cumpleaños de nuestra Reyna:

I

No bien el Phaetonte luminoso
Su andar crepusculino ya pisaba,
Quando el Sanudo Marte tumultuoso
Con Militares capas despertaba.
No bien aquel farol del Mundo hermoso
A nuestros orizontes se assomaba,
Quando el Bon, Bin, Bon, sahido el dia
Com Timbal y clarines â porfia.

II

Quando ya el sol à su zenit llegaba
La Compania de Jesus piadosa
El immortal holocausto immolaba,
Con tanto obsequio y musica ostentosa
Que en todas circunstancias igualaba
A Musica de Europa mais famosa;
Tanto que aun el Orpheo resonante
En nada pudo acharle el pie adelante.

III

Acompano à la fiesta comida
Que fue mui magestosa y excelente,
Con todos brindes puesta y bien servida
Con primor delicado y eminente.
Iadvertiendose en todo tan cumplida,
La musica trinaba dulcemente,
De tal manera que el que la gozava
En los convites del Empireo estaba.

IV

No bien el sol su resplendor cubria
Quando la Tropa en lineas bien formada
Con tres descargas saludando el dia,
De Pirotechnica ruidos emulava.
Alternando disparos à porfia
Formabam inquietud amedrentada,
Que em vez de pregonar furor de guerra
Publicaban la paz à aquesta tierra.

V

Hallabase la Plaza revestida
De arcos esmaltados con laureles,
Que aunque en el todo fuesse fementida,
Al Abril usurpada sus Tineles.
Y siendo ya la noche obscurecida
Se vio con luces proprias y tan fieles
Adornada, que a todos parecia
Haber salido el resplandor del dia.

VI

En su medio se hallaba colocado
Un castillo de fuegos eminente,
Con tal destreza y arte fabricado,
Que tres veces se vio mui reluciente.
Habiendose una hora antes arrojado
Fuegos de manos tan resplandecientes
Que uno y otros los fuegos que tiraban
De Sicilia Bolcanes imitabam.

VII

Los tres siguientes immediatos dias
Siguiendo en toda la hacion su genio
Hubo toros con tales valentias,
Que quatro cavalleros con ingenio
En grandes competencias y porfias
Cada qual intentó llevarsse el premio;
Tanto que toro bruto y cavallero
Celebraban à Carlos el Tercero.

VIII

Los soldados qual gente mui urbana
Dispusieron mostrar su tierno afecto;
Y aunque gente de porte y vida llana,
Tres comedias hicieron al effecto,
Sin mesclar en la fiesta accion mundana
Porque no se notasse algun defecto,

Se hicieron con cuidado y con tal posse
Qual si se ejecutaran en la Corte.

IX

Los indios Guaranis en competencia
Quatro solemnes operas cantaron,
Con tanta industria, y tal magnificencia,
Quie a todos los oyentes nos pasmaron.
Y mas marabillo haber tal ciencia
En tiernos niños que los ejecutaron,
Que si a muchos un lustro adornaba,
Ninguno de los cuatro ya passaba.

X

En los dias que aquesto se operaba
Con setenta bailes en que discertieron
Tarde y mañana siempre se bailaba
Y admiraban los hombres que los vieron
Como en edad tan chica se effectuaba
Habilidad tan grande ê infirieron,
Que solo de los padres la paciencia
Pudiera doctrinar tanta indolencia.

XI

Fue tanto el regosijo, y alegria,
Que en estos dias todos exhalabon,
Que admirados do que se veya
Todos unos a otros preguntaban
De tales fiestas, que les parecia:
Y todos llanamente preguntaban
Nunca haber visto cosa tan estraña
En todo lo corrido de la España.

XII

Y en prueva de lo mucho que gustaron
Se mandó que de nuevo a repita
Tudo quanto de otras ejecutaron,
Hasta outra fiesta, que se solicita:
Questa nuestro Monarcha celebraron
De la Reyna el cumpleaños le compita,
Pues vasta ser del Rey tan estimada,
Para ser de nos otros venerada.

XIII

Todo aquesto y aun mas sy ser pudiera
Se debe al generoso y santo zelo
De nuestro General que sy estubiera
En donde su vigor y gran desvelo
Pudera egecutar lo que quisiera,
Fueron sus obras del poder del cielo:
Pues a su Soberano tanto lo ama
Que es com fiel pregonero de su fama.

A destruição dos Sete Povos pelas armas portuguesas e espanholas

O Governo Federal, em recente decreto, criou no Município de Santo Angelo, no Rio Grande do Sul, o Museu das Missões, com a finalidade de reunir e conservar as obras de arte e de valor histórico relacionadas com os Sete Povos das Missões, criação dos beneméritos inacianos que trouxeram à civilização centenas de milhares de selvagens e que escreveram as mais rutilantes páginas da história do Paraguai e do Brasil, com o sangue de seus mártires.

Não se vive só do presente, é mister cultivar com carinho as nossas tradições.

Os jesuítas penetraram no Paraguai não em 1606, como dizem muitos historiadores, nos quais se firmou a **Harmsworth Encyclopedia**, e sim em 1586.

Pode-se dizer que o Paraguai é obra dos jesuítas. Foram eles os desbravadores de todas as suas terras, que levaram a civilização a todos os seus recantos e que escreveram a sua história com o sangue dos seus mártires.

Foi naquele ano de 1586 que o Bispo de Tucumã, dom frei Francisco Vitoria, dominicano, pediu aos padres provinciais do Peru e do Brasil, respectivamente, Juan Allenza e José Anchieta, alguns inacianos missionários. O do Peru enviou os jesuítas Alonso Barsena, Francisco Angulo e Hyeronimo Villegas; o do Brasil, os padres Leonardo Armenio, Inacio Solonio, Tomaz Felds, Manuel Ortega e V. Graus. Armenio, superior, e Graus regressaram pouco depois ao Brasil, ficando os demais.

Começou então a evangelização do Paraguai e a fundação de inúmeras aldeias, seladas com o sangue de seus apóstolos. Os primeiros fundadores das Reduções, padres Roque Gonzalez, Afonso Rodrigues, João de Castilho e Pedro Romero as cimentaram no seu próprio sangue. Outros, em diversas épocas, foram igualmente massacrados e, entre estes, os padres Pedro Ortiz, Bartolomeu Blende, Jaques Alfaro, José de Arca, Pedro Espinosa, Lucas Cavalieri, Fernandes, Arias, Marzo, Silva Mendoza, Salinas, Osorio, Ripasio e Sanches.

Os abnegados missionários não eram só perseguidos pelos selvagens, mas também pelos mamelucos, que atacavam as aldeias, destruindo-as e escravizando os neófitos.

Eram aqueles filhos dos primeiros povoadores portugueses que, não tendo mulheres européias, se uniram com as da terra.

Pela grande semelhança com os antigos escravos dos sultões do Egito, deram-lhes o nome de mamelucos, mas pelos nossos historiadores são comumente chamados, como nota Muratori, paulinos, paulopolitanos ou paulistas.

As bandeiras que saíam de São Paulo compunham-se de aventureiros das capitanias de São Vicente, do Rio de Janeiro e do Espírito Santo. Já tinham destruído todas as aldeias dos tupiniquins que existiam no território brasileiro e, em 1630, começaram a atacar as missões dos jesuítas espanhóis.

Antonio Raposo Tavares foi o chefe das bandeiras que davam caça aos índios, tendo sob o seu comando Frederico de Melo, Antonio Bicudo, Simão Álvares, Manuel Morato e muitos outros.

Os jesuítas de São Paulo, por terem publicado o breve de 22 de abril de 1639, de Urbano VII, renovando as bulas de 1637 em favor da liberdade dos índios, foram dali expulsos, sendo o colégio atacado pelos partidários da escravidão. Eles devassaram todas as missões, perseguiram todas as tribos e percorreram mais de mil léguas, atingiram até as margens do lago Xaraies e o rio Maranhão. Consoante Muratori, no espaço de 130 anos, escravizaram mais de dois milhões de índios, dos quais 50 mil convertidos à religião católica. Destes, a maior parte morreu na miséria, antes de alcançar São Paulo; e os que chegaram com vida não resistiram por muito tempo aos maus tratos e trabalhos excessivos das minas e da lavoura.

Este escritor teve ocasião de ver um registro autêntico, pelo qual se provava que de 300 mil índios aprisionados e levados pelos mamelucos em cinco anos, restavam apenas 30 mil. Pode haver algum exagero nesses algarismos, mas não devem estar muito longe da verdade.

Os mamelucos, antes de empreenderem as grandes viagens para a conquista do gentio, reuniam-se em grande número, bem armados e municiados e faziam-se acompanhar de índios mansos. De surpresa atacavam o gentio e as Reduções, a ferro e fogo, e os que não pereciam na luta eram escravizados. Mais tarde, encontrando resistência, usavam de um estratagema de conseqüências lamentáveis para os pobres missionários. Penetrando nas selvas, vestiam a roupeta do jesuíta, levantavam cruzes, davam remédio aos índios doentes, exortavam-nos a abraçar o cristianismo e, quando conseguiam reunir grande número, roubavam a sua liberdade. Esse ardil foi fatal a muitos missionários, martirizados pelos selvagens que pensavam serem mamelucos.

Muratori deixou registrado o seguinte fato:

Os mamelucos surpreenderam em meados do século XVII a Redução chamada "Jesús, Maria", em Guaíra, que era a mais próxima de São Paulo.

Ao primeiro alarme, o padre Simão Mazeta, célebre missionário, sai de sua casa e vai ao encontro deles com os seus hábitos talares, esperando ser respeitado. E, quando falava a um dos capitães do bando, de nome Frederico de Melo, este descarregou a espada contra ele, que, felizmente, evitou o golpe. Ao seu lado foi morto o cacique Carube. As casas da missão foram incendiadas e os neófitos, sem distinção de sexo e idade, foram reduzidos à escravidão e levados para São Paulo.

O padre Mazeta tomou a resolução de seguir os seus neófitos e com o padre Francisco Dias, que chegou depois, pôs-se a caminho.

Que espetáculo doloroso para os dois missio-

nários! Pelas estradas, foram encontrando velhos, mulheres e crianças já mortos de fome e outros agonizantes. Depois de uma jornada de 300 léguas, chegaram a São Paulo e, como não foram atendidas todas as suas reclamações, fez-se a distribuição dos índios entre os seus conquistadores.

Não encontrando justiça em São Paulo, prosseguiram os dois missionários a viagem para a Bahia, na distância de mais de 200 léguas e pediram ao governador geral a libertação dos seus neófitos.

O Governador escreveu para São Paulo a fim de que fossem entregues aos dois padres os índios das Reduções, chegando mesmo a mandar um comissário encarregado de fazer cumprir as suas ordens.

Pouco faltou para que os pobres jesuítas não fossem massacrados, como já acontecera com o padre Jaques Alfara. Apenas, conseguiram trazer em sua companhia uns 50, dos 15 mil que haviam, nos últimos tempos, escravizado no Paraguai.

Para se fazer uma idéia dos grandes serviços que prestavam os jesuítas na catequese do gentio, basta ler o seguinte trecho da carta que o padre Francisco Batista escreveu ao padre José Cardiel, cujo original se acha hoje na Biblioteca da Universidade de São Paulo:

"Para satisfação de V. R. envio a seguinte noticia fielmente extraida das Anuas de 30 anos desde 1731 a 1760 inclusive. Desses 30 povos guaranis voaram para o céu 100.483 crianças e 69.525 adultos. Oxalá tivesse eu as Anuas antecedentes desde 1610 a 1730, que, sem dúvida, o número de almas de crianças que os nossos irmãos jesuitas despacharam para o Céu ultrapassaria a um milhão".

As missões do Paraguai se estendiam até as terras do Rio Grande do Sul, que não se achavam ainda sob o domínio dos portugueses. Aí foram fundados os Sete Povos das Missões, habitados por mais de 30 mil índios, verdadeiramente civilizados: guaranis, menuanos, guananás, arachanos, tapes, caaguas, guenoas, chaaruas e carijós.

A primeira dessas missões foi fundada em 1626 pelo padre Roque Gonzalez e teve o nome de São Nicolau. Nomeado nesse ano superior dos seus irmãos que com ele levaram a fé ao gentio de Tucumã, morre mártir no Ceará, em 18 de novembro de 1628.

Era ele filho de dom Bartolomeu Gonzalez Vila Verde e de dona Maria de Santa Cruz. Foi ordenado no Paraguai pelo frei Francisco de Frexo y Senabria, bispo de Tucumã, em 1599, com 24 anos de idade. Foi cura de Marucori em 1600 e na catedral em 160, onde assistiu, como páraco, no casamento do seu irmão dom Francisco Gonzalez de Santa Cruz com dona I. Zavate, que era irmã do governador, dom Fernando Ariad. Aí esteve, até 1609. Eleito neste ano provincial da sua ordem pelo bispo dom Reginaldo Lisariaga, que nesse tempo entrou no Paraguai e faleceu seis meses depois, não aceitou o cargo e ingressou na Companhia de Jesus.

Ainda noviço, foi missionar os guaicurus em 1611, onde fez os seus últimos votos, passando depois para a Redução de Santo Inacio, onde permaneceu até 1614. No ano seguinte fundou a de Itapuá, conversão dos índios da Lagoa de Apupe.

Em 1616 deu início à Redução de Jagrupunha e fundou outras até que, em 1626, foi, como vimos, nomeado superior dos seus irmãos.

Os Sete Povos das Missões

1° – São Nicolau, fundado nas margens do Uruguai e próximo do rio Paratiní.

2° – São Miguel, primitivamente na serra de Tapes, foi depois mudado para as margens do arroio Santa Bárbara, tributário do Paratini, por causa da invasão dos portugueses.

3° – São Luiz, levantado em 1687 próximo às cabeceiras do rio Jacuí.

4° – São Borja, em 1690, a três quartos de légua do rio Uruguai.

5° – São Lourenço, em 1691, a três léguas de São Miguel.

6° – São João, em 1698, próximo ao rio Iiuí-mirim.

7° – Santo Angelo, em 1707, às margens do Iiuí-guassu.

Nesses povos habitavam mais de 30 mil neófitos, que trabalhavam nos diversos misteres: pastoreio, tecelagem, agricultura, carpintaria e

outros ofícios, seguindo à risca o regulamento para estes serviços, feito pelos jesuítas.

Temos em nosso arquivo o original do regulamento feito em 1732 pelo padre Antonio Stepp. Intitula-se ele: "Algumas advertencias tocantes al govierno temporal de los Pueblos en sus fabricas, sementeiras, estancias y outras faenas"...

O primeiro capítulo refere-se às madeiras que deviam ser empregadas nas construções dos edifícios e à época em que deviam ser tiradas das matas:

"Los palos que se usan para las soleras que llaman sararás que se han de cortar siempre en les menguantes de invierno son las siguientes: *Apiterebi*, *Aqui*, *Anguay*, *Iruquipintangi*, *Querandi* (es palo amarillo), *Isangy*, tambien amarillo.

Para las cumbreras de las iglesias o casa del padre, el *Tuxifo*, *Peroba*. Para las cumbreras de las casas de los indios estan bien fuerte *Iuquipitangy*. Para los postes, *Yrundaly*, llamado *quiebra-hachas* y *tuxifo*. Los palos que usan para los sararás tambien se usan para los tixa-piritas.

Los *Cedros* se usan para todas las cosas que han de tener oro y plata y para todo genero de tablas y canoas.

El *Timboy* para canoas y tablas es palo muy grueso".

Dispunha depois, sobre o fabrico das telhas. O barro seria amassado como o pão e conservado no barreiro três dias, para ser pisado pelos bois, pela manhã e à tarde. Assim, as telhas não se quebravam no forno.

Indicava como devia ser feito o telhado, por causa da ventania, recomendando que as telhas colocadas sobre as cumeeiras ou *ogapirita* seriam sempre maiores, bem como as dos canais, por causa da correnteza das águas da chuva.

Por ser muito longo o regulamento a que estavam sujeitos os índios das missões, apenas mencionaremos aqui os capítulos, por onde se vê como previdentes eram os missionários. "Indece. Faluca. Algodonares. Sementeras. Mays. Herbales. Estancia. Abexas. Trasquila. Bujes. Toros. Repartion dellos. Faenas y repartion de los indios en quadrillas. Adobes. Barretillas. Palos, como se ban tier sobre las ruelas. Texas quemar. Vina. Podaria. Vindemia. Coçimento. Trasegar el vino. Sandias y melones. Modo de sembrar. Cumandas chays. Junas. Tabaco. Buyes atar. Hilar. Texer para hazer bueno pan en tempo de frio."

As terras de cada povo eram divididas em três partes e cada uma delas conhecida por um nome guarani.

A primeira, *Tabambaé*, pertencia à comunidade; a segunda, *Abambaé*, aos chefes de família, e a última, *Tupambaé*, propriedade de Deus.

Na primeira, os índios trabalhavam durante três dias e as colheitas eram depositadas nos armazéns públicos. Na segunda, trabalhavam os chefes de família e o fruto do seu trabalho era para eles. No *Tupambaé* o terreno era cultivado, sob a direção de índios laboriosos, pelos rapazes até a idade de 15 anos. Pela manhã, depois de recitar as suas orações, todos eles, com exceção dos que ficavam nas escolas ou oficinas, iam para o *Tupambaé*, onde trabalhavam até duas horas antes de se pôr o sol, quando regressavam aos seus povos, para o catecismo.

Tudo o que produzia o *Tupambaé* era recolhido nos armazéns públicos, para ser distribuído durante o ano pelos enfermos, órfãos, artistas, ou pelos que saíam a serviço dos povos.

Todo o algodão produzido nas missões era, igualmente, depositado nos armazéns públicos e entregue, nos primeiros dias da semana, às mulheres e raparigas que o traziam já fiado e destinado às vestimentas dos neófitos. Os homens usavam o *poncio* e as mulheres, uma túnica chamada *tipoi*.

O que sobrava das colheitas os missionários enviavam para Buenos Aires, recebendo, em troca, máquinas agrícolas, roupas finas, remédios e ornamentos para as suas magníficas igrejas.

Era esta a vida dos Sete Povos das Missões, quando, em 1750, entre as Coroas de Espanha e Portugal foi concluído, mas não ratificado, um tratado pelo qual a primeira dessas potências cedia à segunda esses Sete Povos, recebendo em troca a Colônia do Sacramento. A princípio, tinha-se convencionado que os índios que habitavam todas aquelas terras não seriam obrigados a deixá-las; mais tarde, porém, foi-lhes ordenado que mudassem de habitação, dando-se instrução nesse sentido aos representantes dos governos de

NORTE.

Mappa Geographica

Da Campanha, por donde marchou a Exercito de S.M.F. sahindo do Rio gr. de S. Pedro, a unir com o de S.M.C. a quem auxiliava, contra os 7 Povos rebeldes situados na margem oriental do Rio Uruguay.

Explicação

A Povoação do Rio grande

B Donde sahio o Exercito

C Campo da Batª D Monte grande

E Caminho que vai p.ª Castilla

F Caminho que vai p.ª Missoins

G Passagem do Rio Uruguay

Anno de 1756

Portugal e Espanha: Gomes Freire de Andrade e Marquês Valdelírios e respectivos comissários.

Os índios recusaram-se a sair das suas terras, não podendo os comissários levar a termo a sua missão. Logo que a Corte de Madri teve conhecimento dessa obstinada resistência, mandou abrir uma devassa, para apurar se aquela era aconselhada pelos jesuítas, como se dizia; e, feitas todas as diligências, já tomando-se os depoimentos de testemunhas, já ouvindo-se as partes, ficou provado que a relutância dos índios era unicamente devida a não quererem largar as terras onde tinham nascido e onde se achavam sepultados os seus antepassados (Devassa de 7 de fevereiro de 1753).

"Com que direito", diziam eles, "os espanhóis e portugueses pretendem nos expulsar dessas terras cultivadas por nossas mãos e regadas com o nosso suor; dessas terras que não recebemos deles, mas de nossos antepassados que sempre as possuíram. Se nós abraçamos o cristianismo e consentimos tornar vassalos do rei de Espanha, foi para que ele nos deixasse viver tranqüilamente em nossa pátria e nos defendesse dos inimigos".

Southey refere-se também ao apelo dos Guaranis ao rei de Espanha "... Neither we not our forefathers have ever offended the King or ever atacked the spanish setlements. How then innocent as we are can we believe that best of Princes would condemn us to banishment?"

Gomes Freire levou ao conhecimento de Sebastião de Carvalho, futuro Marquês de Pombal, a resistência dos índios, atribuindo-a aos jesuítas. Há muito procurava ele um pretexto para acusar os inacianos e afastá-los da Corte e o momento era propício para pôr em execução os seus planos. Quis convencer a el-rei que eram os jesuítas que pregavam desobediência às reais ordens e que mister se tornava expulsá-los das colônias, mas dom José não concordou com o alvitre de seu ministro, por ter dona Maria Ana, sua mãe, aconselhado que tal não fizesse. Ela mesma preveniu aos jesuítas o que se tramava contra eles. Em agosto do ano seguinte, deixou ela de existir e Carvalho ficou com o campo livre para a execução dos seus projetos.

Os Sete Povos do Paraguai deviam ser levados a ferro e fogo. Instruções foram dadas a Gomes Freire para auxiliar com todo vigor possível o general espanhol Valdelírios.

As tropas portuguesas saíram da povoação do Rio Grande e, em 16 de janeiro de 1756, se juntaram com as espanholas nas margens do Piraí-mirim, para seguirem por Santa Tecla até os povos revoltados. Segundo a rota, atravessaram o Ibaaso; Santo Antônio, o Velho; o Jogoari e Guaraeal, onde chegaram a 10 de fevereiro.

Entrincheirados e bem fortificados em uma colina, tentaram os índios embargar-lhes a passagem, mas foram vencidos depois de violenta batalha, onde perderam mais de mil companheiros.

Prosseguiram os exércitos a sua marcha por Caaibaté, Santa Catarina, São Luís; ganharam o Monte Grande após ardoroso combate, atravessaram o rio Ibicuí-mirim, Urubacaçu, Guacuí, Iupi, Jacaiocibi, Toroíabi, descansaram na estância de São Bernardo e, no dia 16 de maio, chegaram ao Povo de São Miguel, abandonado o posto em chamas pelos seus moradores. Na noite do mesmo 16, entraram no Povo de São Lourenço. O exército português acampou em São Miguel e o espanhol, no Povo de São João. Dias depois estavam em poder dos exércitos aliados todos os Sete Povos das Missões.

No nosso arquivo se encontra o mapa original inédito, levantado no próprio teatro da luta, em 1756, e desenhado pelo tenente-coronel do Regimento de Artilharia do Rio de Janeiro, José Custódio de Sá e Faria, de toda a campanha contra os Sete Povos.

Tem o seguinte título: "Mapa Geográfico da Campanha por onde marchou o exército de S. M. F., saindo do Rio Grande de S. Pedro e uniu-se com o de S. M. C. a quem auxiliou contra os Sete Povos rebeldes situados na Margem oriental do rio Uruguai".

Feito com todas as minúcias, traz à margem esta explicação:

– A povoação do Rio Grande
– Onde se uniram os exércitos
– Campo de batalha
– Monte Grande
– Caminho até as aldeias

– Caminho que vai para Vacaria

– Pântano de que saem dois arroios, um para Jucuí, outro para o Uruguai.

Para maior elucidação da importante passagem de nossa história, reproduzimos aqui o precioso mapa inédito.

O tratado da troca dos Sete Povos das Missões pela Colônia do Sacramento foi anulado pelo de 12 de fevereiro de 1761 e muitos índios e jesuítas regressaram aos seus antigos domínios, mas não permaneceram neles por muito tempo, pois, por decreto de 2 de abril de 1767, foram os inacianos expulsos das colônias espanholas. Nessa ocasião, existiam no Paraguai e faziam parte da respectiva Província da Companhia de Jesus 303 jesuítas, dos quais 208 eram sacerdotes que se achavam assim distribuídos: em Assunção (colégio); Buenos Aires (colégio e residência); Catamarca (residência); Chiquitos (missão); Cheriganos (missão); Córdova de Tucumã (colégio, seminário e noviciado); Corrientes (colégio); Santiago del Estero (colégio); Lulos (missão); Mocovias (missão); Pampas (missão); Rio Paraná (missão); Rioxa (colégio); Salta (colégio); Santa Fé (colégio); Tauxa (colégio); Rio Uruguai (missões).

As Reduções dos Guaranis eram na mesma época em número de trinta: Candelária, Concepción, El Corpus, El Jesus, La Cruz, Loreto, Santa Ana, S. S. Apóstolos, San Carlos, San. Cosmos, San Inacio-Guassú, San Inacio-Mirim, San Xavier, San José, Santa Maria da Fé, Santa Maria Mayor, S. S. Mártires Japoneses, Santa Rosa, São Tomé, Santiago, Trindad, Japeíra, Itapua ou Encarnación e mais os Sete Povos, Santo Angelo, São Borja, São João Batista, São Lourenço, São Luís Gonzaga, São Nicolau e São Miguel.

COMENTÁRIO

Jayme Zettel

Alberto Frederico de Morais Lamego faz parte do grupo de historiadores deste século que contribuiu significativamente para a História do Brasil. Fluminense de Itaboraí, nascido a 9 de outubro de 1870, Alberto Lamego se empenhou na procura de registros, manuscritos, pergaminhos, mapas e plantas que, em seu conjunto, formaram uma importante coleção.

Radicado em Campos, no Norte Fluminense, lá exerceu diversos cargos públicos de natureza administrativa e colaborou em diversos jornais do Estado. Em 1896 nasceu seu filho Alberto Ribeiro Lamego, geógrafo, muito conhecido por seus trabalhos de referência sobre o Estado do Rio de Janeiro: **O homem e a Serra, O homem e a Guanabara, O homem e o brejo, O homem e a restinga**.

No ano de 1906 viajou para a Europa, onde morou durante 14 anos. Foi nessa viagem, especificamente na França, na Bélgica e em Portugal que Alberto Lamego reuniu grande parte da Brasiliana, que é composta de livros raros, manuscritos antigos, primeiras edições desconhecidas dos bibliógrafos. A farta documentação ali reunida trouxe informações, na ocasião inéditas, sobre a História e a Geografia do Brasil. Dentre estes documentos destacam-se o códice de poesias de Gregório de Matos e as cartas autógrafas de Cláudio Manuel da Costa a membros da Academia Brasílica dos Renascidos.

Em 1935, por recomendação de Mário de Andrade, a Brasiliana foi adquirida pela Universidade de São Paulo. Em artigo publicado no mesmo ano em *O Estado de São Paulo*, ele assinala que "uma das partes curiosas da Brasiliana são os sermões impressos ou manuscritos de jesuítas brasileiros. Há documentos raríssimos nesse grupo, verdadeiras jóias bibliográficas".

No texto produzido em 1940 e que a *Revista do Patrimônio* republica nesta edição, Alberto Lamego reproduz documentos que relatam a história das "Reduções" no Brasil, desde o manuscrito de um inaciano anônimo – *Las fiestas Reales en S.Borja en 1760* – até a expulsão dos jesuítas em 1767.

Com este texto, Lamego pretendeu homenagear Getúlio Vargas, natural de São Borja (RS), um dos Sete Povos. O então presidente considerou Monumento Histórico os Sete Povos das Missões e determinou, por decreto, a restauração das suas igrejas em ruínas, bem como a organização de um museu em São Miguel, cujo projeto é de autoria de Lúcio Costa.

Joaquim Cardoso

OBSERVAÇÕES EM TORNO DA HISTÓRIA DA CIDADE DO RECIFE, NO PERÍODO HOLANDÊS

A maneira de proceder mais freqüentemente usada pelos que pesquisam fatos e pensamentos, com o fim de obter relações de ordem puramente histórica, consiste em procurar estabelecer pontos de contato entre determinados documentos, muitas vezes de origens e naturezas diferentes, porém trazendo em si matéria capaz de se pôr em mútua correspondência. Esse processo conduz quase sempre a bons resultados. Existem na realidade, e em não pequeno número, acontecimentos, dos descritos nos velhos papéis dos arquivos, que mantêm entre si uma associação tão perfeita, que as conclusões se tornam imediatas. Por exemplo: a existência de termos de ajuste ou contrato com um artista e a verificação de autoria das obras que lhe vinham sendo apenas atribuídas são fatos ligados pela mais simples implicação. Entre outros, porém, a associação, quando existe, não é perfeita, e nesses casos oferece um grau de incerteza ou de dúvida de determinação pouco fácil, mesmo com o emprego de sucessivos e bem ordenados confrontos; mesmo à luz de uma análise crítica especial.

São os problemas desse último tipo que constituem, para o historiador, o campo de pesquisas de mais difícil estudo e, por isso mesmo, mais importante. Não basta ficar, na constatação de um caso, com a aparência simples que lhe forneceu um primeiro e imperfeito exame. É necessário descobrir-lhe o verdadeiro todo complexo e formar, em torno deste, uma série de observações lógicas que represente um conhecimento menos primário do fenômeno histórico.

Nestas ligeiras apreciações sobre a história da cidade do Recife, procurarei, ao lado da descrição simples e das conseqüências fáceis, obtidas pelo exame do material que tive em mão, apresentar alguns resultados que poderão estar ainda longe da verdade, mas que terão, de agora em diante, penso eu, um menor grau de incerteza.

Recife é, de todas as cidades do Nordeste e talvez de todas as brasileiras, a que possui mais numerosa documentação sobre a sua forma topográfica, sobre os bem diferentes aspectos da paisagem urbana que veio adquirindo através do tempo, revelando-nos com poucas soluções de continuidade o curso de seu desenvolvimento, acentuando as suas diversas disposições urbamísticas e indicando a intensidade de sua expansão, nos períodos mais florescentes do seu passado.

Como documentos dos mais valiosos devemos enumerar, em primeiro lugar, as plantas, quadros e desenhos executados pelos holandeses durante o tempo da sua permanência no Brasil e em anos posteriores, os quais constituem uma fonte copiosa de informações das mais úteis para o conhecimento do cenário e da vida do nosso país, quase nos primórdios da sua história.

Documentos como esses devem ser constantemente manejados e, sempre que cotejados com outros, novamente lidos ou melhor observados, mais minuciosamente revistos.

Encontra-se no artigo de Beringer[1] uma rela-

1. "O porto de Pernambuco e a cidade do Recife no século XVII", que apareceu pela primeira vez, em francês, na revista *Tijdschryft van het aardrijskundig Genvotschap*, de Amsterdã, sendo depois traduzido e publicado por Alfredo de Carvalho, na *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico de Pernambuco*.

ção quase completa de cartas e plantas de origem holandesa. Das que foram citadas, merecem especial menção a do engenheiro Andreas Drewish Bonge Saltensis e a que foi "retirada dum volumoso atlas que se acha nos Arquivos de Haia e tem por título: **Verzameling von Pas Karten dienende tot de vaart naar Oosten West Indien**, consideradas por aquele escritor como as mais perfeitas, embora reconhecendo em todas as maiores inexatidões topográficas.

Referindo-se, aliás, a uma dessas incorreções – a curvatura nos recifes de pedra, que aparece em todas as plantas – Beringer supõe, com bastante razão, que o levantamento do porto foi feito pelos holandeses apenas uma vez e "que posteriormente limitaram-se a completar este primeiro trabalho com a indicação dos fortes, canais, etc."

A respeito da curvatura, lembro, de passagem, que pode ter sido resultante de algum erro sistemático de observação, pois me parece fora de dúvida que ela se manifesta não apenas nos recifes, mas também nos rios e na terra firme.

Além das que foram primeiramente mencionadas, devem ter igual destaque as plantas que estão no livro de Barléu, assim como as numerosas estampas nele incluídas, representando panoramas do porto e da cidade.

O mesmo relevo, para o nosso ponto de vista, poderíamos dar aos quadros de Franz Post e aos desenhos de Wagener, onde são freqüentes as indicações proveitosas.

Na parte concernente à documentação escrita é também vasta a contribuição holandesa, abrangendo inúmeras obras, como a do já citado Barléu, as de Nienhof, de Laet e muitas outras.

Informações, ainda desta última natureza, que grande auxílio têm prestado à elucidação de certos casos, no primeiro período da formação do Recife, são as que se podem colher em escritores mais antigos, como Gabriel Soares, que descreve a velha cidade como um povoado de "pescadores e oficiais de riheira"; como Frei Vicente do Salvador, que a considera, já no início do século XVII, o porto mais freqüentado de todo o Brasil.

Do estado da cidade nos últimos momentos da ocupação holandesa nos dá uma viva sugestão o "Inventário das armas e petrechos bélicos que os holandeses deixaram em Pernambuco e dos prédios edificados ou reparados até 1654", há pouco reeditado por iniciativa da Biblioteca Pública daquele Estado.

Esse inventário, embora muito omisso em certos pormenores freqüentes em documentos semelhantes, tais como descrição dos interiores das casas com a designação do número de peças; especificação dos materiais empregados na construção, etc., cria, comparado com as plantas da mesma época e os desenhos de Post e de Wagener, um ambiente propício às mais exatas e claras identificações.

Confronte-se, por exemplo, a seguinte passagem: "Em frente a força das cinco pontas fica hum lugar com huma arvore grande, que chamão a gameleira, e junto ao pé fabricou o Flamengo huma caza, que está hoje derrubada com algumas paredes em pé que serviu de caza de recreação"[2], com um dos desenhos de Post[3], do livro de Barléu. Nota-se que a descrição corresponde fielmente à imagem gráfica, ficando a casa inventariada perfeitamente identificada.

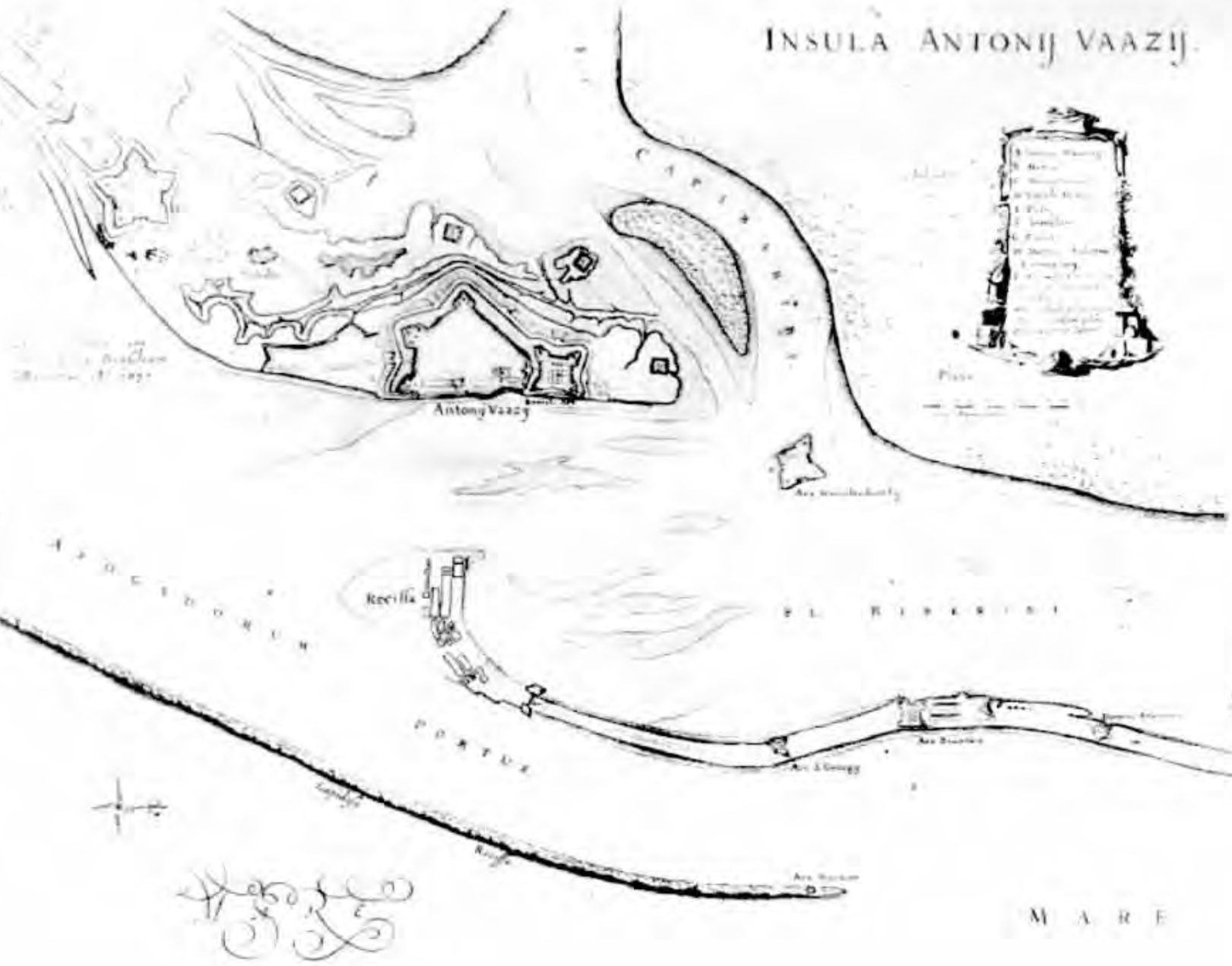
É em virtude de poder fornecer ajustamentos semelhantes, que essa coleção de informes merece ser estudada sempre com mais crescente atenção. Baseado em muito do que está ali enumerado, além do que em outras fontes coligiu, escreveu Pereira da Costa uma "vista retrospectiva sobre o antigo bairro do Recife", onde foram reunidos, pela primeira vez, os principais fatos que modificaram progressivamente a fisionomia urbana daquela cidade.

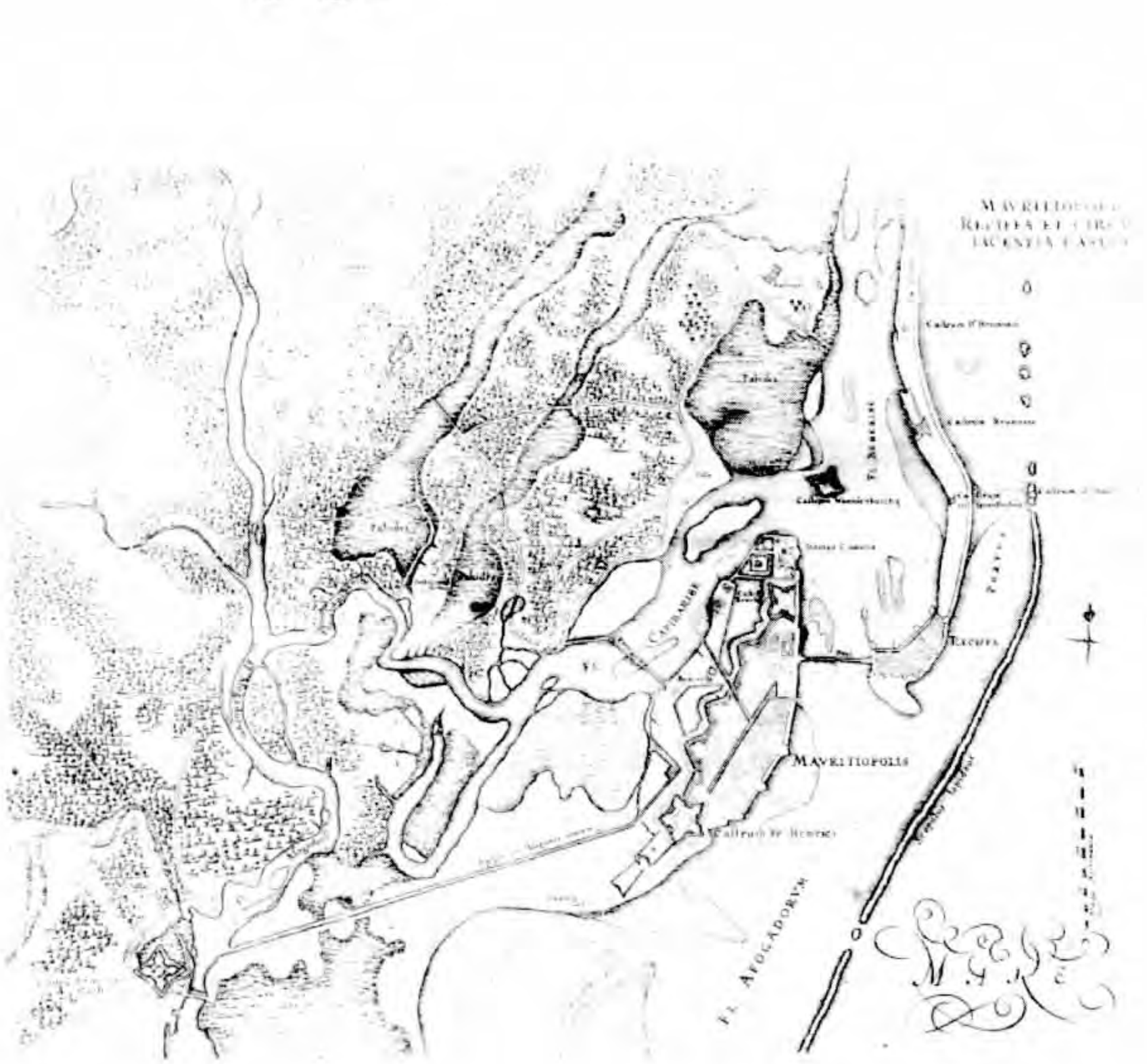
Procurarei também aqui usar, sempre que for possível, esse inventário, acompanhando as informações nele contidas e procurando associá-las com as que puder extrair de outros documentos.

Nas duas plantas que figuram no livro de Barléu, a antiga povoação do Recife foi representada em dois estados de desenvolvimento que muito diferem um do outro. A mais primitiva

2. Inventário, etc., pág. 132.
3. Barléu, – Desenho da pág. 206 da tradução do Dr. Cláudio Brandão.

INSULA ANTONIJ VAAZIJ.





das duas mostra-nos o Recife de 1637, data da chegada do príncipe Maurício de Nassau (fig. 1). O centro urbano estava então localizado na extremidade da pequena península ligada a Olinda, quando ainda eram raras as casas na ilha de Antônio Vaz, hoje bairro de Santo Antônio.

Na península ou "estreita língua de terra", como era designada geralmente, que constitui o trecho atualmente ocupado pelas ruas Marquês de Olinda e do Bom Jesus, já se observa com nitidez a ação do tráfego definindo as ruas; os caminhos vindos de Olinda continuavam pelas ruas do povoado, na direção do continente, indicando claramente a posição que teria a ponte ainda não construída; os limites com os rios, sujeitos às oscilações irregulares das marés, estavam ainda mal definidos.

Entretanto, a ilha de Antônio Vaz, hoje bairro de Santo Antônio, excluindo-se o convento de São Francisco e algumas poucas casas à margem do rio, "não passava" – como diz Beringer, – "dum vasto pântano coberto pelas marés e de onde emergiam algumas ilhas". Nela se percebem, traçados na direção de Afogados, os caminhos principais, que passam ao pé do forte de Cinco Pontas, construído em lugar de grande importância estratégica para a época.

Na planta seguinte (fig. 2), vamos encontrar na vila de Recife uma densidade de edificação quase dupla e, na ilha de Antônio Vaz, modificações profundas: há em toda parte indícios de limitação e controle para as águas dos rios, tentativas de endicamentos, prenúncios de cais; nos desenhos correspondentes à época da planta – que dever ser, aproximadamente, a da partida do conde Maurício – aparelhamentos de porto são visíveis, servindo ao mesmo tempo de elementos de defesa.

As duas pontes, mandadas construir pelo príncipe, figuram aí desenhadas com clareza, assim como um plano geral de urbanização para a ilha de Antônio Vaz, cujo traçado inteligentíssimo ainda hoje nos surpreende. Os antigos caminhos estão agora substituídos por um conjunto de ruas largas seguindo duas direções perpendiculares, numa disposição planificada, racional e perfeita.

Neste ponto se chega a distinguir com a maior nitidez as maneiras de conceber e construir uma cidade, mantidas por holandeses e portugueses, em Pernambuco. Ao passo que os primeiros, – não apenas por um instinto natural de defesa, mas, sobretudo, por uma melhor compreensão da vida urbana – iam construindo as suas casas sempre alinhadas e bem distribuídas ao pé das fortalezas, as cidades portuguesas prosperavam, quase sem discrepância, com o estabelecimento de novos núcleos de habitação, em torno dos pátios das igrejas.

Apesar deste plano urbanístico holandês, tão claramente delineado e já em começo de realização, ser a solução mais lógica indicada pelo tráfego, foi inteiramente abandonado, como se poderá facilmente reconhecer, olhando-se o bairro de Santo Antônio, nas plantas posteriores. Nestas têm influência preponderante os pátios das igrejas: pátio do Carmo, do Paraíso, do Livramento, do Terço, etc., e as igrejas, em geral mal localizadas, criavam um sistema de ruas estreitas, tributárias de outras não melhor orientadas.

Na povoação do Recife, no entanto, onde os próprios holandeses obedeceram, mais ou menos, às linhas indicadas anteriormente, os paramentos das casas, mesmo os das construídas durante a ocupação, mantêm-se quase sem alteração até o princípio do século atual. Cumpre, aliás, salientar a extraordinária expansão desse bairro no septênio do governo do príncipe Maurício.

A fig. 3 nos mostra, nas superfícies tracejadas, as casas construídas nesse período, e que estão detalhadamente enumeradas no inventário: toda a rua dos Judeus, com casas de um e de outro lado, na mesma posição e, certamente, com os mesmos paramentos da atual rua do

Fig. 1 - Planta do Recife em 1630, publicada no livro **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil** de Gaspar Barlaeus

Fig. 2 - Planta do Recife da época do príncipe Maurício de Nassau, publicada no livro **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil** de Gaspar Barlaeus.



Fig. 3 – Desenho da povoação do Recife mostrando o aumento de edificação verificada na época de Maurício de Nassau.

Bom Jesus, partindo das portas do Recife até as proximidades da capela do Corpo Santo; grande parte da "rua que vai para a ponte", depois conhecida como rua da Cadeia, os edifícios das praças do Corpo Santo e do Palácio, etc.

A rua dos Judeus, onde estes tinham o seu comércio, as suas residências, a sua sinagoga[4], era constituída quase toda de casas de dois andares, com telhados de grande inclinação, às vezes com miradouro; e as casas que davam os fundos para os rios pegavam em outras, pequenas, que serviam aos negros de senzala, espécie de armazéns para a mercadoria de mais negócio naquela rua.

Os judeus que, graças à benevolência de João Maurício, exerceram em Pernambuco ampla e livremente o comércio, sobretudo o comércio de escravos, foram também os primeiros a conseguirem, por meio de aterros, um valor maior para os seus terrenos[5].

Todas essas senzalas foram construídas sobre aterros, e sobre aterros depois prosseguiu a construção de novas ruas, a da Guia, a do Apolo, etc.; até o cais atual, representando quase duas vezes a primitiva área edificada.

4. "Humas cazas grandes de sobrado da mesma banda do rio, em fronteira para a rua dos Judeus, que lhes servia de synagoga, etc." Inventário, etc., pág. 7.

5. "as quaes bemfeitorias e chãos pertencem a Sua Magestade por haverem sido de judeus que entupirão e furtarão no rio os ditos chãos" – Inventário, pág. 189.





Fig.4 – Gravura de E. Finden da rua da Cruz em 1821, publicada no livro **Journal of a voyage to Brazil** de Maria Graham.

Fig.5 – A rua dos judeus segundo desenho de Wagener.

Na rua dos Judeus foi onde propriamente surgiu a cidade do Recife, até então simples porto com armazéns e trapiches de açúcar e pequenas casas de pescadores. Foi a atividade comercial do judeu, inteligente e açambarcadora – aliás, causa perene de ódios rancorosos por parte dos comerciantes cristãos[6] – que deu à antiga povoação o *elan* inicial desse desenvolvimento propriamente urbano que se veio propagando até nossos dias.

Não será demais sugerir que, no tempo da construção da rua e do apogeu do comércio judeu, não deveriam mais existir, ou teriam sido já modificadas, as casas apalaçadas de Carpentier e Waalbeeck – membros do Supremo Conselho – que ficavam situadas na "rua que vai para a ponte", como é fácil de ver em desenhos holandeses anteriores ao livro de Barléu. Naquele tempo, já o Recife não comportava mais construções daquele tipo, dadas as exigências do comércio, que prosperava rapidamente, e a carência de habitação, que se tornava cada vez maior[7].

Os paramentos da rua dos Judeus, como já tive ocasião de dizer, ainda hoje perduram, como os últimos vestígios do mais velho Recife; e um exame bem conduzido nos interiores dos pardieiros que ainda lá se conservam, talvez nos traga resultados apreciáveis.

Não importa que as fachadas estejam alteradas ou mesmo modernizadas. Internamente é possível que se encontrem, com um levantamento cuidadoso, com pesquisas nos alicerces, etc., alguns vestígios reveladores das disposições primitivas.

A rua dos Judeus chamou-se depois rua da Cruz e em 1821 era ainda o centro do comércio de escravos. Maria Graham, no seu livro **Journal of a voyage to Brazil**, reproduz uma gravura de E. Finden representando uma cena desse comércio, e que também nos serve para examinarmos as fachadas de algumas casas (fig.4). Estas oferecem bastante semelhança com as do desenho de Wagener (fig. 5) ainda existentes em 1654 – época do inventário – pois, no espaço de 167 anos, que é o que medeia entre as duas datas, não era possível que se dessem grandes alterações, considerando-se a índole conservadora dos nossos antepassados.

Podemos assim dizer que, no tempo de E. Finden, muitas casas da rua da Cruz conservavam ainda o mesmo aspecto que tinham no tempo em que foi feito o inventário, assim como se podem identificar, ao fundo, as portas do Recife, com a capela do Bom Jesus sobre o seu arco principal, na forma descrita por frei Jahoatão: "e a devota capelinha do Bom Jesus das Portas por estar fabricada sobre a abóbada do Castelo das mesmas portas"[8].

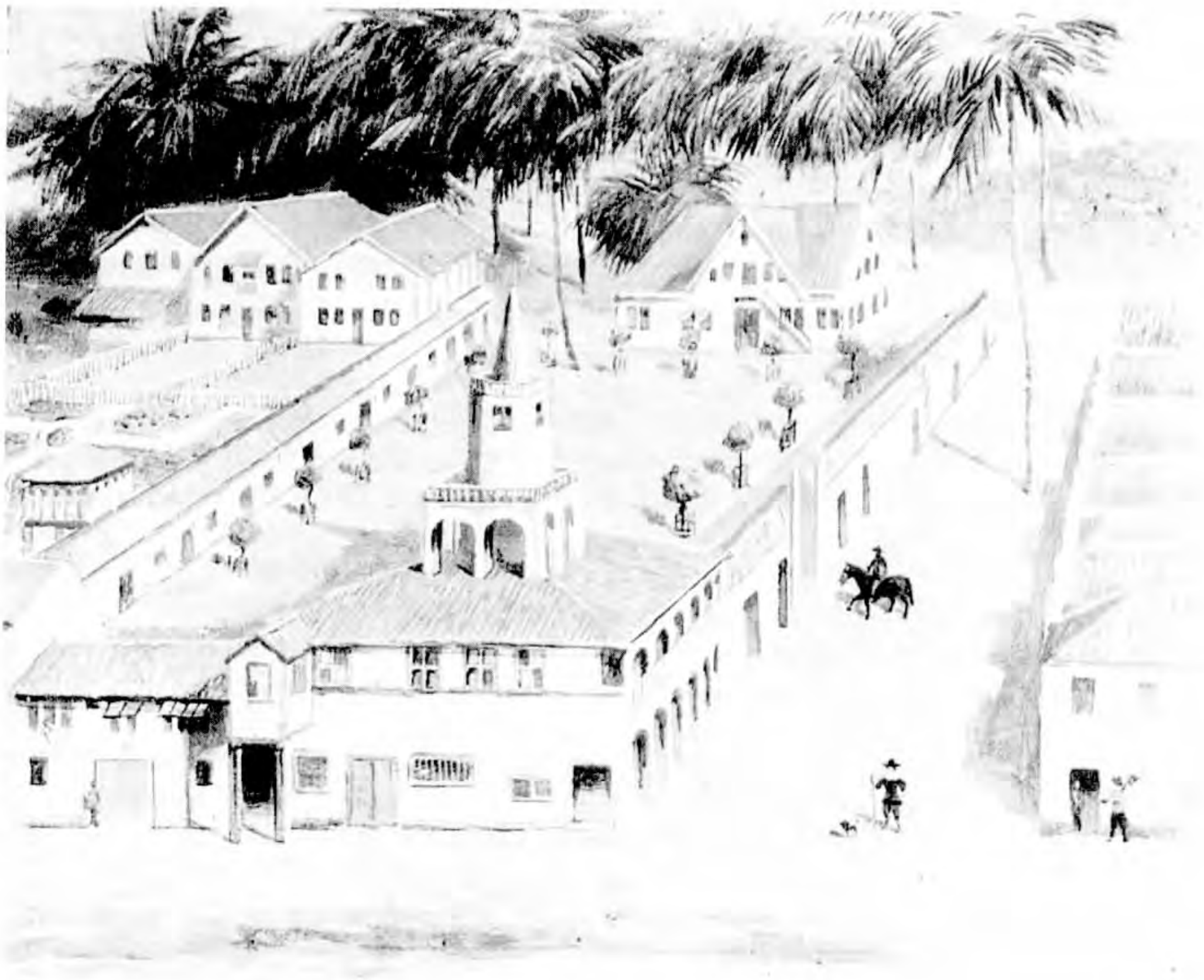
Na parte do inventário correspondente à povoação do Recife aparecem freqüentemente nomes de construtores e proprietários de casas: judeus, flamengos e um índio, Benjamin de Pena. Este e um dos judeus, Moice Navarro, estão designados por Barléu como arrematantes de dízimos de açúcar, o que prova terem sido negociantes prósperos ou mesmo ricos.

Nem sempre judeus e flamengos construíram as suas casas desde os alicerces. Muitas vezes aproveitavam as paredes das casas arruinadas pelo incêndio mandado atear por Matias de Albuquerque, em 1630. São numerosas as passagens como esta: "he obra Portugueza ate donde chega o cunhal de pedras; e dahi para cima flamenga".

Isto põe em evidência que as obras portuguesas eram mais bem construídas, nelas sendo usados materiais mais ricos.

Com a construção dos palácios de Vrijburg e da Boa Vista, o hábito de morar na ilha de Antonio Vaz tornou-se comum para os altos funcionários do governo e grandes representantes do comércio e da lavoura. É assim que vemos assinalada numa das plantas, entre outras menos importantes, a casa de Teodoro Coddey, membro do Conselho Político.

6. Wätjen transcreve no seu **Dominio colonial holandês no Brasil** um memorial que, em 1641, os comerciantes cristãos do Recife dirigiram ao príncipe Maurício e ao Conselho, e onde há as maiores acusações aos judeus e à sua maneira de comerciar. – Wätjen – **O domínio colonial holandês no Brasil** – Trad. de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti, pág. 366.
7. "Em 1640 e nos primeiros anos que lhe seguiram a falta de habitações em Recife era tão grande que se fez preciso crear acomodações nos sotões dos armazens para caixeiros, auxiliares e serventes." Wätjen, Op. cit. – pág. 386.
8. Frei Jaboatão: **Novo orbe seráfico brasilico**.



O primeiro palácio dos governadores do Brasil holandês segundo Wagener (cópia existente no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano).

A atividade construtiva na ilha, mesmo antes de Vrijburg, devia ser já bem intensa. É bem conhecido o desenho de Wagener,[9] representando a primitiva casa do governador, que ainda lá morava em princípios de 1638, quando aquele artista deixou o Brasil. Um número regular de boas casas pode ser observado no mesmo desenho, ao lado e ao fundo do palácio, umas em estilo que lembra bastante o flamengo, outras com o aspecto mais pesado da arquitetura portuguesa de então.

Esse palácio, onde Wagener habitou, e que ele mesmo, como se pode concluir pelo desenho, conhecia nos seus mínimos detalhes, pois foi um dos servidores do príncipe Maurício, se acha também na relação das casas inventariadas, assim como os dois grupos de pequenas casas que cercavam o seu pátio interior. Apenas não há alusão à sua torre, que, nos desenhos de Post, com as da Boa Vista e a de Vrijburg, dominam a paisagem. Está simplesmente inventariado sob o n.° 363, como "Humas casas de sobrado, fronteiras á ponte que vai para o Recife, com varandas de taboas pela fronteira de pedra e cal, obra portuguesa e antiga; e assim das casas como do sitio declarou Belchior Alves que lhe pertencião, e sem embargo de ser muito notorio por ser o inventario de todas as casas em geral se lançarão nele as ditas casas para se lhe fazer entrega na forma da clareza referida".

Esse Belchior Alves, de quem nos fala Jaboatão, era o proprietário da maior parte dos terrenos nas proximidades do convento de Santo Antônio e que, por doação magnânima, adquiriu uma das capelas do convento.

As pequenas casas que se vêem, também no desenho, fazendo parte do palácio e limitando o pátio interno do mesmo, estão inventariadas sob os números 354 – 362: "Nove moradinhas de casas terreiras fabricadas por flamengo, na rua que vai do terreiro dos coqueiros para a ponte".

No último plano do desenho são visíveis as copas dos coqueiros do terreiro que se estendia por toda a área, hoje abrangendo a praça da Independência e o antigo largo do Paraíso; vários desenhos de Post assinalam-no de maneira mais precisa, com sua densa vegetação vencendo o casario.

É grande o número das casas que o inventário de 1654 registra como situadas nesse terreiro dos coqueiros, não atingido pelo plano de urbanização holandês, e que, talvez, constituísse mesmo uma espécie de grande parque destinado à serventia pública, ao pé dos requintados jardins e dos ricos pomares de S. Excia. o Governador. No limite desse terreiro, ao lado do poente e correndo de Norte a Sul, ficava uma trincheira de pau-a-pique, contornando toda Mauriciópolis, desde o forte Ernesto até as portas dos Afogados.

Essa linha de defesa tomava diversas direções, as mesmas, aproximadamente, das diferentes ruas atuais que dela se originaram, entre as quais se acha certamente a ainda hoje chamada rua das Trincheiras, que lhe conserva o nome.

Nos últimos anos do governo do conde Maurício e do domínio holandês no Brasil, já a ilha de Antônio Vaz ou, mais propriamente, Mauriciópolis era a sede do poder civil; não somente o Governo Central, mas também os Conselhos Supremo e Político, já naquela época, funcionavam na ilha; ali se achava também a Igreja dos Franceses, principal templo calvinista, vasto edifício situado no meio de uma grande praça. A futura cidade do Recife descobria assim, de maneira definitiva, o seu centro cívico e ainda hoje o conserva.

A história do Recife, como a de quase todas as cidades que se fundaram à margem das rotas oceânicas, é, no seu início, a história de um porto. No Recife, porém, o processo de fixação da cidade não foi tão espontâneo e imediato como o que se verificou em outros núcleos urbanos brasileiros, apesar das condições excelentes de abrigo que aquele porto oferecia às frotas navais.

Muito diferentemente do que sucedeu em São Salvador e no Rio de Janeiro, portos também naturais, logo reconhecidos pelos navegadores portugueses, que neles encontraram, ao mesmo tempo, os meios mais fáceis de defesa e de comu-

9. Wagener, Thierbuch.

nicação com o interior, em Pernambuco não foi tão simples dar ao Recife as características conjuntas de porto e de cidade. Nas fundações de Iguarassu, de Olinda e, em certo sentido, na de Vila Velha, na ilha de Itamaracá, encontramos verdadeiras tentativas para a fixação de uma cidade capital na antiga capitania.

Se o Recife oferecia o porto abrigado e seguro contra a violência do mar, não era fácil, dadas as condições topográficas, estabelecer ali um sistema de defesa que lograsse perfeita eficiência contra os ataques do inimigo.

Por sua vez, Iguarassu e Olinda eram boas situações estratégicas, mas ofereciam surgidouros deficientes ou pouco seguros.

Conquistando o Recife em 1630, os holandeses não vacilaram em dar relevância e primazia ao porto, e já afeitos a trabalhos semelhantes em sua terra natal, empreenderam a construção da cidade, cercando-a de fortalezas.

Recife, que até então se constituía como uma aglomeração progressiva de moradias em torno da igreja de São Pedro Gonçalves (Corpo Santo), tomou de repente a característica das cidades formadas "de uma vez", com os seus ornaveques e bastiões, baluartes e cortinas de pau-a-pique.

Essas fortificações levaram tempo a serem feitas e muito custaram à Companhia das Índias Ocidentais que por fim resolveu fazer daquele porto uma espécie de base naval, em pleno século XVII.

Vários e grandes empreendimentos militares foram projetados na então capital do Brasil holandês, onde as naus chegadas da Holanda sofriam reparos das avarias decorrentes da longa travessia, ou mesmo consertos mais sérios. Do Recife partiram os navios de Cornelio Jol com o fim de atacar os galeões espanhóis carregados de riquezas vindas do Peru; ainda, perfeitamente equipada e abastecida, saiu dali uma esquadra, comandada pelo mesmo Jol, para a conquista dos reinos de Angola, Luanda e São Tomé.

Organizadas em Recife foram a esquadra de Henrique Brauer, membro do Supremo Conselho, no governo de Nassau, para uma malograda expedição contra o Chile, assim como as que o próprio Nassau comandou nas suas investidas contra a Bahia.

Todas essas empresas e diversas outras que ficaram apenas em projeto, como a expedição de Lichthardt a Buenos Aires, eram, por assim dizer, planejadas em Recife, de comum acordo com os diretores da Companhia.

Não raro a cidade se enriqueceu de festiva admiração pelo sucesso das armas holandesas, como a que foi consagrada ao almirante Jol no dia do seu regresso da África, descrita em traços vivos de entusiasmo por Barléu, no seu livro.

Recife tinha, assim, além da importância comercial, que era grande no tempo, como centro de caminhos e de transformações econômicas, no período de transição do mercantilismo para a economia verdadeiramente colonial, não pequena importância militar.

Na história do regime colonial, cujo ciclo, supomos, não está longe de ser fechado, o "Recife das praias e dos navios" do primeiro donatário ou a Mauriciópolis do príncipe de Nassau terá merecido relevo.

COMENTÁRIO

Sebastião Uchoa Leite

Joaquim Cardoso foi um desses raros exemplos em que se conjugam o espírito poético-artístico e o do rigor técnico-científico, dos quais o padrinho seria Leonardo da Vinci, aliando o *ostinato rigore* ao segredo esfíngico das suas musas (e não só da Mona Lisa, deve-se frisar). Cardoso era o que Paul Valéry idealizava ser: um matemático-poeta. Ao rigor do cálculo associava a sensibilidade para as formas visuais ou verbais, concedendo, na sua poesia, lugar privilegiado ao espaço e às imagens concretas.

É este senso da visualidade que lhe permitiu ver alvarengas deslizando pelo rio Capibaribe, velhas ruas "cúmplices das trevas e dos ladrões", os "imprevistos horizontes" de Olinda, a "profusão de verdes novos" das cajazeiras, pontes, canais, pátios de igrejas, a célebre "chuva de caju", a "pequena chuva, inconstante e breve" do Recife. À parte isso, ele vê também, nessa primeira fase lírica, "Maldoror passar com seus anjos malignos", e esse é o mesmo poeta que adverte, em "O espelho":

> Cuidado! Há sempre um sorriso
> De irrefletida maldade:
> As coisas se estão reunindo
> Por detrás da realidade

Visão lírica do Recife, o Maldoror de Lautréamont, um espelho borgeano: Cardoso é regional, mas também cosmopolita. O cosmopolitismo se acentuará aos poucos. Ele continuará vendo as macaibeiras chovendo, a água do mar do Nordeste, as várzeas, enfim, os "espaços naturais" nordestinos. Mas o poeta fala também da paz internacional com a linguagem múltipla dos caracteres, em inglês (latino), em russo (cirílico) e em chinês (ideograma), e também de Chagall, do salto tripartido de Ademar Ferreira, do "Universo de Edington" ("É assim porque foi feito assim/ É assim porque foi feito de qualquer maneira"), da "Escala de Mendeleev", etc. A "Visão do último trem subindo ao céu" mescla noções científicas, alusões histórico-fantásticas e vários caprichos visuais, talvez extravagantes. O peculiar é que ele aspirou ao sonho cosmopolita da diferença, foi poeta, técnico e lógico, mas fiel ao seu espaço de origem.

Nos artigos do poeta para a *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* observa-se a dupla qualificação de *esprit de finesse* e *esprit de géométrie*, na célebre dicotomia pascaliana (e Pascal é evocado numa epígrafe do poema "Figuras do vento" da sua primeira fase: "Figure porte absence et présence...".). São três os artigos: o do nº 3 (1939), "Notas sobre a antiga pintura religiosa em Pernamhuco", onde se vê mais o artista poeta, sensível às formas; o do nº 4 (1940),"Observações em torno da história da cidade do Recife no período holandês", em que predomina o espírito lógico e o rigor analítico; e o do nº 7 (1943), "Um tipo de casa rural do Distrito Federal e do Estado do Rio", onde as duas funções surgem em perfeita aliança.

Detenhamo-nos no segundo exemplo. Avalia-se aqui o gosto lógico da exatidão e da análise dedutiva. Ele parte de pontos de contato entre documentos, que levam à associação perfeita (= "conclusões imediatas") e à não-perfeita (= "grau de incerteza" e "dúvida de determinação"). Das primeiras plantas, quadros e desenhos (dos holandeses), chega-se ao curso de desenvolvimento da cidade. Das "inexatidões topográficas" deduz-se um "erro sistemático de observação". Dessas fontes primevas chega-se às fontes imagéticas clássicas: estampas do livro de Barléu, quadros de Franz Post e desenhos de Wagener. E depois às elucidações escritas, da formação do povoado, de Gabriel Soares, ao "porto mais freqüentado do Brasil", de Frei Vicente do Salvador, no começo do século XVII. Um inventário nesse século (até 1654) complementa as imagens de Post e Wagener, com "mais exatas e claras identificações" (interiores e mate-

riais de construção, por exemplo).

Aos poucos, chega-se ao ponto: o desenvolvimento do povoado desde a chegada de Maurício de Nassau (1637). À partida do príncipe, constata-se, em nova planta, "uma disposição planificada, racional e perfeita". Distinguem-se as "maneiras de conceber e construir uma cidade", opondo-se holandeses e portugueses, os primeiros aos pés de fortalezas e os últimos em torno dos pátios das igrejas. Expõem-se, assim, as diferenças urbanísticas entre os dois povos, e o poeta chegará depois às diferenças arquitetônicas entre os mesmos. Observa-se, no artigo de Joaquim Cardoso, um desenvolvimento lógico perfeito, a partir de deduções metódicas. Conclui-se assim, que, não obstante a sua condição de poeta lírico, há no seu texto um cálculo e um "obstinado rigor", a sugerir no fim que os holandeses no Recife foram a *diferença* na paisagem urbana do país.

■ A queda de Paris, em junho, assusta o mundo. A escalada da guerra provoca um êxodo sem precedentes de cidadãos europeus em direção aos Estados Unidos e países da América Latina.

Fugindo do nazismo, vários intelectuais vindos da Europa fixam residência no Brasil, muitos deles deixando aqui a marca de uma contribuição exemplar, como é o caso de, entre outros, Paulo Rónai, Otto Maria Carpeaux, Ziembinsky, Georges Bernanos, Anatol Rosenfeld e Roberto Garric.

Chegam também artistas plásticos vindos de várias partes da Europa e do Japão: August Zamoiski, Jean Pierre Chabloz, Emeric Marcier, Wilhelm Woeller, Maria Kikoler, Laszlo Meitner, Axel Leskoschek, Tikashi Fukushima, Tadashi Kaminagai, Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva.

■ Virtualmente destinada a conciliar as divergências da guerra cruenta que se trava entre acadêmicos e modernistas, uma portaria ministerial, de 25 de julho, cria as divisões "moderna" e "geral" no Salão Nacional de Belas Artes, com corpos de jurados distintos, formados conforme as tendências dos integrantes. Um incidente sacode o Salão. Apesar de aprovado pelos jurados da divisão moderna (Quirino Campofiorito, Santa Rosa e Alcides da Rocha Miranda), um quadro de Gastão Worms, mostrando um nu na praia, é considerado "inconveniente" e retirado da exposição.

■ O modernismo brasileiro é apresentado aos Estados Unidos com a inauguração da mostra Portinari of Brazil, no Museu de Arte Moderna de Nova York.

■ Hitler como fonte de inspiração para o cinema: Charles Chaplin lança *O grande ditador*.

■ O chefe de polícia do Rio de Janeiro fecha o famoso prostíbulo "Mangue do Rio".

■ Carlos Drummond de Andrade publica **Sentimento do mundo** e com ele o poema "Congresso Internacional do Medo":

"Provisoriamente não cantaremos o amor,/ que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos./ Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços, /não cantaremos o ódio porque esse não existe, /Existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro, /o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,/ o medo dos soldados, o medos das mães, o medo das igrejas,/ cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,/ cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,/ depois morreremos de medo/ e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas."

■ Depoimento de Moacir Werneck de Castro em **Mário de Andrade, exílio no Rio**:

"Na noite da queda de Paris, bebemos juntos na Taberna da Glória. Noite soturna, de poucas palavras. Mário era o mais arrasado. Tendia a achar que tudo estava perdido no mundo para a liberdade e a cultura. Quanto aos jovens, só não estavam inteiramente sucumbidos porque se abrigavam numa esperança: historicamente, o fascismo não podia vencer! Logo iríamos saber que, de Londres, um certo general De Gaulle conclamava os franceses à resistência: a França tinha perdido uma batalha, não a guerra."

■ Osvaldo Teixeira, diretor do Museu Nacional de Belas Artes, publica **Getúlio Vargas e a arte no Brasil**, em que escreve sobre o presidente: "Se não fosse, por certo, esse admirável *condottiere*, esse magnífico chefe de Estado, o Brasil não seria tão digno dos brasileiros."

■ O pintor Quirino Campofiorito, professor da Escola Nacional de Belas Artes, causa polêmica ao afirmar, numa entrevista, que só existem dois tipos de arte: "arte burra e arte inteligente". Valério de Camaragibe (pseudônimo de Carlos Maul), inimigo da arte moderna, escreve em *A Notícia*: "O professor Quirino é um cavalheiro jeitoso que vai dizendo as coisas com ar de quem não quer dizer nada...Vai de mansinho, sorridente, lançando as suas pedradas de envolta com as sementes da insubmissão." Campofiorito



"Odisseus e Calipso", Xilogravura de A. Lescochek, 1940

declarou também na sua entrevista: "Um professor não deve ser um paladino sistemático de velhas concepções. Ele deve ser sobretudo uma força ativa da sociedade e precisa negar toda passividade intelectual."

■ Sai a série Biblioteca Histórica Brasileira, pela Editora Martins, de São Paulo, reunindo relatos de viajantes estrangeiros sobre o Brasil.

■ Decreto presidencial cria o Museu das Missões, em São Miguel, Município de Santo Ângelo, RS. Sua finalidade é reunir e conservar as obras de arte ou de valor histórico relacionadas aos Sete Povos das Missões, cujas ruínas são consolidadas pelo SPHAN.

■ O poeta gaúcho Mário Quintana faz sua estréia com o livro **Rua dos cata-ventos**.

■ Manuel Bandeira recebe a visita de três amigos acadêmicos, Ribeiro Couto, Múcio Leão e Cassiano Ricardo, que o convidam a concorrer a uma vaga recém-aberta na Academia Brasileira de Letras. O poeta evoca esse encontro no **Itinerário de Pasárgada**:

"De fato, não havia em mim preconceito antiacadêmico. Sempre me pareceu que os que atacam a Academia exageram enormemente o que possa haver de força conservadora numa academia. (...) Os reacionários da Academia são uns velhinhos amáveis que não fazem mal a ninguém: querem é sossego. Como eu."

■ Começa a circular de mão em mão, e ganha fama, o poema "O defunto", de Pedro Nava, o qual acabaria consagrando-se, décadas depois, não como poeta, mas como memorialista.

■ É fundada, no Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a direção do maestro Eugen Szenkar.

■ Surge, também no Rio de Janeiro, a Associação de Canto Coral, dirigida por Villa-Lobos, que reúne milhares de alunos de escolas públicas em grandes espetáculos ao ar livre, muitas vezes realizados em estádios de futebol.

■ É criado o Museu Imperial de Petrópolis – hoje vinculado ao IPHAN – e que passa a funcionar na antiga residência de verão de Dom Pedro II. Com um riquíssimo acervo que inclui jóias, obras de prata, marfim, cristal e porcelana, medalhas, estampas, peças de indumentária, documentos raros e uma importante pinacoteca que antes pertencia ao imperador, logo se transforma num dos museus mais visitados do país.

■ O cinema nacional profissionaliza-se, com a criação da Atlântida, no Rio de Janeiro, feita à imagem dos grandes estúdios americanos. Seu primeiro filme é *Moleque Tião*, dirigido por José Carlos Burle. A partir daí a empresa vai produzir musicais, filmes cômicos e carnavalescos dirigidos ao grande público e que fazem muito sucesso. As principais estrelas da Atlântida são os comediantes Oscarito e Grande Otelo, que, atuando em dupla, se popularizam num gênero cinematográfico que seria batizado pelos críticos, pejorativamente, de *chanchada*.

SUMÁRIO DA REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL Nº 5

A arquitetura jesuítica no Brasil 9
Lúcio Costa

Capelas antigas de São Paulo 105
Sérgio Buarque de Holanda

O codice de Frei Cristóvão de Lisboa 121
Robert C. Smith

Caetano da Costa Coelho e a pintura da Ordem 3a. de São Francisco da Penitência 129
Nair Batista

Decoração das malocas indígenas 155
Gastão Cruls

Vestígios artísticos da dominação lusitana na Amazônia 169
Artur César Ferreira Reis

As avarias nas esculturas do período colonial de Minas Gerais 179
E. Orosco

Uma carta do padre Jesuíno do Monte Carmelo 207
Mário de Andrade

O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816 213
Francisco Marques dos Santos

Os primeiros aforamentos e os primeiros ranchos de Ouro Preto 241
Salomão Vasconcelos

A propósito de três teorias sobre o barroco 259
Hannah Levy

Os dois grandes lampadários do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro 285
D. Clemente Maria da Silva Nigra, O. S. B

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL



5

RIO DE JANEIRO 1941



Lúcio Costa

A ARQUITETURA DOS JESUÍTAS NO BRASIL

O considerável acervo de obras de arte que os padres da Companhia de Jesus nos legaram, fruto de dois séculos de trabalho penoso e constante, poderá não ser, a rigor, a contribuição maior, nem a mais rica, nem a mais bela, no conjunto dos monumentos de arte que nos ficaram do passado. É, contudo, uma das mais significativas.

A circunstância de se ter iniciado a ação da Companhia em fins do Renascimento, quando os primeiros sintomas do barroco já se faziam sentir, e de se desenvolverem, depois, os dois movimentos paralelamente, levou alguns críticos a pretenderem englobar sob a denominação comum de "arte jesuítica" todas as manifestações de arte religiosa dos séculos XVII e XVIII. Ora, as transformações por que passou a arquitetura religiosa, juntamente com a civil, durante esse longo período, obedeceram a um processo evolutivo normal, de natureza, por assim dizer, fisiológica: uma vez quebrado o tabu das fórmulas neoclássicas renascentistas, gastas de tanto se repetirem, ela teria mesmo de percorrer – independentemente da existência ou não da Companhia de Jesus - o caminho que efetivamente percorreu, até quando o barroco, por sua vez impossibilitado de renovação, teve de ceder o lugar à nova atitude classicista e já o seu tanto acadêmica de fins do século XVIII e começo do XIX.

Atribuir-se, pois, à designação de "arte jesuítica" uma tão grande amplitude é, evidentemente, incorreto. Mas não se trata tampouco de uma expressão furta-cor e vazia de sentido, como muitos supõem, só porque as manifestações de arte dos jesuítas apresentam formas diversas, de acordo com a conveniências e recursos locais e com as características de estilo próprias de cada período. Apesar dessas diferenças, por vezes tão sensíveis, e mesmo das aparentes contradições que se podem observar, diferenças e contradições que se acentuam à medida que as obras se vão afastando dos padrões mais definidos de fins do século XVI e da primeira metade do século XVII, apesar das mudanças de forma, das mudanças de material e das mudanças de técnica, a personalidade inconfundível dos padres, o "espírito" jesuítico, vem sempre à tona – é a marca, o *cachet* que identifica todas elas e as diferencia, à primeira vista, das demais. E é precisamente essa constante, que persiste sem embargo das acomodações impostas pela experiência e pela moda – ora perdida no conjunto da composição, ora escondida numa ou noutra particularidade dela essa presença irredutível e acima de todas as modalidades de estilo porventura adotadas, é que constitui, no fundo, o verdadeiro "estilo" dos padres da Companhia.

Tratando-se de uma ordem nova e "diferente", livre de compromissos com as tradições monásticas medievais, e, por conseguinte, em situação particularmente favorável para se deixar impregnar, logo de início, do espírito moderno, pós-renascentista e barroco, é natural que tenha sido mesmo assim.

Se isto é verdade com relação à obra internacional dos jesuítas em seu conjunto, para nós

Fig. 1: Púlpito da igreja jesuítica de Embú, no Estado de São Paulo.

brasileiros, porém, a expressão "estilo jesuítico" tem um sentido mais limitado e preciso.

Com efeito, enquanto para os europeus, saturados de "renascimento", o falar-se em estilo jesuítico traz logo à lembrança, além das formas compassadas iniciais, as manifestações mais desenvoltas do barroco; enquanto para os hispano-americanos, onde a ação da Companhia prosseguiu ininterruptamente durante todo o século XVIII, a idéia da arte jesuítica abrange o ciclo barroco completo; para nós, no Brasil, onde a atividade dos padres, já atenuada na primeira metade do século, foi definitivamente interrompida em 1759, as obras dos jesuítas, ou pelo menos grande parte delas, representam o que temos de mais "antigo". Conseqüentemente, quando se fala aqui em "estilo jesuítico", o que se quer significar, de preferência, são as composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da contra-Reforma.

A idéia de coisa decadente, de aberração, andou tanto tempo associada à noção de arte barroca, que, ainda hoje, muita gente só admira tais obras por condescendência, quase por favor.

Se algumas vezes os monumentos barrocos merecem realmente essa pecha de anomalias artísticas, a grande maioria deles – inclusive daqueles em que o arrojo da concepção ou o delírio ornamental atingem ao clímax – é constituída por autênticas obras de arte, que não resultaram de nenhum processo de degenerescência, mas, pelo contrário, de um processo legítimo de renovação.

Com efeito, desde que os vários elementos de que se compõe cada uma das ordens gregas – as colunas, o entablamento, os frontões – perderam as suas características funcionais primitivas, isto é, deixaram de constituir a própria estrutura do edifício, passando a representar, para os romanos, simplesmente elementos construtivos complementares e, para os artistas do Renascimento, apenas elementos de modenatura, independentes das necessidades construtivas reais, nenhuma razão mais justificava o apego intransigente às fórmulas convencionais e vazias de sentido então em vigor. Se o frontão já não era mais tão-somente uma empena, a coluna um apoio, a arquitrave uma viga, mas simples formas plásticas de que os arquitetos se serviam para dar expressão e caráter às construções – por que não encarar de frente a questão e tratar cada um desses elementos como formas plásticas autônomas, criando-se com elas relações espaciais diferentes e garantindo-se assim novo alento de vida ao velho receituário greco-romano *à bout de forces?*

Não se trata, por conseguinte, de uma arte bastarda, como pretendem alguns, mas de uma nova concepção plástica, liberta dos preconceitos anteriores e fundada em princípios lógicos e sãos.

Passando-se por alto sobre as interessantes teorias mais recentes que atribuem ao fenômeno barroco maior amplitude, definindo-o como atitude anticlássica permanente – interpretação que, a par da vantagem de acentuar o que há de fundamental na maneira barroca de ver e sentir, apresenta o grave inconveniente de estender desnecessariamente o campo de estudo, tornando-o difuso e complexo demais –, deve-se aqui entender por barrocas, dentro do critério histórico habitual, a maior parte das manifestações de arte compreendidas entre a última fase do Renascimento e o novo surto classicista de fins do século XVIII e, no Brasil, princípios do XIX.

A expressão "arte barroca" não significa, assim, apenas um estilo. Ela abrange todo um sistema, verdadeira confederação de estilos – uma *commonwealth* barroca, poder-se-ia dizer. Estilos perfeitamente diferenciados entre si, mas que mantêm uma norma comum de conduta em relação aos preceitos e módulos renascentistas.

No caso particular brasileiro, é na composição e talha dos retábulos de altar que se pode observar com nitidez essa extraordinária variedade de estilos peculiar ao barroco. Será melhor, porém, começarmos pelo exame do aspecto mais propriamente arquitetônico e construtivo dos monumentos, para depois então abordarmos a sua arquitetura interior.

Em vez de uma classificação sistemática por edifícios, por regiões, ou rigorosamente cronológica, as fotografias que acompanham este trabalho foram distribuídas conforme as afinidades

de estilo ou de partido de composição. Esse critério apresenta, sobre os demais, a vantagem de grifar livremente as características próprias de um determinado período, de uma determinada técnica ou de uma determinada região, o que, no caso, pareceu preferível. Vão também, fora do texto, numerosos pequenos desenhos esquemáticos que não têm outro objetivo senão o de procurar esclarecer e precisar melhor o sentido das palavras, a fim de tornar tanto quanto possível clara, mesmo aos leigos no assunto, a exposição da matéria.

Quando se estuda qualquer obra de arquitetura, importa ter primeiro em vista, além das imposições do meio físico e social, consideradas no seu sentido mais amplo, o "programa", isto é, quais as finalidades dela e as necessidades de natureza funcional a satisfazer; em seguida, a "técnica", quer dizer, os materiais e o sistema de construção adotados; depois, o "partido", ou seja, de que maneira, com a utilização desta técnica, foram traduzidas, em termos de arquitetura, as determinações daquele programa; finalmente, a "comodulação" e a "modenatura", entendendo-se por isto as qualidades plásticas do monumento.

O programa das construções jesuíticas era relativamente simples. Pode ser dividido em três partes, correspondendo cada uma destas a uma determinada utilização: para o culto, a igreja com o coro e a sacristia; para o trabalho, as aulas e oficinas; para residência, os "cubículos", a enfermaria e mais dependências de serviço, além da "cerca", com horta e pomar.

Sendo o objetivo da Companhia a doutrina e catequese, a igreja devia ser ampla, a fim de abrigar número sempre crescente de convertidos e curiosos e localizada, de preferência, em frente a um espaço aberto – um terreiro – onde o povo se pudesse reunir e andar livremente, não se prevendo, o mais das vezes, a construção ordenada de casas em volta dessa praça. É que, ao contrário do que se observa nas missões do sul, onde, como se verá depois, cada núcleo jesuítico constituía por si mesmo o "povo", isto é, a cidade, os nossos principais colégios faziam parte de organizações urbanas distintas, ou então, quando sucedia a algum dos numerosos aldeamentos formados pelos padres, tomar corpo – como foi o caso de São Paulo de Piratininga, por exemplo – ele era logo repartido com as demais ordens religiosas e as autoridades civis. Assim, mais modesto e menos independente, o programa jesuítico brasileiro não comportava os traçados urbanísticos integrais tão característicos das missões da Província do Paraguai, das quais nos ficaram, – por bem dizer, de quebra, os chamados Sete Povos das Missões.

A conhecida descrição quinhentista do colégio construído pelo arquiteto Francisco Dias, na Bahia, mostra claramente o programa seguido e indica com minúcia o conteúdo de cada um dos "quartos" da "quadra" e a respectiva orientação:

"Tem de novo feito um claustro de pedra e cal e no quarto da parte de Leste, fica a igreja e sacristia; a igreja é razoável, bem acabada, com seu coro, é bastante por agora para a terra, e bem ornada de ricos ornamentos... O outro quarto da parte do Sul tem por cima a capela e enfermaria de boa grandura, por baixo despensa e adega. O quarto da parte do Poente tem 19 câmaras: nove por cima e por debaixo dez com as janelas grandes que fazem cruz nos corredores. O quarto da parte de Nordeste tem sete câmaras por cima e seis por debaixo: todas são forradas de cedro, e amplas mais que as de Coimbra, os portais de cantaria, e é edifício bem acomodado, exceto que está por aperfeiçoar e forrar os corredores e guarnecer".

Já se deu impropriamente a essa expressão "forradas de cedro", referente às câmaras, o sentido de revestimento de paredes, à guisa de *boiserie*, quando, na verdade, não pode senão significar a forração comum dos tetos.

Quanto à técnica, excluídas as primeiras construções sumárias de cobertura vegetal, "de pouca dura" – como diziam, então, os padres – houve uma primeira série de edificações ainda provisórias, estruturas de madeira e barro-de-mão, quase sempre assobradadas, com compartimentos forrados e cobertura de telha. As referências a umas e outras, nas cartas, nas crônicas, etc., são numerosas e muitas delas já pareciam "velhas" quando, de 1583 a 1585, o padre

Cristóvão de Gouveia as visitou. Não eram, porém, tais construções tão precárias como se tem dado a entender. Anchieta, por exemplo, referindo-se à área cultivada do primitivo Colégio de Olinda, diz o seguinte: "ainda que grande está toda cercada de parede de tijolo..."; e tem "duas ruas de pilares de tijolo com parreira", acrescenta Fernão Cardim. Por onde também se conclui, fato este importante, que o emprego do tijolo em Pernambuco, ao contrário do que se tem afirmado, é anterior, de muito, ao domínio holandês.

As instruções de Roma com referência a construções eram, porém, no sentido de se atender à "perpetuidade – porque ainda que custe mais, sai mais barato". Aquelas estruturas provisórias foram, pois, substituídas, logo que as circunstâncias o permitiram e muitas vezes ainda no primeiro século, por construções já de caráter definitivo, de taipa de pilão ou de pedra e cal, dependendo a preferência dos recursos e das conveniências locais. As duas técnicas eram empregadas contemporaneamente. Onde houvesse bom barro e pedra e cal fossem difíceis de obter, recorria-se à taipa de pilão. Em São Paulo, por exemplo, fora do litoral.

Essas estruturas, em que as paredes são formadas por camadas sucessivas de barro apiloado, distinguem-se das de alvenaria de pedra pelos contornos menos definidos e precisos e pelo aspecto acachapado, conforme se pode observar no oitão da preciosa capelinha paulista de Santo Antônio, no Município de São Roque (Fig. Ia). O espesso prancbão, fazendo de verga sobre a janela, é solução peculiar às construções de terra socada, embora também empregada nas de alvenaria de pedra, quando o enquadramento dos vãos não pudesse ser de cantaria, como ocorre, por exemplo, na porta travessa da igreja de Reritiba, hoje cidade de Anchieta, no Espírito Santo.

Na capela tão simpática de São Miguel, daquela mesma região de São Paulo (Fig. 17), o aspecto mais leve e gracioso resulta do alteamento da nave com paredes de adobe, material muito empregado nas reformas e acréscimos do século XVIII, e escoramento interno de madeira. O feitio primitivo desta velha capela de 1622 – contemporâneo do portal e da peça valiosa que é a grade de separação do presbitério (Fig. 17) – seria, acrescida de alpendre, o das capelas típicas de aldeia, como a de Carapicuíba (Fig. 12), construção também de taipa, embora posterior de um século, pois data de 1735, e onde ainda se conservam, na terça decorada da sacristia, vestígios de mão-de-obra indígena (Fig. 12).

Outro traço característico imposto pela técnica, são os grandes beirais, precaução esta indispensável – já que não havia calhas – para evitar que a água despejada dos telhados fosse aos poucos desagregando o barro das paredes e comprometendo assim, com o tempo, a estabilidade do edifício.

Quanto às construções ditas de "pedra e barro", como, por exemplo, a igreja do Colégio de São Paulo (Fig. 28), representavam, de certo modo, um compromisso entre essa técnica e a de pedra e cal.

Ao contrário do que se tem categoricamente afirmado, as edificações em alvenaria de pedra – tanto religiosas como civis – já eram bastante comuns na segunda metade do primeiro século. Foram várias as construções jesuíticas, igrejas e colégios, então feitas com essa técnica.

Tomé de Sousa, em sua carta de 1° de junho de 1553, descreve São Vicente como "bua igreja muito honrrada e honrradas casas de pedra e call com um collegio dos Irmãos de Jhesus", o que faz presumir fosse a igreja, ela também, de pedra e cal. Ora, essa igreja não podia ser outra senão a do próprio colégio, concluída no ano anterior e tão boa que, no dizer do padre Nóbrega, "até em Portugal não possuíam ainda então os Jesuítas outra melhor", porquanto a construção da nova matriz, edificada em substituição da primitiva, que o mar destruiu em 1542, só foi iniciada em 1559. E como, ainda hoje, a igreja do colégio – atual matriz – conserva, tanto externa como internamente, as proporções e o aspecto geral das igrejas mais antigas (Fig. Ib), embora os vãos e o frontão datem do século XVIII, e o revestimento, a cobertura, o coro, etc. tenham sido recentemente desfigurados – é bem possível que o seu arcabouço ainda seja o mesmo daquela primeira igreja referida pelo governa-



Fig. 2: Frontespício da igreja do antigo Colégio do Rio de Janeiro e foto do sacrário de um dos altares colaterais da mesma igreja.



dor geral e assim descrita em carta do dia 20 de junho de 1552, pelo padre Nunes: "a igreja é a mais devota que há agora nesta costa. A capela é mui bem forrada e formosa, e um terço da igreja, por causa dos altares, é também forrado". Mormente se levarmos em conta que muito antes do *coup de grâce* do aventureiro Cavendish, já São Vicente se estava despovoando e a decair e que ainda agora se conservam na igreja, conforme teremos ocasião de referir depois, quatro colunas e um sacrário, trabalhados no estilo característico dos altares jesuíticos do primeiro período.

A igreja de pedra e cal mandada construir por Mem de Sá, no Salvador, para o "mosteiro de Jesus", com capela-mor forrada "de painéis para se poder pintar de figuras com oleo avendo bom pintor que o saiba fazer", já estava concluída havia cinco anos quando ali chegou, em 1577, o irmão arquiteto Francisco Dias, com a incumbência de projetar e dirigir a construção do novo colégio, o mesmo descrito por Cardim, nove anos depois, "todo de pedra e cal de ostra, que é tão boa como a de pedra de Portugal. Os cubi-

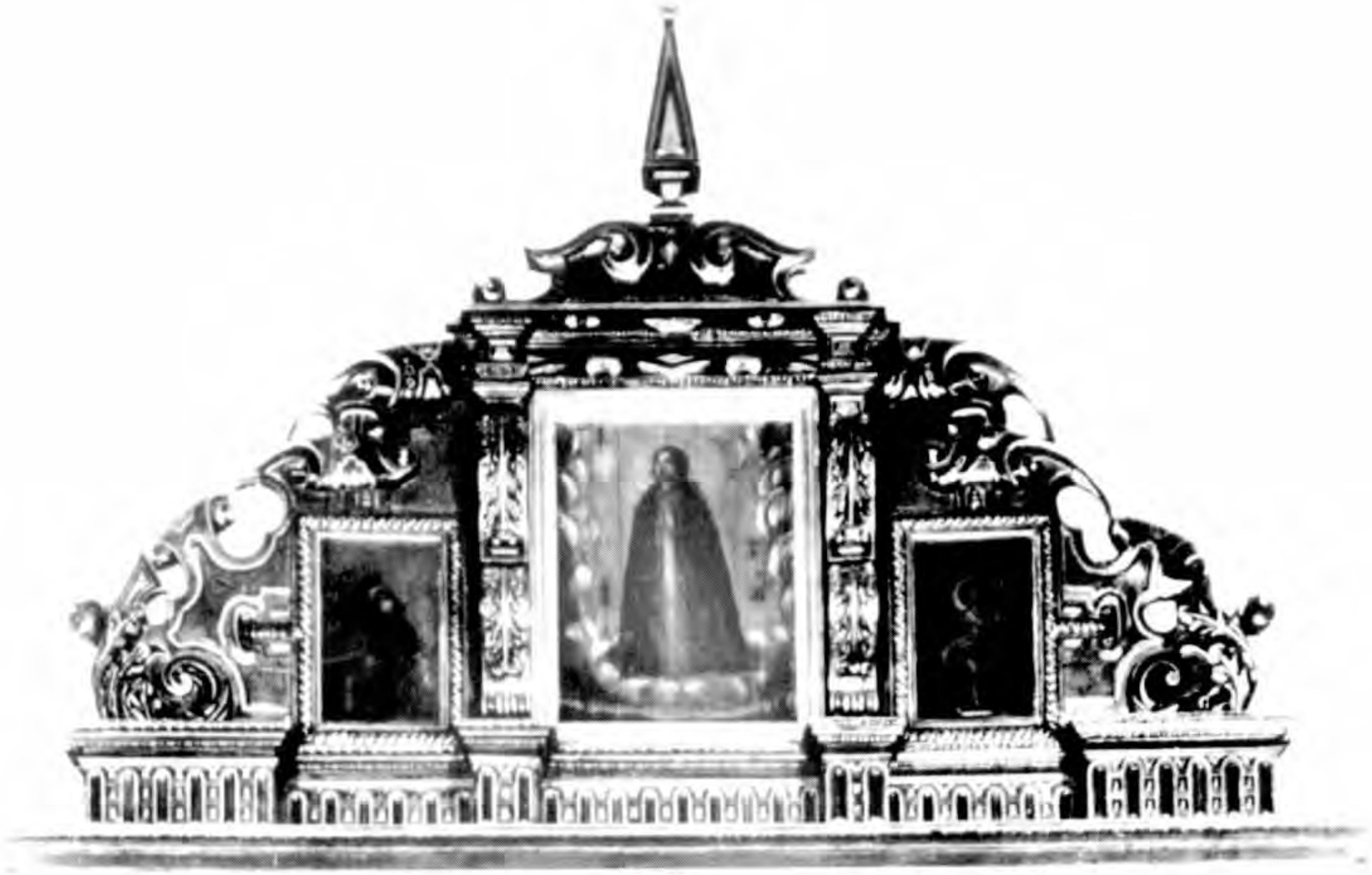
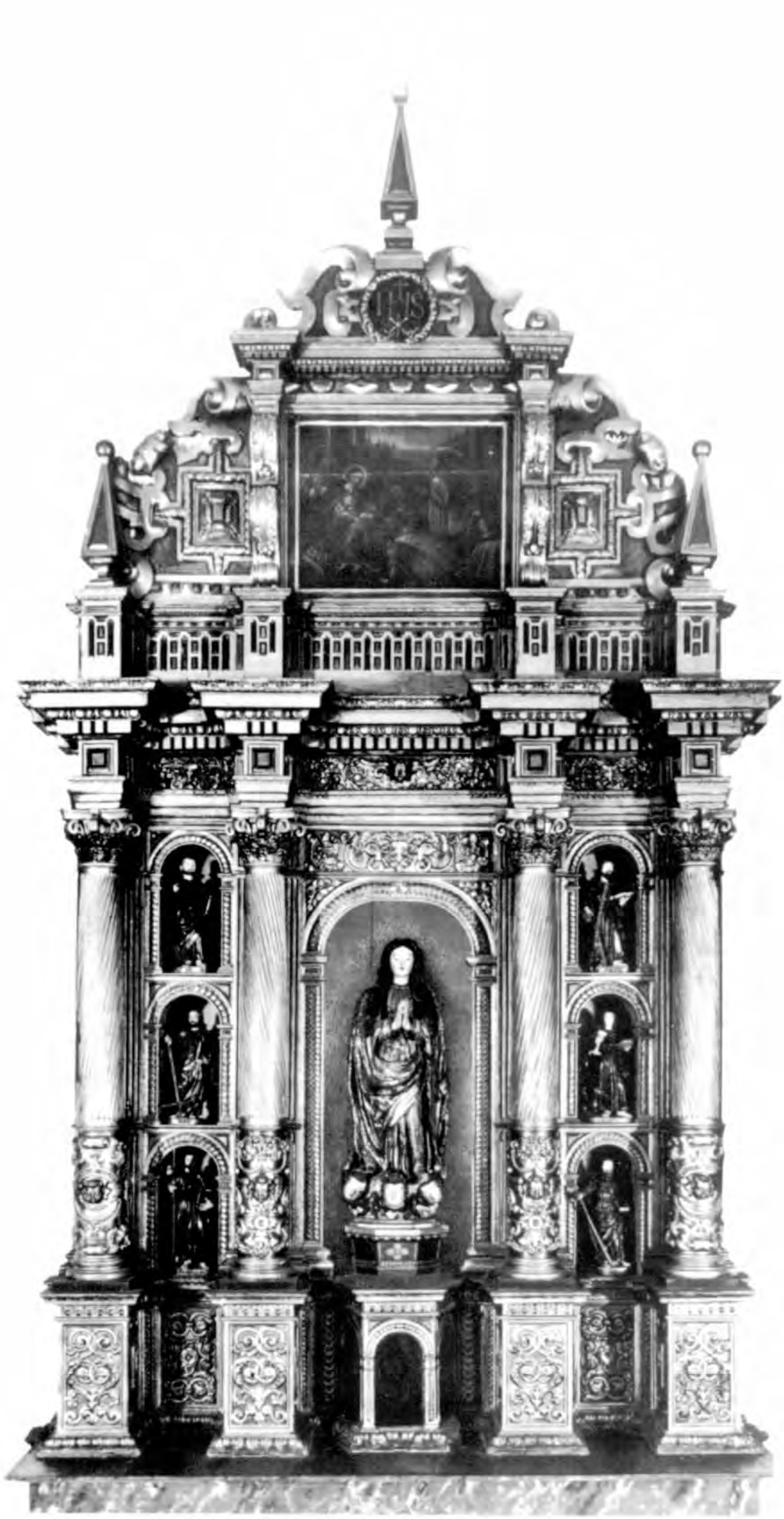




Fig. 3: Sacrário e pormenores do retábulo do altar-mor da antiga igreja do Colégio do Rio de Janeiro.

Fig. 4: Retábulo de um dos altares colaterais da antiga igreja do Colégio do Rio de Janeiro.



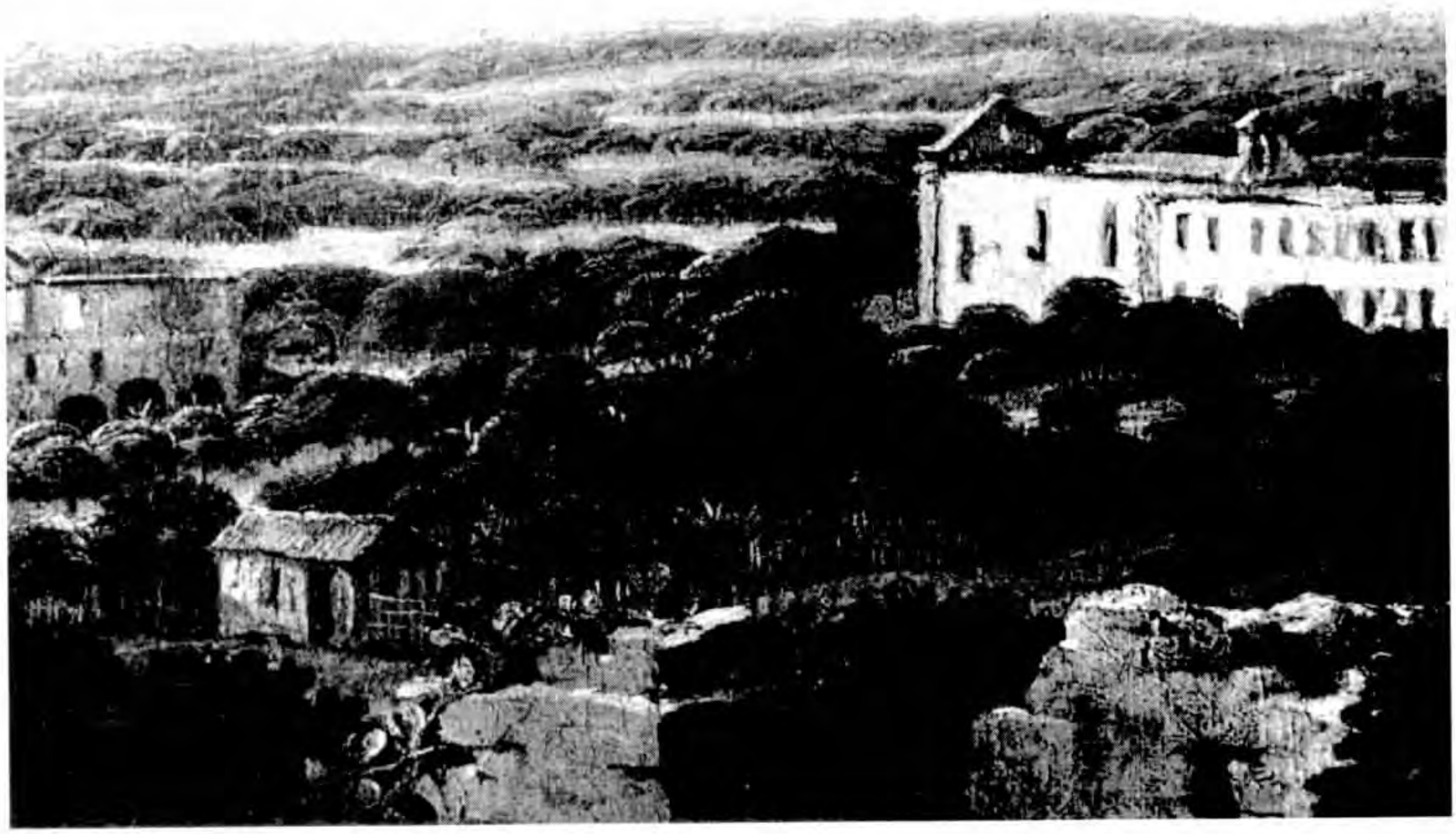




Fig. 5: Retábulo de um dos altares colaterais da antiga igreja da Graça, do antigo Colégio de Olinda, e pormenor de um quadro de Franz Post, onde se vê o estado em que ficou a igreja depois do incêndio.

culos são grandes, os portais de pedra, as portas d'angelim forradas de cedro".

Era também construção do primeiro século e de pedra e cal a igreja destruída com o arrasamento do morro do Castelo, nesta cidade, igreja inaugurada em 1588, em substituição da primitiva, e que ainda conservava, quando demolida – demolição feita com desamor e sem os cuidados que no caso se impunham – o aspecto original (Fig. 2).

Finalmente, a *nova* igreja de N. Sra. da Graça, do Colégio de Olinda, cuja construção foi iniciada, em pedra e cal, logo após a inspeção do visitador, já em 1592 "estava coberta e pronta só faltava caiar", obedecendo o seu estilo, segundo informa o padre Pero Rodrigues, em 1597, "à traça de S. Roque".

Essa igreja quinhentista tem sido dada como "reduzida a cinzas" pelo holandeses, considerando-se o edifício atual uma reconstrução de fins do século XVII, destituída de maior interesse. Os estudos efetuados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional mostram, entretanto, de forma inequívoca, que essa igreja é, de fato, a primitiva. Com efeito: 1°) os altares colaterais são contemporâneos da construção de fins do século XVI, conforme se poderá constatar adiante, quando tratarmos com mais vagar da arquitetura interna das igrejas jesuíticas; 2°) o risco da igreja, tanto pelo seu interior como pela fachada, baseia-se, efetivamente, na "traça" da igreja de São Roque, da Casa Professa dos Jesuítas, em Lisboa, cujo frontispício – a única parte do prédio que sofreu com o terremoto – foi, ao que parece, reconstruído com aproveitamento do material primitivo (Fig. Ic); 3°) no panorama de Olinda, de Franz Post, aqui reproduzido (Fig. 5), observa-se muito claramente que os danos causados pelo incêndio – da mesma forma que em Lisboa com o terremoto – não foram de molde a desmantelar o edifício. O fogo, ateado, é de presumir-se, no altar-mor, que, este sim, desapareceu, teria passado ao forro e ao madeiramento da cobertura; daí ao coro e às janelas da fachada principal, janelas cujos vãos foram recompostos já em desacordo com o estilo da construção quinhentista. A preservação dos altares colaterais explica-se muito naturalmente, porquanto, pela disposição da planta, ficam isolados do altar-mor e resguardados ao fundo de dois arcos de alvenaria de pedra com pés-direitos e arquivoltas de cantaria (Fig. 5).

Esta igreja de Olinda, projetada pelo arquiteto jesuíta Francisco Dias, um dos colaboradores de Filipe Tersi – o arquiteto levado de Roma para Lisboa pelos jesuítas, especialmente para construir a igreja de São Roque – é, pois, a única igreja jesuítica quinhentista, com *pedigree*, ainda existente no Brasil, uma vez que a autenticidade do arcabouço da de São Vicente, que de qualquer forma não terá filiação tão definida, ainda não está, apesar dos indícios, comprovada[1].

Passemos agora a considerar, tanto no conjunto dos monumentos como nos seus pormenores, o partido, ou melhor, os partidos de preferência adotados – quando não, criados – pelos arquitetos jesuítas, ou arquitetos leigos a serviço da Companhia de Jesus.

O partido arquitetônico tradicionalmente empregado pelas ordens religiosas nos seus mosteiros e conventos, ou seja, o de dispor os vários corpos da construção em "quadra", como então se dizia, formando-se assim um ou mais pátios, foi mantido também pelos jesuítas. Convém, entretanto, desde logo notar que, em conseqüência talvez da vida ativa dos padres, atividade esta decorrente do "espírito" mesmo da Companhia e da sua Regra, faltam quase sempre

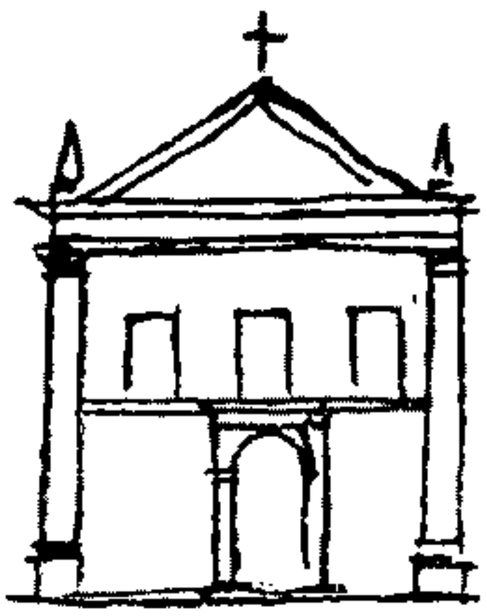
1. Já se achava em provas este trabalho, quando dona Maria de Lourdes Pontual – funcionária do SPHAN, incumbida pelo diretor do Serviço de estudar mais de perto esse caso da igreja da Graça –, submeteu à apreciação da Seção Técnica a admirável descrição da igreja de São Roque, de Lisboa, contida no tomo 2° da **Cronica da Companhia de Jesus,** de Baltazar Teles. Verifica-se, por esse valioso documento, que na igreja de Lisboa havia nichos laterais destinados aos confessionários e encimados por janelas ou tribunas, semelhantes, portanto, aos existentes na igreja de Olinda, nichos que foram mais tarde (Baltazar Teles escreve antes de 1642) desmanchados, embora "alguns a julgassem d'antes por mais engraçada" para se abrirem no lugar deles mais quatro capelas profundas, naturalmente já por influência da igreja de São Vicente de Fora, então em construção. Conseqüentemente, a igreja da Graça corresponde ainda à feição original da *nova* igreja de São Roque – o que mais acentua a importância histórica desse monumento–, ao passo que a do Salvador já corresponde à versão ampliada seiscentista.

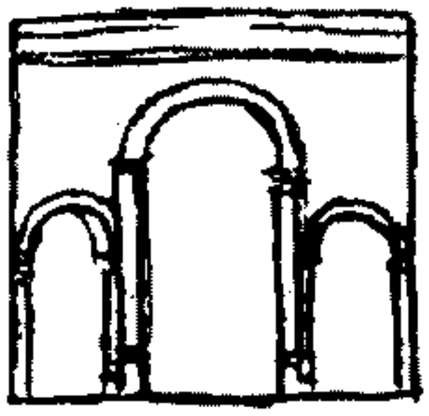
Fig. I



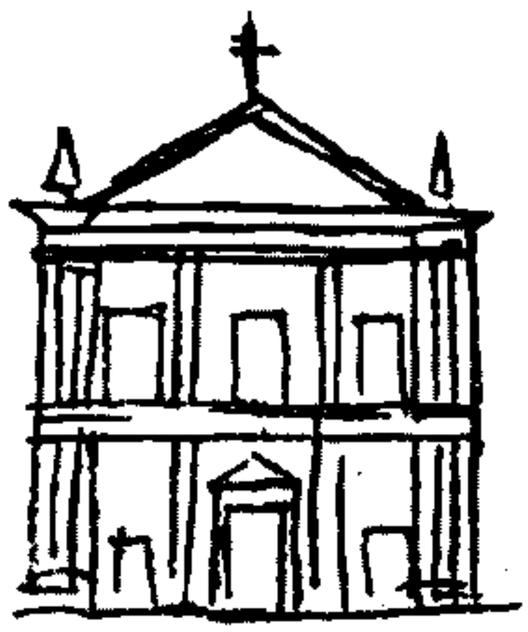
a

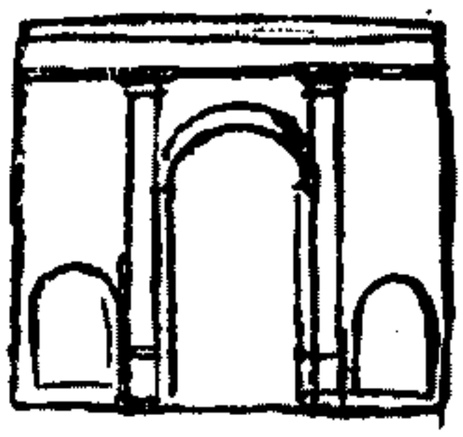
b

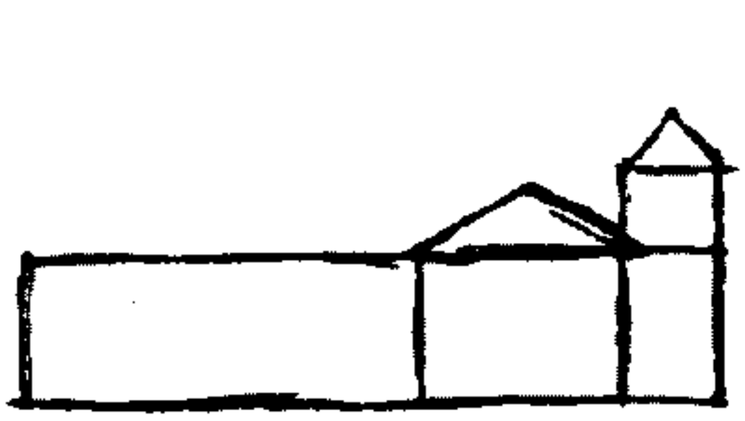


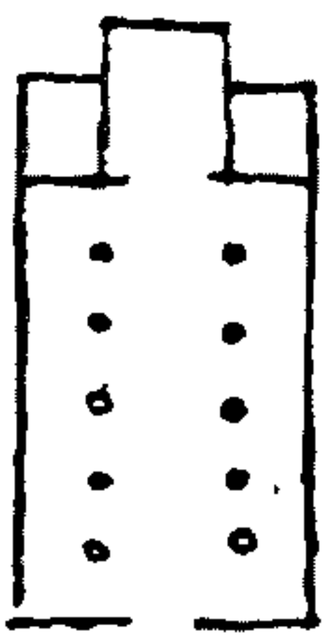


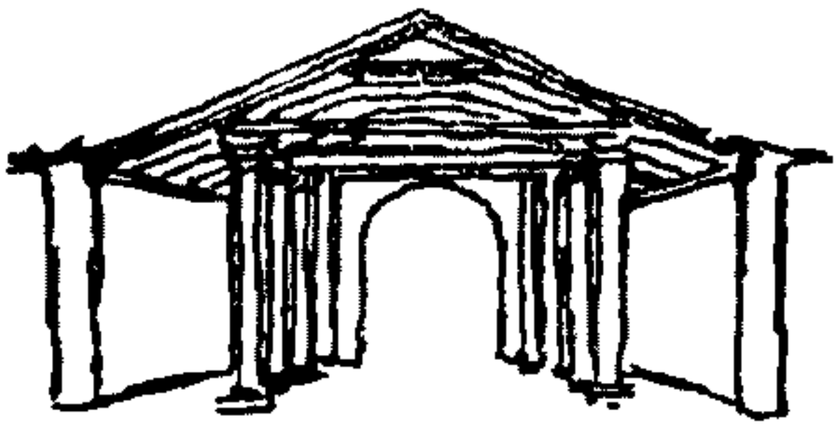
c

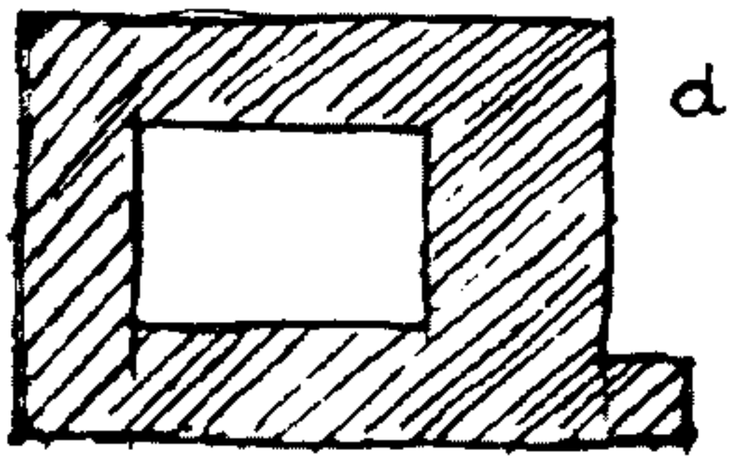




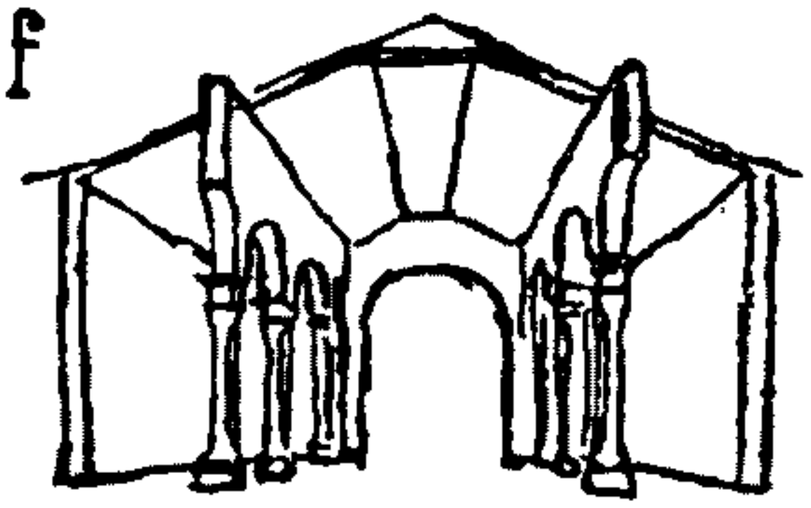




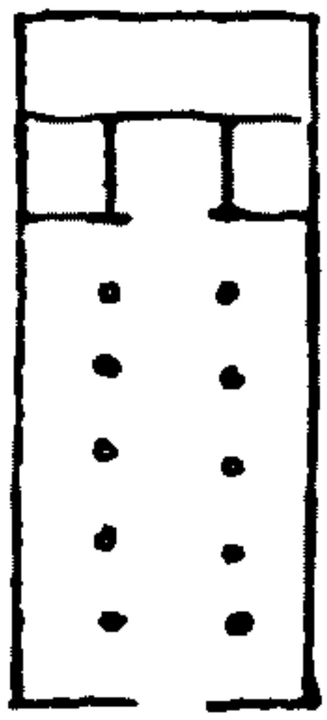


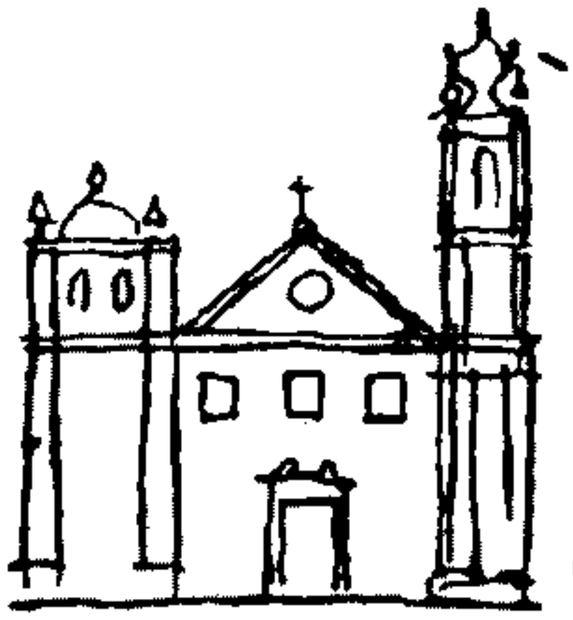


d

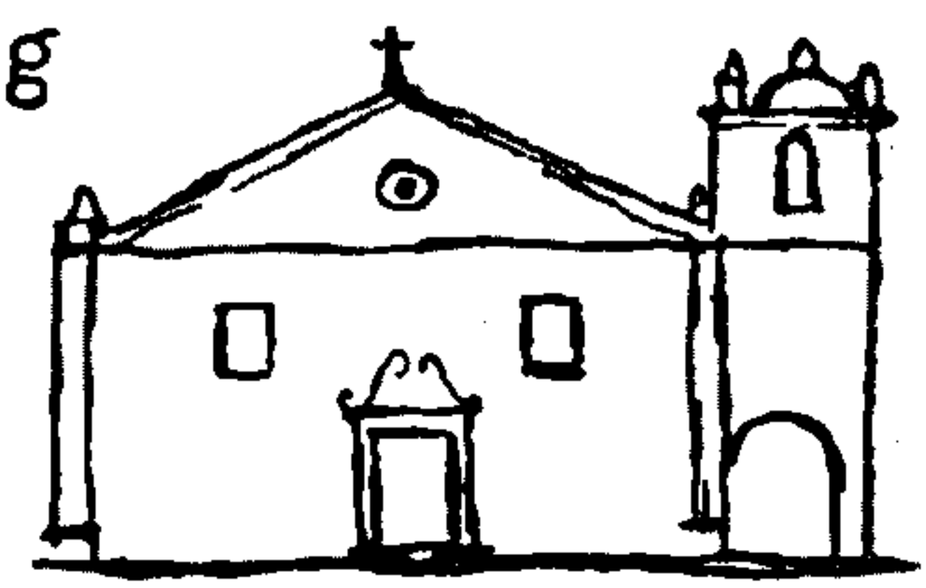


f





e



g



Fig. 6: Retábulo do altar-mor da igreja de São Lourenço dos Índios, em Niterói.

nesses pátios – nos colégios brasileiros, pelo menos – aquela atmosfera de sossego e de recolhimento, peculiar aos claustros dos conventos das demais ordens religiosas.

Além do antigo Colégio da Bahia, de que já tratamos, e do de Belém do Pará, descrito por Bettendorf, são também dispostos em quadra, entre outros, o Colégio de Olinda, os do Espírito Santo e do Estado do Rio, o de Embu – este com pátio bem modesto – e, ainda, diferente de todos os demais pelo seu aspecto sombrio e pesado de praça-forte, o de Paranaguá.

Um dos "quartos" da quadra era sempre ocupado pela igreja, cujo frontispício, mantido no alinhamento do quarto contíguo, formava com este, em elevação, um plano só, correspondendo ao colégio uma linha horizontal contínua e ao corpo da igreja um frontão de empena, com a torre servindo de remate à composição (Fig. Id). Essa disposição, clara e coerente, era geralmente adotada quando, de início, não fazia parte do programa a construção de uma segunda torre. O bem composto conjunto de Reis Magos (Fig. 18) é uma das poucas exceções a esta norma.

Quando os planos previam a possibilidade de se vir a construir, futuramente, uma segunda torre, aquela que primeiro se fazia era a de ligação entre a ala do colégio correspondente ao terreiro e a igreja, como nos colégios do Castelo, no Rio de Janeiro e de São Paulo. Torres que, na maior parte das vezes, não foram concluídas ou nem mesmo sequer iniciadas, ou que só se fizeram depois da expulsão, muito mais tarde, sem se atender então, de qualquer forma, às características da construção primitiva; já não diremos quanto ao estilo – o que, aliás, nunca





Fig. 7: Castiçais da primitiva banqueta do altar-mor da igreja de São Lourenço dos Índios.

Fig. 8: Sacrário e uma das colunas do retábulo do altar-mor da igreja do antigo Colégio de São Vicente.

sucedia – mas quanto ao equilíbrio plástico da composição, como, por exemplo, na igreja já demolida do Colégio de Vitória (Fig. Ie).

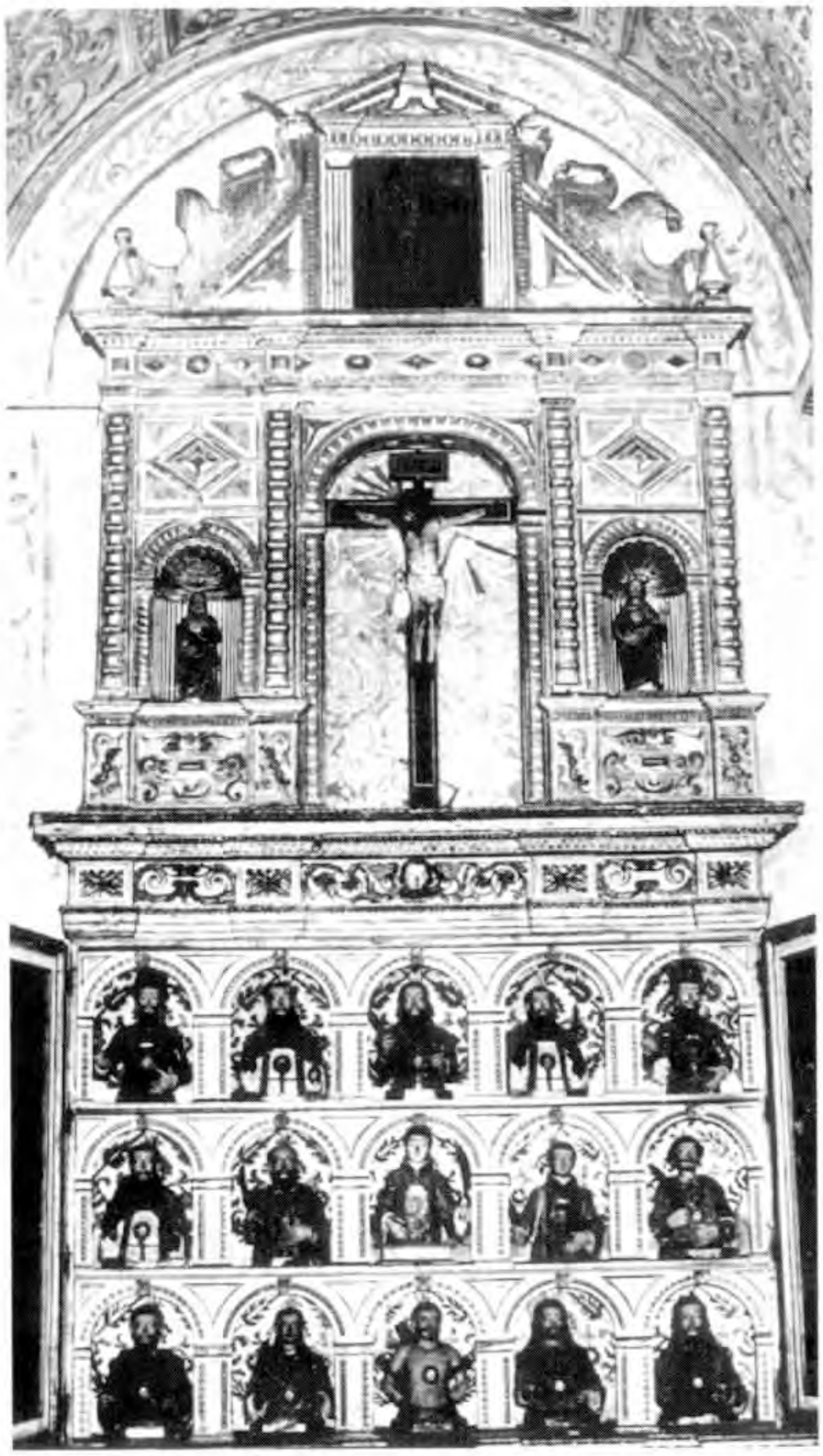
No que se refere à planta baixa das igrejas, o partido aqui adotado pelos jesuítas foi, quase exclusivamente, o de uma só nave. Apenas em dois casos, a documentação até agora coligida mostra solução diferente. Na igreja de São Pedro d'Aldeia (Fig. 32), construção muito "pura", tanto do ponto de vista técnico como plástico, onde se vê, na sua forma mais rudimentar, o partido de três naves tão apropriado às igrejas missioneiras (os esteios centrais, aliviando o peso da cobertura, permitem maior amplitude e daí a possibilidade de abrigar um maior número de fiéis) (Fig. If) – e na da antiga Reritiba. Nesta, a sustentação do madeiramento da cobertura e conseqüente separação do corpo da igreja em três naves – ou pseudo-naves – é feita por duas ordens de arcadas, disposição que parece ser a original; não só porque as colunas apresentam características de trabalho muito antigo, como também porque, considerando-se a largura desusada do corpo da igreja, a pouca espessura das paredes dos oitões parece indicar não terem sido feitas para resistirem, sozinhas, aos esforços laterais resultantes do sistema de armação adotado na cobertura (Fig. Ig). O que, aliás, não seria de estranhar – tratando-se, ao que parece, de uma igreja seiscentista – porquanto as três naves da velha Matriz de São Sebastião, no antigo morro do Castelo, aqui no Rio, embora já estivessem reformadas por ocasião da demolição, correspondiam, ainda, à descrição da igreja quinhentista de Mem de Sá: "Fiz a Sé de *três naves*, também telhada e bem consertada".

O partido geral de uma só nave inclui, no caso das igrejas jesuíticas brasileiras, plantas de quatro tipos diferentes.

Primeiro o tipo mais singelo, que teria sido o das capelas rudimentares dos primeiros tempos e no qual a capela-mor e a nave constituem um mesmo corpo de construção dividido convencionalmente em duas partes por um arco "cruzeiro" (Fig. IIa). Essa forma primária, hoje muito rara, é a que vamos encontrar na já referida capela de Santo Antônio, do segundo século, que, apesar da invocação e do fato de ser uma capela particular, não deixa contudo de ser, também, uma capela de inspiração e de gosto jesuíticos, conforme teremos ocasião de verificar depois. E ainda, possivelmente, na de Voturuna, de que só resta a parte correspondente à capela-mor, cujo retábulo – uma versão de sabor popular dos nobilíssimos retábulos jesuíticos do primeiro período – é, por essa mesma razão, uma peça de valor excepcional (Fig. 13).

Depois o partido tão generalizado, próprio das igrejas mais antigas e daquelas que, embora relativamente recentes, obedeceram a um programa mais modesto de construção: igrejas onde aparecem perfeitamente diferenciadas a nave e a capela-mor propriamente dita, de largura e pé-direito menores (Fig. IIb), partido claro e franco de composição, que depois se desenvolve em Minas Gerais.

O terceiro grupo reúne as igrejas cujo traçado corresponde a uma acomodação entre essa forma singela mais geral e o partido já o seu tanto complexo das igrejas maiores do século XVII. Nessas igrejas, mantêm-se ainda os três altares usuais do modelo anterior, com a particularidade, porém, de se criarem, também para os colaterais, pequenas capelas apropriadas, de maior ou menor profundidade, como no caso da igreja de Olinda, onde tais capelas formam conjunto com a capela-mor (Fig. IIc). Nesta igreja, os dois nichos localizados acima dos arcos dessas capelas (Fig. IId) parecem acréscimos ao traçado primitivo, contemporâneos da reforma do segundo século e, possivelmente, criados com o objetivo de nele se colocarem as imagens de Santo Inacio e São Francisco Xavier, já então canonizados, porquanto esse mesmo tema ocorre por várias vezes em igrejas jesuíticas desse período. Vamos, por exemplo, encontrá-lo na importante igreja do Seminário de Belém de Cachoeira, onde os nichos são em número de quatro, dois de cada lado do altar-mor (Fig. IIe), e também em igrejinhas modestas, como a de Vinhais, no Maranhão (Fig. IIf). Na igreja de Socorro, em Sergipe, os padres adotaram o partido, bem mais freqüente, de dispor as duas capelas no sentido transversal, repetindo-se,



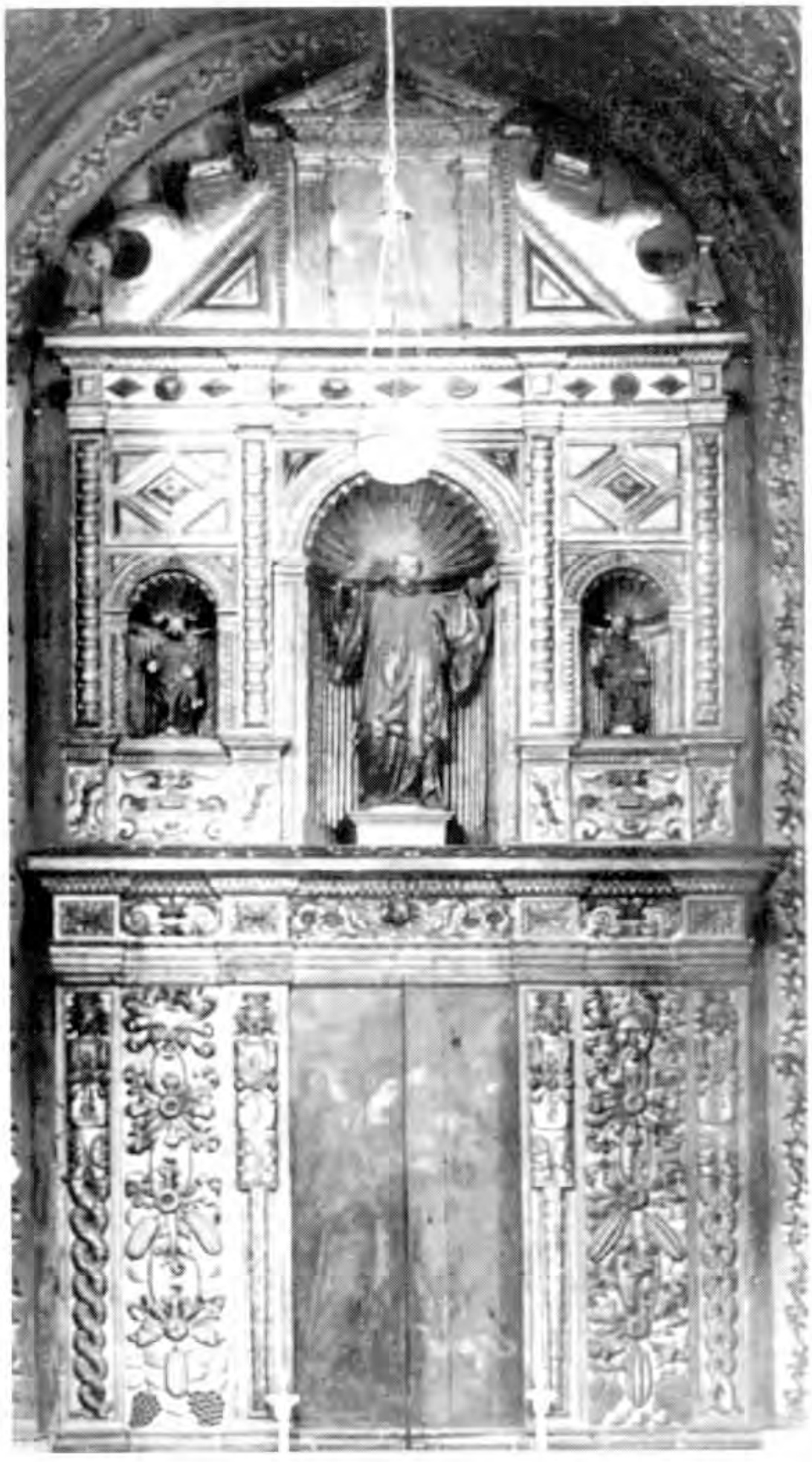
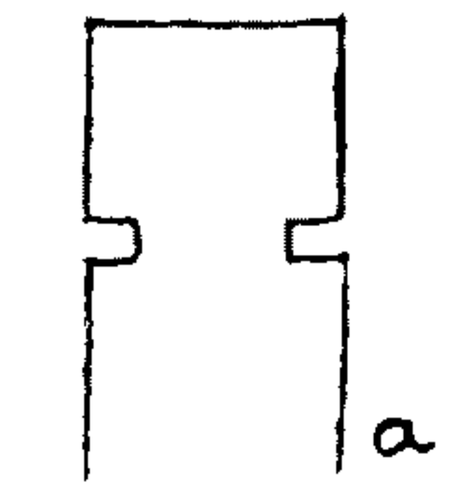
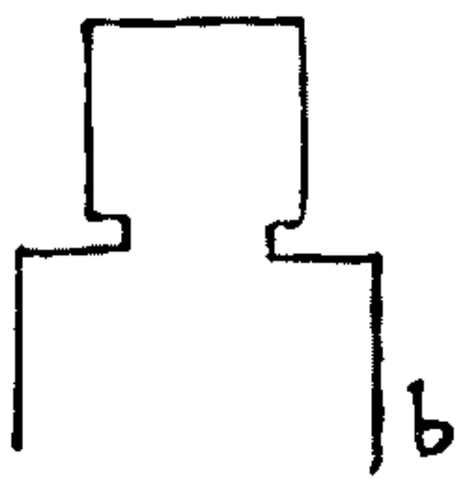
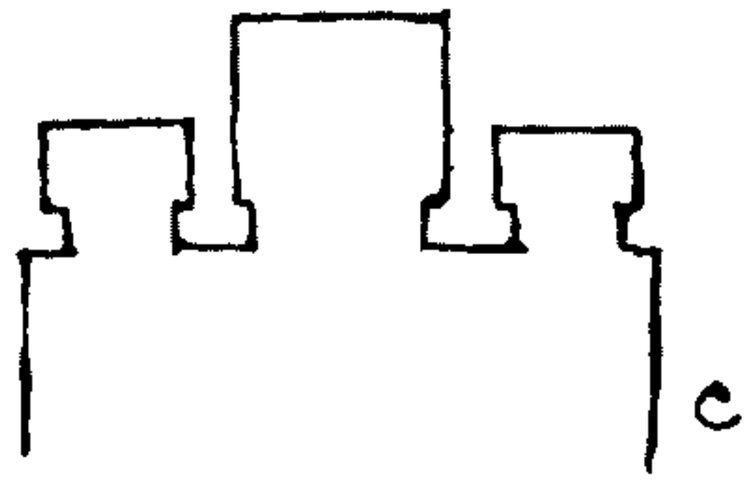


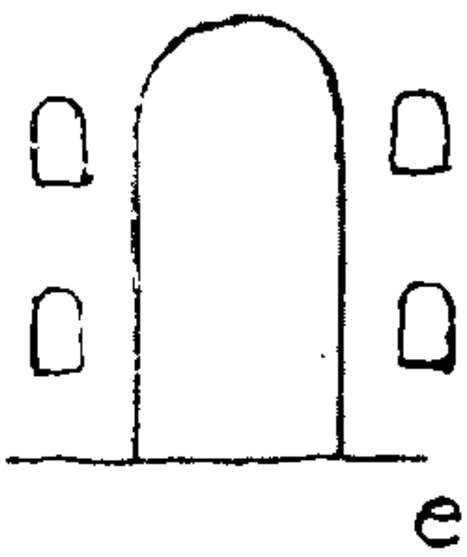
Fig. 9: Retábulo da capela dos Santos Mártires e das Virgens Mártires, na igreja do antigo Colégio da Bahia.

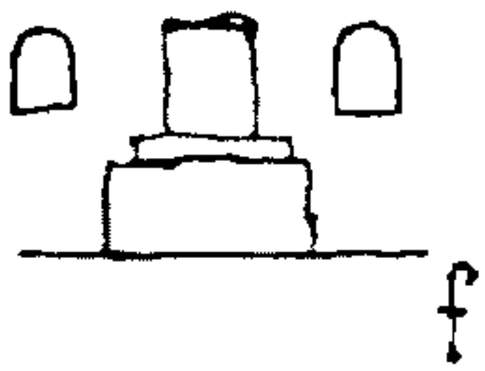
Fig. II

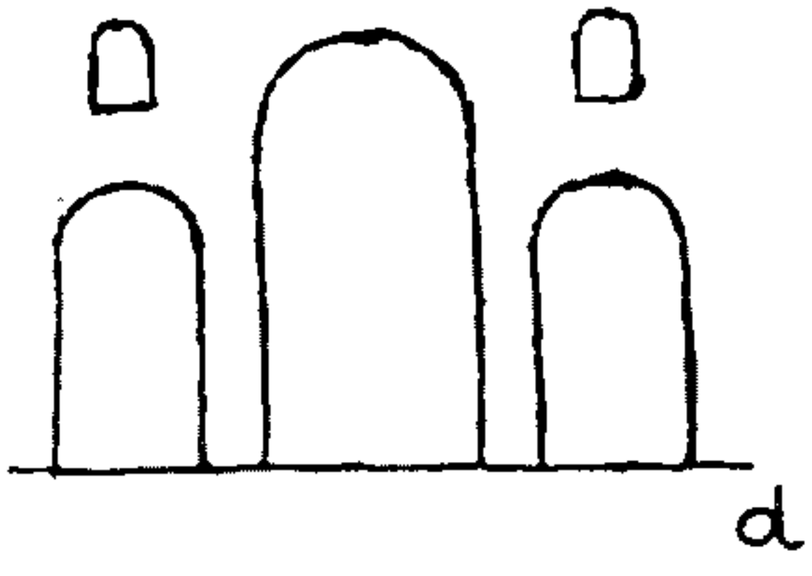

a

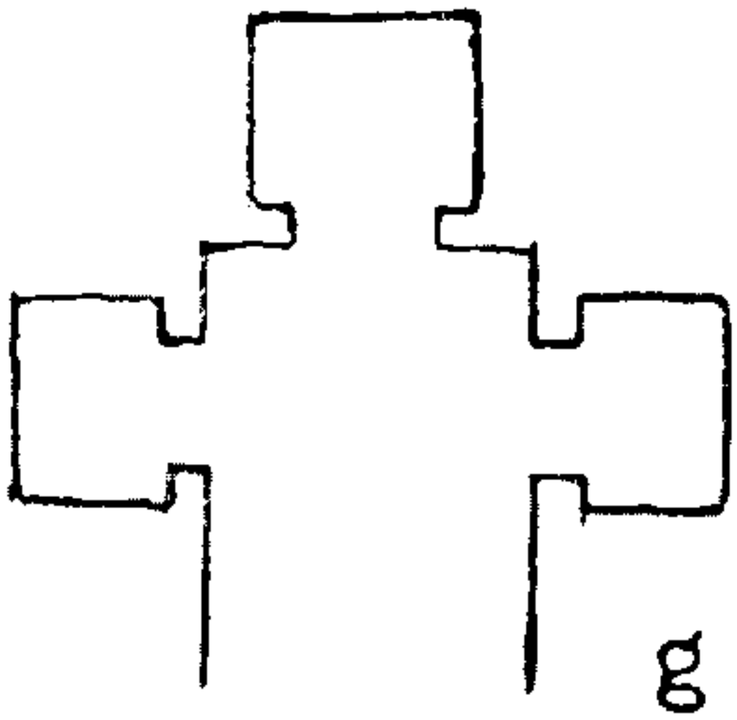

b

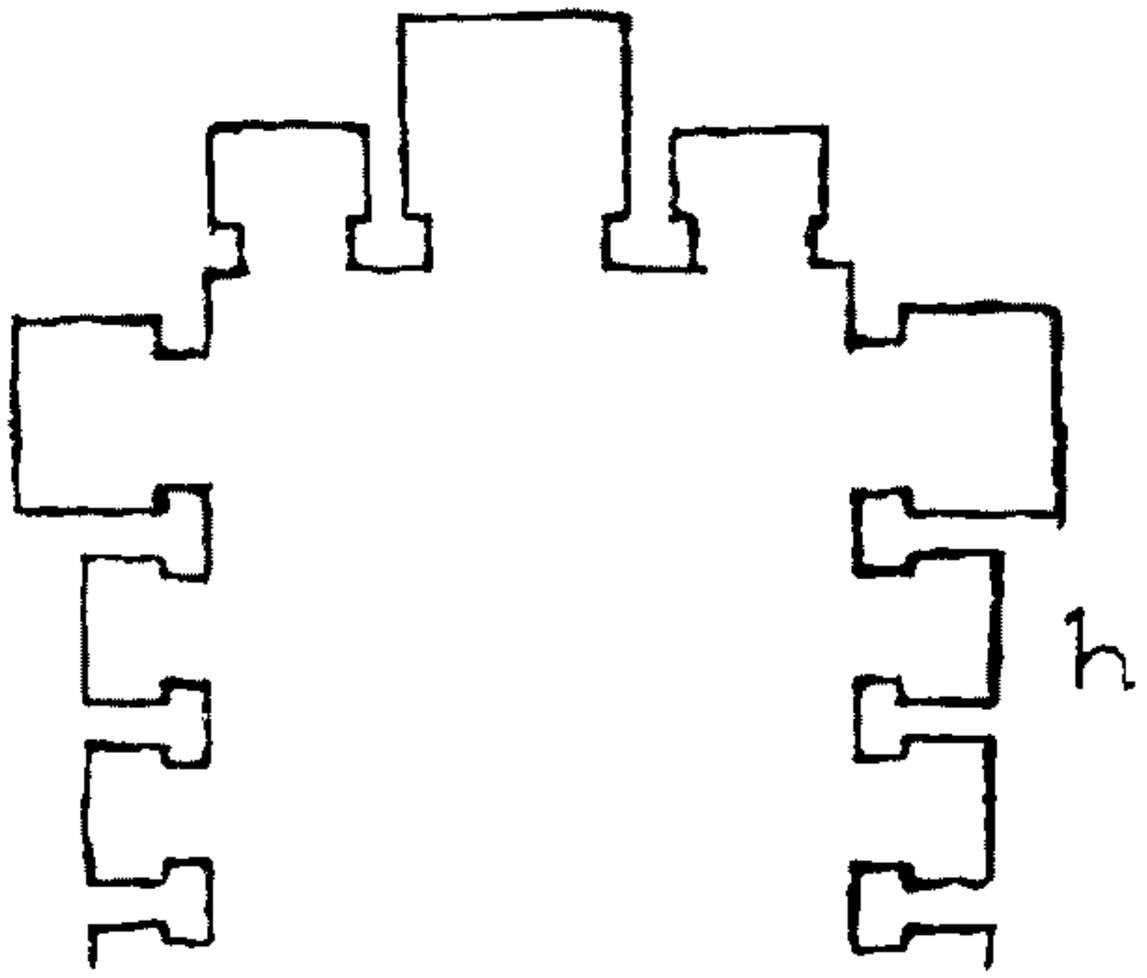

c

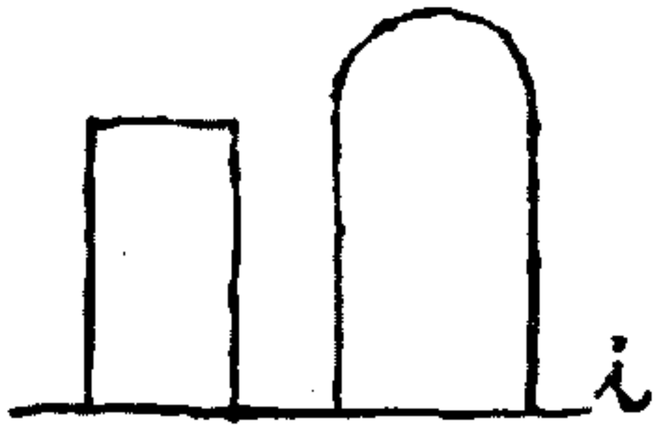

e


f


d


g


h


i

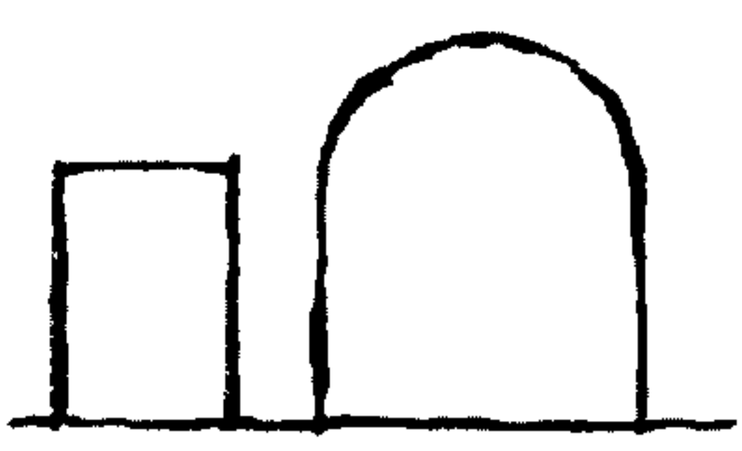
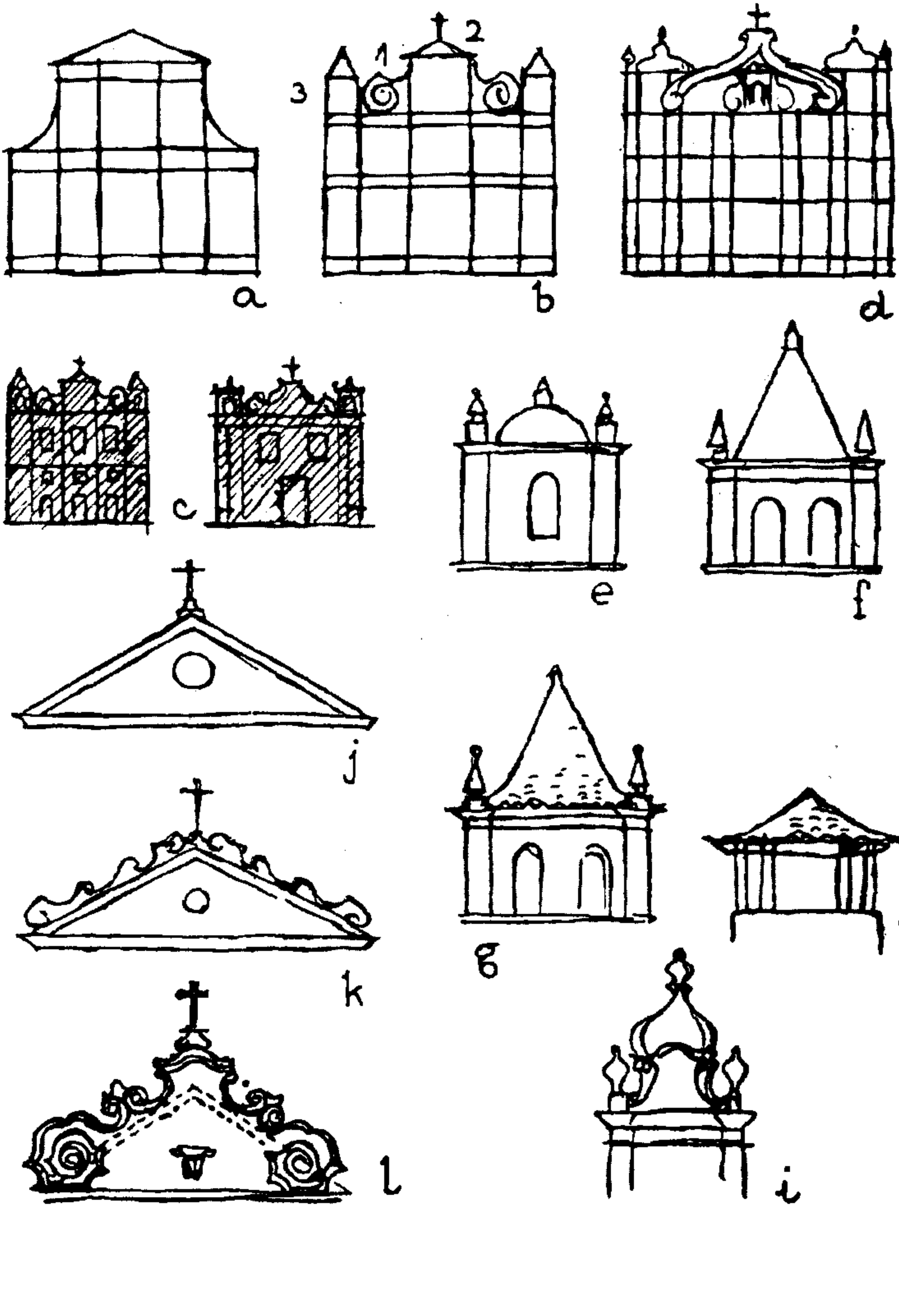

j

Fig. III



assim, a velha norma de planta em cruz latina (Fig. IIg). O arco de uma dessas capelas, em cantaria e ricamente ornamentado, parece único, no seu estilo, em todo o país (Fig. 31).

Na do Colégio de São Luís , no Maranhão, o partido é o mesmo, embora, pelas proporções, esta igreja talvez se enquadrasse melhor entre as do último tipo – o das igrejas maiores seiscentistas, já influenciadas pelo padrão de planta então corrente da igreja jesuítica romana de Gesù. Pertencem ou pertenceram a esta categoria, além da igreja do Colégio do Salvador, espécie de "matriz" da Companhia, as de São Paulo de Piratininga e de Belém do Pará. Em vez dos três altares – caso mais geral nas igrejas do tipo anterior – contam-se aqui numerosos altares dispostos em capelas laterais, sendo que as duas mais próximas da capela-mor faziam-se quase sempre mais largas e mais altas, quando não também mais profundas, com aquele mesmo objetivo de marcar, em planta, o cruzeiro (Fig. IIh).

Consideremos a seguir o aspecto propriamente plástico e de modenatura desses monumentos.

Na construção de suas igrejas os padres, embora acompanhassem, como os demais religiosos, a evolução normal do estilo de cada época, atuaram em numerosos casos como autênticos renovadores, apoiando e adotando as concepções artísticas mais modernas e "avançadas"; não somente com o barroco ainda classicista da primeira fase da Contra-Reforma, quando, fora da Itália, as formas ornadas do primeiro Renascimento ainda prevaleciam, como depois, na época de maior eloqüência do estilo barroco, com as inovações, nem sempre aceitáveis, de alguns artistas, mesmo jesuítas.

Correspondendo grande parte das construções jesuíticas brasileiras definitivas ao período do domínio espanhol, – quando a personalidade obstinada e sombria de Filipe II já se desenhava, com tamanha nitidez, na arquitetura austera e despojada, quase penitente, do seu "palácio-convento" desmedido – nada mais natural que as construções da Companhia, conhecidas as ligações dela com o monarca, refletissem, nessa fase melhor que nas demais, também aqui, pelas suas proporções e modenatura, o gosto severo e frio próprio do estilo de Herrera, tanto mais que as dificuldades locais impunham mesmo à nossa arquitetura um certo comedimento.

Essas afinidades não se limitaram, porém, a influências de natureza assim tão vaga: tiveram uma origem bem mais precisa. É que Filipe II encontrara também em Portugal, na pessoa de Terzi – o arquiteto dos jesuítas – um artista da nova escola, capaz de lhe traduzir, de forma condigna, tanto a altivez e orgulho congênitos, como o puro ideal de paladino tenaz da Contra-Reforma. Confiou, efetivamente, o rei a esse artista, as obras dos Paços da Ribeira e após, em 1590, o seu visto às famosas plantas da igreja de São Vicente de Fora, na mesma cidade de Lisboa.

Ora, foi precisamente esse estilo sóbrio e de formas geométricas definidas, de Herrera em Madri e de Terzi em Lisboa, estilo ali, então, "ultramoderno" e que destoava violentamente da atmosfera local, saturada ainda de reminiscências manuelinas e plateresças, que veio para o Brasil quinhentista, trazido de primeira mão – novo em folha – pelo arquiteto Francisco Dias, colaborador de Terzi na construção de São Roque, conforme ficou dito anteriormente. Estilo cujas características aristocráticas ainda se podem observar nos três arcos de pedra, o da capela-mor e os colaterais, da igreja do antigo Colégio de Olinda, infelizmente recobertos com obra de talha mais recente, e que, até há pouco, também aqui no Rio podíamos apreciar no elegante portal da igreja do Castelo (Figs. 5 e 2).

A presença de um arquiteto profissional de sua categoria no Brasil daquele tempo foi sem dúvida decisiva, não só no sentido de fixar, de forma definitiva e logo de início, as características de estilo próprias da nossa arquitetura jesuítica, como também no de influir nas construções contemporâneas não jesuíticas.

Aliás, a própria igreja seiscentista atual do Colégio da Bahia, cuja planta obedece igualmente à de São Roque, deve ser baseada em risco de autoria dele, porquanto, vindo ao Brasil especialmente para projetar e dirigir a construção daquele colégio, e já encontrando, feita de novo por Mem de Sá para os padres, uma igreja rela-

tivamente modesta, que ficou formando um dos corpos da quadra desse colégio definitivo isto provisoriamente, pois que era apenas "grande bastante por agora" – por certo terá incluído no seu plano de conjunto, como não podia deixar de o fazer, o risco da nova igreja, aquela que deveria ser, juntamente com o colégio, definitiva. Tanto mais assim que em 1604 já se estava providenciando a obtenção de material para a construção dessa *nova* igreja que "ainda não havia sido iniciada", e que ele, Francisco Dias, ficou definitivamente no Brasil, onde morreu aos noventa anos de idade, em 1632, aqui no Rio de Janeiro. Só o benemérito jesuíta, Dr. Serafim Leite, no desenvolvimento da sua obra notável, poderá esclarecer-nos convenientemente essa importante questão[2].

Torna-se ainda necessário observar que a composição da fachada dessa igreja baiana denota ter havido, da parte do arquiteto que a projetou – ou dos que o sucederam durante o andamento das obras – uma certa hesitação na escolha do partido definitivo. Hesitação resultante do desejo, aliás mal sucedido, de conciliar a solução tradicional de duas torres, com o traçado erudito em voga desde que Vignola e Giacomo della Porta, e depois Maderna, nas igrejas de Jesus e de Santa Susana, respectivamente, fixaram o novo padrão de frontispício sem torre, geralmente conhecido por "jesuítico" (Fig. IIIa). Assim, por exemplo, (Fig. IIIb) enquanto as volutas da empena desenvolvem-se livremente (1), o frontão que remata o corpo central ficou reduzido a proporções exíguas (2) e as torres, vistas de frente, mal cabem na fachada (3), parecendo mais sineiras que propriamente torres, a ponto de o conjunto reproduzir, feita abstração dos pormenores e da escala monumental, a silhueta das pequenas capelas de duas sineiras, comuns tanto na metrópole como na colônia (Fig. IIIc).

Muito curioso é também o confronto desse frontispício com o da igreja de Santo Alexandre, em Belém do Pará – as duas igrejas jesuíticas do Brasil cujas torres foram concluídas, de uma só vez, pelos próprios padres da Companhia. Aqui, porém, as volutas descomunais transbordam por sobre as torres atarracadas (Fig. IIId) e, embora ambas as igrejas respeitem, em suas linhas gerais, o mesmo partido de composição compacta, aquilo que na do Salvador é medida, apuro e distinção, no Pará se traduz de uma forma tosca e meio bárbara, com certos elementos tão fora de escala que chegam mesmo a parecer brutais. O que, entretanto, não deixa de ter a sua beleza, assim como um autêntico fruto da terra, em contraste com a arquitetura mais recente da cidade, tanto religiosa como civil, arquitetura já da segunda metade de setecentos, toda ela requintada e cem por cento reinol.

Aliás, o que tem confundido, neste particular, os nossos críticos, a ponto de passarem, até hoje, despercebidos os poucos vestígios ainda existentes de monumentos e retábulos dos últimos decênios do primeiro século e começo do de seiscentos, é que as obras desse período apresentam geralmente proporções elegantes, mais "sobre o alto" (Fig. IIi), e um apuro maior no desenho e acabamento, o que não lhes dá aparência de coisa *muito velha*. Poderão mesmo parecer, à primeira vista, obras relativamente recentes, em todo caso, mais "modernas" que outras reconhecidamente da segunda metade de seiscentos ou de começo do século XVIII, cujas proporções "sobre o quadrado" – conseqüentemente mais pesadas (Fig. IIj) e o aspecto tosco da ornamentação, impressionam como coisa "primitiva".

Assim, embora não se possa fixar, a rigor, um critério cronológico uniforme para a apreciação das nossas obras de arte jesuíticas, pode-se contudo esclarecer, desde logo, que esse ar excessivamente primitivo é, muitas vezes, indício de trabalho menos antigo – já do segundo período.

Anotemos ainda, antes de concluir, mais algumas das particularidades das igrejas jesuíti-

2. À vista das informações do padre Baltazar Teles, referidas na nota 1, conclui-se não ter sido ainda esse primeiro risco, que presumimos houvesse feito o irmão Francisco Dias para a igreja baiana, o da igreja atual e sim outro, mais conforme com aquela traça de São Roque que lhe era familiar. O que, ainda assim, não exclui a hipótese de esse mesmo arquiteto ter elaborado, mais tarde e já então convenientemente informado do novo partido de composição em voga na Europa, um segundo risco – projeto que teria servido de base para a construção definitiva.


INRI





Fig. 11: Retábulo que teria pertencido à igreja construída por Mem de Sá para os jesuítas e corpo inferior do retábulo da capela dos Santos Mártires, ambos na igreja do antigo Colégio da Bahia.

Página anterior:
Fig. 10: Igreja do antigo Colégio da Bahia. Pormenor do retábulo que teria pertencido à capela-mor da igreja construída por Mem de Sá para os padres da Companhia.

Página seguinte:
Fig. 12: Frontispício, retábulo e terça decorada da capela da antiga aldeia de Carapicuíba, no Estado de São Paulo.







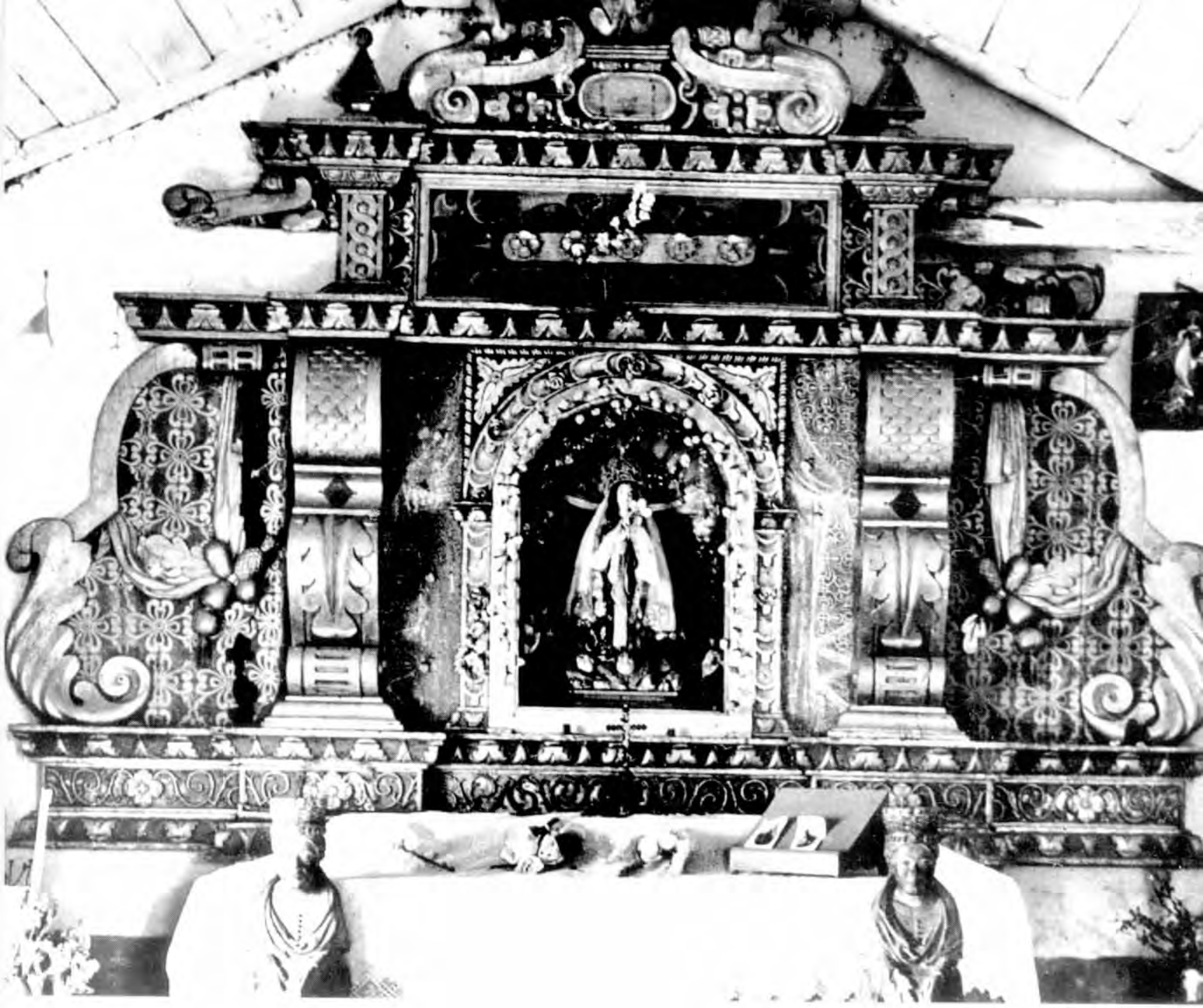


Fig. 13: Retábulo da antiga capela de Nossa Senhora da Conceição em Voturuna, no Estado de São Paulo.

cas aqui documentadas.

Quando a cobertura das torres era feita com tijolo – como nas igrejas do Espírito Santo e do Estado do Rio: Reritiba, Reis Magos, Santiago, São Pedro d'Aldeia, Campos, Itaguaí, etc. – ficava sempre à mostra, pelo lado de fora, o acabamento natural do extradorso caiado, em forma de "meia laranja", indicando-se assim, sem rebuços, a boa influência da técnica moçárabe (Fig. IIIe). Quando era feita com pedra e cal, como na igreja carioca do Castelo, prevalecia geralmente o acabamento em forma de pirâmide (Fig. IIIf). Na igreja de São Paulo, conservou-se esse mesmo acabamento agudo, mas com telhado,

por se tratar ali de uma estrutura de pedra e barro a exigir proteção adequada (Fig. IIIg). Na curiosa torre sineira, tão atarracada, da capelinha do Município de São Roque, a cobertura é também de telha e no mesmo estilo, porque assenta sobre esteios de madeira, independentes do corpo inferior da torre, que é de pedra (Fig. IIIh). Solução esta transferida depois, pelos próprios paulistas, para as capelas e igrejas matrizes de barro e madeira, de Minas Gerais.

Só mais adiante, já em pleno século XVIII, aparece, nesses coroamentos de torre, o perfil bulboso, aliás, como simples corolário barroco e não por um artifício de inspiração oriental, como tantos supõem (Fig. IIIi).

Apesar dos exemplos importantes do Salvador, de Belém do Pará, de São Luís do Maranhão, e mais alguns outros, de igrejas já da primeira metade do século XVIII, o frontão reto (Fig. IIIj) é o que melhor caracteriza as igrejas jesuíticas brasileiras, pois que elas não alcançaram o pleno desenvolvimento do barroco em meados e na segunda metade de setecentos. O tipo de transição entre essa forma regular e a forma livre barroca é o que apresenta volutas rampantes sobrepostas ao frontão clássico primitivo, mantendo-se assim, apesar da nova silhueta, a rigidez da empena retilínea, como nos mostra a igreja de São Pedro d'Aldeia (Fig. IIIk).

No caso do Seminário de Belém de Cachoeira, o frontão caprichoso e bem lançado data já da segunda metade do século XVIII (Fig. IIIl). O consolo existente em frente ao óculo do tímpano, e que teria servido de suporte a alguma antiga imagem, é o único vestígio do frontão reto primitivo, contemporâneo da porta e dos demais elementos seiscentistas ainda existentes. Enquanto em São Paulo, o frontão mais baixo do que a empena (Fig. 28) era mesmo seiscentista, correspondendo ao ponto do telhado primitivo, cujo alteamento fora feito anteriormente a 1810, data em que já aparece alteado, na planta da imperial cidade de São Paulo, levantada pelo Capitão de Engenheiros Rufino José Felizardo da Costa.

Quanto às portadas, tanto se encontram frontispícios de uma porta só, como conjuntos formados por cinco vãos, partido que, depois da construção da igreja nova do Salvador, se repetiu no Recife, em Belém do Pará e em numerosas igrejas de menor interesse, já de meados do século XVIII, inclusive na grande igreja inacabada do Castelo, com portais de mármore de Lioz, enquanto a igreja velha tinha apenas a porta central, com uma cercadura de granito do país, de risco severo, ainda com frontão inteiro, de fins do século XVI. Também, nas igrejas menos pretensiosas do século seguinte, era comum a porta única, como na do antigo Colégio de Vitória, já com frontão partido, de acordo com o estilo da época, e nas demais igrejas jesuíticas do Rio de Janeiro e do Espírito Santo, ou então, numa técnica diferente, o modesto mas importante portal de madeira, com inscrição de 1622, da capela paulista de São Miguel, que ainda conserva a porta e a ferragem primitivas (Fig. 17).

Convém observar, entretanto, que no desenho de todas essas portadas, com exceção talvez das de Santo Alexandre, prevalece a linha elegante e o pormenor apurado e que são muitas vezes delicadamente ornamentadas, como ocorre com as da igreja do Espírito Santo, no Recife (Fig. 31), prejudicadas pelas portas de um estilo muito mais moderno, que já não condiz com a da cantaria de 1689. Decoração classicista que vamos encontrar em outras portadas jesuíticas, como, por exemplo, na bela cercadura de pedra do chamado Engenho Retiro, em Sergipe (Fig. 31), ou ainda, aberta na madeira, com boa técnica e muito gosto, no portal da capelinha do Município de São Roque, em São Paulo, conservado em bom estado porque a capela era alpendrada (Fig. 31). E tudo sempre em completo desacordo com a idéia errônea, mas tão generalizada, dos que pensam descobrir no aspecto mais pesado, no menor apuro e na ausência de ornamentação dos elementos arquitetônicos, a característica das obras de procedência jesuítica.

Importa, ainda, chamarmos atenção aqui para a interessante casa de residência dos padres no antigo engenho hoje denominado do Colégio, em Sergipe, que, pelas particularidades do seu estilo, é exemplar talvez único no país e, por esse motivo, está sendo estudada pela Seção Técnica do SPHAN, juntamente com a arquite-

tura civil (Fig. 32). Estudo em que se analisa também a parte que coube, de fato, aos jesuítas, não propriamente na criação de uma nova técnica ou de soluções novas, mas na divulgação pelo interior do país, através dos seus colégios e aldeias, das soluções e das técnicas de uso corrente, apreendidas primeiro por eles do próprio elemento civil e ajustadas, depois, às necessidades particulares do seu programa, também em grande parte residencial.

Da mesma forma no que se refere a obras de natureza especial, como, por exemplo, a tão conhecida ponte-represa jesuítica no rio Guandu, em Santa Cruz, obras que, conquanto de iniciativa de certo modo "privada", foram, em razão do seu caráter utilitário, incluídas, como as demais pontes, aquedutos, galerias subterrâneas e chafarizes, num estudo à parte sobre obras públicas.

Vê-se pelo exposto que a arquitetura da Companhia, no Brasil, foi quase sempre inimiga dos derramamentos plásticos, despretensiosa, muitas vezes pobre, obedecendo, em suas linhas gerais, a uns tantos padrões uniformes. E se devêssemos resumir, numa só palavra, qual o traço marcante da arquitetura dos padres, diríamos que foi a *sobriedade*. Sobriedade presente também nos retábulos, mesmo os mais ricos. Sobriedade que se impõe, apesar do gongorismo da obra de talha de um determinado período, como nos púlpitos esplêndidos de Santo Alexandre. Sobriedade que ainda souberam manter no mais pretensioso de seus templos, a atual Sé da Bahia.

Passemos a apreciar, agora, a composição das igrejas jesuíticas do ponto de vista de seus elementos de arquitetura interior, principalmente no que diz respeito às obras de talha. Antes, porém, vejamos qual foi, em suas linhas gerais, a evolução do "risco" dos nossos retábulos, considerados independentemente das características próprias ou das preferências de cada comunidade religiosa, de cada irmandade ou de cada região.

Do primeiro estilo – o mais caracterizadamente jesuítico – até ao estilo mineiro da última fase, cuja obra-prima é a capela-mor da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, estilo apenas alcançado pelos padres, as transformações sucessivas repetem, curiosamente e na mesma cadência, as várias etapas que percorreu o conjunto da arte européia, na sua evolução da Idade Clássica à Renascença, através dos estilos medievais – românico e gótico.

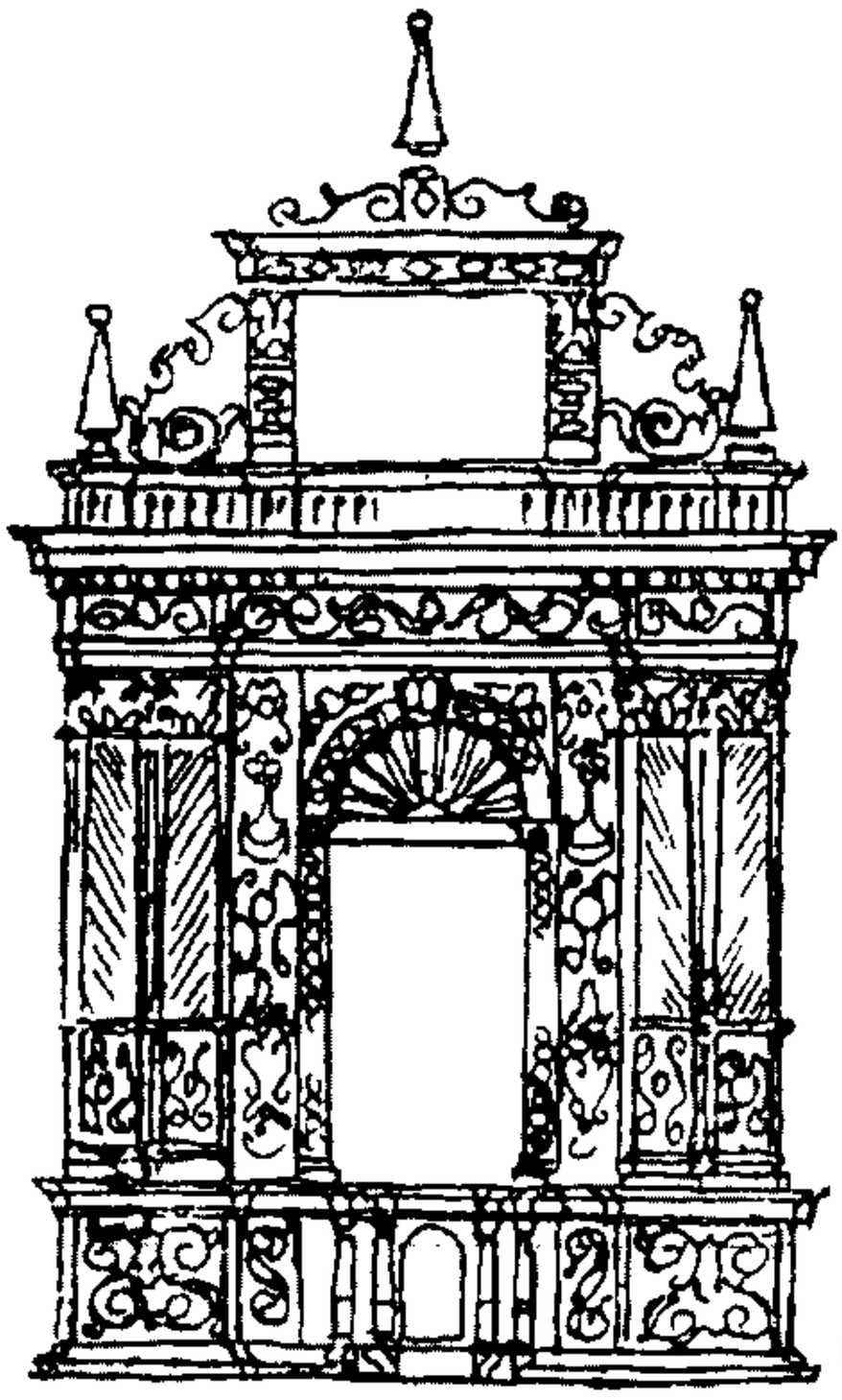
Assim, por exemplo, encontramos de início os belíssimos retábulos, tão bem compostos e eruditos, de fins do século XVI e primeiros decênios do século XVII, – a nossa "antigüidade" – retábulos que, conquanto ainda não sejam propriamente barrocos, também já não são mais exclusivamente obras do Renascimento. Pertencem à fase de transição em que os traços renascentistas e barrocos se justapõem e confundem. Pós-renascentistas ou protobarrocas, as obras dessa fase formam, entre os dois movimentos, uma espécie de "terra de ninguém". Pareceu-nos assim mais razoável, uma vez que a nossa arte colonial se enquadra dentro do ciclo barroco, considerarmos aqui tais obras como um começo desse ciclo, de preferência a classificá-las como sobras ou resto de "renascença" (Fig. IVa).

Depois do período inseguro, confuso e sombrio das lutas e invasões, vamos encontrar retábulos de um estilo completamente diferente dos primeiros, tanto na composição como na talha, e cujo partido de colunas torsas repetidas em planos reentrantes, com arquivoltas concêntricas, recorda muito de perto o das velhas portadas românicas, apresentando ambos, apesar da distância no tempo, a mesma mistura de tradição romana e de inspiração oriental. O que talvez se explique por serem esses retábulos mais comumente franciscanos – ordem que tem a seu cargo, desde longa data, a guarda do Santo Sepulcro.

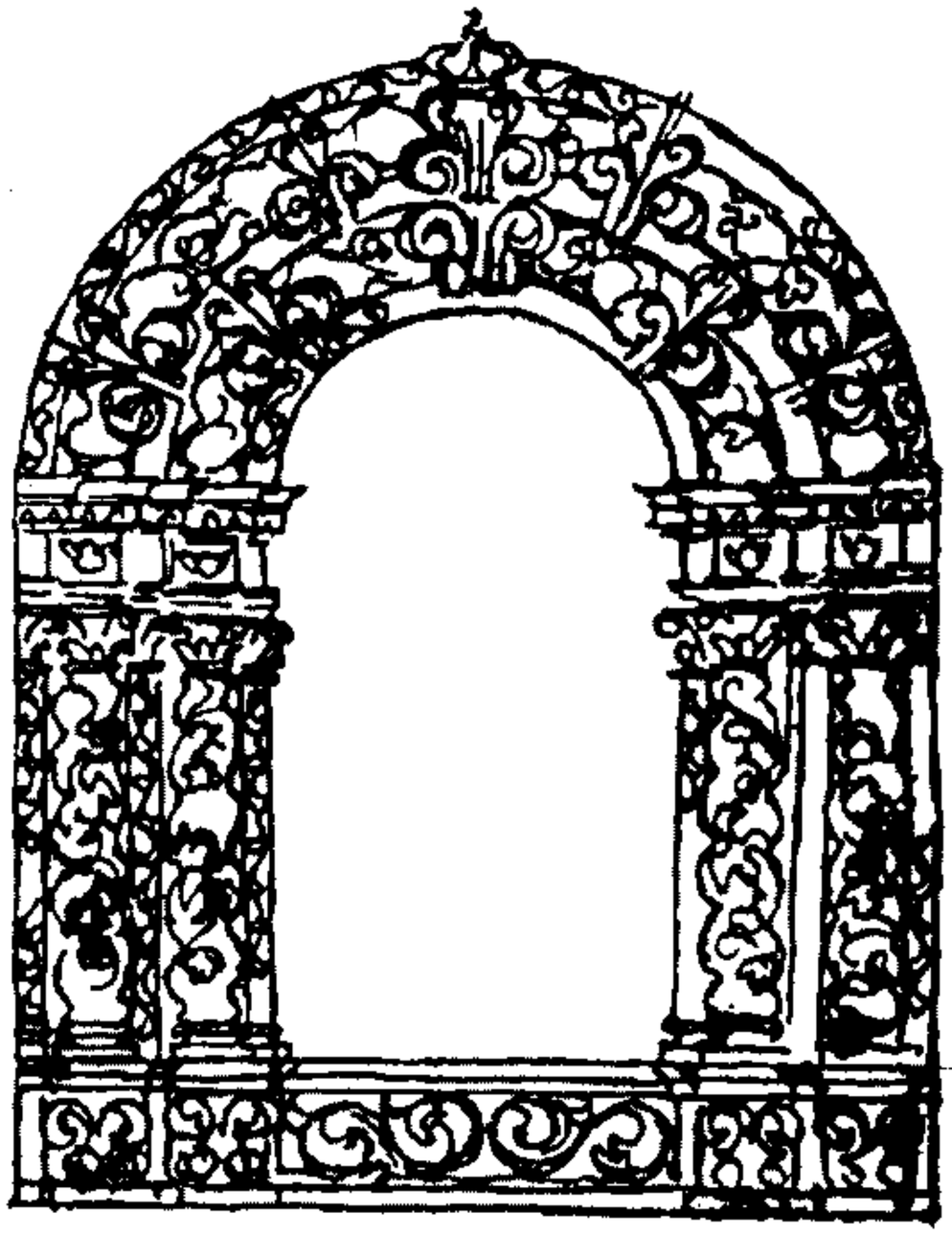
Esse estilo, rico, severo e bonito, generalizou-se e, muito embora tenha perdurado até começos de setecentos, pode ser considerado o estilo seiscentista por excelência. Inclusive da Companhia de Jesus (Fig. IVb).

Já para fins do século, porém, a trama regular que serve de fundo à opulenta ornamentação desses retábulos vai perdendo a sua concisão. As colunas se afastam para dar lugar às imagens, os

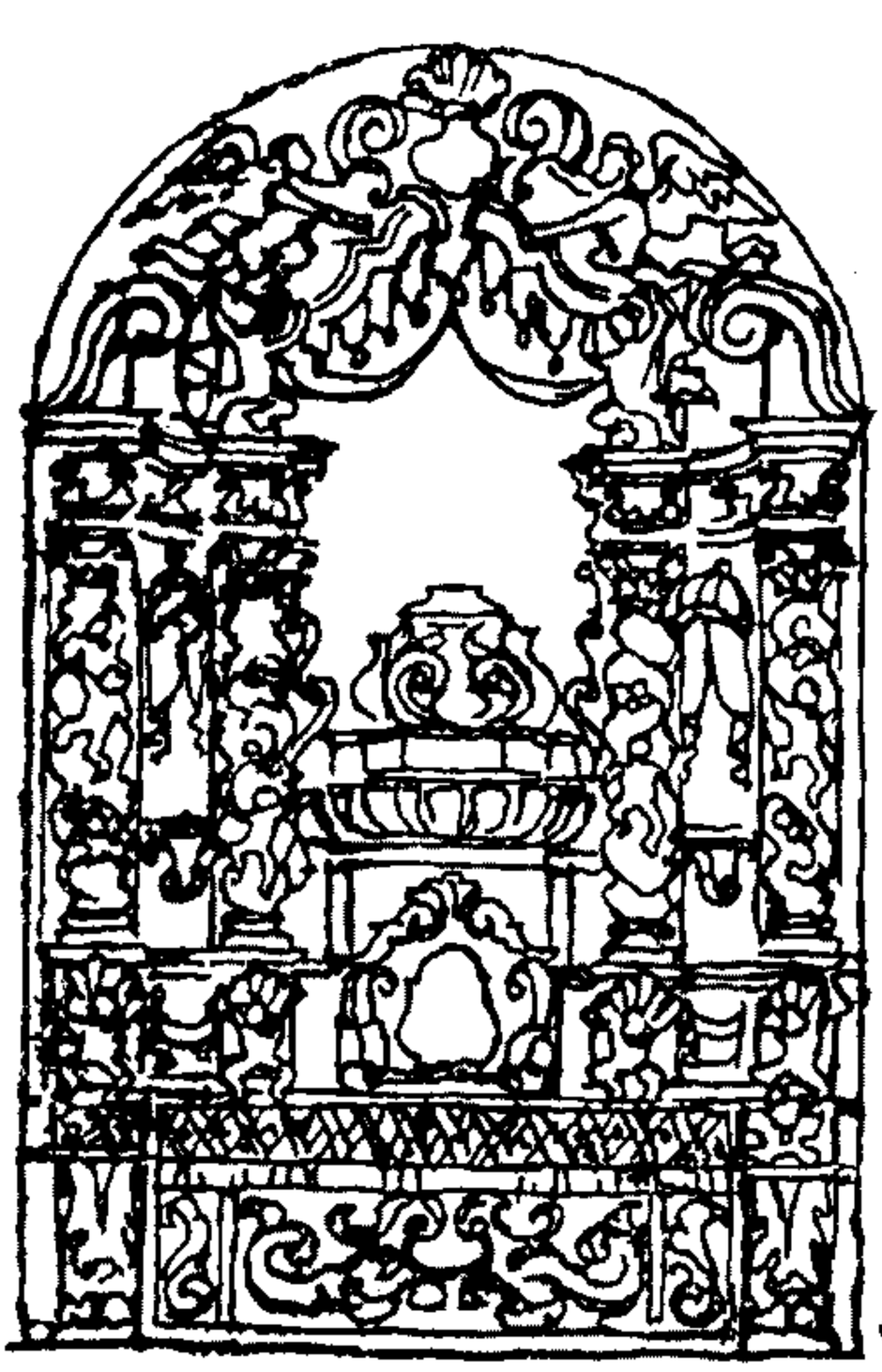
Fig. IV



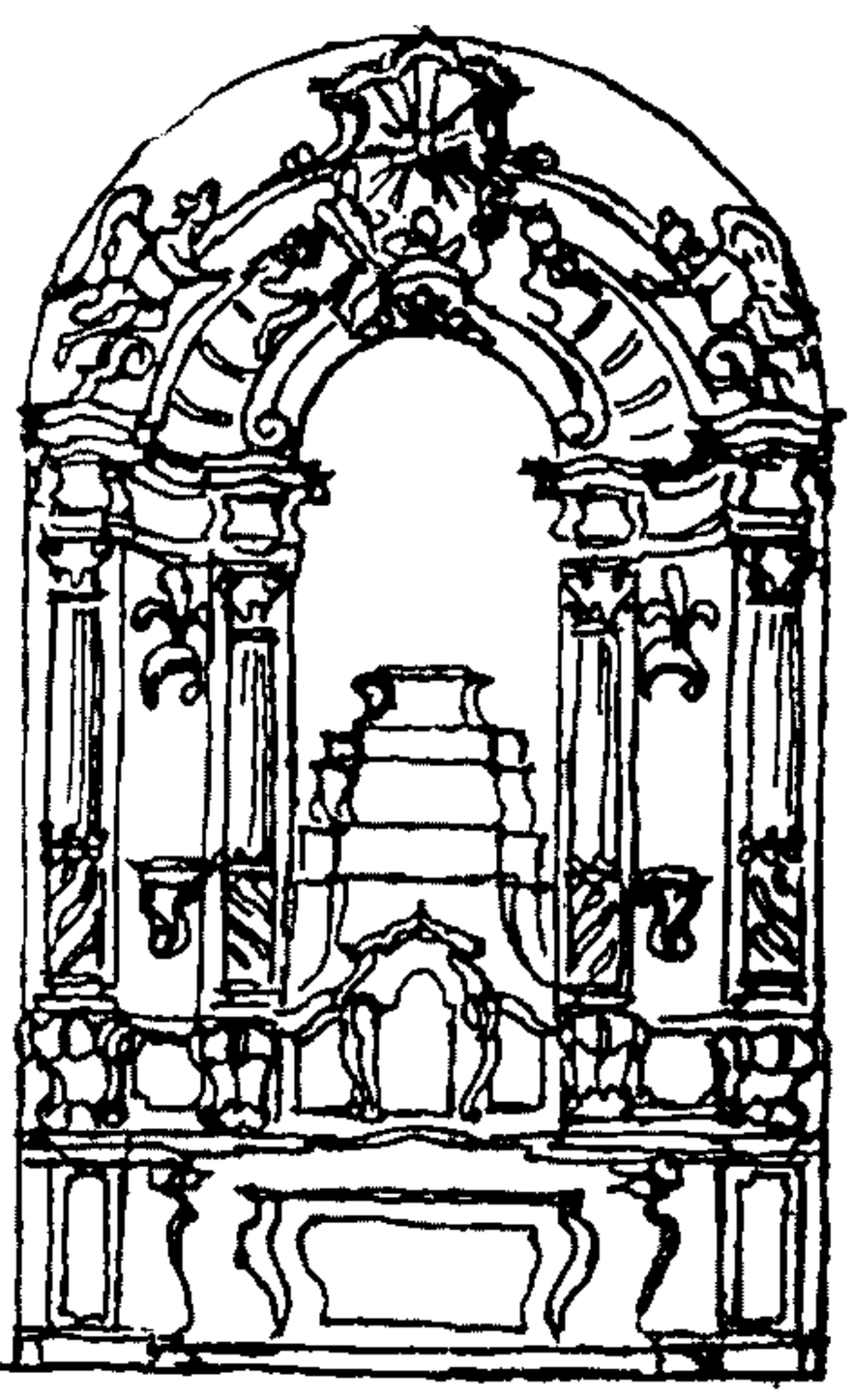
a



b

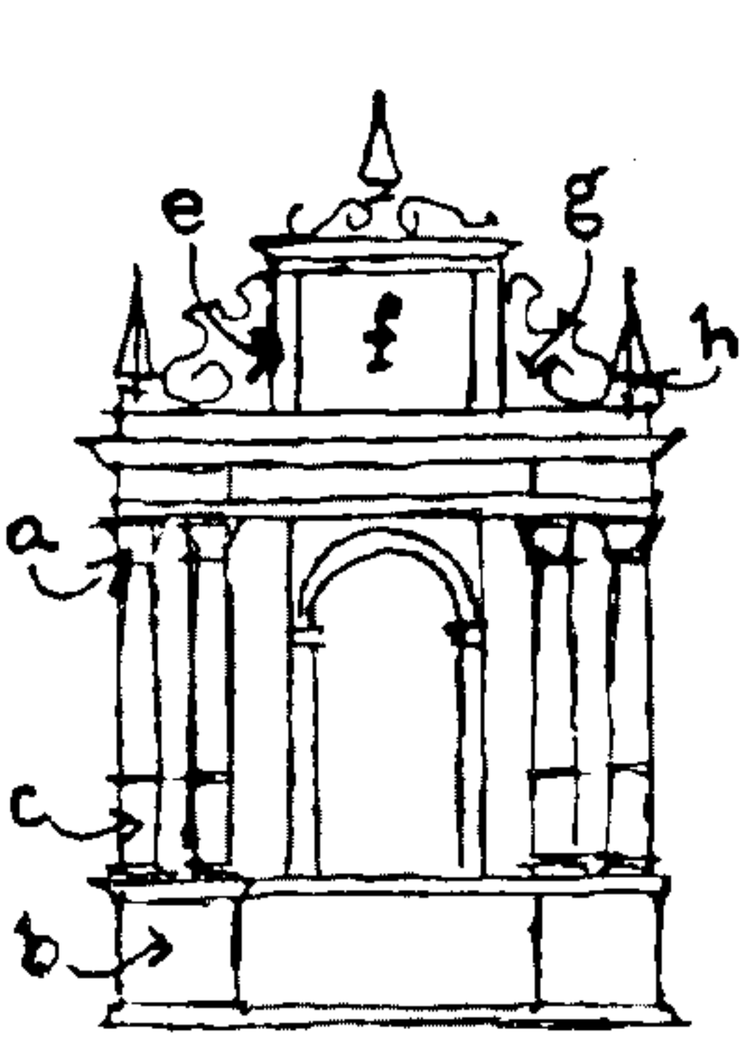


c



d

Fig. V




a


b

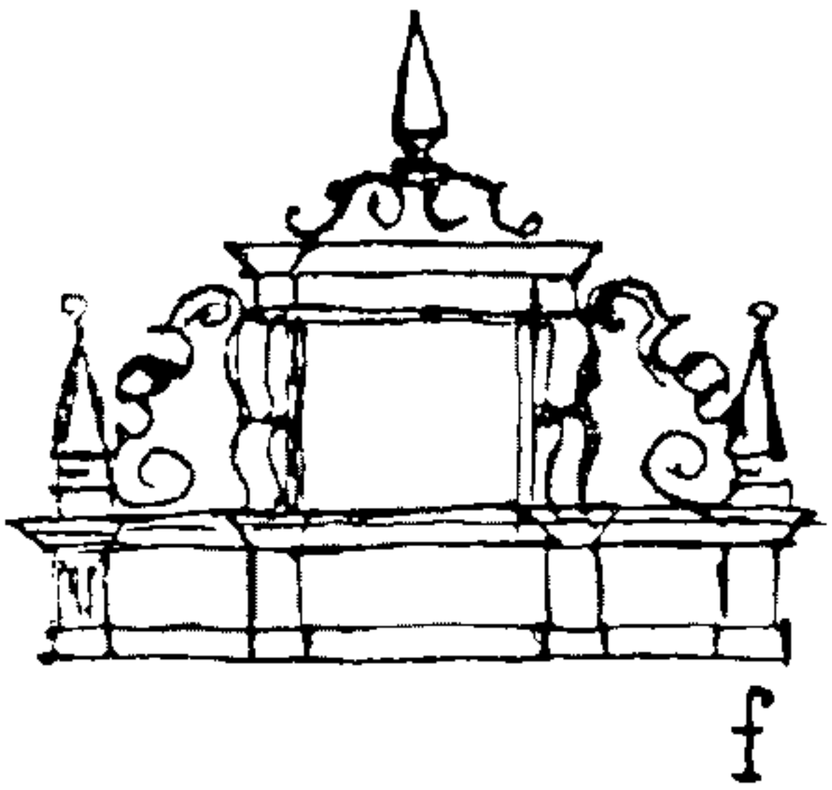

c

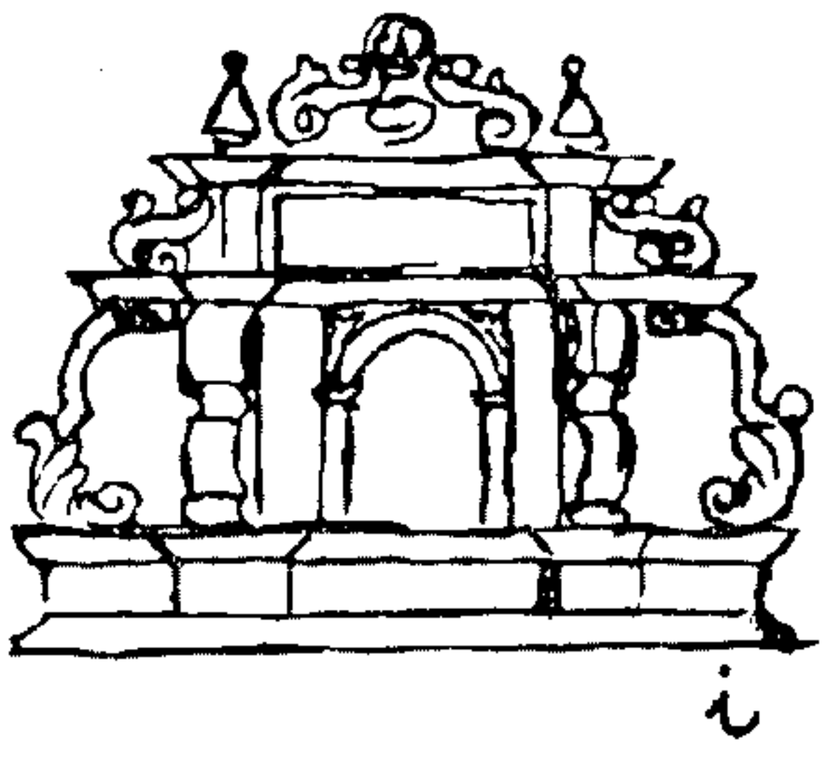


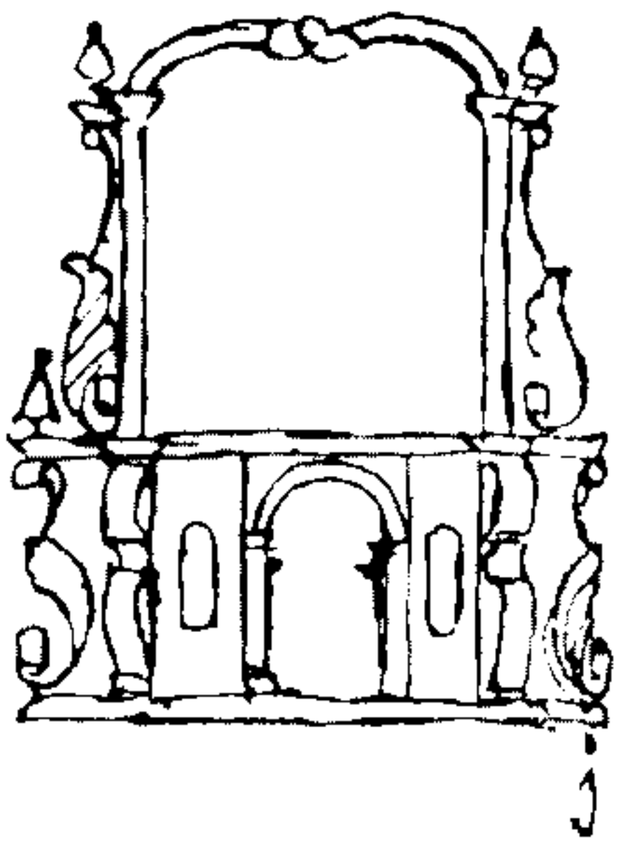

e

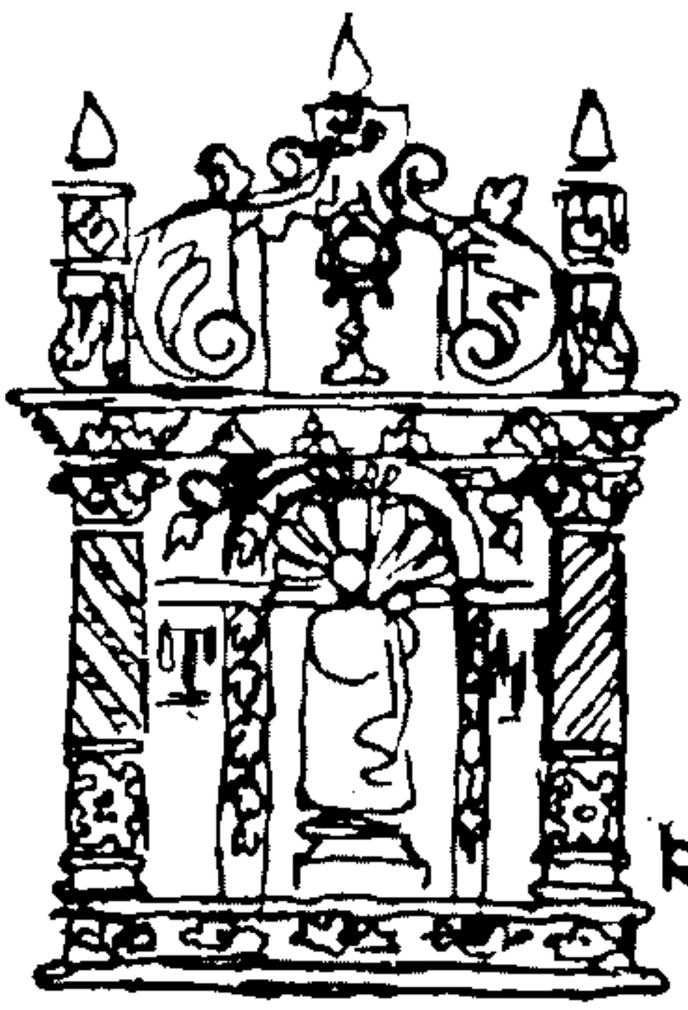

g

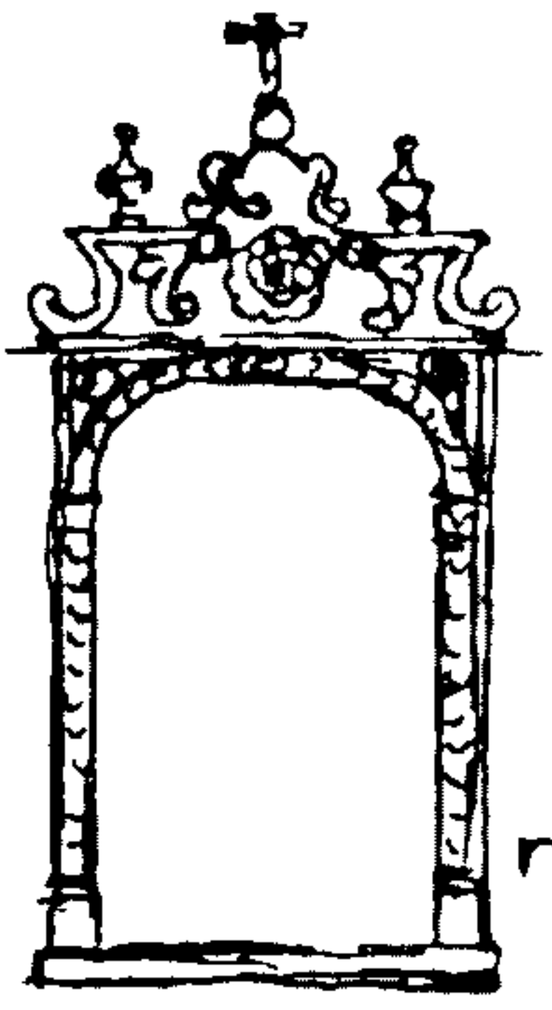



f

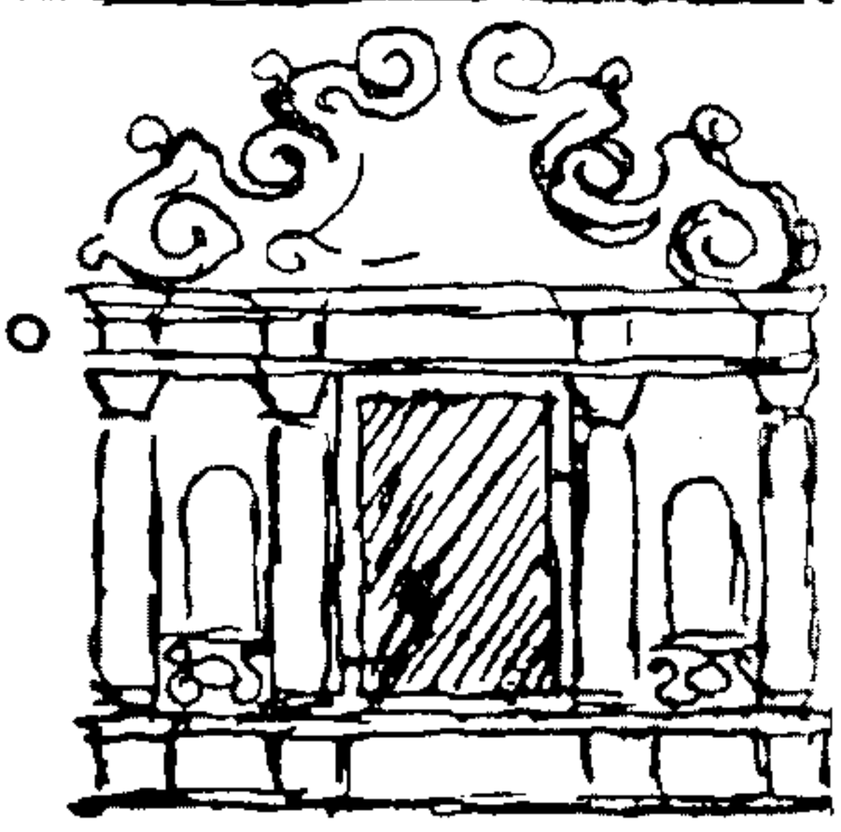

i


j


k


m


n


o

arcos se abrem para receber o dossel sobre o trono; multiplicam-se os anjos, as volutas, os florões e as linhas-mestras do desenho quase que se perdem, levadas pelo ímpeto e pela profusão de formas que irrompem, uma a uma, por toda parte (Fig. IVc).

Ainda se conservam magníficos exemplares desse estilo, característico principalmente, da primeira metade do século XVIII.

Estilo também das grandes matrizes mineiras, e já tratado pela nova geração modernista da segunda metade daquele século, isto é, dos artistas que ergueram as igrejas de irmandades – como "antigo" e de "gosto gótico", conforme se vê, entre tantos outros documentos, na importante memória feita pelo 2° vereador da Câmara de Mariana, em 1790, e que, transcrita na sempre citada biografia de Antônio Francisco Lisboa, de Rodrigo Bretas, passou muito tempo despercebida, tendo mesmo confundido certos críticos.

Esse novo estilo, "moderno", como então se dizia, data da segunda metade do século dezoito, e já não é quase mais, portanto, contemporâneo dos jesuítas. Corresponde a um verdadeiro renascimento, com a volta às composições mais claras e arrumadas da primeira época. O lindo desenho e a primorosa talha, aliviados de tanto ornato e de tanto ouro, desenvolvem-se desafogadamente, elegantes, cheios de invenção e de graça, levando o capricho e a sutileza dos "achados" muitas vezes até ao requinte, senão mesmo ao enfado (Fig. IVd).

Do exposto, resulta que se pode razoavelmente falar de um "classicismo barroco", de um "romanicismo" e de um "goticismo" barrocos e, finalmente, de um "renascentismo barroco", sem pretender significar com essas expressões semelhança formal, – emhora ela de fato exista, algumas vezes, nas linhas gerais ou num ou noutro pormenor, – senão uma concordância no processo evolutivo muito curiosa e, principalmente, muito útil para permitir às pessoas menos familiarizadas com o assunto apreenderem mais facilmente o que há de fundamental nessa evolução.

Seja como for, – não se considerando aqui o estilo neoclássico que sucedeu, na primeira metade do século XIX, à dinastia barroca, os subestilos de transição, as variantes de caráter local ou a "maneira" própria de alguns artistas mais dotados – podem-se distribuir as manifestações de arte barroca no Brasil, no que se refere à talha e composição dos retábulos, por quatro períodos essenciais, correspondendo a cada um deles um estilo determinado:

1°. fins do século XVI e primeira metade do século XVII;
2°. meados e segunda metade do século XVII e princípios do século XVIII;
3°. primeira metade e meados do século XVIII;
4°. segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX.

Delimitado desta forma o terreno, passemos então ao exame das obras que pertencem às igrejas da Companhia.

Graças às pesquisas efetuadas pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foram identificados e devidamente classificados vários retábulos jesuíticos do primeiro período, figurando aqui, pela primeira vez, a respectiva documentação fotográfica.

O valor dessas peças como raridade e o seu interesse histórico e artístico são de tal ordem que é muito de se estranhar – acessíveis como se encontram – não tivessem elas ainda despertado a atenção dos nossos entendidos em arte colonial.

A relação dos retábulos é a seguinte: 1°) os que pertenceram aos três altares da igreja do antigo Colégio desta cidade, hoje guardados na igreja da Misericórdia, salvos à última hora de total destruição, quando do desmonte do morro do Castelo, graças à oportuna intervenção do então provedor da Santa Casa, Dr. Miguel Joaquim Ribeiro de Carvalho, e do engenheiro da mesma casa, Dr. Miguel Calmon Du Pin e Almeida; acham-se em perfeito estado de conservação, muito embora no retábulo do altar-mor faltem o arco central e o corpo inferior correspondente ao riquíssimo sacrário e tenham sido discretamente repassados, todos eles, com retoques de pintura e verniz (Figs. 3 e 4); 2°) o do altar-mor da igreja de São Lourenço dos Índios, em Niterói, infelizmente dourado e pintado de novo (Fig. 6), mas ainda com a imagem

do padroeiro, conservando-se também, procedentes dessa mesma igreja, conquanto guardados na matriz de igual invocação, oito belíssimos castiçais de prata, quatro deles da primitiva banqueta e cinzelados no mesmo estilo do retábulo (Fig. 7), dois grandes tocheiros de madeira e uma valiosa cadeira de braços, com assento e encosto de sola lavrada – material carinhosa e incansavelmente defendido pelo "amigo de São Lourenço", Sr. Araribóia Cardoso, velho e apaixonado pesquisador da história local, há pouco falecido; 3°) quatro colunas e um sacrário do antigo Colégio de São Vicente, colunas posteriormente dispostas de forma a receber o atual dossel (Fig. 8); 4°) os dos altares colaterais da igreja da Graça, do antigo Colégio de Olinda, que, apesar de um tanto desfigurados, ainda conservam intactos os elementos identificadores essenciais (Fig. 5); 5°) dois retábulos – os das capelas dos Santos Mártires e das Virgens Mártires – na igreja do antigo Colégio da Bahia e de que trataremos depois, juntamente com a arquitetura interior desse importante monumento (Figs. 9 e 10).

Todos esses retábulos apresentam as mesmas características: o tratamento especial dos capitéis coríntios, um tanto repolhudos (Fig. Va); os fustes estriados de preferência diagonalmente, vendo-se, no terço inferior, ornamentação ainda ao gosto dos *grotteschi* da primeira Renascença (Fig. Vb), ou, então, cartelas de bordos recortados em tiras que se entrelaçam e enroscam (Fig. Vc) (motivo muito em voga por toda parte naquela época, inclusive nos desenhos de arte gráfica, como, por exemplo, o da capa da **Gramática** de Anchieta, editada em 1595), (Fig. Vd); as pinturas enquadradas acima do entablamento, entre mainéis recamados de folhas de acanto ou de escamas (Fig. V e & f); as volutas de desenho caprichoso (Fig. Vg); os pináculos marcando a prumada dos fustes (Fig. Vh); os dentículos, os óvulos, as caneluras. E tudo, neles, é tratado exatamente no mesmo estilo rico, elegante e bem articulado, dos altares portugueses e espanhóis de fins do século XVI e começo de seiscentos, quando a experiência "plateresca", banida das fachadas, se refugiou nas obras internas de talha, conforme se poderá facilmente verificar confrontando-os com os retábulos reconhecidamente filipinos, reproduzidos na obra de Alfredo Guimarães, **Mobiliário artístico português**, vol. II.

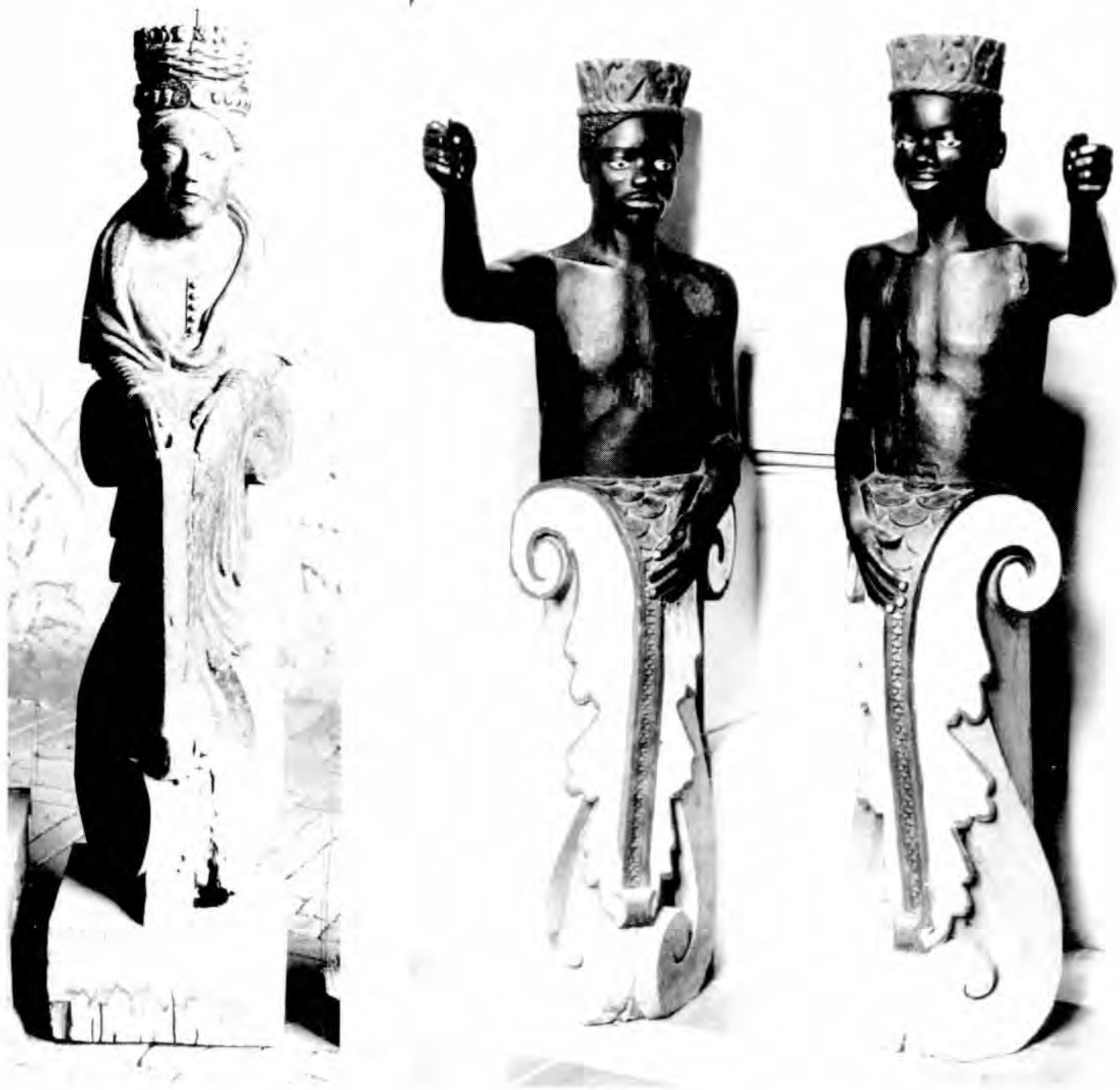
O desenho dessas peças, afinal uma transcrição em madeira do desenho das portadas quinhentistas espanholas "lavradas como prata", baseia ainda, como estas, a sua composição na dos altares sepulcrais do *quattrocento* italiano, dos quais se contam, entre os mais conhecidos, os de Andrea Sansovino, artista que viveu em Portugal no último decênio do século XV, a serviço de D. João II, para quem teria executado, segundo Vasari, entre muitos outros trabalhos de que se não conhecem vestígios, também um altar.

Quanto à procedência daqueles nossos retábulos, parece mais verossímil – os da igreja do Castelo, pelo menos – que, muito embora fabricados com madeira do país, tivessem vindos já prontos da metrópole, pois a análise dessa madeira, feita pelo Instituto Tecnológico de São Paulo, revelou tratar-se de "freijó" ou louro amarelo, espécie vegetal abundante na bacia amazônica e, segundo nos consta, desconhecida aqui. Teria sido, na verdade, inadmissível que, dispondo à mão de material de primeira ordem, fossem os padres do Colégio do Rio de Janeiro recorrer à importação de madeiras de tão longe. Ao passo que a hipótese de os altares terem sido feitos em Portugal fica fortalecida quando se considera que esse comércio era feito, então, diretamente do extremo norte do país com a metrópole, utilizando-se os reinóis dessa madeira inclusive na execução de obras de marcenaria e de talha destinadas aos trópicos, pois que a experiência já desaconselhara o emprego das espécies européias para esse fim.

Se essas peças, de estilo apurado e de aspecto tão *scholar* – verdadeiramente jesuíticas parecem com efeito proceder de Portugal, outro tanto não se poderá dizer das interessantíssimas versões populares seiscentistas desses mesmos retábulos, agora identificadas pelo SPHAN em

Fig. 14: Pormenor do retábulo da capela de Voturuna.





São Paulo, Estado que tem fama de ser pobre em arte colonial, mas que ainda conserva despreocupadamente – como jóias de família, sem valor – os dois "únicos" exemplares do gênero existentes no país. São eles os dois retábulos das capelas já referidas de N. Sra. da Conceição, de Voturuna (Fig. 13) e de Santo Antônio, esta no Município de São Roque (Fig. 16), inventariadas ambas pelo Sr. Mario de Andrade para o SPHAN, desde 1937, mas que só recentemente puderam ser examinadas mais de perto pela Seção Técnica deste Serviço, até então empenhada no estudo de material de outras regiões.

Na composição do de Voturuna, foi simplesmente aproveitado o desenho dos frontões de coroamento dos retábulos originais, transferindo-se engenhosamente o nicho, do corpo inferior do retábulo, corpo este no caso inexistente, para a parte central do frontão (Fig. Vi). Os pormenores de perfilatura e de ornamentação também reproduzem, de memória, os ornatos e perfis dos modelos portugueses, vendo-se, porém, entre as frutas amarradas por uma faixa – motivo europeu então na moda e já encontrado no frontão do retábulo da igreja de São Lourenço dos Índios e que encontraremos ainda, mais

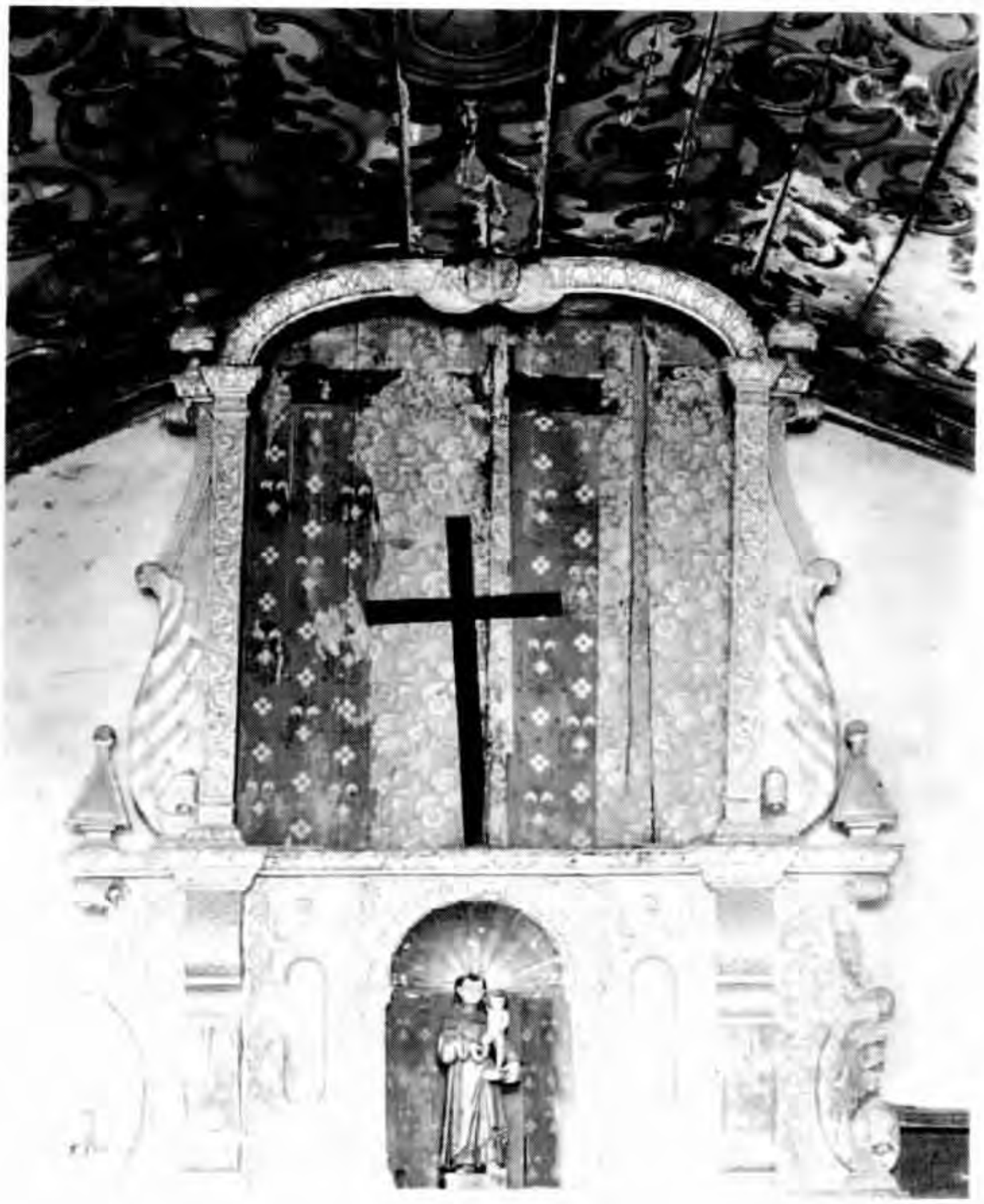


Fig. 15: Tocheiros antropomorfos, pertencentes, o primeiro à capela de Voturuna, e os dois últimos à de São Roque.

Fig. 16: Retábulo do altar-mor da capela de Santo Antônio, no município de São Roque, em São Paulo.

tarde, nos vestígios da cantaria da igreja de Santo Ângelo das Missões, no Rio Grande do Sul, – dois minúsculos abacaxis (Fig. 14).

O aspecto tosco e vigoroso desta peça, verdadeiramente singular, contrasta, apesar da identidade do estilo, com a "maneira" mais delicada e graciosa em que foi tratado o retábulo do altar-mor da capelinha do Município de São Roque, observando-se aqui, no desenvolvimento geral do risco, liberdades maiores, como essa de se ampliar desmedidamente o clássico painel central que, das proporções modestas usuais, passou a dominar toda a composição, desfigurando assim a idéia fundamental do desenho primitivo e conferindo ao conjunto uma aparência bem diferente da do seu modelo original (Fig. Vj).

Convém, no entanto, desde logo reconhecer que não são sempre as obras academicamente perfeitas, dentro dos cânones greco-romanos, as que, de fato, maior valor *plástico* possuem. As obras de sabor popular, desfigurando a seu modo as relações modulares dos padrões eruditos, criam, muitas vezes, relações plásticas novas e imprevistas, cheias de espontaneidade e de espírito de invenção, o que eventualmente as coloca em plano artisticamente superior ao das obras muito bem comportadas, dentro das regras do "estilo" e do *bon ton*, mas vazias de seiva criadora e de sentido plástico real. Não são, pois, estes retábulos paulistas simples cópias inábeis mas, muito pelo contrário, legítimas "recriações", podendo ser considerados, juntamente com os esplêndidos e originalíssimos tocheiros antropomorfos que lhes pertencem (Fig. 15) e com a banca de comunhão de São Miguel (Fig. 17b), como das mais antigas e autênticas expressões conhecidas de arte "brasileira", em contraposição à maior parte das obras


A05·1S·D·IVLHO1 D16ZZ·5M8EL

luso-brasileiras dessa época, que se deveriam melhor dizer – "portuguesas do Brasil".

Interessa ainda assinalarmos aqui a existência nessa capela de Santo Antônio de uma velha pintura reputada ininteligivel em virtude do seu estado precário de conservação, mas que é, para nós, não obstante, documento do maior interesse, pois representa um altar cujas colunas, nichos, frontão e mais pormenores do retábulo são em tudo semelhantes aos daqueles altares mais antigos das igrejas do Castelo, de São Lourenço, de São Vicente ou da Graça (Fig. Vk). Esse retáhulo, provavelmente da primitiva capela existente no corpo da casa, teria então servido de modelo ao retábulo seiscentista atual e, possivelmente em mau estado de conservação, por ser talvez fabricado com madeira européia, terá sido assim "retratado" para se guardar a lembrança dele na nova capela.

Tamhém podem ser incluídos nesse primeiro grupo os dois pequenos e elegantes oratórios com acabamento de azul e ouro, existentes na sacristia da capela de São Miguel (Fig. Vm), no mesmo Estado de São Paulo, e ainda, conquanto já do começo do século XVIII, o pequeno altar tão singelo da igreja de Carapicuíba (Fig. 12).

Antes de passarmos a tratar dos retábulos do segundo período, indicaremos aqui dois exemplares desse novo grupo, onde ainda se observam vestígios do estilo anterior: o do altar-mor da igreja dos Reis Magos, no Espírito Santo (Fig. 18), com curiosíssimo frontão de risco caprichoso e painel pintado, – reminiscência dos retábulos mais antigos, que o alteamento do quadro, originariamente colocado entre as colunas, ainda mais acentua (Fig. Vo), e os dos altares da igreja do convento franciscano de Cabo Frio, os quais, a julgar-se pelo estilo, parecem ter sido trabalhados por algum artista familiarizado com o gosto e as preferências dos jesuítas, pois, além de muitos outros indícios, ainda aparecem, arrematando a composição da talha, de encontro ao forro apainelado da capela-mor, volutas no gênero das que, embora de uso generalizado nos fins do século XVI e na primeira metade do XVII, caracterizam melhor, no Brasil, os primeiros retábulos da Companhia (Fig. Vn).

Entre os principais exemplares do novo estilo, devem-se destacar: o esplêndido retábulo da capela-mor da igreja do antigo Colégio de São Luís, no Maranhão (Fig. 27), de composição clara e perfeita, apenas prejudicada pelo novo camarim, já do começo do século XIX; o elegante retábulo do altar-mor da igreja do Colégio de Campos (Fig. 27), hoje completamente desfigurado, mas cujo traçado obedecia, em suas linhas gerais, a um desenho semelhante, e que as referências contidas no Santuário Mariano confirmam datar do século XVII; e, ainda, dois dos altares laterais da antiga igreja do Colégio de São Paulo (Fig. 28), peças de grande valor que, infelizmente, os responsáveis pela sua guarda não souberam conservar. É muito interessante o confronto destes últimos retábulos com os dois pequenos dos altares laterais da muito citada capela paulista de Santo Antônio, no Município de São Roque, onde, como ali, se reproduz, em baixo-relevo, à maneira de friso, o motivo simbólico-ornamental da videira, já então incorporado ao estilo barroco, mas geralmente tratado em alto-relevo ao redor dos fustes torcidos das colunas salomônicas (Fig. 30 e VIa). Resultou dessa interpretação menos erudita do velho tema bizantino-românico, como que uma volta à técnica dos modelos originais, parecendo, assim, estes nossos dois pequenos retábulos seiscentistas, coisa fabricada no décimo século.

Outros importantes exemplos desse período vamos encontrar nos dois notáveis altares colaterais de Embu, mais antigos que o altar-mor e que ainda ostentam a águia dos Filipes (Fig. 29). Embora esse emblema, que também se encontra no púlpito da capelinha de São Roque, tenha sido algumas vezes empregado, posteriormente à Restauração, como simples motivo ornamental, é possível que, no caso em apreço, ainda corresponda, efetivamente, ao domínio espanhol – aos últimos anos, pois, pelo estilo, os retábulos não podem ser muito anteriores a 1640.

Exemplar belíssimo de transição entre o esti-

Fig. 17: Frontispício, verga datada de 1622 e banca de comunhão da capela de São Miguel, em São Paulo.

lo desse período e o seguinte é o que se pode admirar no que ainda resta da magnífica igreja de Geru, em Sergipe, – infelizmente dilapidada por um padre insensato – obra mestiça e vigorosa que se enquadra no importante surto de arte ocorrido de fins do século XVIII a meados de setecentos, naquela região, e que constitui, a bem dizer, uma escola à parte (Fig. 33). O partido do desenho dos fustes das colunas robustas procede ainda, de certo modo, conquanto diferente, daquele que vimos nos fustes decorados do grande retábulo baiano (Fig. VIb), mas os goticismos a que já nos referimos, no começo deste estudo, repontam aqui de forma inequívoca por toda parte. Observem-se, por exemplo, as estranbas figuras que dividem em painéis, de acordo com as normas usuais do estilo, o espaço da empena compreendido entre o arco cruzeiro e o forro, ou seja, o frontispício da capela-mor (Fig. VIc). Observem-se, também, o aparecimento dos *culs-de-lampe* entre as colunas para receberem as imagens, dantes colocadas dentro de nichos (Fig. VId).

No antigo altar-mor da igreja do Colégio de São Paulo, o dossel rompendo a arquivolta, sobre o camarim – traço característico do estilo do terceiro período parece um acréscimo ao risco primitivo (Fig. VIe). Ao passo que o esplêndido retábulo do altar-mor de Embu já pode ser considerado obra da segunda fase desse novo período (Figs. 24 a 36). O reticulado preciso, formado pela prumada dos mainéis e colunas e pela moldura horizontal das cornijas, das arquitraves e dos plintos (Fig. VIf), permitiu que a talha cobrisse a parede de um extremo a outro, como um tapete, sem prejuízo de uma boa "amarração", como dizemos na gíria profissional.

São também do terceiro período, além do altar do Santíssimo na igreja da Bahia, de que trataremos depois, os numerosos altares e principalmente os púlpitos de Santo Alexandre, em Belém do Pará. Na composição e na talha de uns e de outros, observa-se o mesmo acento bárbaro referido anteriormente, quando aludimos à arquitetura dessa igreja. Mas, apesar da técnica grosseira, de que resultou, por vezes, um aspecto quase grotesco, apesar da falta de escala e de meia-tinta, o arrojo plástico e o sentido apaixonado da concepção dos púlpitos revelam um tal fervor, tamanho arrebatamento, que a sua análise não cabe dentro dos limites comedidos de uma crítica objetiva. A impetuosidade com que as formas irrompem pela parede acima tem mesmo qualquer coisa de telúrico, fazendo lembrar esculturas hindus talhadas sobre encosta de montanha (Fig. 34).

Pode-se ajuizar melhor das características, sob certos aspectos antijesuíticos, dessas peças confrontando-as com os demais púlpitos jesuíticos, como, por exemplo, o de Embu, talvez o mais belo (Fig. 1), ou com outros, mais modestos, simples caixas emolduradas sem sequer a "taça" de pedra ou madeira, ou mesmo com o elegantíssimo púlpito, munido de refletor de som, da igreja do Castelo, ou então, ainda dentro desse mesmo partido, mas em mármore, com os púlpitos de ar europeu, da Bahia.

Entretanto, é num dos altares laterais da igreja do antigo Colégio de Campos que a presença do nosso índio se manifesta, não apenas na maneira mais ou menos tosca de fazer ou de interpretar os modelos europeus usuais, como é o caso de Belém do Pará, ou mesmo, em parte, os de Voturuna, São Roque, Reis Magos e Geru, mas no próprio risco e na invenção do pormenor, senão mesmo até na técnica da talha (Fig. 35). Essa obra brasileira, infelizmente mutilada em alguns trechos – faltam as duas volutas do frontão e, possivelmente, uma cornija de remate ao coroamento – data também do século XVIII, mas da segunda metade, e assim não terá sido, ao que supomos, contemporânea dos padres.

O bonito altar da sacristia da igreja baiana de Jaguaribe, valorizado em virtude do contraste com o estilo severo e mais antigo do arcaz e dos armários, e com o fundo branco da parede caiada, representa a transição entre esse terceiro período e o último – aquele que os jesuítas apenas alcança-

Fig. 18: Frontispício, pormenor da torre e retábulo do altar-mor da igreja do antigo Colégio dos Reis Magos, atual Nova Almeida, no Espírito Santo.









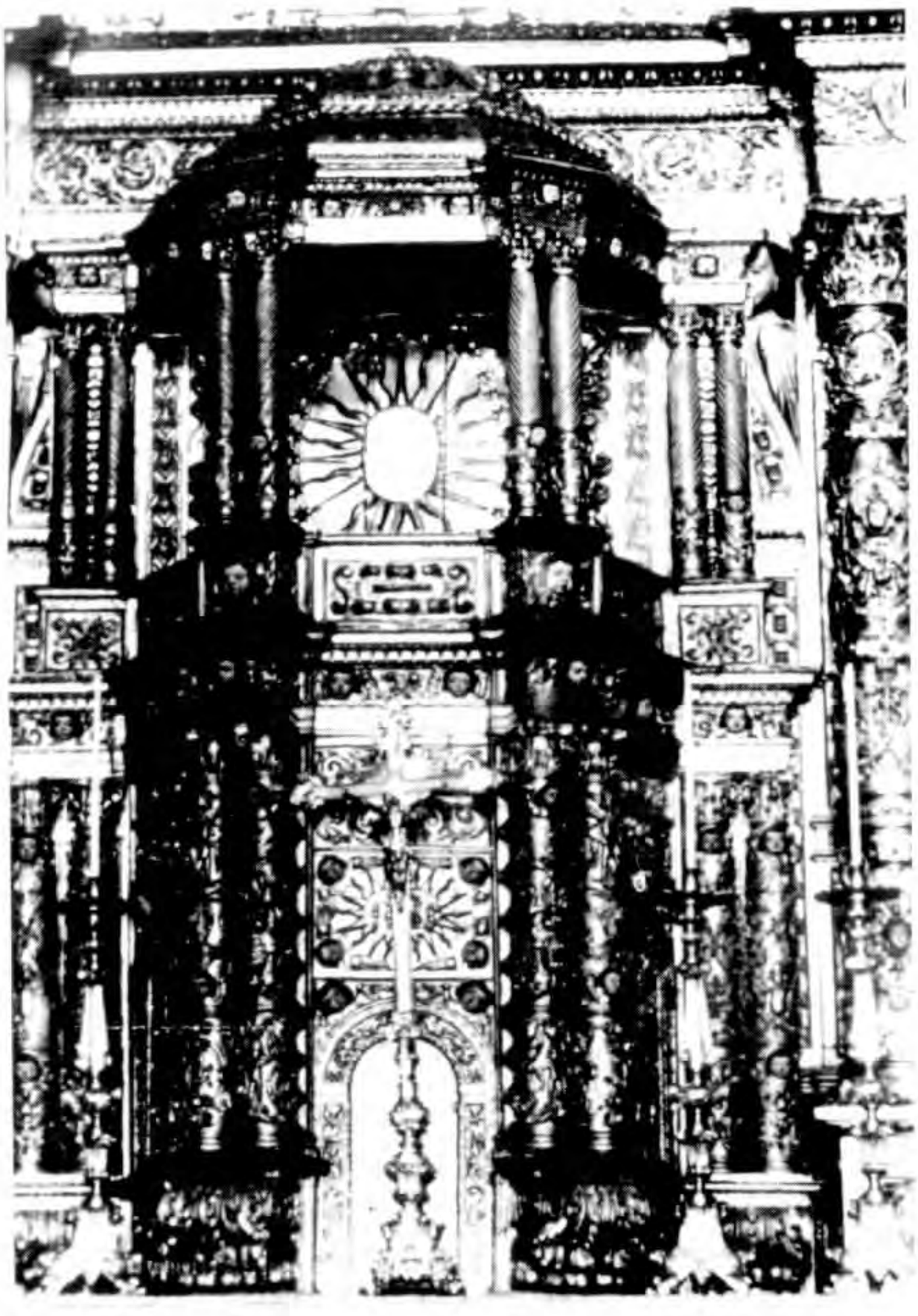


Fig. 19: Portada e Sacrário do altar-mor da igreja do antigo Colégio da Bahia.

Fig. 20: Capela-mor da igreja do antigo Colégio da Bahia.

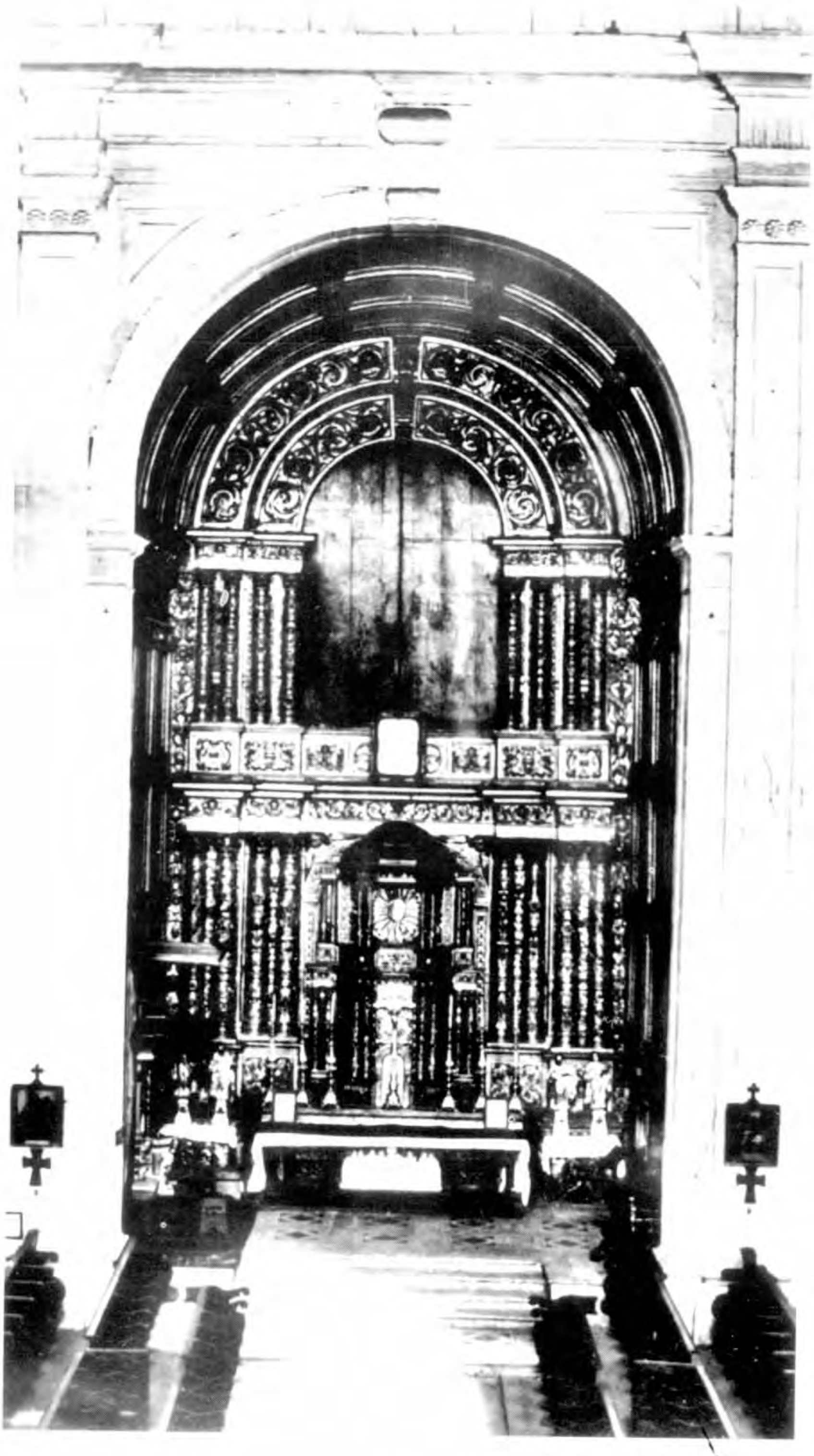
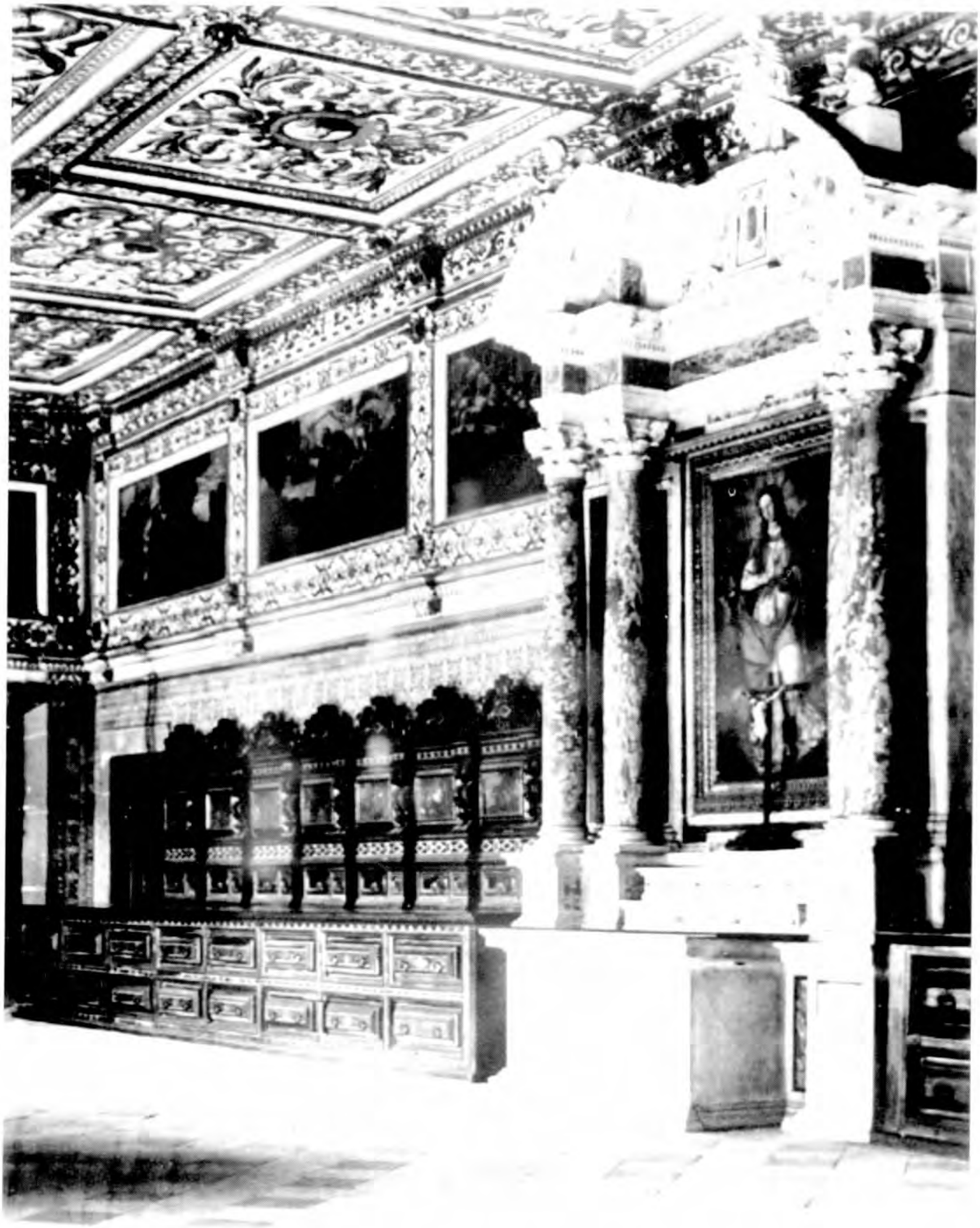


Fig. 21: Corpo inferior e pormenor do retábulo da capela das Virgens Mártires, na igreja do antigo Colègio da Bahia.



Fig. 22: Sacristia da igreja do antigo Colégio da Bahia.





ram e cujos exemplares mais típicos são os dois retábulos das capelas de Santo Inácio e de São Francisco Xavier, na igreja do antigo Colégio do Salvador (Fig. 37). Antes, porém, de considerá-los, tratemos dos demais altares dessa igreja que, por ter sido a "catedral" dos jesuítas na Província do Brasil, merece um mais detido exame.

Importa primeiramente apurar se teriam sido aproveitados na igreja seiscentista atual alguns dos retábulos dos três altares admirados, em 1583, pelo padre Fernão Cardim.

O exame das características de estilo, próprias a cada um dos retábulos das dezesseis capelas dessa igreja, mostra muito claramente que os dois mais próximos da entrada (ambos de puríssimo desenho e de composição semelhante, senão mesmo, sob certos aspectos, mais renascentista que a dos primeiros altares aqui estudados) são os mais antigos e também que foram adaptados ao pé-direito altíssimo das capelas onde estão colocados (Fig. 9), pois o estilo do corpo inferior dos retábulos (Fig. 21) já não é o mesmo da parte superior mais antiga (Fig. 10), e sim contemporâneo da talha das extensas nesgas existentes nas extremidades da parede de fundo da capela-mor, onde se vêem os mesmos motivos e a mesma técnica (Figs. 20 e VIg).

Ora, se não foram feitos especialmente para a atual igreja e se são mais antigos que todos os seus demais altares seiscentistas, de onde poderiam eles ter vindo senão mesmo da igreja primitiva?

Ocorre, ainda, outra curiosa circunstância em relação aos belíssimos painéis do corpo inferior desses retábulos, de tanto maior interesse quanto neles aparecem representados, pela primeira vez, cajus em substituição às clássicas pêras, indício de terem sido trabalhados no país (Fig. 21). É que, embora simulem painéis fixos, são, na verdade, de abrir, encobrindo dois preciosíssimos relicários, um dos Santos Mártires, outro das Virgens Mártires, com quinze nichos cada um e outras tantas imagens, meios corpos

Fig. 24: Capela-mor da igreja da Companhia em Embú, São Paulo.

Fig. 23: Capela interior do antigo Colégio da Bahia, incendiada em 1905 e que ainda aproveitava, ao que parece, o arcabouço da primitiva igreja, construída por Mem de Sá.





de barro cozido. Muito embora o estilo da parte interna, isto é, dos nichos, pareça, de certo modo, contemporâneo do estilo do corpo superior dos retábulos, é evidente que não fazia parte integrante dele, pois a divisão dos nichos fez-se arbitrariamente, sem se levar na devida conta a prumada das pilastras que decompõem aquele corpo em três partes distintas (Fig. VIh).

Conta, de fato, o padre Cardim, a propósito do Colégio da Bahia, que, por determinação do visitador, se fez ali, em 1585, um relicário assim descrito: "É grande, tem dezesseis armários com suas portas de vidraça, e no meio um grande, para a imagem de Nossa Senhora de S. Lucas; os armários são todos forrados dentro de cetim carmesim, portas da banda de dentro são forradas de sedas de varias cores, damasco, veludo, cetim, etc. A madeira é de pau de cheiro de Jacarandá, e outras madeiras de preço, de varias cores de tal obra que se avaliou, somente das mãos, em cem cruzados. Fê-lo um irmão da casa, insigne oficial. Está assentado na capela dos irmãos". Por onde se vê que não se tratava, ainda, do atual relicário. Como, porém, no Colégio do Rio, foi colocado na capela doméstica dos padres, em fins do primeiro século ou, em todo caso, antes de 1609 – o Dr. Serafim Leite, S. J. infelizmente não precisou a data –, um "relicário de mármore branco, com elegantes embutidos pretos de jacarandá" e "doze estátuas de santos, tendo cada qual, incrustada no peito, uma caixinha de cristal com a respectiva relíquia", – imagens portanto semelhantes às que nos interessam –, é de presumir-se que, depois da visita de Cristóvão de Gouveia, também à Bahia outras relíquias tivessem chegado, já então com os meios corpos de terracota, resultando daí a necessidade de se fazerem novos

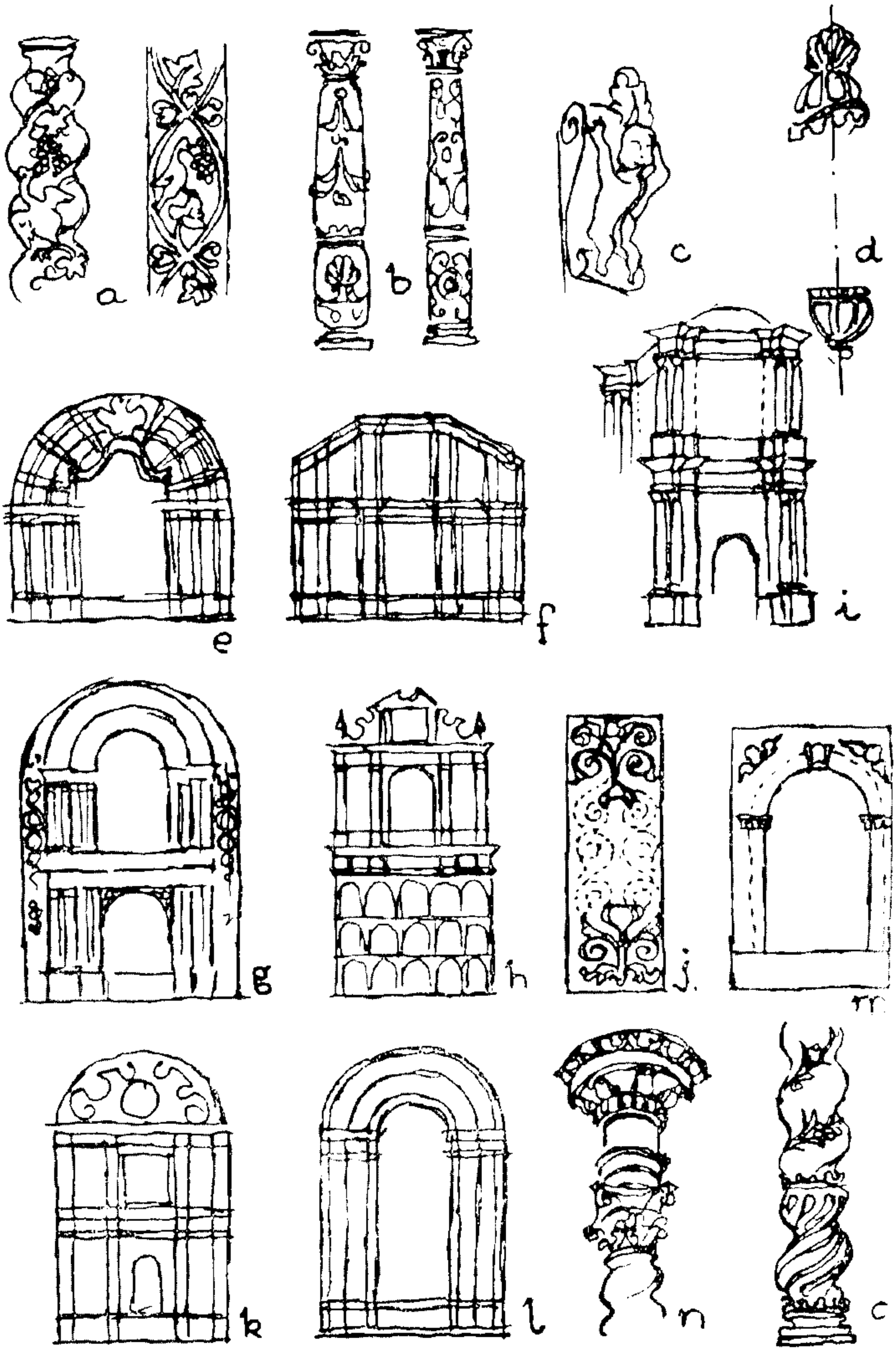
Fig. 25: Retábulo das capelas de São Pedro, São Francisco de Borja e São José, na igreja do antigo Colégio da Bahia.



relicários de maiores proporções. E é possível que os dois altares mais antigos da sacristia, cujo mármore se mostra inexplicavelmente tão gasto, abrigassem inicialmente, ainda talvez na igreja de Mem de Sá, os meios corpos com as suas relíquias, até que fossem, uns e outros, transferidos para a nova igreja onde tiveram cada qual o seu destino.

Quanto aos demais altares dessa igreja baiana, podem ser classificados, de acordo com as particularidades de estilo dos respectivos retábulos, na seguinte ordem cronológica: 1°) o altar-mor (Fig. 20), sendo que a parte superior do sacrário – espécie de "sobrado" (Fig. 19) – parece ter sido aproveitada de outro sacrário, pois tanto a sua cornija, friso e arquitrave, como o embasamento, tornejam ligeiramente, uma segunda vez, depois do tornejamento maior correspondente às colunas geminadas, indício de ter havido ali um fechamento semelhante ao da parte de baixo (Fig. VIi); aliás, esse segundo corpo encobre um grande arco destinado evidentemente a enquadrar a cúpula do sacrário propriamente dito, pois ainda se vêem, nos tímpanos desse arco, por detrás do referido "sobrado", meio escondidas, as clássicas cabeças aladas de querubins (Fig. 19 e VIg); 2°) os altares de São Francisco de Borja (Fig. 25) e de São Pedro (Fig. 25), observando-se que a ornamentação corrida dos painéis laterais do corpo inferior desses retábulos foi mutilada no intuito de se abrir lugar para os *culs de lampe* com imagem e dossel (Fig. VIj); 3°) o altar de São José (Fig. 25), no qual embora ainda se mantenha o mesmo partido de composição em painéis e, de um modo geral, o mesmo desenho (Fig. VIk), a talha já perdeu no corpo superior aquela fatura miúda e delicada, de modelado baixo, com aparências de coisa cinzelada, que se observa na talha dos retábulos mais antigos, adquirindo, pelo contrário, maior largueza e volume, já no estilo generoso mais do agrado dos franciscanos; também aqui a ornamentação dos painéis do corpo inferior foi arrancada, recebendo eles inovações grotescas, do mesmo gênero das que foram introduzidas no nicho, onde apenas se conservam, isolados, uns poucos elementos primitivos, como as cabeças de querubins, nos tímpanos, e as impostas da arquivolta (Fig. VIm); acresce, ainda, que a pintura do painel central também é recente e de qualidade inferior; 4°) os quatro altares, de N. Sra. das Dores, N. Sra. da Conceição, Santa Úrsula (Fig. 26) e Santa Ana, – (Fig. 26) de fins do século XVII ou começo de setecentos, vazados no estilo opulento e vigoroso característico da talha dessa época, que já não condiz com o estilo da igreja, e nos quais pode-se observar o abandono do partido de subdividir o retábulo horizontalmente em dois corpos, pelo de tratar-lhe a altura com uma única ordem de colunas (Fig. VII); 5°) o altar colateral do Santíssimo Sacramento, da primeira metade de setecentos, povoado de um número extraordinário de anjos, uns sustentando, sem grande esforço, o pesado dossel, outros, maiores, ocupando o lugar das colunas, sem contudo assumirem atitudes de cariátide; infelizmente o frontal, o sacrário e a grade de fechamento da capela

Fig. VI







destoam, pela vulgaridade do seu aspecto, do sentido triunfal que predomina na composição; 6°) finalmente, de meados do século XVIII – já de época próxima da expulsão – os dois retábulos, anteriormente citados, das capelas laterais dedicadas a Santo Inácio de Loiola e São Francisco Xavier (Fig. 37), cujos entablamentos acompanham extravagantemente o arredondado dos fustes das colunas salomônicas (Fig. VIn), onde já não mais se enroscam a vinha e os pelicanos, mas tão-somente rosas, margaridas e palmas (Fig. VIo); a silhueta ondulante das imagens, a doçura quase excessiva dos gestos e da expressão, a elegância sofisticada da composição, no conjunto e nos pormenores, não possuem ainda o equilíbrio, a pureza de formas e a graça envolvente de tantas outras obras do mesmo gênero, existentes no país. Convém entretanto acentuarmos que o estilo destes retábulos, apesar de tão diferente do dos retábulos do primeiro período, tem com ele umas tantas afinidades, como, por exemplo, o modelado baixo da talha, certas delicadezas de técnica e o apuro bastante precioso e convencional do acabamento.

Fig. 26: Retábulo das capelas de Santa Úrsula e de Sant'Ana, na igreja do antigo Colégio da Bahia.

Apesar de toda essa prolixidade e riqueza, não se pode considerar a igreja do antigo Colégio da Bahia uma obra perfeitamente "realizada" do ponto de vista plástico. Concepção talvez pretensiosa demais, então, para o meio, nota-se, pela maneira por que foi tratado o seu corpo, internamente, um certo constrangimento, certa "pose", decorrente, ao que parece, da preocupação de manter atitude formalizada e solene.

Faltou-lhe, assim, um pouco daquela elegância fácil, daquele ar mais natural e ao mesmo tempo tão nobre e tão digno que caracteriza a





belíssima sacristia (Fig. 22), já descrita, em 1698, pelo Sieur Froger, com os seus arcazes marchetados de tartaruga, feitos na própria Bahia, as suas pinturas – as pequenas, sobre cobre, de procedência italiana – e os seus três altares de mármore português. Falta-lhe também, apesar da uniformidade do imponente forro em caixotões e do revestimento todo de cantaria, certa unidade. Os vários retábulos, de estilos diferentes, que guarnecem as capelas laterais, não se vão somando até atingirem aquele efeito sinfônico total próprio da técnica barroca, nem se completam harmonicamente conforme a maneira de compor renascentista, mas vão apenas se justapondo, muito bem arrumados, cada qual no seu canto, isolados dentro da frieza do ambiente arquitetônico.

Quanto à riquíssima capela interior do Colégio, instalada em substituição da primitiva – segundo se conclui das investigações efetuadas recentemente pelo SPHAN – na própria igreja de Mem de Sá, depois de concluída a igreja atual, foi completamente destruída no incêndio de 1905. Figura nesta revista (Fig. 23) uma fotografia dessa capela que, juntamente com a descrição minuciosa – verdadeiro levantamento – feita inspiradamente, dois anos antes do incêndio, pelo ilustre Prof. Brás do Amaral, dão-nos bem uma idéia da preciosidade que se consumiu.

A pintura ocupou sempre também um lugar importante na arquitetura interna das igrejas jesuíticas. Sem pretendermos entrar na apreciação do mérito dessa pintura, estudo à parte, já iniciado pela Seção Técnica do SPHAN, importa-nos encará-la aqui apenas como complemento e em função do conjunto arquitetônico do qual ela é parte integrante.

Sob esse aspecto as igrejas brasileiras, em geral, e não apenas as jesuíticas, podem dividir-se em dois grandes grupos. No primeiro, que abrange desde as igrejas mais antigas até as de começo do século XVIII, a pintura ornamental dos tetos, compostas de arabescos florais desenvolvidos simetricamente em torno de um núcleo central (Fig. VIIa), sempre se conservou fechada dentro dos limites bem definidos dos grandes caixotões de forro sobrepostos ao vigamento do andar ou ao madeiramento da cober-



Fig. 28: Frontispício e retábulo de um dos altares das capelas laterais da antiga igreja do Colégio de São Paulo.



Fig. 27: Retábulo dos altares-mores dos antigos Colégios de São Luís do Maranhão e de Campos, no Estado do Rio de Janeiro.



Fig. 29: Retábulo de um dos altares colaterais da igreja jesuítica de Embú.

Fig. 30: Um dos pequenos retábulos dos antigos altares colaterais da capela paulista de Santo Antônio, no município de São Roque.









Fig. 31: Portais decorados da capela do chamado engenho Retiro e da igreja do Socorro, em Sergipe, e da igreja do Espírito Santo no Recife.



Fig. 32: Frontispício da igreja jesuítica de São Pedro d'Aldeia, no Estado do Rio, e casa de residência dos padres no chamado Colégio em Sergipe.



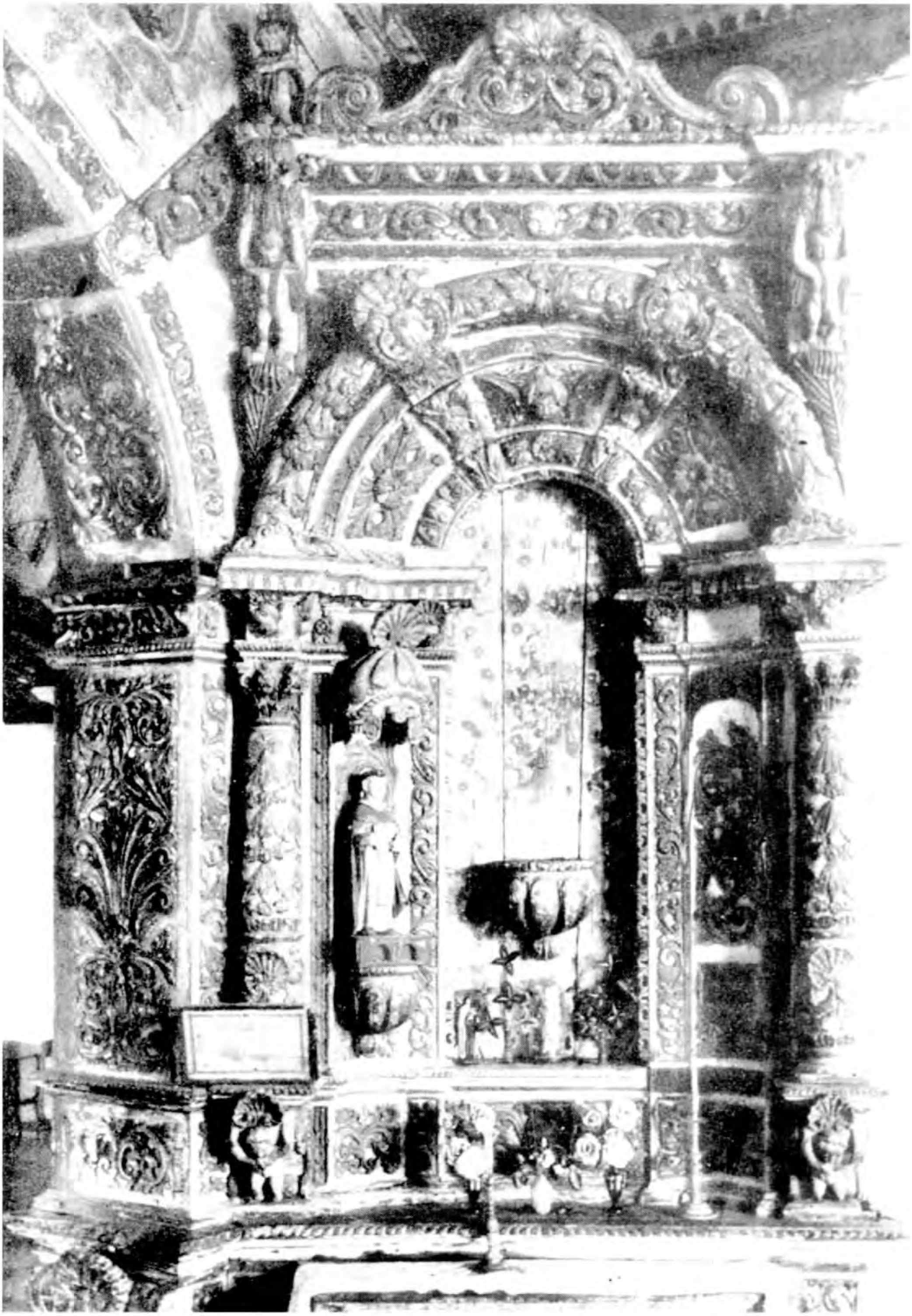




Fig. 33: Retábulo de um dos altares colaterais da antiga igreja de Gerù, em Sergipe.



Fig. 34: Púlpito da igreja de São Francisco Xavier, hoje de Santo Alexandre do antigo Colégio de Belém, do Pará.



Fig. 35: Altar colateral da igreja do Colégio, em Campos.

Fig. 36: Pormenor do retábulo do altar-mor da igreja de Embu, em São Paulo.

tura, como ocorre no Salvador (Fig. 22), em Embu (Fig. 24) ou, com desenho mais livre de gosto indo-persa e de bonito efeito, no forro da sacristia da igreja do Seminário de Belém da Cachoeira. Essa pintura ornamental, à têmpera ou a gesso e cola, era, porém, independente dos painéis também pintados sobre tábua, mas geralmente a óleo e emoldurados com talha ou desenho de arabescos, que guarnecem as paredes das capelas, das sacristias e os próprios retábulos, verdadeiros "quadros" que, muito embora façam parte da composição arquitetônica, apresentam, tanto do ponto de vista formal como de conteúdo, um sentido pictórico autônomo (Fig. VIIb).

Ao segundo grupo correspondem as igrejas de meados e da segunda metade do século XVIII. Conquanto ainda perdure, então, a tradição dos painéis pintados nas capelas e sacristias, inclusive nos tetos, com a única diferença de apresentarem contornos cada vez mais caprichosos (o exemplo das capelas baianas de Santo Inacio e São Francisco Xavier é significativo (Fig. VIIc), a pintura dos forros da nave e da capela-mor transforma-se completamente, adquirindo enorme importância, de conformidade com a nova concepção ilusionista barroca, inaugurada na Europa no século anterior.

As preferências por esse partido, tão engenhoso, que consiste no emprego de elementos arquitetônicos pintados em perspectiva – balaustradas, colunas, platibandas, etc. – procurando-se dar assim a impresssão de que a nave se abre, da cimalha real para cima, diretamente para o azul do céu, onde aparecem os santos e Nossa Senhora, num resplendor de glória entre as nuvens e os anjos (Fig. VIIe), – são a melhor prova de que ainda havia nos artistas barrocos aquela mesma preocupação que atormentou os arquitetos medievais, isto é, a de conseguir exprimir, graças ao recurso de expedientes plásticos e técnicos apropriados, a idéia de ascenção. Apenas, de acordo com o espirito mais objetivo da época, em vez de recorrerem a malabarismos de estereotomia para manterem as ogivas equilibradas a uma grande altura, eles recorreram à pintura e assim atingiram, num salto, o próprio céu.

Essa nova pintura de caráter monumental,



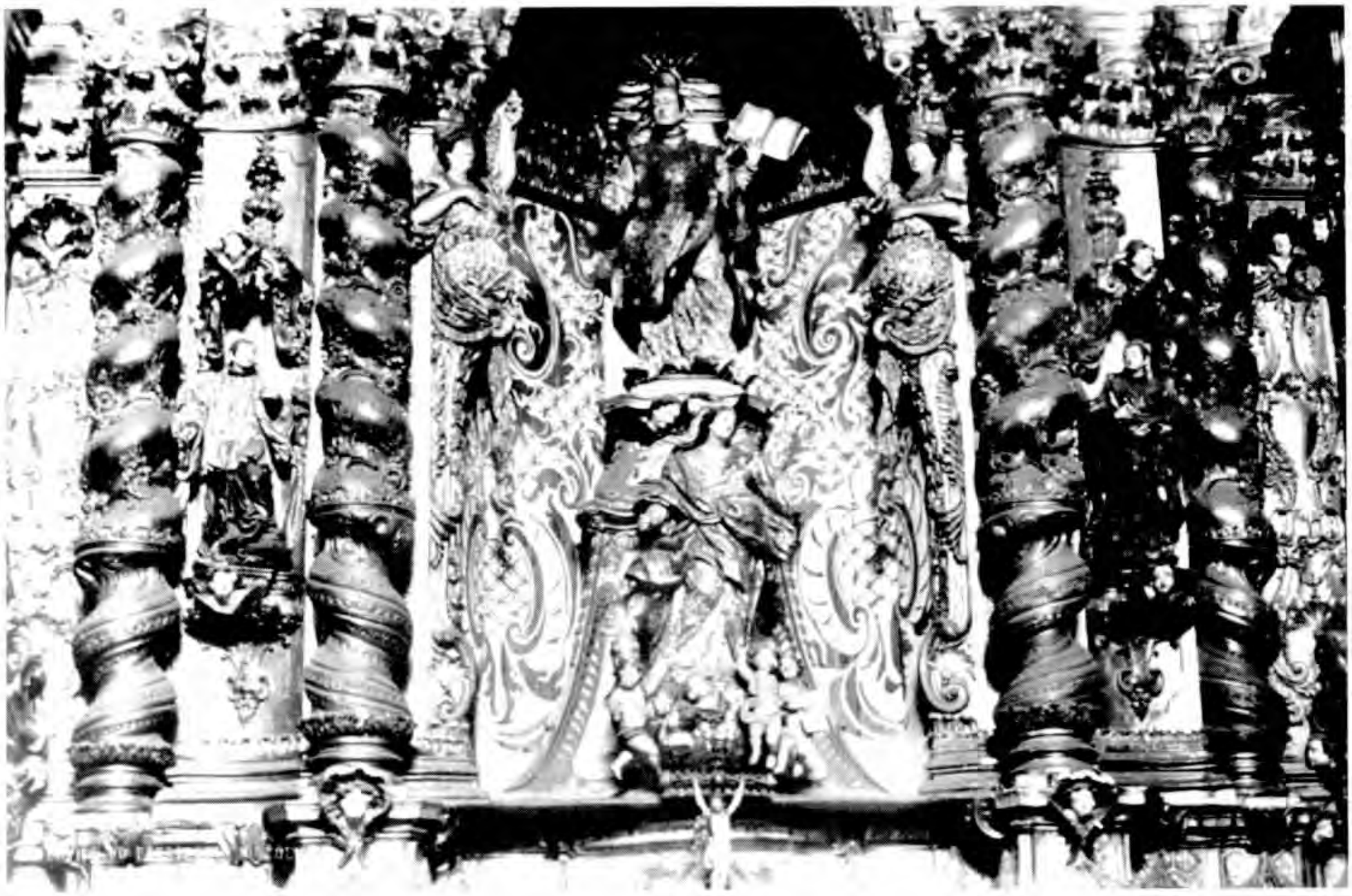




Fig. 37: Pormenores dos retábulos das capelas de São Francisco Xavier e Santo Inácio, na igreja do antigo Colégio da Bahia.

eminentemente decorativa, no melhor sentido da expressão, evoluiu do tratamento pesado e opressivo, onde prevaleciam a representação de formas arquitetônicas e o colorido sombrio (Fig. VIId), até às igrejas claras, de aparência alegre – quase feliz – dos últimos decênios do século XVIII em Minas Gerais, nas quais Manuel da Costa Ataide revelou-se mestre consumado (Fig. VIIe). As figuras eram então empregadas, da mesma forma que os motivos arquitetônicos e ornamentais, como simples elementos plásticos de composição, um pouco no mesmo espírito das criações, chamadas impropriamente "abstratas", da arte moderna. É que se trata ali, na verdade, de um complemento da própria arquitetura. Sem ela, a igreja ficaria por acabar, já que os forros, em vez dos caixotões moldurados do período anterior, eram então feitos com tabuado corrido especialmente para receber esse gênero de pintura. E justamente por esse motivo, muitas vezes ela atinge o objetivo arquitetônico visado, sem contudo satisfazer do ponto de vista estritamente pictórico; enquanto noutros casos atende a essa finalidade, mas não corresponde,

ou mesmo prejudica, ao partido geral de composição adotado, aquilo que, entretanto, deveria prevalecer, pois, na sua qualidade de pintura ornamental, ela desempenha, no conjunto arquitetônico interno das nossas igrejas da segunda metade do século XVIII, função equivalente à da ensamblagem e da talha.

Aliás, os artistas incumbidos da tarefa encarregavam-se também, geralmente, do douramento, estofagem e pintura dos retábulos e das imagens, assim como do fingimento em "faiscado" das cimalhas de madeira e dos elementos de cantaria que, por seu aspecto mais grosseiro, porventura destoassem da atmosfera ideal convencionada.

As igrejas da Companhia correspondem principalmente ao primeiro grupo, porquanto a expulsão impediu que as construções iniciadas no século XVIII se concluíssem convenientemente.

No que respeita à imaginária, ainda não pôde ser devidamente recenseada a numerosa população de santos e de santas disseminados por todo o país.

Os jesuítas, particularmente depois da canonização de Santo Inacio e São Francisco Xavier, tiveram que organizar sob moldes eficientes a fabricação de imagens para atender às exigências dos seus numerosos estabelecimentos espalhados pelo mundo. E muito embora as demais ordens tamhém produzissem em grande escala, os padres talvez possam ser considerados como os precursores dos modernos processos de fabricação: a talha, a encarnação, o estofamento eram então feitos em série, o que não excluía, aliás, um grande apuro, tanto no feitio como no acabamento, conseguindo-se assim santos bonitos, apesar de copiados e recopiados seguidamente. Mas, se os modelos não mudavam de ano para ano, nem por isso deixaram de evoluir, acompanhando as variações do estilo, do gosto e da moda, passando gradativamente das atitudes hirtas iniciais (Fig. VIIf) às de contornos esvoaçantes e sinuosos (Fig. VIIg), conforme se pode observar nas imagens dos dois últimos retábulos baianos de Santo Inácio e São Francisco Xavier a que nos temos referido por mais de uma vez (Fig. 37).

Conquanto os padres costumassem, de preferência, mandar vir as suas imagens da Europa – ao contrário do que sucedeu nos Sete Povos das Missões – muitas delas, inclusive, talvez, o belo Cristo morto em barro cozido da igreja de Geru, eram feitas mesmo aqui, por artistas portugueses ou brasileiros natos, como foi o caso do grande escultor seiscentista carioca, frei Agostinho de Jesus, cuja obra está sendo estudada, juntamente com a de outros notáveis artistas beneditinos, pelo erudito historiador dom Clemente Maria da Silva-Nigra, O. S. B., por incumbência especial do SPHAN.

Ao conjunto arquitetônico interno das igrejas barrocas, constituído principalmente pela obra de talha dos retábulos e pelas pinturas dos forros e paredes, e acessoriamente pelos demais elementos necessários ao culto – alfaias, imaginária, etc. – conjunto a que se designa, às vezes, por "suntuária", expressão imprópria e antididática, por isso que atribui a elementos orgânicos fundamentais, tanto do ponto de vista plástico como funcional, da arquitetura interior das igrejas, um sentido de coisa supérflua ou acrescentada – a esse conjunto, costuma-se associar a idéia de teatro ou de salão.

Esta imagem, no fundo, afinal, pejorativa, não deve ser aceita assim sem maior exame, mormente no que diz respeito às nossas igrejas – muito particularmente às jesuíticas, geralmente concebidas dentro do melhor espírito litúrgico – a fim de restringi-la às suas devidas proporções.

Compreende-se, com efeito, que para o europeu de uma boa parte da Europa – habituado com o "partido" das igrejas medievais, onde o altar-mor fica solto e como que perdido em meio da nave, não passando o retábulo de um biombo armado para lhe fazer de fundo, pois que a igreja ainda continua, pelo avesso desse altar, com o coro, a ábside, o deambulatório e as absidíolas – a primeira impressão ao entrar nas nossas igrejas seja realmente essa, isto é, a de um ambiente cenográfico e aparatoso, porque diferente da cenografia e do aparato que lhe são familiares. Tanto mais que, freqüentador assíduo dos teatros de estuque dourado do século XIX, não lhe ocorrerá, de pronto, que o ouro das nossas igrejas já era "velho" quando o teatro dourado das suas reminiscências talvez ainda nem sequer estivesse construído.





Fig. 39: Pormenor do frontispício barroco da igreja missionária de São Miguel.

Fig. 38: Aspecto atual das ruínas da igreja do antigo Povo de São Miguel, no Rio Grande do Sul.

Para nós, porém, a imagem parecerá sempre artificiosa e insincera, porquanto a nossa idéia de igreja não está, de forma alguma, condicionada à lembrança das igrejas góticas. Pelo contrário, igreja, para nós, é mesmo assim: é o coro logo por cima da entrada; é a nave com as suas tribunas e os púlpitos em evidência; é o arco cruzeiro; é o altar-mor com o seu retábulo, bem resguardado lá no fundo da capela e para onde converge toda a composição, uma vez que a igreja acaba de fato ali.

Igreja barroca não é, portanto, nem salão nem teatro – é simplesmente igreja. E a "encenação" das nossas igrejas jesuíticas, como a de todas as demais, foi tão legítima quanto o foi a "encenação" das igrejas góticas, cada qual a seu modo, de acordo com a sua época. Porque o "estilo" das igrejas nunca foi uma coisa à parte, divorciada do estilo das construções contemporâneas comuns. Quando as catedrais eram "góticas", também eram góticos o edifício da municipalidade, a casa das corporações, o castelo e a cozinha do castelo. Quando as nossas igrejas se faziam de pau-a-pique, de taipa de pilão ou de pedra e cal, as casas dos governadores, as "casas de Câmara e cadeia" e as casas de morar de toda a gente também eram feitas com a mesma técnica, repetindo, umas e outras, os mesmíssimos pormenores e obedecendo à mesma comodulação. As diferenças de aspecto decorriam, muito naturalmente, das diferenças de programa, de proporções e de intenção. E se a Igreja pretende, como sempre fez no passado, acertar o passo com os tempos – rumo a essa Nova Idade que deverá surgir da *débacle* atual – terá de construir as casas de Deus do mesmo jeito que se faziam, já desde 1854, os chamados "palácios de cristal" e como se fazem as fábricas hoje em dia, não para se tornar mais burguesa ou para se proletarizar, mas, simplesmente, porque foi naquelas estruturas de exposição e nestas de caráter industrial que a nova técnica de construir e o estilo dela *decorrente* puderam desenvolver-se sem compromissos, em toda a sua pureza, pela primeira vez. Daí concluírem apressadamente certos críticos e, com eles, a opinião pública, tratar-se de uma técnica menos digna e apenas tolerável, em edifícios "que se prezem" (as igrejas, por exemplo), escondida sob o arremedo de um estilo de outra época, ou então disfarçada pelo incrível decorativismo pseudo-moderno, como se fosse possível o advento e a aceitação generalizada de uma nova técnica desligada do estilo que lhe é próprio.

E agora, ao finalizar, uma vez que se trata aqui de arquitetura jesuítica *no* Brasil, e não apenas *do* Brasil, não podemos deixar sem uma referência especial a grande obra realizada pelos padres nos chamados Sete Povos das Missões, obra que, pertencendo embora à Província Jesuítica do Paraguai, ficou definitivamente encravada em território nacional, constituindo assim um setor autônomo no conjunto dos monumentos coloniais brasileiros, verdadeira "minoria" – a única, uma vez que os holandeses, apesar das carpintarias vistosas de Boa Vista e de Freiburg, pouco ou quase nada deixaram, neste particular, em troca do muito que destruíram ou impediram se concluísse, como se pode facilmente aferir ao simples exame dos panoramas de Olinda, pintados por Franz Post.

Essa arquitetura jesuítica nada tem a ver, de fato, com a arquitetura jesuítica da Província do Brasil, ao contrário do que, inadvertidamente, já se deu a entender. A nossa interferência no caso foi apenas demolidora: conseguimos desmontar, peça por peça, a obra singular criada pelo gênio colonizador e sob a tutela dos padres. E o arrasamento teria sido total, não fosse a intervenção de urgência procedida pela Comissão de Terras, em 1928, em São Miguel, e, finalmente, as obras de estabilização e recomposição do que ainda resta das ruínas desse povo, realizadas pelo SPHAN, desde 1938, com a reconstrução da torre desaprumada e do cunhal tombado do pórtico, pelo processo da *dépose* – que a experiência demonstrou ser, no caso, o único aplicável – recolhendo-se em seguida, a um pequeno museu local, as peças que, sobrevivendo à catástrofe, por assim dizer, "deram à praia": capitéis, cartelas partidas, ainda com o IHS, os três cravos e a cruz, imagens mutiladas e já sem cor, – peças cuja vista nos deixa uma impressão penosa e certo mal-estar, como se realmente estivéssemos diante dos destroços de algum naufrágio.

Só mesmo quando se percorreram um a um, esses povos, repetindo-se a peregrinação feita em fins do século passado pelo Sr. Hemetério Veloso, simpático pernambucano, cujo depoimento é, hoje, dos mais valiosos, pois que ainda havia ali, então, muita coisa para ver; quando se

Fig. 40: Antigo retábulo da igreja de São Borja das Missões.



estuda a história dramática da instalação das primeiras "reduções" e das lutas que antecederam ao definitivo abandono e, ainda, documentação antiga referente à arquitetura missioneira – é que se pode ajuizar e reconstituir mentalmente o que foram esses povos na época do seu florescimento, quando, como diz tão bem o Sr. Augusto Meyer, na bruma da manhã, cada dia, todos aqueles índios saíam das casas, atravessando o terreiro em direção da igreja: Santo Ângelo, São Luiz Gonzaga, São Borja – cidades que, não fossem a praça e uns poucos vestígios isolados, já teriam esquecido completamente o aspecto primitivo; São João Batista, São Miguel Arcanjo, São Lourenço e São Nicolau, – ruínas perdidas naquele ermo da campanha riograndense, com uma ou outra casa próxima, construída com material antigo, ou certo número delas formando novo povoado.

Cada povo – isto é, cada burgo – era constituído pela igreja, que compunha com a residência dos padres, o asilo, a enfermaria, as aulas, as oficinas, as cocheiras, etc., e também com o cemitério, um grande conjunto arquitetônico, servido por vários pátios, tudo murado, muro que se continuava para os fundos das construções, abraçando a enorme área ocupada pelo pomar e pela horta, ou seja, a quinta dos padres (Fig. VIIh).

Em frente à igreja, havia um grande terreiro ou praça, em volta do qual eram dispostos numerosos blocos de habitação coletiva, composto cada um de muitas células de cinco metros por sete, aproximadamente, verdadeiros apartamentos com porta e janela e construídos com paredes de pedra ou de barro, morando em cada um deles uma família de índios. Um passeio alpendrado circundava esses blocos de habitação que constituíam assim, por si mesmos, verdadeiros quarteirões (Fig. VIIi). Os primeiros blocos construídos eram os que formavam a praça; depois, à medida que o povo crescia, novos blocos eram edificados paralelamente aos primeiros, surgindo dessa forma, entre eles, numerosas ruas, todas em esquadro à moda espanhola, de conformidade, aliás, com o estipulado no Livro IV, Título Sete, das "Leyes de Indias": "De la población de las ciudades, villas y pueblos". O edifício do Cabido ocupava, geralmente, a extremidade da praça oposta à igreja.

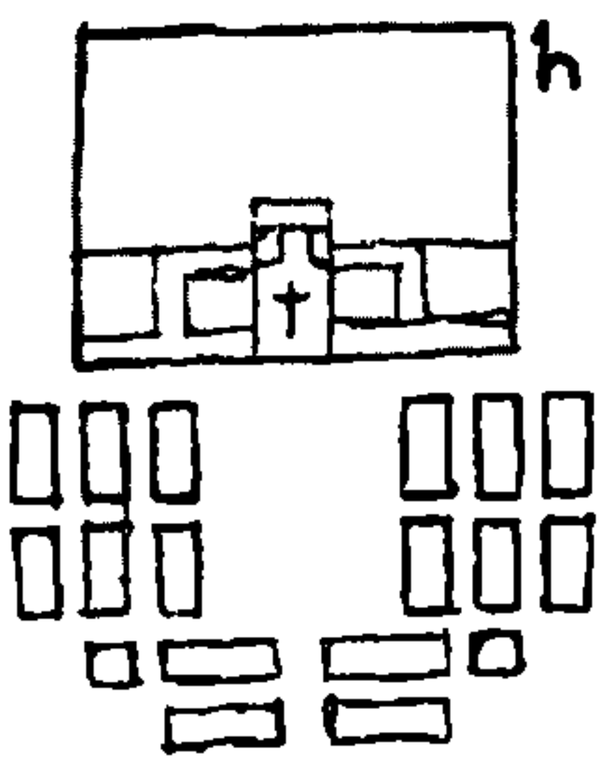
Esses povos, com as respectivas estâncias para criação de gado, ficavam a uma distância razoável uns dos outros, formando a seqüência deles um todo orgânico e perfeitamente articulado.

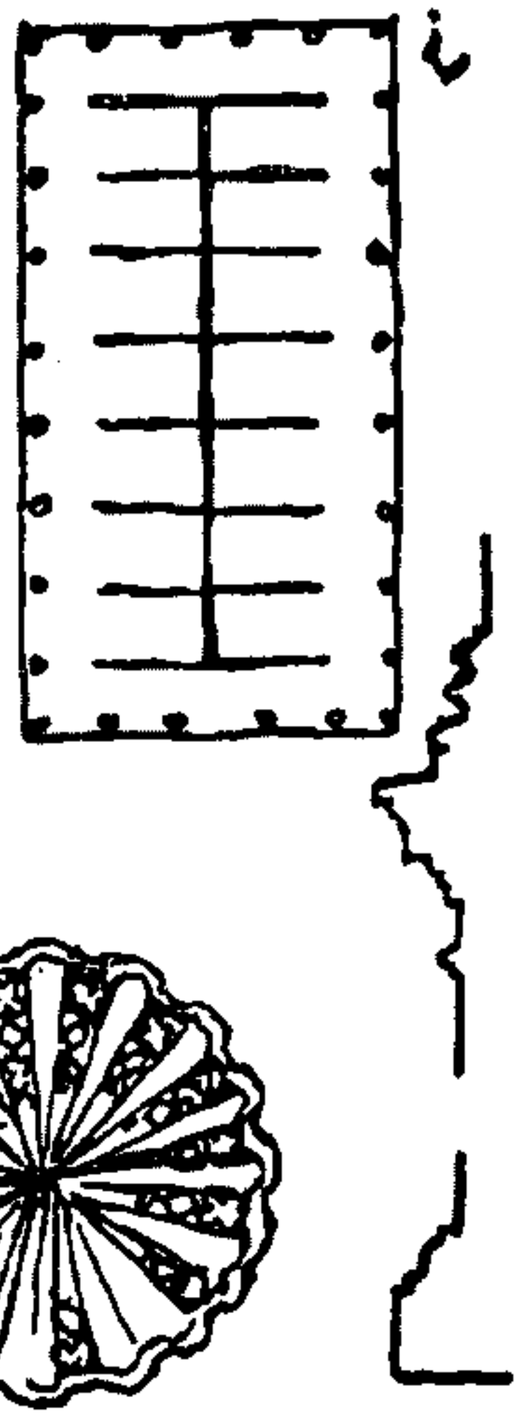
Transcreveremos aqui, para concluir, alguns trechos do relatório feito em 1937, quando, por determinação da direção do SPHAN, visitamos seis destes povos:

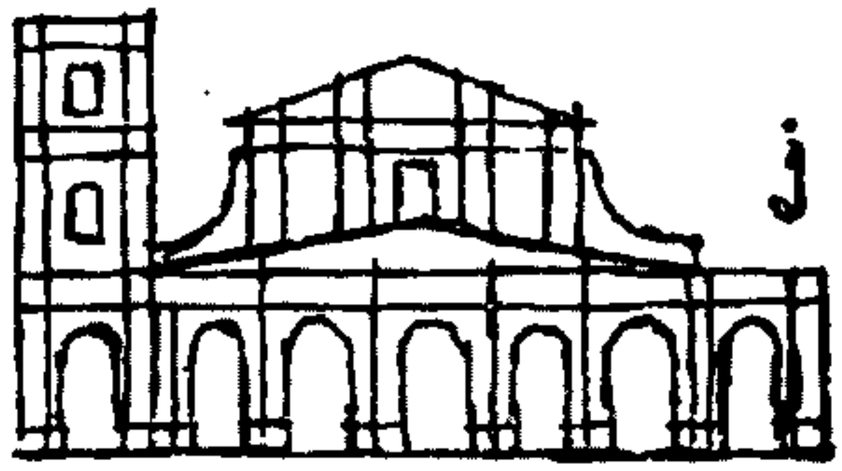
"A planta de todos eles obedecia a um padrão uniforme preestabelecido. Os quarteirões, com as colunas dos alpendres em fila e bem alinhadas, se arrumavam como regimentos em volta da praça. Tudo se distribuía e ordenava com uma disciplina quase militar. Os jesuítas revelaram-se, nestas Missões, urbanistas notáveis, e a obra deles, tanto pelo espírito de organização como pela força e pelo fôlego, faz lembrar a dos romanos nos confins do império. Apesar do atual desmantelo, ainda se adivinha, nos menores fragmentos, uma seiva, um vigor, um 'impulso', digamos assim, que os torna – estejam onde estiverem – inconfundíveis."

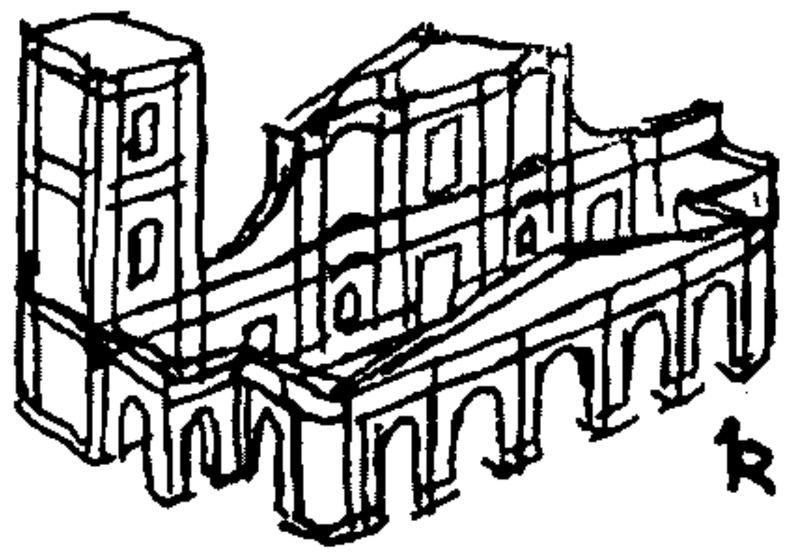
"Enquanto na composição e na talha do único retábulo existente e em muitas das imagens, devido às proporções 'diferentes' ou à expressão orientalizada, ainda se pode sentir, por detrás do convencionalismo europeu, o guarani, não encontramos nos elementos de arquitetura estudados, ao contrário do que se observa nos povos da outra banda do Uruguai, vestígios senão muito vagos de influência indígena. Aqui, o tratamento mais tosco de umas tantas peças, a aspereza do desenho de certos motivos e, por vezes, a maneira especial de 'ornamentar' provêm não só da falta de experiência dos operários e daquela *gaucherie* que aproxima os 'bárbaros' de qualquer raça quando pretendem reproduzir de 'ouvido' os elementos da arquitetura greco-latina, mas, também, da colaboração de escultores do centro e do norte da Europa, que não foram poucos os que vieram juntamente com os italianos e espanhóis, trazendo com eles aquele renascimento retardatário e impregnado ainda de gosto gótico e até mesmo românico, que durante tanto tempo se manteve ali, lado a lado com o

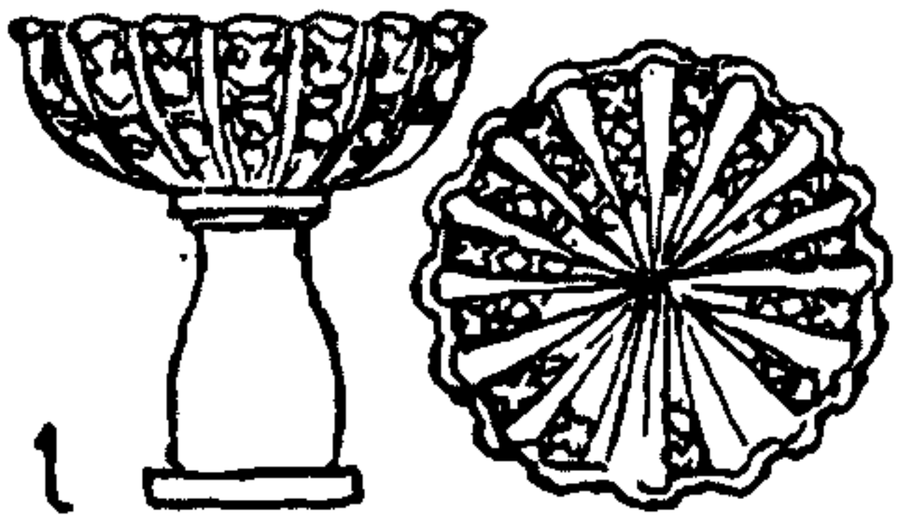
Fig. VII



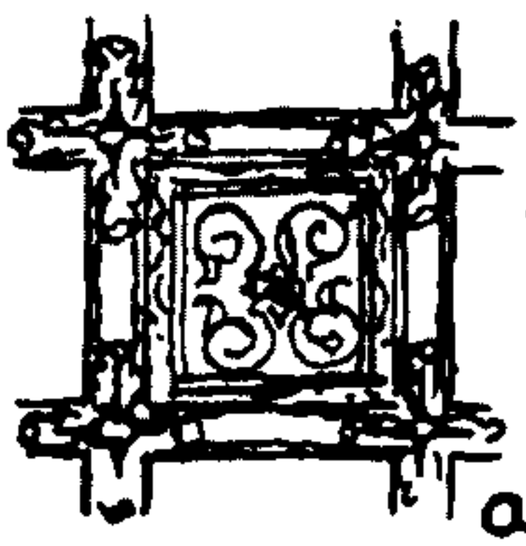


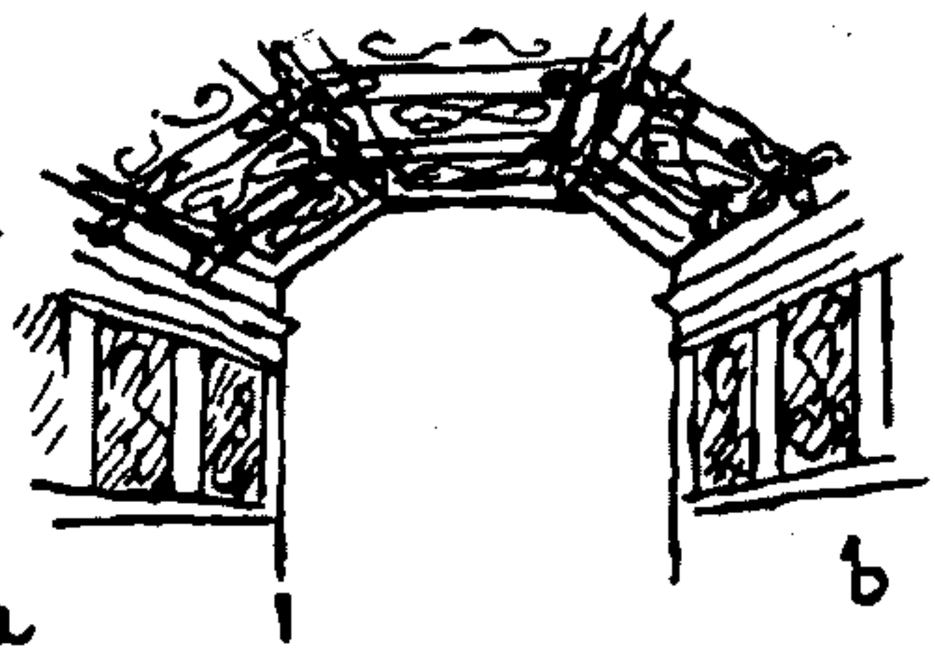


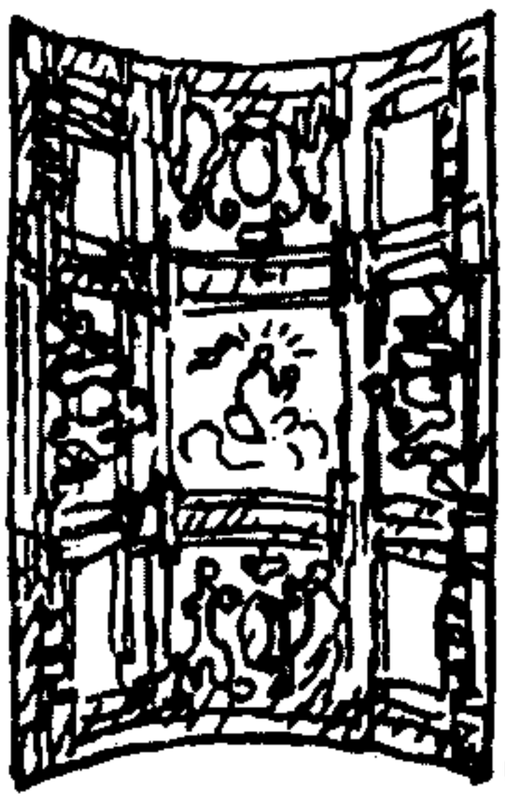
















desenvolvimento da escola erudita e latina. Provêm, repito, talvez mais dessa mistura de procedências diversas combinadas com as deficiências do meio, do que, propriamente, da influência do elemento nativo. Este, vencida a primeira fase de rebeldia, deixou-se moldar com docilidade pela vontade poderosa do jesuíta. Parece mesmo não ter havido da parte dos irmãos, cientes da 'superioridade' de sua própria técnica, compreensão e simpatia pelo que as interpretações dos indígenas pudessem apresentar de imprevisto e pessoal, e que desprezavam como 'errado' tudo que fugisse às receitas do formulário europeu, estimulando, pelo contrário, as cópias servis e assim impondo, junto com a nova crença e a nova moral, uma beleza já pronta".

Com relação a São Miguel, cuja igreja foi construída em obediência a um projeto diferente do de todas as demais igrejas missioneiras, tanto no espírito como na forma (Fig. 38), observamos, então, o seguinte:

"... estranhei de ver em construção de tanto 'estilo', uma fachada assim, com dois frontões, um no corpo da igreja e outro, maior, no pórtico, como indica a gravura de Demersay – redundância pouco aceitável em composição de arquitetura". (Fig. VIIj).

"Ora, verificamos, logo da primeira visita, uma estranha particularidade, sobre a qual, entretanto, não havíamos encontrado a mais ligeira referência em nenhum dos autores que tratam de São Miguel, nem mesmo no relatório apresentado pelo Sr. João Dahne. É que as paredes do pórtico estão apenas 'encostadas' ao corpo principal, sem qualquer amarração, morrendo de encontro aos capitéis, cornijas e arquitraves deste último, de qualquer jeito, tendo sido ele, portanto, construído depois de completamente pronta a fachada da igreja [Fig. VII k]. O mais estranho, porém, é que a sua arquitetura, tanto no conjunto como nos pormenores, revela, da parte de quem a projetou e dos que o executaram, conhecimentos seguros de 'modenatura' e proporção, senão mesmo muito apuro. Como compreender, então, que artistas assim 'informados' incorressem naquela falta e tolerassem os remates grosseiros resultantes da superposição de perfis e motivos diferentes? E, ainda para maior estranheza, não se vê, em toda a fachada, o menor vestígio de amarração da cobertura do pórtico, a qual, apoiada sobre o primeiro entablamento, deveria forçosamente cobrir as bases e parte dos fustes da ordem superior de pilastras. Ou teriam sido os trabalhos interrompidos com as lutas (1752) que precederam a expulsão e o definitivo abandono? E qual teria sido a obra de João Batista Primoli – o 'irmão incomparável, infatigável... o arquiteto, o mestre, o pedreiro da obra... que anda sempre ocupado aqui e acolá a ver, a examinar, a levantar planos', conforme se lê na carta do padre Carlos Gervasoni ao padre Comini, de 9 de junho de 1729 a igreja propriamente, como suponho, igreja cuja fachada apresenta muita semelhança com a da antiga catedral de Buenos Aires, de autoria dele e de Bianchi, e que, por sinal, não tem nártex, ou o pórtico que, pelos seus ares 'neoclássicos', induziu o ilustre professor Sr. Miguel Solá a atribuir a todo o conjunto a classificação por demais vaga de 'greco-romano', quando a igreja, na verdade, é toda ela de estilo barroco [Fig. 39]. Ou teria trabalhado em ambos – o que me parece pouco provável, convindo, no entanto, apurar-se ao certo a data de sua morte, que ocorreu em terras missioneiras, como também a do irmão Carlos Frank, diretor das construções. Cabe, pois, aos estudiosos do assunto, entre os quais o douto Sr. Aurélio Porto e o padre Luiz Gonzaga Jaeger, S. J., elucidar em definitivo a questão".

"Com certo constrangimento, verificamos ter sido todo o conjunto, tanto externa como internamente, revestido por reboco de tahatinga, de poucos milímetros de espessura e aplicado diretamente sobre o grês, encobrindo-se assim a textura e a cor. Revestimento que ainda se conserva perfeito em muitas das partes protegidas da construção e é, sem dúvida, contemporâneo dela, pois o aparelho das pilastras da fachada mostra muito claramente, em alguns trechos, que não se pretendia deixá-lo aparente, notando-se, também, nos arcos da nave, de um lado, aduelas de cantaria com o perfil da arquivolta e, do outro, alvenaria de tijolo já sem mol-

dura nenhuma".

"Ao contrário das outras igrejas missioneiras, em que o peso da cobertura era aliviado por duas ordens de colunas de madeira ou de pedra, aqui ainda se acham relativamente bem conservados com as suas arcadas, a nave e os colaterais. Do colégio estão de pé alguns panos mal ajustados de paredes e encontram-se, espalhadas por toda a redondeza, inúmeras bases – todas com o característico encaixe quadrangular – pertencentes aos pilares do alpendrado que circundava as casas dos índios e cujo intercolúnio era de 5m. 10, conforme observamos do lado direito da praça, na esquina mais próxima da igreja".

Em São Lourenço, foram encontradas duas peças do antigo lavatório da sacristia, o mesmo reproduzido numa gravura da obra já citada de Demersay e também descrito por Hemetério Veloso, que ainda o conheceu inteiro: a bacia alongada que constitui com o suporte central uma pedra só, e as duas cabeças de águia encimadas pela coroa – "marca registrada" da casa dos Habsburgs. Enquanto que na igreja de São Borja ainda se conserva, além da pia de batismo e de várias imagens, como também ocorre na de São Luís (Fig. VII l), talvez o último dos numerosos retábulos das sete igrejas missioneiras, peça valiosíssima não só por este motivo, como ainda, por ser de sabor a um tempo "crioulo" e jesuítico (Fig. 41).

Finalmente, cabe uma referência ao curioso túmulo circular de São Nicolau, hoje desmoronado, de que a obra importante do padre Pablo Hernandez, S. J., reproduz uma fotografia tirada em 1904, com esta legenda: "Túmulo ... que parece del tiempo de los jesuitas, y remeda un estylo egipcio ó incásico", e sobre o qual o professor Miguel Solá, que seguramente não esteve em São Nicolau, faz as seguintes referências, aparentemente corretas: ..... "por su completo caracter indigena hemos mencionado el edificio circular que existe en el cementerio de S. Nicolás .... flanqueado por dos figuras de talla primitiva. Las jambas y el dintel de la puerta son monolíticos y reticulados e impresionan en sentido incaico". Estranhávamos que H. Veloso, sempre tão preciso e minucioso nas suas informações, deixasse de fazer qualquer menção a esse monumento. E, com efeito, apuramos tratar-se simplesmente do túmulo de um certo capitão Andrade e que foi construído, em fins do século passado, por um italiano conhecido pela alcunha de "gringo Ângelo". Quem nos prestou estas informações foi o Sr. Alexandre Correia Machado, de 77 anos de idade; e como indagássemos se esse italiano era empreiteiro e se tinha operários índios a seu serviço, declarou-nos que o "gringo" fazia o serviço ele próprio com as mãos e afirmou categoricamente tê-lo visto trabalhar. E, realmente, Hemetério Veloso cita o caso "tristíssimo" do capitão Andrade, assassinado em 1886, juntamente com a esposa, tendo sido os criminosos queimados pela população enfurecida.

Aliás, esse túmulo, de aspecto grosseiro, não poderia mesmo ter qualquer relação com os grandes pedestais esplendidamente "perfilados" (Fig. VIIm), últimos vestígios autênticos da igreja dos jesuítas.

COMENTÁRIO

Lauro Cavalcanti

"Ficará tudo na mesma, como você quer"

Rodrigo de Melo Franco tranqüiliza Lúcio Costa, quando o último é feito Diretor de Estudos e Tombamento da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por ocasião de uma reestruturação do órgão em 1946.

De 1936 a 1946 Lúcio Costa atuou como consultor técnico-contratado no IPHAN; sua primeira tarefa de vulto foi, em 1937, uma viagem ao Sul, que resultou na restauração da igreja de São Miguel e na construção anexa de um pequeno museu das Missões. O arquiteto dirigiu o Setor de Estudos e Tombamentos até a sua aposentadoria em 1972. Preferia, contudo, declarar-se consultor. Talvez para melhor zelar por sua discrição ou, quem sabe, por entender que a Diretoria da Divisão ficava mais fortalecida na alçada da Direção Geral, ou seja, do próprio Rodrigo. De um modo ou de outro, o seu envolvimento efetivo na repartição, ocupando mesa anexa à de Carlos Drummond de Andrade, durou trinta e seis anos.

Ao mesmo tempo que formava o grupo que iria revolucionar as formas da arquitetura através do projeto do Ministério da Educação, Lúcio Costa dedicava igual empenho e gosto em descobrir, estudar e propor soluções para monumentos históricos. É intrigante hoje pensar que o Ministério da Educação e o Museu das Missões são contemporâneos, assim como, algumas décadas após, o plano de Brasília e a restauração e acesso à igreja da Glória.

O casamento entre preservação e modernismo é próprio do Brasil. Na Europa e Estados Unidos tais áreas eram consideradas antagônicas, sendo tratadas por correntes distintas. Le Corbusier previa a demolição de vários quarteirões em Paris para realizar o seu plano urbanístico, poupando apenas grandes monumentos que ficariam de pé no centro de grandes gramados "modernos". Walter Gropius, em sua primeira palestra para estudantes e jovens arquitetos em Harvard, sequiosos das novidades do mestre da Bauhaus, surpreendeu-os com uma aula ilustrada sobre a antiga arquitetura vernacular da Nova Inglaterra. Gropius buscava contrastar a simplicidade e racionalidade daquela produção com o ecletismo da recente arquitetura norte-americana. As casas da Nova Inglaterra não provocavam, entretanto, especial amor em Gropius. Com a exceção desse uso estratégico, ele nunca mais delas se ocupou. Contraste gritante com Lúcio Costa, cujo interesse pela arquitetura pretérita precedeu a sua adesão ao estilo moderno.

No início de sua carreira, o urbanista de Brasília era o mais promissor arquiteto da corrente neocolonial, havendo, em 1922, passado um período em Diamantina, estudando a arquitetura da cidade. No início dos anos 30, adere às idéias de Le Corbusier acreditando, então, que elas possibilitariam reunir arquitetura, técnica e transformação social. A partir daí, Lúcio Costa revisita o passado construtivo brasileiro, buscando não mais copiá-lo, mas encontrar coerência e parentesco no espírito e partido construtivo das diversas épocas. A sua produção como historiador de arquitetura, embora articulada com a atividade do arquiteto moderno, possui, entretanto, fôlego próprio. Ao percorrer as numerosas páginas desse ensaio sobre arquitetura jesuítica, o leitor poderá perceber o seu interesse e genuíno envolvimento com os prédios examinados. Ao procurar delimitar a abrangência do termo e o escopo da atuação da Companhia de Jesus nas construções brasileiras, vez por outra percebe-se o seu olhar "moderno" ao procurar distinguir rupturas de meros desdobramentos do estilo. Jamais, no entanto, tal preocupação obscurece a análise da produção enfocada.

Raras figuras alteraram tão positivamente a face do Brasil quanto Lúcio Costa. O seu pensa-

mento próprio, livre e autônomo imprimiu o tom e caráter singular da arquitetura moderna brasileira, em constante dialética com o passado, nos moldes de um resgate estrutural que estabelecesse uma doutrina adaptável às novas exigências impostas pelos impulsos de industrialização do país. É pensando e agindo nesses termos que os "modernos" conquistaram, a partir dos anos quarenta, a invejável posição de biógrafos e videntes da arte e arquitetura no Brasil.

1941: CRÔNICA

■ Agrava-se o conflito mundial. Hitler invade a URSS. Cerco a Leningrado e Kiev. Ataque japonês à base americana de Pearl Harbour, no Havaí. Os Estados Unidos, que até então se mantinham neutros, entram na guerra.

■ O DIP, sob o comando de Lourival Fontes, amplia com êxito sua rede de propaganda do Estado Novo e o culto à personalidade do presidente Getúlio Vargas. *O Estado de S. Paulo* é fechado. A Rádio Nacional e o jornal *A Noite* passam a integrar as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União. Empenhado em montar uma rede de comunicação que lhe dê apoio, o Governo funda no Rio de Janeiro o jornal *A Manhã* e entrega sua direção ao poeta Cassiano Ricardo. Junto com *A Manhã* vem o seu suplemento literário dominical, "Autores e Livros", dirigido por Múcio Leão, que reúne excelentes colaboradores de várias tendências, entre eles Tristão de Ataíde, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Cardoso, San Tiago Dantas, Gilberto Freire, Adalgisa Nery e Vinícius de Morais. Artistas importantes como Osvaldo Goeldi, Santa Rosa, Portinari e Ismael Nery integram o elenco dos ilustradores. Outra publicação subvencionada pelo DIP, lançada no período, foi a revista mensal *Cultura Política*, que junta propaganda do presidente e do Governo, "filosofia política" nacionalista de vezo nazi-fascista e, a título de folclore, ótimos textos de Graciliano Ramos e Marques Rebelo. Na expressão do seu diretor, Almir Bonfim de Andrade, *Cultura Política* deveria ser "um espelho do Brasil". As duas publicações punham ênfase na discussão dos problemas brasileiros, na recuperação do nosso passado e na divulgação da obra de vultos eminentes da história intelectual em todas as áreas.

■ Por criticar a política oficial de exploração do petróleo, o escritor Monteiro Lobato é preso e levado ao Tribunal de Segurança Nacional. Condenado a seis meses de prisão, cumpre metade da pena.

■ O presidente Getúlio Vargas é eleito para a cadeira 37 da Academia Brasileira de Letras. Diz, no seu discurso de posse: "Não sou e nunca pretendi ser um escritor de ofício, um cultor das belas artes, embora tenha me habituado, desde moço, à amável convivência de poetas e romancistas, como leitor e admirador comovido das suas obras".

■ O Patrimônio vive intensamente a sua chamada "fase heróica", com os seus técnicos percorrendo o Brasil a fim de identificar e catalogar bens que merecem e precisam ser preservados.

Cumprem, nessa primeira fase, uma tarefa de urgência, pois tudo precisa ser feito. Muitos bens históricos que se acham em ruínas são salvos graças à ação do SPHAN.

Um balanço das atividades da instituição nos seus primeiros três anos revela que no começo de 1941 já havia 293 bens ou conjuntos de bens inscritos nos livros do Tombo, situados principalmente no Rio de Janeiro, em Minas Gerais e na Bahia.

Levando-se em conta o trabalho de identificação e os procedimentos determinados por lei para a realização do tombamento, o feito do SPHAN é sem dúvida admirável.

■ Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do SPHAN, envia ofício ao ministro Gustavo Capanema dando conta das obras que estão sendo executadas para a consolidação das ruínas de São Miguel das Missões, segundo projeto de Lúcio Costa.

"Pelo efeito das obras executadas, a preservação das ruínas do monumento incomparável que é, entre nós, a igreja de São Miguel, pode considerar-se assegurada", escreve ele.

Rodrigo informa também que "o número total das peças reunidas no museu ascende a 146, tendo sido recolhidas de 31 localidades diferentes e percorridos milhares de quilômetros para buscá-las."



"A Criança Morta", desenho de Lasar Segall

■ Sobre a construção do prédio do MES, trecho do artigo "Obras de Santa Engrácia" (subtítulo: "O edifício mais complicado do Brasil"), publicado em *O Radical*, de 2 de março de 1941:

"Feito, refeito, tresfeito, o edifício encantado continua a sua inglória situação confusa: não ata, não desata. Alguns operários lá aparecem, movimentam-se nos andaimes, com seus baldes de tinta, com argamassa e materiais diversos. São quase fantasmas. Movimentam-se com deliberada inércia. Enfim, quando o edifício começou, não havia o Ministério do Trabalho, que já é velho; nem a ABI, nem os industriários, nem nada. Tudo andou, nesses cinco anos. O edifício em ossatura ficou assim mesmo.

Ora, não é esse o único absurdo que há nessa construção. Não se sabe por que delírio de grandeza, estão utilizando enorme área de terreno caríssimo, estendendo, de um lado, um auditório que poderia ficar no corpo do próprio edifício: exemplo da própria ABI. Do outro lado, há uma puxada, toda envidraçada, uma vez que o Sr. ministro tem a paixão do vidro, colorido ou não. Para que todo aquele luxo, todo aquele desperdício de terra? É o que todos perguntam, e os mesmos sapientes, em matéria de construção, pasmam."

■ Surge a primeira radionovela brasileira, "Em busca da felicidade", na Rádio Nacional.

■ É lançada em São Paulo a revista *Clima*, tendo como colaboradores, entre outros, Mário de Andrade, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado e Paulo Emílio Sales Gomes.

■ Realiza-se o Primeiro Congresso Umbandista Nacional. Os participantes reivindicam a legalização do culto afro-brasileiro, que nessa época já agrega milhões de pessoas mas continua na mira das autoridades policiais. É a ascensão do movimento negro no Brasil.

■ Indicado pelos dois júris do Salão Nacional de Belas Artes, Pancetti (da divisão moderna) recebe o prêmio de viagem ao exterior, mas não viaja por problemas de saúde.

■ É criado o Museu Antônio Parreiras, em Niterói, na casa onde morou o pintor.

■ Lançados em São Paulo, por Luís Martins e Sérgio Millet, os *Cadernos Azuis*, com textos, entre outros, de Mário de Andrade ("Música do Brasil"), Roger Bastide ("Psicoanálise do cafuné") e Donald Pierson ("Candomblés da Bahia").

■ Projetado o estádio do Maracanã (que será inaugurado em 1950) pelos arquitetos Pedro Paulo Bastos, Rafael Galvão, Antônio Dias Carneiro e Orlando Azevedo. O projeto de Oscar Niemeyer, entusiasticamente aplaudido por parlamentares no Palácio Pedro Ernesto, é vetado pelo prefeito do Rio de Janeiro, general Mendes de Morais.

SUMÁRIO DA REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL Nº6

A pintura colonial no Rio de Janeiro 7
Hannah Levy

D. Sebastiao Leme 81
Manuel Bandeira

O Album de Higheliffe 87
Alberto Rangel

Roteiro historico das fortificaçoes no Amazonas 119
Artur Cesar Ferreira Reis

Arqueologia amazônica 169
Gastão Cruls

O Colegio de S. Alexandre e a Igreja de S. Francisco Xavier, de Belem do Grão Para 221
Serafim Leite S.J.

A prataria seiscentista do Mosteiro de S. Bento 241
D. Clemente Maria da Silva Nigra O.S.B

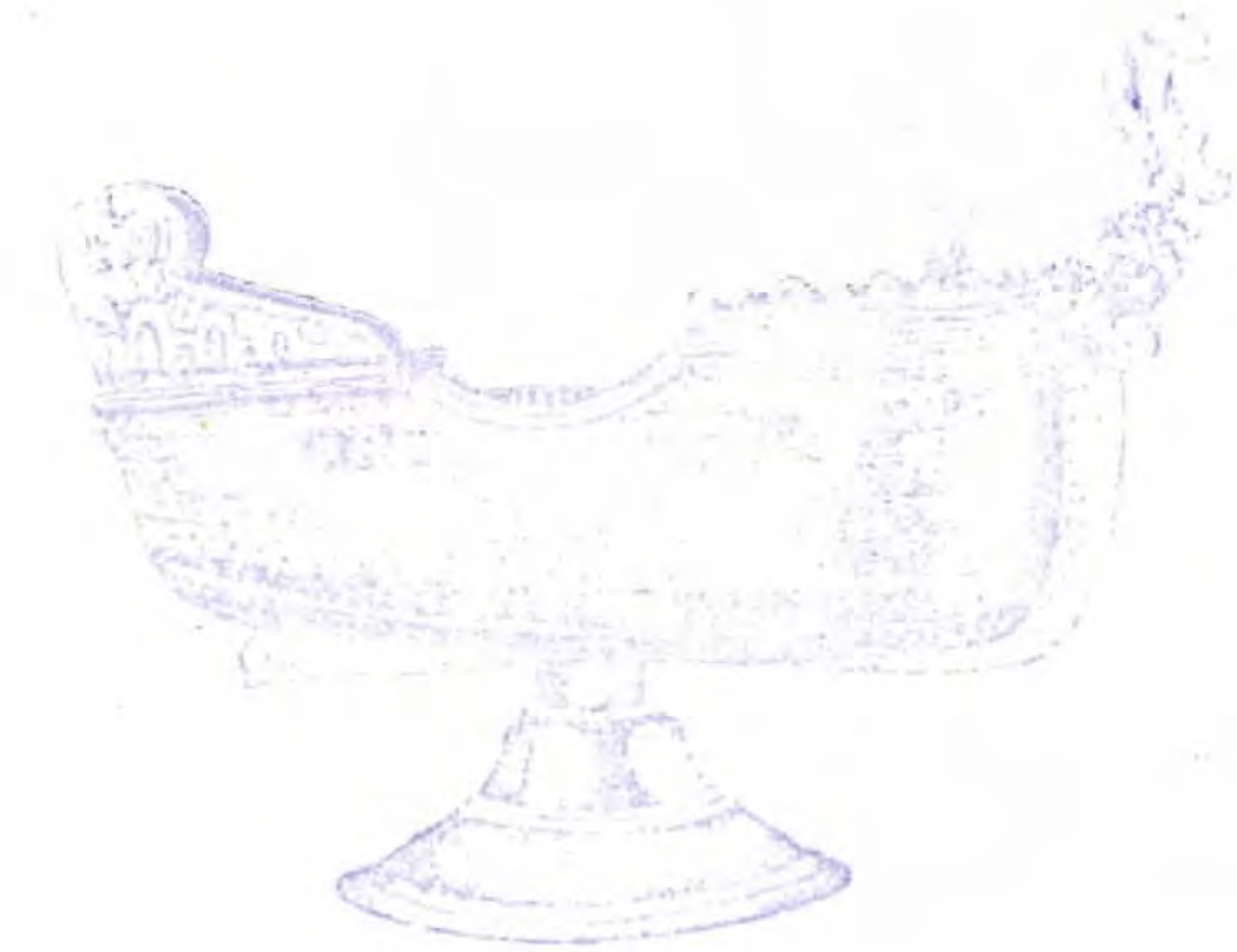
Algumas notas sobre o uso da pedra na Arquitetura Religiosa do Nordeste 277
Airton Carvalho

Um litigio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro 295
Noronha Santos

O Estilo Brasileiro D. Maria ou Colonial Brasileiro 317
José de Almeida Santos

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL



6

RIO DE JANEIRO 1942



Fig. 1: Nossa Senhora do Carmo, pintura atribuída a João de Souza. Século XVIII - Convento de Nossa Senhora da Lapa do Desterro.

Hannah Levy

A Pintura Colonial do Rio de Janeiro*

Notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos

O estudo das fontes constitui 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 sobre a pintura colonial do Rio de Janeiro de uma exame das fontes existentes sobre esse 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. ex., 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 esses problemas gerais, os da cronologia, da iconografia, da organização de um inventário das obras existentes, da biografia dos artistas, das influências reconhecíveis, etc.

Todos esses problemas ficam, porém, subordinados ao problema principal da história da arte, que consiste no esforço de se chegar ao âmago da intenção artística de uma dada época, esforço 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 esse 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 conseqüência, 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

---

* N. E. – As pinturas que ilustravam o artigo de Hannah Levy foram reproduzidas em cores nesta edição, à exceção do retrato de Inácio da Silva Medella de autoria de Manuel da Cunha, que não foi localizado no acervo da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro.

1. É claro que a distinção entre fontes diretas e indiretas é, antes de tudo, um expediente teórico auxiliar, a fim de se conseguir maior clareza na exposição das fontes. Na prática, porém, esses dois gêneros de fontes freqüentemente se confundem.

nosso caso, se reduzem, aliás, quase 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 ele a outras 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 semidiretas, 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, 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.; e b) 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 este pressupõe sempre um certo grau de desenvolvimento do interesse 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 ou quase 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 deles 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 registros de batismo e de óbito das diversas irmandades, das matrizes e das ordens terceiras, bem como no arquivo arquiepiscopal – que possui 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 cor parda, é de se supor que um exame dos antigos livros das igrejas do Rosário, de N. Sra. da Conceição e da Boa Morte será particularmente útil no que concerne a esses 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 esses, porém, os únicos documentos capazes de fornecer indicações preciosas sobre a vida dos artistas. Os livros de receita e despesa, de termos 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 impossibilidade de se indicarem os documentos existentes que devem ser consultados, bem como os lugares onde eles poderiam

2. Dr. H. Tietze, **Die Methode der Kunstgeschichte,** Leipzig, 1913, cap. III, págs. 184 e seg.

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.

ser encontrados[4]. Um exemplo: desconhece-se, até hoje, o ano em que Manuel da Cunha foi para Lisboa e não se sabe tampouco o tempo que lá ficou. Que ele esteve no Rio de Janeiro 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 conjeturar, entretanto, que em 1795 ele 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 sobre a data da viagem na biografia deste. 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 sobre a volta do pintor ao Brasil. A solução deste problema da viagem do artista facilitaria enormemente o estudo da cronologia de suas obras e esclareceria, além disso, a questão da formação e da evolução do pintor. Seria interessante saber-se, p. ex., 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 sobre 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 deste 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 todas as pistas que se lhe deparem, seja pela vaga menção de um nome relacionado com o do artista, seja por uma obra atribuída a ele, seja por um fato histórico que tenha ocorrido em seu tempo, etc., etc.

Todas as fontes indiretas de que temos falado até agora consistem em documentos escritos, referindo-se a maioria deles à pessoa dos artistas. Pertencem também a este 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, constitui, 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, sobre outras obras de arte, sobre problemas de iconografia, de cronologia, etc., etc.

Como já tivemos ocasião de, em outro contexto, falar sobre 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. Sra. 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

4. V. p. ex. Judith 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 seg., 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).
6. Lúcio Costa: "A arquitetura dos jesuítas no Brasil", in *Revista do SPHAN*, n° 5, 1941, pág. 21.

delimitar a data provável da execução dos ditos painéis[7]; os fundos arquitetônicos, tão freqüentes nos antigos retratos de benfeitores das diversas irmandades, nos podem ensinar muita coisa sobre a topografia e o aspecto do antigo Rio de Janeiro; fundos característicos de paisagem nos permitem, às vezes, tirar conclusões sobre viagens efetuadas pelos artistas (como no caso de certas paisagens venezianas em desenhos do jovem Duerer); determinados assuntos da história da arte são quase 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 cópia de uma obra famosa, executada pelo copista na intenção de reproduzir o original, constitua não uma fonte indireta para 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 – coustitui 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 termo *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 toda a série de questões que este problema evoca. O interesse 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 existia, no Rio de Janeiro colonial, uma organização profissional dos artistas (pintores e escultores) –, não ficou inteiramente resolvido.

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

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

Sobre 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 "Acade-

7. **Anais do Museu Histórico**, L. 1941, p. 31 e seg. V., também, Francisco Marques dos Santos, "Artistas do Rio de Janeiro Colonial", in *Estudos Brasileiros*, ano I, nº 3, Rio, 1938.

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.

mias", 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 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 obrigatoriamente 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 documentos probantes[13], a existência de uma organização profissional de pintores no Rio de Janeiro colonial. Em favor de nossa hipótese sobre a existência de um ofício de pintores, podemos mencionar o fato de que os antigos livros das irmandades e ordens usam freqüentemente a expressão "Mestre Pintor". Não nos preocupamos, neste momento, com a questão de saber se o título de "Mestre Pintor" permite tirar conclusões seguras acerca 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 unicamente 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 esse 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 arrematar (ou sempre arrematararam?) as obras de douramento. Pode ser, se bem que confessemos a nossa dúvida a esse respeito, que só os mestres pintores, como afirma D. Nair Batista, arrematararam 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

9. **Academies of art. Past & present**, Cambridge, 1940, pág. 139.
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 São 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 Vieira Gomes, "officiaes de Serralheiro da Caza da Moeda desta Cidade", os quais, sob alegação dos "privilegios bem notorios dos officiaes Moedeiros" (fl. 18), se recusaram a acompanhar "a São Jorge com o Juiz do Officio emais officiaes da Cidade".
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. pág. 194).
14. O Dr. Zoroastro Viana Passos opina (**Em torno da História do Sabará**, 1940, pág. 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 desse 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*, nº 4, págs. 331 e seg.

de receita e despesa da Santa Casa da Misericórdia:

a – fl. ilegível, ano 1734, abril: "Por dr.° que pagou ao Pintor Fran.co Maciel a conta do ajuste e dourado do Altar de N. Sra. do Boms.o".....

b – fl. ilegível, mesmo ano, junho: "Por dr.° que deu ao Pintor Francisco Maciel, a conta 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.° q. pagou ao pintor Jozé Alz de dourar o Oratorio de N. Sra. dos Prazeres colocado no altar môr ajustado em 5 doblas, e de resto deque selhe devia..."

d – fl. 87, ano 1789, janeiro: "Ao pintor Jozé M.el de Encarnar o Sto 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 Sa. do Oratorio que fez p.ª a Imagem de N. Sra. dos Prazeres colocada no Altar môr como consta da sua conta..."

No mês de junho do mesmo ano, a fls. 231, lemos, porém: "Por dr.° que pagou o pintor Vericimo detal de retocar, e encarnar a imagem de N. Sra. 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 Alvares 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 Sr. 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 sobre 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. Sra. 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 somente obras tais como pintar casas, lanternas, varas, círios, frontais, etc.:

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

Por que deo ao dto. 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. ex., 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 termo "pintor" é certamente mais ampla no começo do século 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 mestres pintores, – a não ser que venham apare-

cer um dia documentos semelhantes aos que possuímos sobre 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 freqüentemente nos antigos livros das irmandades, das ordens, etc. Esses 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 interesse para as questões das influências recebidas por ele.

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 sobre 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].

À 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 todas as obras, forçoso é confessar que as pesquisas para esse 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 termos que nos instruem, em muitos casos, sobre as restaurações passadas. O painel do milagre de N. Sra. de Bonsucesso, p. ex., que data, segundo a inscrição, do ano de 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. Sra. da Misericórdia, antigamente chamada "da Visitação", encontramos, por enquanto, as seguintes referências a reformas: "pintado" em 1757, "consertado" em 1771 e 1772. Este 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 à "história" dos diversos painéis conservados.

Nos tempos modernos, uma inscrição, gravada na própria obra, indica às 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 sobre o próprio painel restaurado oferece a inscrição do antigo quadro de Santa Rita: "Antiquíssimo quadro de Santa Rita, venerado na antiga capella anterior à Matriz.

---

15. Aliás, quando se lembra que em 1799 a população total do Rio era, segundo cálculo do Dr. Afonso Arinos de Melo Franco, de cerca 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, regra geral, tenham prevalecido aqui as *imagens* sobre os painéis.

Restaurado em 1912. Vig.° Conego Dr. Victor."[16]

Convém dizer aqui uma palavra sobre as inscrições em 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.

Desses diferentes grupos, as inscrições que se encontram na grande maioria dos painéis religiosos oferecem pequeno interesse no que concerne ao seu valor como fontes. O caráter dessas inscrições é quase sempre puramente literário ou didático e pouco tem a ver com a *forma particular e individual* da obra a que ele 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 plasticamente. Não é propriamente 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 3ª de N. Sra. do Carmo, basta para ilustrar esse 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 João XXII e depois declararão mais 5 summos Pontifices: tudo pela revelação da mesma Senhora."

Seria inoportuno querer concluir alguma coisa sobre a data da execução das obras pelo exame da ortografia, do conteúdo ou do estilo dessas inscrições, porque, primeiro, todas 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 sobre a proveniência da obra ou sobre o tempo da sua execução[17].

Abrimos aqui 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 todas – era executada de acordo com um programa provavelmente 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 fixarem-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 a este 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 todas as

16. Segundo o histórico da Irmandade de Santa Rita foi esta a primeira restauração que o antigo quadro sofreu (V. **Irmandade do SS. Sacramento da freguesia de Santa Rita. Sua origem e sua história**. Rio, 1933, pág. 14).

17. Em muitos casos nota-se ainda uma inscrição mais antiga através ou embaixo 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° 5, pág. 139-40.

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. ex., dum painel doado pelo artista a uma igreja em cumprimento dum voto, – como o que se conta a propósito do painel "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 toda 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 falecimento 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 desse 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). 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 fizemos a propósito das inscrições na 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 este, 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 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 quase 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 ele, 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 desses dois gêneros de fundos de retratos, existe ainda o fundo liso,

19. O intervalo muito grande que separa, freqüentemente, 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 modelo 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 modelo ou duma pessoa amiga, atribuindo-lhe depois o nome do benfeitor falecido? Debret escreve também que ele viu inscrições que indicavam os nomes e as datas na parte superior dos painéis, ao passo que atualmente todas se encontram, uniformemente, na margem inferior dos retratos.

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", mes de junho do dito ano, a fls. 33: "Idem a Jozé Leandro de Carv.° imp.e de 4 retratos dos Bemfeitores o Cap.t Jozé Dias da Cruz, João de Siqr.ª da Costa, Antonio J.e Ribr.° Guim.es e M.el M.des Salg.do, ede limpar os retr.os velhos 616$800".

escuro e duma só cor (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, freqüentemente, 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 desse tipo de representação espanhola de santos, o "S. Rodrigues", de Murilo). E é este mesmo tipo que encontramos nas representações fluminenses de figuras santas, como o provam painéis tais como a Santa Isabel, S. Tecla, S. Amador, etc. da Igreja de N. Sra. do Carmo, o São João e a N. Senhora da sala de visitas do Convento de Santo Antônio, o São José de Leonissa e o São Serafim de Montegranaro da igreja dos capuchos, os painéis debaixo do coro da igreja de São Francisco da Penitência, etc.

Voltemos às inscrições.

A assinatura do artista-autor – evidentemente de todas a mais valiosa – é também a mais rara na pintura colonial fluminense, a tal ponto que quase 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 constitui (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 quase absoluta de assinaturas por parte dos artistas coloniais fluminenses pode, pois, inversamente, ser interpretada como mais uma prova de que, na sociedade feudal ou semifeudal colonial, os pintores não se consideravam – e nem eram considerados – artistas livres, criadores conscientes da sua individualidade. Antes atesta que social e espiritualmente eles pertenciam à classe dos artífices, à gente humilde do "povo"[21], aos ofícios mecânicos, nos quais o "mestre" fica integrado na coletividade do *ateliê* e onde todo o *ateliê* trabalha no estilo do mestre. Além disso, atesta geralmente a falta das assinaturas a concepção da importância preponderante do conteúdo sobre a forma, concepção tanto mais natural quando se recorda que as representações religiosas constituem a maior parte das pinturas coloniais.

Os painéis datados são quase 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. Sra. do Bonsucesso, que traz 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 desse vice-rei, porém, possuímos no decreto de 13 de agosto de 1760 – que permitiu que o retrato desse servidor do Estado

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).

fosse colocado na Câmara – uma fonte muito mais segura que todas as outras para o conhecimento da época em que foi feita a obra.

Consideremos agora as fontes intencionais.

Já dissemos que este 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, nem temos a intenção de entrar nesse assunto. Convém, entretanto, dizer algumas palavras sobre o caráter particular das fontes intencionalmente produzidas, tais como as obras de Porto-Alegre, Gonzaga Duque, Moreira de Azevedo, Macedo, etc. Comecemos pelo sempre citado e benemérito Porto-Alegre, este pai da história brasileira da arte, no qual se têm inspirado – quando não o copiaram simplesmente – quase todos os autores que, depois dele, 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.

A fim de poder utilizar uma fonte intencionalmente produzida de modo adequado, todo historiador é obrigado a esclarecer pelo 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 quase supérfluo tratar da segunda questão, porque indubitavelmente, graças à sua cultura intelectual e artística, possuía Porto-Alegre todas 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 sobre o gosto e as idéias gerais 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 sobre a pintura colonial fluminense foi uma memória destinada a ser lida perante os membros da 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 sobre a história, as obras ou os artistas da pintura colonial fluminense.

Temos a impressão, no entanto, de que este 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, esses 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 utilizável da maior parte dessas fontes "intencionais" é bastante fraco, porque os dados reunidos por Porto-Alegre – dados que constituíram os máximos resultados que este 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, a fim 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 sobre o qual ele se estende mais minuciosamente: "... mas... o quadro que funda a sua glória é o painel que representa a imagem do

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 ele 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).



Fig. 2: Retrato de José de Sousa Barros, fundador da igreja do Bom Jesus do Calvário, 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.



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 estes 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 São Bento, um painel representando o Cristo e que esta obra é da autoria de Frei Ricardo de Pilar. Nada nos diz o autor sobre a maneira pela qual o Salvador está representado (em pé, sentado, na cruz, etc.?); se se trata de pintura a fresco sobre tela, sobre 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 atualmente existentes sejam as mesmas das quais fala o nosso autor?

Esse 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 interesse pelas pinturas nacionais antigas não data de muito tempo, este 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 quase que exclusivamente Gonzaga Duque quem procurou desenvolver mais minuciosamente a orientação geral dada por Porto-Alegre. Foi ele igualmente quem tentou analisar o estilo particular dos diversos artistas, dos quais Porto-Alegre, forçosamente, não podia falar senão de um modo bem sumário. Sobre João de Sousa, por exemplo, declarou Porto-Alegre: "pertence à classe dos coloristas", e sobre Leandro Joaquim disse tão somente que "teve um pincel suave"[25]. Ora, raríssimos foram os sucessores do ilustre autor que procuraram interpretar mais nitidamente a indicação fornecida por ele, de modo que, geralmente, não é possível reconhecer 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 deste, de Araújo Viana, Macedo, Fazenda, etc. contêm, todavia, um grupo de fontes que merecem uma menção especial: as anedotas sobre determinados artistas ou obras, transmitidas pelos diferentes escritores citados. É claro que uma tradição *oral* primitiva constitui a base dessas anedotas conservadas unicamente pela tradição escrita. Que o valor desse 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 sobre discussões e *potins* dos *ateliês*. De um modo geral pode-se dizer que o interesse 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,

---

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.

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 este devia ser transferido em 1759 para o coro 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., pág. 347).

25. Op. cit., 553 e 534.

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 dessas anedotas só raramente revelar traços individuais.

A anedota sobre o efeito ilusionista de certas obras de Frei Benjamim Solano, p. ex., parece ensinar-nos alguma coisa sobre o próprio estilo desse pintor. Acontece, porém, que as indicações fornecidas são de caráter tão geral, que não permitem nenhuma conclusão sobre o estilo particular deste artista, tanto mais que anedotas semelhantes enchem a história da arte desde os tempos mais remotos da antigüidade. A anedota que designa Leandro Joaquim como o autor do painel "Boa Morte" da antiga igreja do Hospício tem, é verdade, um caráter muito mais pessoal. É natural, porém, que esta atribuição tampouco possa ser considerada como absolutamente certa se não for 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 controle recíproco de todas as fontes, umas pelas outras, passemos agora ao estudo das fontes diretas.

Já dissemos que as próprias obras conservadas são quase as únicas fontes diretas existentes sobre 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 interesse pelo valor absoluto de cada obra individual; são, pelo contrário, as características gerais e típicas que devemos procurar reconhecer em primeiro lugar. Pensamos que o melhor método para alcançar esse 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 à 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 aqui 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 catequese, 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

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, pág. 19-107.

expressão ou o reflexo das controvérsias, extremamente sutis, que se originaram então no seio da Igreja sobre 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 vinha 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 sobre a cruz deitada e não sobre a cruz já ereta.

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

Para poder demonstrar este fato com a devida exatidão tornar-se-ia evidentemente necessário analisar todas 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 Bahia, por exemplo, encontra-se, no altar da sacristia, a imagem do Cristo crucificado com três cravos, enquanto, nos 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 freqüentemente tratado pela arte da contra-Reforma, encontramos, contudo, um painel dessa concepção no convento do Carmo da Bahia.

Provam esses poucos exemplos que só um estudo de todas as obras coloniais religiosas permitiria, como já dissemos, enunciar algo de definitivo sobre 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, desse 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 embaixo do quadro diz: "Esta Hé A Conceiçam da Virgem Senhora Nossa concebida Sem Pecado. 1664." O quadro mostra, da direita para a esquerda: São José, São João Batista, – que segura um cajado em forma de cruz com a inscrição "*agnus dei*", – a Virgem e o Menino, e São Gabriel ao lado da Virgem. Uma cabecinha de anjo aparece no céu e mais um pequeno anjo, voando sobre a Virgem e o Menino Deus, joga flores sobre ambos. A Virgem coloca o seu pé direito, coberto pelo vestido, sobre 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. Senhora exatamente no eixo da composição. Toda a atenção fica, pois, concentrada sobre a idêntica ação da Mãe e do Filho. Assim, não padece dúvida de 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: como explicar a

---

27. Quand la Cêne n'apparait pas sous l'aspect de la communion [aparece sob este aspecto – o da comunhão dos apóstolos – num painel da sacristia da Matriz do Pilar da Bahia] 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., pág. 76).

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 traduction 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

inscrição que, à primeira vista, não parece corresponder à representação? De fato, corresponde perfeitamente à cena, sendo apenas necessário compreender que as expressões "esta Hé a Conceiçam" e "concebida sem pecado" se referem não à pessoa da Virgem, mas ao Filho, como tão justamente observou 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, São Gabriel, São João Batista e São José.

Ao que sabemos, é esse 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 Santo Antônio (fig. 5). Nessa pintura vê-se a Virgem Imaculada, posta sobre 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. Embaixo do quadro se encontram as palavras: *T. P.* (tota pulchra) *es Maria*.

Todo o painel é, pois, um hino à pureza, à força e à 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 freqüentemente 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 Santo 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 começo 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 São Francisco sustentando folhas de palmeiras com as seguintes inscrições: "tota pulchra es Maria", diz a de Cristo; "Et Macula Originalis non estinte", a de São Francisco.

Embaixo 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 São Francisco se entrecruzam de tal forma que acompanham perfeitamente o crescente sobre o qual, no centro do quadro, se vê a Virgem.

Se a parte inferior do painel, a cena terrestre, que acabamos de descrever rapidamente, interessa em especial à iconografia franciscana, a parte celeste oferece um interesse 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 sobre 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

---

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 aenfanté'. 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).

29. E. Mâle, op. cit., pág. 30 e seguintes.

mundo, não atingida pelo pecado original e tão pura e luminosa que, como disse Canisius na sua obra **De Maria Virgine**[30], ela constituiu 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, a fim de mostrar que a Virgem é anterior à criação do homem, a representa assistindo à luta entre São Miguel e os anjos revoltados; numa outra cena, ela aparece, no momento da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, em pé sobre a serpente, "fazendo pressentir a Redenção no instante mesmo da queda". O painel do convento de Santo Antônio prova, pois, que, como já dissemos, as obras religiosas coloniais do Rio correspondem, 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 de 1655 e 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 torno de 1656?

Sabe-se que o rei D. João IV – irmão da Venerável Ordem Terceira de São Francisco – tinha uma devoção particular para com a N. S. 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. Sra. da Conceição protetora e padroeira do reino"[31]. Além disso, fez 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 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 ele tivesse tido relações especiais com a ordem franciscana, todo esforço 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 ele papa no momento da execução da obra.

Quanto à inscrição espanhola da obra, seria talvez possível explicá-la por ter estado Portugal sob domínio 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 todas as pinturas religiosas coloniais do Rio

---

30. Citado por E. Mâle, op. cit., pág. 46.
31. Henrique Schaeffer, **Historia de Portugal**. Vol IV, Porto, 1898, pág. 441.
32. H. Schaeffer, op. cit., ibidem.



Fig. 4: Painel da Imaculada Conceição, datado de 1664. Autor desconhecido. Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro.



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.


SERAFIM
PRAESERVATIO AETERNA
VNICA
PRAESERVATIO TEMPORALIS
VIRTVTES
CHERVBIM
POTESTATES
PRINCIPATVS
DOMINATIONIS
THRONI
ARCANGELI
ANGELI
ECCE TOTA PVLCRA ES MARIA
ES MI PVREZA ESCOGIDA
DE ESTOS BRAÇOS APOYADA
POR EL VNO PRESERVADA
POR EL OTRO DEFENDIDA
VNI TRINO DO M

para provar que, na concepção do assunto, todas elas correspondem perfeitamente à nova iconografia que se formou, na arte européia, a partir do fim do séc. XVI. Limitamo-nos, pois, a demonstrar este 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 deste 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 São João, com as mãos cruzadas sobre 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 São 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 São João que, com uma concha, derrama a água do Jordão sobre ele. 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, de modo geral nota-se que as figuras, mostradas nuas na arte dos séculos precedentes, foram representadas vestidas na arte do séc. XVII[34]. Quanto à cena do batismo, raríssimas 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. Sra. 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 freqüentemente tratadas de uma maneira bem diversa. A diferença principal que se nota nessas obras, comparadas às obras européias, não está propriamente 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

---

33. F. Xavier Kraus, **Geschichte der christlichen Kunst**. T. II, primeira parte, pág. 293, Freiburg i. B., 1896; e E. Mâle, op. cit., pág. 260.
34. É verdade que a preferência pela figura vestida não pode ser explicada unicamente como sendo conseqüência da resolução do Concílio de Trento. Tem que se levar em conta também o fato de que, por um lado, 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. Sra. 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. Sra. da Penha da sacristia da igreja da Santa Casa.
36. Como as obras de arte do mosteiro de São Bento desta cidade vêm sendo estudadas pelo Rev. D. Clemente da Silva-Nigra, O. S. B., não nos ocuparemos das pinturas deste mosteiro.

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 características 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 Santo Antônio e as da igreja da V. O. T. de São Francisco da Penitência).

Vêem-se, na sacristia do convento de Santo Antônio, as seguintes cenas: no painel central, Santo Antônio recebendo o Menino Jesus; nos outros, a aparição da Virgem ao santo na véspera da assunção; a aparição da Virgem a Santo Antônio, ainda cônego Agostinho; Santo Antônio tentado pelo diabo e a morte de Santo 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 São Francisco da Penitência oferecem um aspecto diferente mas não menos característico da pintura barroca, ou seja: o *virtuose* ilusionismo arquitetônico da grande pintura barroca *decorativa*, tal como quando atingiu o seu auge no séc. XVII 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 flores 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, São 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 sobre a cimalha e os capitéis das pilastras que sustentam toda essa ousada construção de perspectiva, aparecem figuras de santas e santos em diferentes atitudes de profunda meditação ou de adoração extática.

A pintura do forro 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 cores e de formas, habilmente empregados pelo artista: a maior claridade de todo o teto fica reservada à parte central, onde aparece, numa luminosidade radiante e toda imaterial, a figura extática de São 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 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 São Bento, são, a nosso ver, as obras fluminenses coloniais que oferecem, entre todas 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

37. **O convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro. Sua história, memórias, tradições**, por Basílio Roewer, O. F. M., Rio, 1837, pág. 343.

38. Trata-se provavelmente da famosa visão de São Francisco na igreja da Porciúncula.

obras franciscanas, carmelitas e as pinturas executadas para a Ordem Terceira dos Mínimos de São 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 Santo Antônio e as paredes laterais da capela-mor da mencionada igreja de São Francisco da Penitência. Os primeiros datam do começo do séc. XVIII, entre 1716 e 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 São 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 todas as cenas que constituíram o assunto predileto das obras franciscanas européias desse tempo – isto é, as cenas das visões e dos êxtases de São Francisco e de Santo Antônio – e escolheram apenas os episódios 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. Sra. 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 freqüentemente representadas pela arte carmelita barroca não se encontram nas obras do pintor colonial, como por exemplo, a transverberação de Santa 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 Santa Maria Madalena de Pazzi; Cristo aparecendo a Santa Teresa e São João da Cruz "coroando-os com coroas de Glória" e a Virgem do Carmelo distribuindo o escapulário a São Simão Stock "e, na pessoa dela, 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 este conteúdo é tratado, do ponto de vista da forma, é tão simples, tão sóbrio, que quase nada fica do perfume místico e sobrenatural do assunto.

Vejamos, p.ex., o painel que representa a aparição do Senhor crucificado "em lavaredas de fogo" à Santa Maria Madalena de Pazzi, perdida em sua profunda meditação da Paixão (fig. 10). Apesar de algumas cabeças de anjos que aparecem no céu, é quase unicamente 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 cor, 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.

Coisa semelhante pode-se dizer do painel que representa o milagre concedido a Santa Teresa e São João da Cruz (fig. 11). A figura de Cristo é representada no centro do quadro, sentada sobre uma espécie de altar ou soco de coluna. Num gesto simétrico ele estende os braços sobre as cabeças de Santa Teresa e de São 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, toda 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

39. Frei Basílio Roewer, op. cit., pág. 175.
40. Nair Batista, op. cit., in *Revista do SPHAN*, n.° 5, pág. 132.

o efeito deste 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, estes painéis estão mais próximos das obras ecléticas pós-renascentistas do que das obras verdadeiramente barrocas.

Como último exemplo, consideremos seis cenas milagrosas, tiradas da vida de São Francisco de Paula e da autoria de Manuel da Cunha, que ornam as paredes da capela de N. Sra. da Vitória, da igreja de São Francisco de Paula. (A pintura do teto da mesma capela é consagrada à representação de N. Sra. 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 Santo Patriarca tais que dispensam perfeitamente a representação da comunicação direta do santo com as esferas celestes ou da intervenção imediata, visível, das forças divinas.

Assim, podemos verificar de novo que os temas mais tipicamente barrocos ou que se prestam mais facilmente 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 este 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 extraordinariamente 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 destes 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. ex., 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 deste termo) 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 sobre a pintura colonial fluminense por certos modelos europeus. Não pretendemos afirmar, absolutamente, que todas as obras fluminenses sejam copiadas de obras européias. Excetuando-se um ou outro caso será provavelmente quase impossível provar uma relação *direta* entre 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. A fim 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 esses elementos não apresentam nenhum traço que deixe reconhecer que um artista se tenha inspirado na natureza e no ambiente em

41. É claro que nos referimos neste momento unicamente 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.



Fig. 7: Painel do Batismo de Cristo. Autor desconhecido. Batistério da igreja da Santa Casa.

Fig. 8: Cena milagrosa da vida de Santo Antônio. Painel executado entre 1716-1719. Capela-mor da igreja do Convento de Santo Antônio.

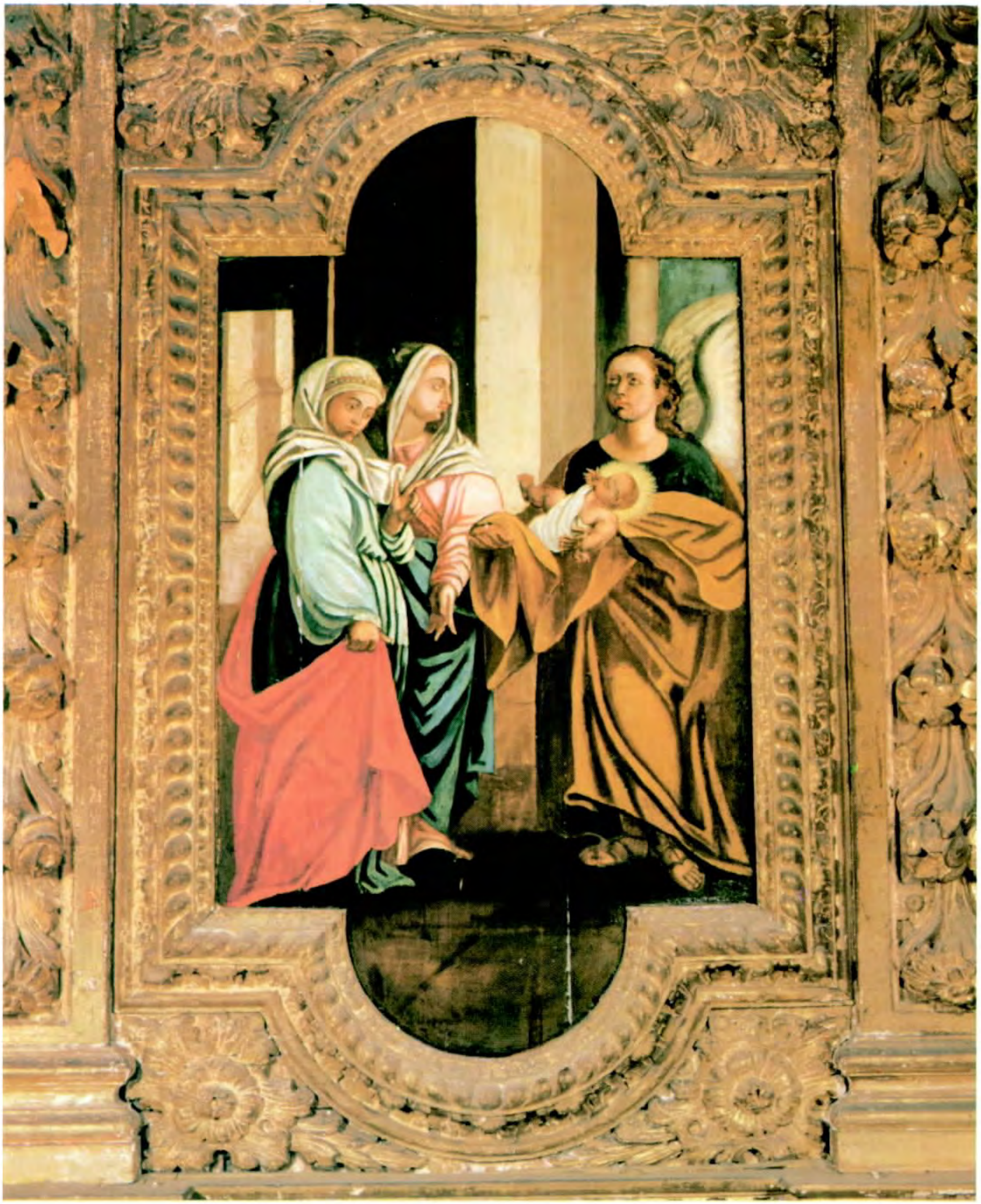


Fig. 9: Painéis laterais da capela-mor da igreja de São Francisco da Penitência, executados entre 1732 e 1736.





Fig. 10: Aparição do Senhor crucificado a Santa Maria Madalena 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.

que viveu[41]. Pelo contrário, muitos fundos arquitetônicos mostram edifícios e construções (edifícios circulares com cúpulas, obeliscos, torres altas e redondas)[42] que não existiram aqui. 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 sobre o mar que aparece como fundo na cópia do painel de São 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 qualquer moda portuguesa ou brasileira, mas são puramente imaginários. (V. o painel do milagre de São 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 é o painel da bilocação de Santo Antônio, em que aparece um magistrado no traje do séc. XVIII).

Analisando os principais tipos humanos representados pelos pintores fluminenses, ficamos admirados da grande semelhança existente entre todos eles: cabeças de um oval acentuado, olhos de forma amendoada, as sobrancelhas muito curvadas e relativamente afastadas dos olhos, pálpebras pesadas e o nariz freqüentemente arrebitado. O pescoço é quase sempre bastante grosso e forte e as figuras, em geral, são de estatura baixa, atarracadas, 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 características particulares. A expressão fisionômica não é muito variada nem muito profunda, podendo-se até dizer que é bastante estereotipada e quase impassível.

Não encontramos, pois, na pintura colonial fluminense traços tipicamente brasileiros ou luso-brasileiros. No entanto, podemos verificar a repetição quase uniforme dos detalhes enumerados. E com isso, voltamos ao nosso ponto de partida, pois é essa uniformidade característica 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 modelo 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 freqüentemente copiadas, mas sim as produções dos artistas italianos e flamengos, ecléticos pós-renascentistas. Falta-nos o material necessário para minuciosamente podermos provar o que

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

43. J. M. de Macedo, **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**, Rio, 1862, pág. 334.

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. ex., 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 possível provar, com toda 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 uma vez que não queremos com isso dizer que as obras coloniais sejam *simples cópias* de modelos europeus. Insistimos, porém, no fato de que, na quase totalidade, os pintores se *inspiraram* em gravuras européias. Alguns exemplos: a assunção de N. Senhora do painel do altar-mor da igreja de São Lourenço dos Índios, em Niterói, apresenta uma semelhança extraordinária com a figura da Virgem do quadro de J. Palma, o Jovem, que se encontra na igreja de São Giuliano de Veneza[45]. Se a obra fluminense mostra a figura da Virgem de maneira inversa em comparação à obra original, isso só vem apoiar a tese de que, na obra colonial, se trata de cópia executada segundo uma gravura. Este 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. Sra. 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 São 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 Santo Antônio, recebendo, das mãos da Virgem, o Menino Jesus (sacristia do convento de Santo 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 escola de Sebastiano del Piombo[49], o que se verifica também no belo "Ecce Homo", do convento de Santo Antônio. Os dois painéis são tão parecidos na concepção da figura do 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 Santo Antônio a um mesmo artista.

O painel da Imaculada Conceição, do convento de Santo Antônio, se aproxima de um tipo de Madona tão freqüente 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 "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

44. Ernesto Soares (**Francisco Bartolozzi e os seus discípulos em Portugal**, Gaia. 1930) 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 ecléticos 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*, nº 3, pág. 63), que chegou a conclusões idênticas às nossas.

45. Reproduzido em A. Venturi, "Storia dell'arte italiana", T. IX. **La pittura del Cinquecento**. Parte VII, pág. 210.

46. V., por exemplo, as Madonas de Carreño (reproduções em A. L. Mayer: **História 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", in **Historia del arte Labor**, 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. Este, entretanto, pode ter influenciado na figura de Santo Antônio, no painel da visão deste santo ainda cónego 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, deste pintor, na igreja de S. Pietro in Montorio, Roma. Reproduzida por A. Venturi, op. cit.

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, in E. Mâle, op. cit., pág. 43, etc.

mesmo convento, que representa o martírio de Santo 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 unicamente 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. Sra. da Vitória (Igreja de São Francisco de Paula). A representação artística deste 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 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, São Francisco de Paula aparece exatamente tal como o representam as gravuras européias[52].

Após termos procurado esclarecer, embora sumariamente, 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 sobre outro, dentro da própria pintura carioca. Respondemos negativamente a esta pergunta. A nosso ver, os traços comuns a toda a "escola fluminense" predominam sempre sobre 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, incontestavelmente, o cunho do mesmo autor. Sirvam de exemplos a série dos oito quadros, que representam, em meios-corpos, Santa Cecília, Santa Margarida, São Gregório, São Boaventura, e outros, existente na sala de visitas do convento de Santo Antônio; e a série de dezessete painéis que representam cenas da vida de Cristo (na igreja da V. O. T. de N. Sra. do Carmo). Acreditamos que estes últimos painéis, nos quais se reconhece, a par da mão de um mestre, a de alguns ajudantes, não sejam de autoria de um artista colonial fluminense. Talvez procedam de um ateliê 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 Quadros para as bandeiras. A fls. 326 (abril do mesmo ano), encontra-se a indicação seguinte: "Peloque paguei ao pintor Manuel 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. Sra. da Vitória. A julgar pelo estilo, o painel de N. Sra. da Penha da sacristia da igreja da Santa Casa (fig. 12) deve ser igualmente obra de Manuel da Cunha. Se não for dele, trata-se, em todo caso, de uma cópia executada segundo a figura de N. Sra. da Vitória deste 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 contorno muito simples e "fechado" (fig. 14) –, os painéis das portas dos sacrários mostram figuras finas e leves, de contornos caprichosos e elegantes (fig. 15). Como os painéis primitivos não correspon-

51. E. Mâle, op. cit., pág. 499.
52. V., por exemplo, a gravura de 1654, reproduzida por E. Mâle, op. cit., ibid.



Fig. 12: Painel de Nossa Senhora da Penha, atribuído a Manuel da Cunha. Sacristia da Igreja da Santa Casa.



Fig. 13: Painel de Nossa Senhora da Vitória, por Manuel da Cunha. Forro 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.





Fig. 15: Ressurreição de Cristo. Pintura da porta do Sacrário de um dos altares jesuíticos da primitiva igreja do Castelo que hoje se encontra na igreja da Santa Casa.

dem absolutamente, em nossa opinião, ao trabalho delicado da obra de talha dos altares, temos a impressão de que tais pinturas foram executadas aqui 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 *ateliê* 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 toda a certeza, considerar como obra autêntica de determinado artista colonial. Já afirmamos, p. ex., 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 São Sebastião (dos capuchos) são cópias de obras dele[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 Sr. 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 obras concebidas e executadas por este 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.

Este caso dos painéis do Parto prova novamente a necessidade imperiosa que têm os historiadores da arte brasileira, de controlar constantemente todas as fontes existentes (intencionais e casuais, diretas e indiretas) umas pelas outras. É verdade que as fontes documentárias sobre obras da arte profana devem ser mais raras e mais difíceis de se encontrarem que a documentação sobre as obras religiosas, cuja história pode quase sempre se comprovar pelo estudo dos arquivos das comunidades religiosas. Entretanto, as obras profanas oferecem muitas vezes sobre as obras religiosas a vantagem de fornecerem, pelo próprio assunto da representação, indicações bastante exatas sobre 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, provavelmente 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, niais 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, esses 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 intenção de negar a essas últimas todo o mérito. O principal interesse 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 encerrarmos a nossa revista geral da pin-

53. Lúcio Costa, op. cit., pág. 53.
54. J. M. de Macedo, op. cit., pág. 334.

tura colonial fluminense, convém dizer algumas palavras sobre a evolução desta pintura, cujas obras vão do séc. XVII até começos do séc. XIX.

É evidente, visto o presente trabalho ser apenas um esboço, que não podemos fazer mais do que apresentar um esquema evolutivo dessa pintura, sem tomar em consideração as suas etapas e subdivisões mais sutis, 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 torno 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 São 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" propriamente 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, podemos citar os mencionados painéis da capela do Noviciado da igreja da Ordem Terceira do Carmo, as bandeiras da Santa Casa da Misericórdia e também as pinturas da capela de N. Sra. 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.

BIBLIOGRAFIA

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 *Revista do InsT. Hist. e Geogr. Bras.*, tomo LXI, parte I, 1898.

BATISTA, Nair. "Pintores do Rio de Janeiro colonial" (Notas bibliográficas), in *Revista do SPHAN*, nº 3, Rio de Janeiro, 1939, p. 103/121.

COSTA, Lúcio. "A arquitetura dos jesuítas no Brasil", in *Revista do SPHAN*, nº 5, 1941, p. 10 e seg.

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**, Londres: John Gifford, Ltd., 1938.

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

KRAUS, F. Xaver. **Geschichte der christlichen Kunst.**, Freiburg im 8reisgau, 1896-1900.

MACEDO, J. M. de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro 1862.

MÂLE, 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, nº 3, Rio de Janeiro, 1938.

MARTINS, Judith. "Subsídios para a biografia de Manuel Francisco Lisboa", in *Revista do SPHAN*, nº 4, 1940, p. 121 e seg.

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. Virgilio Correia, Coimbra, 1926.

PEVSNER, N.. **Academies of art. Past & present**. Cambridge, 1940.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. "Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura", in *Revista do Inst. Hist. e Geogr. Bras.*, vol. 3, Rio de Janeiro, 1841.

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

ROEWER, Basílio. **O convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro. Sua história, memórias, tradições**. Rio de Janeiro, 1937.

SCHAEFFER, Henrique. **História de Portugal**, 5 vols., Porto, 1893-1899.

SOARES, Ernesto. **Francisco Bartolozzi e os seus discípulos em Portugal**, Gaia, 1930.

TIETZE, H.. **Die Methode der Kunstgeschichte**, Leipzig, 1913.

VASCONCELOS, Salomão de. "Ofícios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII", in *Revista do SPHAN*, nº 4, p. 331 e seg.

VENTURI, A.. "Storia dell'arte italiana", tomo IX, **La pittura del Cinquecento**, Ed. Hoepli, Milano, 1926.

VIANA PASSOS, Zoroastro. **Em torno da história do Sabará**, Rio de Janeiro, 1940.

VIEIRA FAZENDA, José. **Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro**, 5 vols. Rio de Janeiro, 1921-1927.

COMENTÁRIO

Til Pestana

A bibliografia da história da pintura no Brasil colonial e no Rio de Janeiro em particular tem sua base nos estudos publicados a partir de meados do século XIX até a primeira metade do século XX, refletindo o novo clima cultural estimulado pelo progresso científico, organização de museus e ensino das artes nas universidades. O conjunto desta bibliografia é composto de obras clássicas, como o trabalho de Araújo Porto-Alegre, **Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura** (1841); Gonzada Duque, **Arte brasileira** (1888); Araújo Viana, **Das artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular** (1915); Francisco Marques dos Santos, **Artistas do Rio de Janeiro Colonial** (1938); Reis Júnior, **História da pintura do Brasil** (1944). Estes pioneiros do estudo de nossa história da pintura colonial eram historiadores "entendidos" diletantes, ou peritos, que desenvolveram trabalhos do conjunto das obras, agrupando as biografias dos pintores, com longas descrições das obras, pondo a tônica mais no conteúdo do que na forma. Estes historiadores baseavam-se nas anedotas da vida e da obra dos artistas, transmitidas pela tradição oral, recopiando uns aos outros, formando um conjunto bastante confuso de informações. Nesse mesmo estilo biográfico, alguns se orientavam pelo conceito do valor sugestivo da obra artística e teoria de uma beleza objetiva, atentos à questão da forma e evolução dos estilos. Já outros historiadores, abordando também a biografia de um leque de pintores, estavam ligados a uma mentalidade idealista ou positivista, tratando do desenvolvimento da arte como progresso do espírito. De fato, nossa historiografia da pintura colonial, ao longo deste período, de modo geral, ficou limitada ao estudo da biografia dos pintores, autorias das obras e estudo estilístico da produção artística.

A partir do Movimento Modernista, a historiografia brasileira passou a abordar as questões da identidade cultural e modernidade no Brasil. Nessas pesquisas procurava-se encarar a cultura em seu conjunto, voltando-se para a emergência do nacional como forma de distinguir o país das culturas européias. Assim, nessa perspectiva é que se desenvolveram importantes estudos de nossa história da arte do período colonial, especialmente após a criação, em 1937, do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O DPHAN, sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que fundou uma revista e um serviço editorial, reuniu diversos historiadores que ampliaram os estudos de nossa produção artística colonial. Esta significativa mudança é comentada por Germain Bazin, em seu livro **História da história da arte** (1989, p. 380-81), da seguinte maneira:

"Foram, pois, as publicações do DPHAN que instituíram um espírito realmente científico de análises morfológicas, assentadas na crítica dos documentos. Dentre os numeroso colaboradores da valorosa revista dirigida por Rodrigo Melo Franco de Andrade, citarei Judith Martins..., Noronha Santos, Lúcio Costa, o famoso arquiteto, Luís Saia, arquiteto de São Paulo, o americano Robert Smith, Salomão de Vasconcelos e dom Clemente da Silva-Nigra".

Os historiadores que trabalharam e publicaram seus estudos na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, neste período, desenvolveram pesquisas de abordagem mais ampla, com interpretações que procuravam delinear a produção artística, principalmente do período colonial, e seu significado cultural. De certo, estes estudos criaram uma ruptura clara em nossa historiografia, em função de uma nova compreensão da análise da obra de arte, procurando refletir de forma conjunta a produção artística e seu significado cultural. No importante conjunto desses estudos publicados na *Revista do Patrimônio*, destacamos os trabalhos de Hannah Levy – "A propósito de três teorias sobre o Barroco" (1941), "A pintura no Rio de

Janeiro colonial: notas sobre suas fontes e seus aspectos" (1944), "Retratos coloniais" (1945) e "Modelos europeus na pintura colonial" que são um marco significativo na pesquisa sobre a história da arte no Brasil, passando a preencher uma importante lacuna no entendimento da pintura colonial.

Hannah Levy deu um novo impulso à metodologia da história da arte e ao estudo da pintura no Brasil colonial, especialmente em seu texto, "A pintura no Rio de Janeiro colonial: notas sobre suas fontes e seus aspectos", publicado em 1944, no sétimo volume da *Revista do Patrimônio*. Neste texto, a autora se detém particularmente na questão metodológica da história da arte, adotando a teoria da visualidade pura, preconizada por um método científico elaborado pelos principais historiadores da Escola de Viena.

Nesse ponto, é importante esclarecer que a Escola de Viena de história da arte, surgiu no Osterreichisches Museum fur Kunst und Industrie, com o objetivo inicial de catalogação científica dos bens culturais, relacionada com o serviço estatal austríaco de proteção do patrimônio artístico, o que tem uma relação direta com a finalidade pioneira do DPHAN no Brasil. Desse modo, certamente, é que se estabeleceu a relação de Hannah Levy com as idéias e os trabalhos desses historiadores, comungando dos mesmos objetivos institucionais e da mesma concepção da história da arte. De fato, os grandes nomes dessa Escola participavam de um mesmo pensamento, centralizado no desejo de libertar a história da arte de um subjetivismo, que colocava a tônica no sentimento, e situá-la numa base científica, como Franz Wickhoff (1853-1909), Alois Riegl (1858-1905), Julius von Schlosser (1866-1938), Max Dvoràk (1874-1921), Heinrich Wölfflin (1884-1945). Estes historiadores, professores de uma geração de estudiosos, orientavam-se pelas idéias do filósofo alemão Fiedler (1841-1895), que partia de uma análise estrita da percepção. Do seu ponto de vista, a obra de arte é um documento visual, do qual não existem premissas teóricas, históricas, religiosas, morais, etc. que a condicionem, sendo a própria a forma visual reveladora de seu conteúdo e significado.

Hannah Levy, logo no início de seu texto, "A pintura no Rio de Janeiro colonial: notas sobre suas fontes e seus aspectos" fixa sua adoção ao método histórico-científico da pura visualidade de Riegl (**Arte tardo-romana**, 1901) e seus conceitos de *Kunstwollen* ("vontade de arte") e *Volksgeist* ("espírito de um povo"), que podem ser entendidos como a capacidade de um artista ou de um período de exprimir idéias através da linguagem artística, considerando que não existe ruptura, mas continuidade das formas. Também se orienta nos princípios de Dvoràk (**História da arte como história do espírito**, 1924), que entendia a compreensão do significado da obra de arte relacionada com as demais manifestações culturais.

A adoção dos ensinamentos da Escola de Viena, por Hannah Levy, também fica patente quando aponta em seu texto (1978, p.39): " iremos tratar do 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". De fato, o austríaco Hans Tietze, um dos fundadores do Barok Museum de Viena, também comungava dos princípios da escola vienense, como expôs em seu livro **Método de história da arte** (1913), onde esclareceu que o trabalho do esteta também se desenvolve sobre um fato artístico simples, obra de arte ou escola artística. Por outro lado, também encontramos citações da autora, de publicações atualizadas e recentes, como o importante estudo de Émile Mâle (1862-1954), **L'art religieux après le Concile de Trente**, de 1932, que abriu uma nova perspectiva para a arte barroca.

Hannah Levy, com base nos princípios do método histórico-científico da história da arte, apresenta a importância de se estabelecer a biografia dos artistas, em atribuir, inventariar, datar e analisar as obras com base em indícios externos (documentos escritos, como os diários, autobiografias, biografias, registros de batismo e de óhito, livros de receita e despesa dos arquivos religiosos, recibos, contratos, atas, processos, declarações de bens, certidões de casamento,

testamentos, cartas de mestre, firmas reconhecidas, leis, decretos, obra dos viajantes, documentos sobre restauração e documentos artísticos, como os painéis, arquiteturas, desenhos e gravuras que fornecem informações sobre os artistas e as obras); ou internos (assinaturas, inscrições e elementos formais), situando a produção artística em conjunto com a cultura de sua época. Dessa maneira, indica os passos metodológicos de estudo da obra de arte, através da análise da pintura colonial no Rio de Janeiro, e, no transcorrer de suas indicações, aponta dados extremamente importantes, como a problemática da utilização das anedotas como fonte da biografia dos pintores, a necessidade do estudo crítico das obras e manuais clássicos dos historiadores da pintura carioca (Porto-Alegre, Gonzaga Duque, Moreira de Azevedo e outros), as questões da análise da iconografia, da forma, dos temas, dos modelos e filiações estilísticas, da classificação estilística e atribuição de autoria das obras.

Dentre estas importantes indicações de Hannah Levy, destacamos, como dado fundamental deste estudo, a preocupação com a problemática questão do estatuto social do pintor colonial. De certo, as condições de formação e atuação do artista no quadro da sociedade colonial é um dos principais aspectos que situam as circunstâncias nas quais foi realizada nossa produção artística. Dessa maneira, tratando da questão da condição social do pintor colonial, a autora analisa a questão das corporações de ofícios na cidade, do anonimato das obras, das inscrições, assinatura e datas registradas, a preponderância dos temas religiosos e a utilização das gravuras européias como modelos europeus, observando na própria obra os dados que revelam a condição do pintor colonial.

Assim, Hannah Levy já nos apontava, em 1945, a importante relação entre a arte e a sociedade, desenvolvida pelo método sociológico da arte, que ganha um significativo avanço, especialmente com Pierre Francastel (1900-1969), em suas obras **Pintura e sociedade** (1951), **Sociologia da arte** (1959), **Arte e sociologia**, e **A realidade figurativa** (1982). Nestes estudos, Francastel apresenta as significativas etapas da pesquisa da história da arte com a análise das questões da formação do artista, sua relação com o público e o cliente, como também o estudo do local onde realizou sua arte, o caráter dos temas e das formas estéticas, para elaborarmos uma história da arte mais completa.

Por fim, registramos que o estudo de Hannah Levy sobre a pintura no Rio de Janeiro colonial, depois de meio século, ainda é uma importante fonte de referência, utilizada em diversos estudos sobre nossa história da arte, como a pesquisa e artigos publicados, em 1989, na revista *Gávea*. E, ainda hoje, cumpre a função, atualmente esquecida com freqüência ou empregada inadequadamente, de nos alertar sobre as exigências metodológicas, o rigor necessário do estudo da própria obra, o retorno à pesquisa sistemática dos documentos escritos e artísticos e a atualização imprescindível da historiografia, para uma abordagem da obra de arte de uma forma mais completa.

1942: CRÔNICA

■ Submarinos alemães torpedeiam e afundam navios brasileiros nas costas dos Estados Unidos (Buarque e Olinda), nas Antilhas (Cabedelo) e no litoral do Brasil (Baependi, Araraquara, Aníbal Benévolo, entre outros), provocando uma onda de indignação em todo o país, traduzida em manifestações populares que são uma novidade no Estado Novo. O Governo, que já havia cortado relações diplomáticas com os países do Eixo, baixa o Decreto nº 10.358, declarando "estado de guerra" no território nacional. A nova situação causa tensões no poder e provoca mudanças, como a saída de Francisco Campos do Ministério da Justiça e de Filinto Müller da chefia da polícia. Fortalecem-se os ministros liberais e pró-aliados, entre eles Gustavo Capanema.

■ Apoiando as forças aliadas, o Brasil permite a instalação de bases militares americanas em Belém, Recife e Natal. Um acordo com os Estados Unidos resulta na construção, pelos americanos, de uma grande siderúrgica situada no Rio de Janeiro, a usina de Volta Redonda, que marca o início do processo de industrialização no Brasil.

■ O ministro Gustavo Capanema cria o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, entregando a direção a Heitor Villa-Lobos, que, através do novo órgão, leva a educação musical a toda a rede de ensino público do antigo Distrito Federal.

■ É fundada a revista *Leitura*, dirigida por José Barbosa de Melo, importante publicação de crítica literária que terá como colaboradores, entre outros, Otto Maria Carpeaux, Antônio Rangel Bandeira e Marc Berkowitz.

■ Surge a revista *Atlântico*, publicação luso-brasileira editada pelo DIP e pelo Secretariado da Propaganda Nacional do Governo salazarista. Os diretores são António Coelho dos Reis e António Ferro. Entre os colaboradores estão Jorge de Lima, José Lins do Rego, Murilo Mendes, Vinícius de Morais, Érico Veríssimo, Cícero Dias, Almada Negreiros, Carlos Drummond de Andrade e Pedro Calmon. Mário de Andrade definiu *Atlântico* como uma publicação "nazi-fasci-luso-dip-getúlio-dútrica".

■ Inaugurado o Panteão dos Inconfidentes do Museu da Inconfidência, que tinha sido criado pelo Decreto-lei nº 965, de 20 de dezembro de 1938, ocupando o prédio da antiga Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto. São transferidos para o panteão os despojos dos inconfidentes mortos no exílio, na África, e repatriados em 1936, por iniciativa do Governo Vargas. A cerimônia coincide com o transcurso do 150º aniversário da sentença proferida contra os réus da Inconfidência.

■ Caio Prado Júnior publica **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**, segundo Darci Ribeiro "o primeiro estudo de alto nível fundado no materialismo histórico sobre o processo de formação econômica da sociedade brasileira".

■ Pela importância da "difusão ideológica" que promove e pelo "valioso labor cultural" da sua equipe, a *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, lançada em 1937, ganha por decisão unânime do júri o diploma de honra da Segunda Exposição Internacional de Publicações Periódicas, realizada em Cuba. Participam do concurso 1.711 publicações de todo o mundo. O jornal *A Manhã* registra a entrega do prêmio, que "vem confirmar o crédito que a excelente revista vem alcançando desde o seu lançamento nos meios culturais do país e do estrangeiro, e estão por isso de parabéns o seu diretor e todos os seus colaboradores".

■ Joaquim Tenreiro projeta os primeiros móveis modernos do Brasil, entre eles a poltrona leve, para decorar a residência do industrial e escritor Francisco Inácio Peixoto, em Cataguases, MG.

■ Começam as obras de abertura da Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, para facilitar o acesso à zona norte e aos subúrbios cariocas. O fim da Praça Onze, berço do samba, inspira uma composição de Herivelto Martins e Grande Otelo: "Vão acabar com a Praça Onze/



Panteão dos Inconfidentes, de José de Sousa Reis

Não vai haver mais escolas de samba, não vai."

■ Substituindo o mil-réis, o Cruzeiro é instituído como novo padrão monetário brasileiro.

■ Promulgado o Decreto nº 4.545, que regulamenta a forma de apresentação do Hino Nacional Brasileiro.

■ O jornal *A Notícia* publica o artigo "Mania de grandeza", com críticas ao novo prédio do MES. Defendendo-se, o ministro Capanema escreve ao diretor do jornal:

"O edifício foi construído com o mais rigoroso espírito de economia, e nada há nele de suntuário ou luxuoso. Tudo ali é singelo, pois se trata de uma casa que só tem a pretensão de ser útil. Que se aponte concretamente a dependência ou o pormenor em que se verifique luxo ou suntuosidade."

■ É criado o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – Senai, no âmbito do Ministério do Trabalho, com o objetivo de formar mão-de-obra especializada para a indústria nacional.

■ É realizada na Associação Brasileira de Imprensa a mostra "Os dissidentes", reunindo alunos da Escola Nacional de Belas Artes que se rebelaram contra a orientação acadêmica do diretor, Augusto Bracet. Lideram o movimento Maurício Roberto, Percy Deane e José Moraes. Respeitados intelectuais comparecem à inauguração e fazem discursos. Manuel Bandeira acha bom que a exposição tivesse sido montada não "naquela velha casa cancerosa *[a Escola Nacional de Belas Artes, N.R.]*, mas no ambiente claro e moderno da ABI, obra de um dos arquitetos mais talentosos da nova geração." Murilo Mendes exortou os participantes a prosseguirem: "Vocês acabam de praticar um ato decisivo: começaram o ataque à Bastilha das belas-artes, onde se refugiou o convencionalismo."

■ Vinicius de Morais publica no jornal *A Manhã* "Concha e cavalo marinho" – "poema em louvor do edifício do Ministério da Educação":

"Massas geométricas/ Em pautas de música/ Plástica e silêncio/ Do espaço criado!/ Concha e cavalo-marinho."

■ Em carta a Portinari, o ministro Capanema dá suas sugestões para um painel destinado a decorar o prédio do MES, mas que não chegou a ser executado:

"Na sala de espera, o assunto será o que já disse – a energia nacional, representada por expressões da nossa vida popular. No grande painel deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. Você deve ler o III capítulo da segunda parte de **Os sertões**, de Euclides da Cunha. Aí estão traçados de maneira mais viva os tipos do gaúcho e do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira."

■ A propósito do 20º aniversário da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade faz conferências no Rio de Janeiro e em São Paulo, criticando severamente o movimento: "Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devem servir de exemplo para ninguém. Mas podemos servir de lição". Aproximando-se do Partido Comunista, no qual jamais ingressou, Mário passa a defender o *ethos* e a funcionalidade de uma arte, sobretudo a música, que o povo

SUMÁRIO DA REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL Nº 7

Os azulejos do Convento de Sao Francisco da Bahia 7
C. F. Ott

Frans Post e Albert Eckhout, pintores holandeses do Brasil e as "Tapeçarias das Indias" dos Gobelins 35
Michel Benisovich

A Igreja de Sao Francisco de Assis de Mariana 57
Conego Raimundo Trindade

Moveis antigos de Minas Gerais 79
J. W. Rodrigues

Casas de residência no Brasil Introduçao 99
Gilberto Freire

Casas de residência no Brasil 128
L. L. Vauthier

Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio 209
Joaquim Cardoso

A antiga fazenda de Sao Bento em Iguaçu 257
Dom Clemente Maria da Silva Nigra, O. S. G.

Das condições defensivas da Capitania do Pará ao findar o seculo XVIII 283
Artur César Ferreira Reis

Muxarabis e balcoes 309
Estevão Pinto

709.81
R454
ex. 3

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL



7

RIO DE JANEIRO 1943

Gilberto Freire

CASAS DE RESIDÊNCIA NO BRASIL

INTRODUÇÃO

O engenheiro e arquiteto L. L. Vauthier esteve no Brasil de 1840 a 1846. Formado na França – numa França célebre, como a de 1830, por seus matemáticos, engenheiros e arquitetos e não apenas por seus poetas, seus socialistas e seus revolucionários românticos – trazia muito viva, ao chegar ao nosso país, a vaidade de sua ciência francesa de aluno de pontes-e-calçadas da Politécnica; mas trazia igualmente vivo o poder de observação, a curiosidade, o espírito científico da indagação e comparação das coisas: das próprias coisas humanas. Seu diário, de que o SPHAN publicou há três anos esmerada tradução portuguesa, feita do MS – pois nunca fora publicado em francês – coloca-o entre os estrangeiros que melhor têm observado os costumes da nossa gente.

A alguns, suas leviandades de francês vaidoso repugnam de tal modo que não acham no diário virtude nenhuma; a outros, o diário de Vauthier, não parecendo de modo algum obra de santo pelo rigor ou pureza de objetividade, apresenta-se particularmente valioso pela agudeza de alguns dos seus reparos e pela flagrância de muitas de suas informações. Valioso para o estudo do passado brasileiro. Valioso para a interpretação do caráter nacional. Ainda há pouco, em estudo sobre o Brasil que é um primor de síntese sociológica, o professor Fernando de Azevedo deu relevo ao diário de Vauthier, no qual autores de menor porte só têm enxergado leviandade ou ligeireza de opinião.

As cartas de Vauthier sobre arquitetura doméstica no Brasil, que a *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* agora publica, em cuidadosa tradução de dona Vera Melo Franco de Andrade, são quase tão inéditas quanto o diário MS descoberto em alfarrabista de Paris pelo meu bom amigo Paulo Prado: publicou-as em francês uma revista técnica de público naturalmente reduzido[1]. De modo que se a França vier amanhã a tomar conhecimento desse esquecido francês, que na primeira metade do século XIX soube surpreender, com a inteligência crítica muito de sua gente, aspectos verdadeiramente característicos da paisagem, da vida e das artes no Brasil dos primeiros tempos de Pedro II, terá de agradecer aos brasileiros a precedência no esforço de reabilitação – se é que realmente se pode falar em reabilitação – do engenheiro Vauthier. Esforço de reabilitação não contra alguma influência injusta que viesse desprestigiando a memória do ilustre engenheiro – ainda tão moço quando chegou ao Recife – mas simplesmente contra o esquecimento que o vinha reduzindo apenas a um nome: o de arquiteto e construtor do Teatro Santa Isabel do Recife.

As cartas de Vauthier acerca da arquitetura doméstica no Brasil juntam-se ao seu diário, aos seus relatórios de engenheiro-chefe de obras públicas da Província de Pernambuco e aos seus artigos na revista socialista do Recife, *O Progresso*

1. *Revue Génerale de l'Architecture et des Travaux Publics*, que era também *Journal des Architects, des Ingenieurs, des Archeologues, des Industriels et des Proprietaires*, publicada em Paris sob a direção do arquiteto Cesar Daly.

– dirigida por um mulato quase de gênio chamado A. P. de Figueiredo – para lhe dar direito a lugar seguro na bibliografia não apenas técnica, porém crítica e mesmo sociológica que se refere ao progresso material, artístico e de técnica administrativa em nosso país durante a primeira metade do século passado, e ao estudo geográfico de importante região ou área brasileira: Pernambuco e, particularmente, sua capital, cujo mapa foi então levantado. Pois em Vauthier o técnico alongou-se sempre em crítico e o crítico em estudioso dos antecedentes e das influências do meio social sobre a arte de construção, sobre os métodos de administração de obras públicas, sobre os processos de exploração econômica do solo. Precisou dessa expansão de curiosidade, de interesse e de estudo para compreender a gente com quem teve de lidar durante mais de cinco anos de residência e de atividade técnica e, até certo ponto, política no Brasil: para compreender as tradições brasileiras de arte, de trabalho, de higiene de habitação, de vida de família, de relações da casa com a rua, de senhores com escravos, de brancos com pretos, de mulheres com homens, do litoral com o interior. Suas cartas revelam esse seu esforço de compreensão dos aspectos sociais, históricos, ecológicos e mesmo psicológicos do assunto – a arquitetura doméstica no Brasil – ao lado do esforço de apreensão e solução do problema simplesmente técnico.

As plantas de casas urbanas e rurais que acompanham as cartas de Vauthier publicadas em revista francesa de arquitetura e serviço público nos trazem imediatamente à lembrança as plantas e notas sobre arquitetura brasileira que aparecem no livro célebre de Jean Baptiste Debret – hoje obra clássica para os que se ocupam de assuntos de arte tradicional em nosso país. Foi talvez Debret quem primeiro fez justiça aos jesuítas portugueses que levantaram, num Brasil ainda rude e cheio de mato, edifícios urbanos nobres e até monumentais, importando para alguns, de Lisboa, materiais talhados e numerados mas, em geral, respeitando "judiciosamente as exigências do clima e dos materiais existentes no país"[2]. Esse espírito de harmonia da construção com o clima, o meio e os materiais peculiares a esta parte da América se desenvolveria, porém, de modo mais acentuado na arquitetura doméstica; e mais por obra e graça dos mestres-de-obras – os bons mestres-de-obras portugueses, tão justamente louvados pelo arquiteto Lúcio Costa, talvez nossa maior autoridade técnica em assuntos de arquitetura tradicional brasileira – do que por esforço e ciência dos eruditos.

É de todo interesse compararmos as plantas de casas-grandes e sobrados apresentadas por Vauthier com as que figuram no livro de Debret, para efeitos de discriminação de diferenças de época e de região entre as habitações nobres do Sul e as do Norte, nos trechos igualmente patriarcais e de base igualmente agrária de vida doméstica tanto quanto da organização econômica das duas regiões, uma compreendida no começo, outra quase no meado do século XIX. As diferenças são consideráveis, porém muito mais fortes se apresentam as semelhanças entre as duas expressões arquitetônicas do mesmo tipo de patriarcado e das mesmas tendências da colonização portuguesa do Brasil, no sentido da adaptação ao meio americano e tropical de tradições e técnicas portuguesas de casa e de construção. Técnicas e tradições enriquecidas pelo contato do lusitano com o mouro e com o Extremo Oriente.

Vê-se, por exemplo, que nas casas de campo desenvolveu-se, no Sul como no Norte, aquela "continuidade de uma varanda pelo menos de três lados do rés-do-chão afim de estabelecer-se uma comunicação fresca e resguardada entre os cômodos reunidos no centro do edifício", a que se refere Debret, varanda ou galeria em que se tinha "por hábito tomar a fresca, pois, no campo principalmente, as peças do andar térreo não passam de grandes alcovas fechadas por portas inteiriças".[3]

---

2. Jean Baptiste Debret. – **Voyage pittoresque et historique au Brésil ou sejour d'un artiste français en Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831**, etc., Firmin – Didot, 1834-1839, 3 vols. Gr. Un fal., publicado recentemente em português sob o título **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** Trad. de Sérgio Milliet, Livraria Martins, S. Paulo, 2 vols. A citação aqui é da edição em português, I, pág. 259.

3. Jean Baptiste Debret – **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**, I, pág. 142.

A correlação de aparentes caprichos da arquitetura doméstica no Brasil do princípio do meado do século XIX com as condições de clima e, principalmente, com as exigências da vida patriarcal é às vezes sugerida de modo vago e impreciso por Debret; e por Vauthier com mais nitidez, embora nem sempre se revele profundo ou exato no seu conhecimento do passado mais íntimo da família brasileira. De qualquer modo, suas cartas não se limitam aos aspectos técnicos do problema de habitação no Brasil: alongam-se pela consideração, às vezes arguta, dos aspectos sociológicos e até psicológicos do mesmo problema.

Não fosse de muito mau gosto prevalecer-se alguém da oportunidade que lhe é oferecida de escrever introdução ou prefácio aos inéditos ou quase inéditos de um morto ilustre, para desmandar-se em referências aos seus próprios estudos, e me expandiria eu agora num regozijo: no de ver confirmados por informações e observações de um contemporâneo da época brasileira das casas-grandes e dos sobrados, e um contemporâneo da autoridade técnica e da inteligência crítica da Vauthier, vários dos meus reparos sobre o assunto – um assunto que venho pretendendo considerar o complexo central de nossa formação social do caráter, sob a forma, primeiro, antes simbiótica que antinômica, de *casa-grande* e *senzala*, depois, nitidamente antinômica, de *sobrado* e *mocambo*. Como deixar, porém, de exprimir meu espanto ao ver nas cartas de Vauthier, ainda mais do que no seu diário, voltar-se o francês para as casas-grandes e os sobrados de Pernambuco da primeira metade do século XIX com o olhar de quem, fixando-se por mais tempo no problema, acabaria talvez descobrindo aí os principais pontos de referência para o estudo da nossa história social e, completados os sobrados pelos mocambos e as casas-grandes pelas senzalas, para o estudo da formação do nosso caráter, da nossa cultura e da nossa sociedade, com seus antagonismos, suas distâncias psíquicas e sociais, seus extremos de sadismo e masoquismo ainda hoje persistentes sob a forma de despotismos regionais tolerados quase com doçura, suas lutas de classe e suas incompatibilidades de área ou região? Do sobrado, Vauthier chega a escrever: "Vous connaissez trop bien l'espèce humaine pour que j'aie besoin de vous dire que, dans la classification des habitations, le *sobrado*, c'est l'aristocratie, et la *casa terreia*, la plèbe. Habiter un *sobrado* est le but unique de certaines ambitions et la condition obligée de certaines positions sociales".[4] E da casa-grande: "Arrètons-nous un instant et jetons un coup d'oeil sur l'ensemble des constructions. Comme il arrive de celui que nous avons sous les yeux, c'est presque toujours a mi-cotê qu'un *Engenho* se trouve placé. La maison de maître, la *Casa-grande*, comme disent respectueusement les esclaves et les gens de service, occupe le côté le plus élevé de l'enceinte... Au centre, s'enclave la chapelle, qui ne se distingue guère du reste de la façade que par sa porte un peu plus grande, lourdement cintrée, par les quelques ornements de son fronton, et par la croix de bois qui la surmonte. Tout cela, d'aullieurs, est bâti sans ordre. Les plans des étages ne se correspondent pas; les croisées sont de toutes grandeurs et de toutes formes; les croupes et les faites des toits s'enchevètrent les uns dans les autres. Rien ne révèle une vue d'ensemble. Tout cela a été bâti de pièces et de morceaux, au gré des caprices des propriétaires successifs".[5]

É o arquiteto que principalmente observa e retrata esse conjunto arquitetônico: suas irregularidades; seus caprichos; seus à-vontades nada jesuíticos, mas caracteristicamente privativistas; a absorção da própria capela pela massa patriarcal. Tão agudo é, porém, em Vauthier o olhar do arquiteto, que acaba surpreendendo nos edifícios significados sociológicos e até psicológicos; interessando-se por antecedentes históricos; fixando o caráter chinês ou oriental dos telhados das casas de campo – telhados com as pontas em forma de asas de andorinha ou "pombinha", tradicionalmente profiláticas; distinguindo influência moura no aconchegado das casas urbanas do Recife; associando o plano das casas aos hábitos

---

4. "Des maisons d'habitation au Brésil", Lettre III, pág. 248. *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*.
5. "Des maisons d'habitation au Brésil", Lettre IV, pág. 292-293. *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*.

brasileiros de vida patriarcal e escravocrata, então em todo o seu viço.

Ele se interessa também em saber a origem do material de construção. Fala-nos nas pedras que hoje chamamos de Lisboa, naquele tempo denominadas do Reino. Fala-nos no fabrico de tijolos e nas madeiras de construção. Refere-se à cal. Preocupa-se com os problemas de higiene, que, aliás, ao chegar o engenheiro francês ao Brasil, já eram objeto de estudo sério da parte de médicos brasileiros. Justiça se faça a esses doutores brasileiros, tantos deles inteiramente esquecidos pela gente de hoje: alguns impõem-se ao nosso maior respeito pela nitidez de espírito científico e fervor de espírito público com que se ocuparam de assuntos de higiene pública e doméstica, indo às vezes, como no Recife, Aquino Fonseca, ao próprio urbanismo; ao próprio critério que hoje se denomina de *zoneamento*, em seus estudos de problemas de habitações e serviços urbanos. Estudos que datam da primeira metade do século XIX.

Quando em 1823 João Fernandez Tavares publicou em Paris suas **Considerations d'higiène publique et de police medicale applicable à la ville de Rio de Janeiro, capitale de l'Empire du Brésil** – que Vauthier talvez tenha lido antes de vir para o Brasil – já Manuel Vieira da Silva escrevera as **Reflexões para melhorar o clima do Rio de Janeiro** (1808) e José Correia Picanço, seu **Ensaio sobre os perigos das sepulturas dentro da cidade e seus contornos** (1812). Em Pernambuco Vauthier encontraria também médicos formados na Europa – José Eustáquio Gomes (formado na Universidade de Edimburgo donde se passara para o Colégio Real dos Cirurgiões de Londres, tendo sido amigo do grande cirurgião inglês Astley Cooper), Simplício Mavignier e Aquino Fonseca, por exemplo – preocupados com os problemas de higiene de habitação, de ruas e de sepultamento no trópico, com os quais vinha defrontar-se a ciência em flor do francês: ciência de engenheiro e arquiteto alongado em urbanista. Não me refiro a Antônio Peregrino Maciel Monteiro, médico formado na França e que Vauthier também conheceu em Pernambuco, porque, no famoso poeta de "Formosa qual pincel em tela fina...", o galanteador de baronesas pálidas, o mundano sempre tão perfumado que os inimigos puseram-lhe a alcunha maliciosa de "bode cheiroso", o gamenho que diminuía a idade, do mesmo modo que Garrett em Portugal, escondendo-a sob cosméticos e riquefifes de penteado e de trajo, deixavam pouco tempo ao médico e às preocupações com as coisas públicas mais prosaicas. Mesmo assim, contribuiu para a modernização, a sofisticação e o afrancesamento da vida recifense, por ocasião de sua volta de Paris em 1829, ainda mal saída das sombras do regime colonial.

Ao chegar Vauthier a Pernambuco, em 1840, a própria cidade de Olinda, já então decadente, exigia – exigências que datam de 1834 – dos proprietários de prédios urbanos, "calçadas à frente das casas conservadas limpas e sem buracos"[6], enquanto a cidade do Recife, nova capital da província, metrópole da região e mais zelosa que a velha Olinda de suas virtudes de cidade progressista, requintava-se, desde 1830, em "proibir toda e qualquer construção e arquitetura arbitrária"; em "fazer cordear os terrenos e metrificar a arquitetura das frentes dos edifícios de maneira que pelo decurso do tempo todos se venham a igualar"; em obrigar as casas a terem "20 palmos de altura desde a soleira até a superfície do frechal, da superfície do 1° soalhado até a do 2'20 palmos de altura, da superfície do 2° soalhado até o 3.° 18 palmos, e daí para cima diminuirão 1 palmo por cada andar", as ombreiras devendo ter de 12 1 / 2 palmos de altura, as portas e janelas, a mesma altura, e 6 palmos limpos de largura e acabando-se as beiras e soleiras para serem substituídas pela cornija[7]; em obrigar "todos os proprietários de prédios urbanos" a conservarem no mesmo nivelamento os passeios de suas casas (vulgar e abusivamente denominados calçadas)"; em exigir dos proprietários dos

6. Posturas, 1834, MS no Arquivo da Biblioteca do Estado de Pernambuco.

7. MS no Arquivo da Biblioteca do Estado de Pernambuco. Com relação a biqueiras, veja-se o interessante artigo de Naason Figueiredo na *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano* n°. 143, págs. 33-35.

prédios urbanos e mesmo dos rústicos do município "as testadas de seus prédios em alinhamento regular, desembaraçados onde não houver calcetamento e calcetados onde o houver"; em exigir, ainda mais, dos donos de casas situadas em estradas ainda não calçadas, que, tempo de chuva e lama, entulhassem "a parte que ficar fronteira ao prédio com caliça, areia e ossos queimados, com o necessário declive para escoamento das águas"[8].

De modo que os pés do jovem arquiteto francês encontraram no Recife e na própria Olinda os caminhos, outrora tão imundos, tortos e esburacados que lembravam a europeus viajados pelo Oriente becos do Levante, já meio amaciados em estradas e alguns até civilizados em ruas, de feitio europeu. Seus olhos já não depararam com o mistério oriental das rótulas ou gelosias, senão no velho bairro do Recife: nos bairros mais novos haviam sido substituídas por varandas de ferro. Luiz do Rego, num dos seus rompantes de despotismo, mandara arrancar as últimas urupemas ou esteiras das casas mais conservadoras de Goiana, onde parece que esse excesso de privativismo se mostrava mais persistente. Já outro francês, um tal Boyer, precedera a Vauthier na direção das obras públicas em Pernambuco. Outro europeu, o major João Bloem, alemão naturalizado brasileiro, se antecipara aos dois em reformas de sabor urbanístico e na construção de estradas para o interior. E várias novidades européias haviam sido introduzidas na mesma província desde 1839, quando, contratada por Francisco do Rego Barros, depois Barão e Conde da Boa Vista – o mesmo Boa Vista que, um ano após, contrataria em Paris os serviços de Vauthier e de sua missão de técnicos com estudos superiores – aqui chegara de Hamburgo uma companhia de cento e cinco artistas mecânicos e operários dirigidos pelo alemão Augusto Koersting. Este acabaria, aliás, a serviço de Vauthier; também a serviço de Vauthier ficariam numerosos operários alemães – um deles, o excelente mestre carpina André Zacher –[9] introdutores no Brasil de várias inovações nas artes de pedreiro e carpinteiro; de técnicas ignoradas pelos bons mestres portugueses e mulatos dessas artes, homens que até então se conservavam quase medievais nos seus processos de construir casas.

Em estudo sobre a história das artes e ofícios em Pernambuco, publicado no n.º 54 da *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano*, Pereira da Costa lembra, a propósito da influência em nosso meio dos cento e cinco artistas vindos de Hamburgo com Koersting, que "as pesadas cornijas vagarosamente feitas a mão desapareceram e deram lugar às novas, que se vulgarizaram elegantes e rapidamente construídas a molde; e as vergas das portas e janelas dos prédios feitos de pedra, em toda a largura da parede, deram lugar às novas, que dispensavam aquele material, construídas de alvenaria por meio de símplices, que fossem retas ou abatidas, semicirculares ou ogivais; além de outros melhoramentos, como a ornamentação arquitetônica, as maiores dimensões às portas e janelas,

8. Posturas, 1840, MS no Arquivo da Biblioteca do Estado de Pernambuco.

9. MSS no arquivo da antiga Repartição de Obras Públicas da Província de Pernambuco mostram o alto preço em que Vauthier tinha a colaboração técnica de alguns dos mestres e operários da companhia trazida de Hamburgo por Augusto Koersting. Sobre o mestre André Zacher assim se exprimia Vauthier, em ofício ao Vice-Presidente da Província, Pedro Francisco de Paula Mesquita e Silva, datado de 22 de maio de 1844: "Entre os mestres e officiaes da Companhia d'operarios engajados que serão despedidos logo que finalisarem os respectivos contractos em consequencia da ordem de V. Exa. de 20 do corrente, existe o mestre carpina Zacher cujos conhecimentos profissionaes e zelo podem continuar a prestar grandes serviços ás obras públicas da Provincia e que por esse motivo venho propor a V. Exa. de contractar para o dito serviço na forma do regulamento desta Repartição de 25 de maio de 1842. O mestre Zacher tem servido de mestre carpina do theatro desde o seu princípio, tem desempenhado mui satisfactoriamente os seos deveres e está agora tão inteirado do plano das obras que se elle deixasse de ser empregado nellas como poderá acontecer mormente si elle regressar para a terra delle não seria possivel achar quem o substituisse com grande transtorno meo que passo apenas um olhar sobre as numerosas obras que dirijo; alem disso está arrematada a ponte de Tacaruna que depende de obras de madeira difficultosas e para a vigilancia da qual não tenho empregado algum disponivel; emfim a cada momento apresentam-se nos arredores da capital obras mais ou menos importantes a fazer por administração de sorte que tendo o mestre Zacher a idoneidade preciza não somente para dirigir obras de carpina mas tambem obras de pedreiro e não ignorando V. Exa. a inefficiencia dos agentes actuaes das obras publicas, como o declarei ao predecessor de V. Exa. por meu officio de 11 de março do p.p. tenho a honra de propor a V. Exa. que me autorise a contractar o dito Zacher em qualidade de ajudante de 1.ª classe com o ordenado men-

encimadas por cornijas, que deram um tom agradável e belo às nossas construções; e, fato digno de nota, as obras de construção tornaram-se mais baratas porque desapareceu o trabalho de canteiro de material de pedra, e pela economia de salário que adveio, com o novo sistema de moldes e símplices nas obras de ornamentação, e na feitura das cornijas e janelas, e outros trabalhos menos complicados, não só da arte de pedreiro, como também de carpinteiro". Acrescenta o cronista que "a introdução do estuque é também dessa época"[10].

Datam igualmente daqueles dias de revolução na técnica e no estilo das habitações nesta parte do Brasil a substituição das casas de subúrbio, de campo e até de engenho – "baixas, geralmente de quatro águas, com alpendres sobre pilares" – pelos prédios que o mesmo Pereira da Costa, ainda sob o furor neófilo que atingira em cheio seus pais, chama "elegantemente construídas" com "os seus frontais e colunatas", "gradil e portão de ferro", "frontarias de mármore", numa variedade de estilos de que o cronista destaca com alguma ingenuidade "o modesto estilo toscano", "o imponente gótico", "o belo mourisco", "o elegante *chalet*"[11]. O "elegante *chalet*" alastrou-se, aliás, como nenhum, por quase todo o Brasil suburbano e mesmo rural. Em nossos dias seria substituído por estilo ainda mais impróprio para o clima brasileiro: o normando, tão do gosto dos novos-ricos das praias elegantes.

Vauthier, chegando a Pernambuco logo depois do pequeno exército de artistas inovadores vindos de Hamburgo, tornou-se pela superioridade não só de sua inteligência inquieta, ágil e quase sempre na ofensiva, como de seu esmerado saber técnico e de seu posto supremo de comando – Diretor das Obras Públicas da Província – o centro, o nervo, a mola principal da revolução a princípio alemã, depois francesa, de técnica e de estilos de habitação no Recife. Revolução que, servindo-se das mãos hábeis daqueles alemães e dos andaimes armados por eles como de patíbulos para acabar com biqueiras, abalcoados e outras saliências da velha arquitetura portuguesa, vinha atingir este trecho do norte do Império trinta anos depois de ter alterado no mesmo sentido francês, com o ilustre Grandjean de Montigny à frente do movimento renovador, a fisionomia tradicionalmente lusitana do Rio de Janeiro. Das grandes cidades do Brasil, só a Bahia com suas ladeiras mais rebeldes a inovações que as ruas planas do Recife e que os próprios morros, tantos deles ainda hoje plásticos, do Rio de Janeiro, escaparia a essa espécie nova mas igualmente violenta de revolução francesa: a do sistema e dos métodos de construção, a dos estilos e gostos de habitação, e dos próprios hábitos brasileiros de vida doméstica.

Salvador conservaria, com efeito, até os nossos dias, parte da doçura meio árabe e um pouco do mistério meio oriental das tradições luso-brasileiras de construção chamada desdenhosamente pelos afrancesados de "feia e forte"; mas de uma autenticidade e de uma harmonia com o trópico que lhe dá ainda hoje direito a ser considerada ecologicamente superior a vários dos seus substitutos mal adaptados à paisagem brasi-

---

sal de cem mil reis e impondo-se-lhe a obrigação de sustentar hum cavallo, e poderá notar V. Exa. que mais de metade deste ordenado será em beneficio da caixa do Theatro que paga ao dito mestre 2$000 diarios de modo que a parte do ordenado do novo empregado relativa ás mais obras a que se dedicará será apenas de 50$000 mensaes.Ds. Guarde V. Exa. O engenheiro-chefe, L. L. Vauthier".

Por outro ofício da mesma época – de 5 de fevereiro de 1844 – dirigido pelo engenheiro-chefe das Obras Públicas L. L. Vauthier ao Presidente da Província, Barão da Boa Vista, se vê que "há já alguns mezes que a Companhia d'Operarios Alemães engajados consta somente das cinco praças mencionadas na relação annexa e torna-se evidente que deste modo ella não pode preencher o fim que determinou a sua formação; portanto si não he nas intenções de V. Exa. reformar breve e novamente a dita Companhia não vejo utilidade alguma em conservar-se por mais tempo o que della resta. As cinco praças que ainda ficão são certamente mestres e officiaes de muita habilidade e boa conducta cada hum no seo officio especil e mto. dezejavel he que elles fiquem estabelecidos neste paiz onde contribuirão bastante a divulgar os processos especiaes das profissões que exercem; mas he mto. de se esperar que assim aconteça depois de desfeito o contracto delles por serem elles todos estabelecidos e bem conhecidos no paiz; em quanto as obras dependentes desta Repartição, e em que for preciso empregal-os he muito possivel que elles não se neguem ás propostas que se lhes fizerem a este respeito, sendo o pagamto. o mesmo do que o que elles recebem agora em taes cazos. A vista dos prezentes desenvolvimentos deliberará V. Exa. o que conveniente for. Deos guarde a V. Exa. O engenheiro-chefe, L. L. Vauthier".

10. F. A. Pereira da Costa. "Estudo histórico-retrospectivo sobre as artes em Pernambuco", *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano*, n.º 54, págs. 39-40.

11. Pereira da Costa, *loc. cit.* pág. 40.

leira: o gótico e o *chalet* suíço, por exemplo; o normando e mesmo o tal "modesto toscano" de que fala Pereira da Costa.

Vauthier, a cujo nome temos de ligar o que se fez de melhor em Pernambuco, a partir de 1840, no sentido da modernização e do afrancesamento da arquitetura urbana, estudou com alguma simpatia a arquitetura tradicional da região – a "feia e forte" – antes de se tornar renovador não só do estilo dos edifícios públicos como do das casas de residência e dos seus processos e métodos de construção. Mas tendo sido obra sua o plano e a edificação da casa de residência de Francisco do Rego Bastos, daí deve ter resultado grande ímpeto à moda de casa francesa ou afrancesada em Pernambuco, com prejuízo do gosto ou hábito que se foi tornando arcaísmo, da casa de feitio português com reminiscências mouriscas e orientais adaptadas ao clima e à paisagem da América tropical.

Ao homem de bom gosto que era Vauthier, não deve ser atribuída a responsabilidade das "monstruosidades arquiteturais" que em substituição às casas simples e acachapadas, porém sólidas e acolhedoras, construídas pelos mestres de obras portugueses[12] e pelos mulatos e negros seus discípulos, foram aparecendo no Recife e nos arredores da cidade, como aquela casa nova de Ponte d'Uchoa de "estilo tirando a gótico e que na realidade não passa de uma monstruosidade arquitetural", denunciada na seção "A Carteira", do *Diário de Pernambuco*, por Abdah-el-Kratif, a 12 de novembro de 1855. Abdah-el-Kratif era pseudônimo de A . P. Figueiredo, o mulato socialista, amigo quase fraternal de Vauthier no Recife e homem de notável inteligência.

Atribuem-se a Vauthier o plano da casa no Largo do Entroncamento, hoje da família Correia de Araújo-Tavares, e o da casa na velha Estrada de Ponte d'Uchoa, hoje dos herdeiros de Loio de Amorim. Sejam os planos de Vauthier ou de colaborador ou imitador seu, nenhuma dessas duas boas casas senhoris desonra o gosto dos revolucionários franceses que, servindo-se principalmente dos operários alemães vindos de Hamburgo, iniciaram na capital de Pernambuco e nas próprias cidades do interior da província a construção e reconstrução de residências e cadeias, e a adaptação de velhos mosteiros a casas de ensino ou repartições públicas.

Até para casas térreas – as casas térreas cuja situação humilde em relação com os sobrados urbanos de residência, o próprio Vauthier destacou, salientando que nelas é que moravam naquele tempo as prostitutas (hoje, em grande parte, instaladas um tanto ironicamente em sobrados que foram nobres) – o francês traçou planos e fez orçamentos. De alguns desses planos e orçamentos restam MSS entre plantas, mapas e perfis que vêm escapando à ação do tempo e ao descuido dos homens em porões úmidos de repartições estaduais do Estado de Pernambuco. E por esses documentos, pode-se fazer idéia não só da inteligência e da técnica de arquiteto de Vauthier como dos preços e da qualidade do material empregado por ele na construção dos edifícios.

As obras da cadeia da Vila do Brejo, por exemplo, Vauthier calculou-as em 1845 em 7:012$125, devendo porém tomar-se a consideração de que, ao exigir essa quantia para a construção do prédio, já estavam feitos os alicerces das paredes exteriores e de paredes de repartimento até a altura do cordão geral do edifício, três canos de latrinas até a mesma altura, pare-

12. Pelas relações de "súditos portugueses habilitados no Vice-Consulado de Portugal na Província de Pernambuco" que constam dos livros MSS chamados de Correspondência dos Cônsules relativos ao decênio 1830-1840, vê-se que predominam nas mesmas relações os marceneiros, carpinteiros, serralheiros e pedreiros e destes principalmente os carpinteiros que, vindo de Portugal, continuaram no Brasil a tradição dos mestres lusitanos da era colonial. Em 1839, esses numerosos mestres portugueses devem ter sofrido no Recife os efeitos da competição com os 105 mestres e oficiais importados de Hamburgo e, desde 1840, utilizados pelos novos engenheiros contratados na Europa para as obras públicas – Vauthier e seus colaboradores – para a realização de suas inovações e renovações. Entretanto, o domínio daqueles operários hábeis e sob vários aspectos superiores aos lusitanos foi curto, como em geral o dos revolucionários. O MS já citado indica que em 1844, dos 105 artistas vindos em 1839 com Augusto Koersting – que faleceu no Recife em 1842 – apenas restavam cinco a serviço do governo, vários tendo regressado à Europa e outros se dispersado pelo Império, em serviços particulares. Desse modo, os mestres e oficiais portugueses aqui estabelecidos devem ter conhecido época de revalorização de seus serviços e de sua técnica, talvez beneficiada por influências recebidas dos mestres e oficiais alemães e dos engenheiros franceses.

des de frente e dos dois lados do edifício numa altura de 18 1/2 palmos e cincopalmos de grossura, estando além disso, comprados para as obras, sete milheiros de telhas e oito grades de ferro. Havia mais a fazer-se: "a construção da parede da frente posterior, e de duas paredes divisórias por ora em alicerces e de outras três paredes divisórias com os alicerces respectivos"; "a feitura de ua cornija geral em redor de todo o edifício e da cobertura respectiva"; diversos "arranjos interiores ou exteriores".[13]

Por essa planta de cadeia traçada por Vauthier, vê-se que ele soube aproveitar valores portugueses ou tradicionalmente brasileiros de construção: pelo menos para contemporizar com condições econômicas ou de mão-de-obra, no interior da província ainda predominantemente portuguesa. O edifício teria "somente o andar térreo, tendo as paredes exteriores 21 palmos de altura, incluída a cornija de dois palmos e meio", na frente ficariam além de duas janelas, "ua porta de 10 palmos de largura e 17 de altura"; no interior, ficaria a cadeia dividida em seis partes. Coberta de quatro águas. Quanto ao travejamento, compor-se-ia: de "um frechal geral, de palmo em quadro, assentado no meio da grossura das paredes exteriores, com quadrados nos ângulos juntos com o frechal a meia madeira, por ua junta de rabo de minhoto bem cavilhada"; de "4 espigões de quatro polegadas em quadro, descansando no pé sobre os ângulos do frechal e na cabeça juntos entre si, dois a dois, e de mais ligados de ua parede divisória a outra por um varão de ferro", cada um dos espigões "sustentado por dois gigantes, um descansando no quadrado correspondente ao frechal, e outro descansando, da parte da frente, nas paredes divisórias entre as prisões e as casas de guarda e do porteiro, e da parte do fundo sobre ua linha de palmo em quadro"; de "8 pernas de 7 polegadas em quadro para ligar o espigão com o frechal e sustentar as terças"; de "duas filas gerais de terças de 6 polegadas de grossura e 5 de largura"; de "caibros colocados de palmo em palmo"; das "ripas e telhas precisas".

Para chegar-se à porta da frente haveria "ua escada de 7 degraus de 7 polegadas de altura e 9 de largura", escada maciça, com "um alicerce de 2 palmos de altura". Todos os quartos e salas seriam "ladrilhados com tijolos de alvenaria batida" e nas três prisões haveria, além disso, por baixo do ladrilho, "ua parede de pedra e cal de 3 palmos de grossura". As três prisões seriam forradas com "taboado de cumaru de polegada e meia de grossura, assentado e fortemente pregado sobre traves de 6 polegadas em quadro e distanciadas de cinco palmos de meio em meio". Toda a obra seria rebocada por fora e por dentro rebocada e caiada. As portas e janelas e os forros seriam pintados "com três mãos de tintas de óleo e secante"; todos os ferros também "com três mãos de tinta, as duas primeiras de vermelhão e a última preta"; seriam feitos "rodapés em todos os quartos e salas e barras nas três salas ou quartos da frente".

E todas as obras dependentes do orçamento seriam feitas "com os melhores materiais que se empregam no lugar".[14] Os tijolos, bem moldados e cozidos. A cal viria de Cariri. Seria bem cozida e amassada com todo o cuidado, "na proporção de duas partes de areia grossa e ua de cal". Quanto à madeira de travejamento de teto, seria de "cabraibo e pau d'arco"; as tábuas seriam de cumaru. Toda essa madeira, "sem lascões, fendas e podridão", lavrada com todo o cuidado

13. Cadeia da Vila do Brejo, orçamento das obras a fazer, MS no livro "Orçamentos de Cadeias" (1847-1861). Arquivo do Estado de Pernambuco.

14. É de algum interesse a transcrição da parte do orçamento intitulada "Avaliação das despesas", na qual vêm discriminados preços do material necessário às obras da cadeia. A discriminação por artigos é a que segue:

"Artigo 1º – Obra de pedra bruta e cal.

Prisão das mulheres	Com ..... 29 p.			
	Largura 18		522	1.566
	Altura		3	
Prisões dos homens	Com ..... 38 p.			
	Larg. juntas		1710	5.130
	Altura		3	
	Volume			6.696p.

6 1/2 Braças cubicas de pedra bruta a ..... 25$000 ..... 162$500
2 " " de areia grossa a ..... 10$000 ..... 20$000
50 Alqueires (o alqueire do Brejo he de 20 palmos cubicos) de cal de curimatações a 5$000 ..... 250$000
35 Jornaes de pedreiro a 1$200 ..... 42$000
70 " de serventes a $500 ..... 35$000
Despezas miudas e feiturisação ..... 10$000
Somma ..... 519$500

e fazendo-se as juntas "conforme as regras da arte de carpintaria". O ferro, também, da "melhor qualidade possível e trabalho em regra".

Seria interessante saber-se hoje, pelo exame das construções de Vauthier, até que ponto foi seu escrúpulo no emprego de material honestamente bom, em contraste com a desonestidade de construtores menos escrupulosos, não só de hoje, como da própria época da atividade daquele engenheiro e arquiteto francês no Brasil. Em 1884 escrevia em memória sobre "O saneamento da cidade do Rio de Janeiro" o engenheiro Antonio de Paula Freitas que não era raro, então, "ao demolir-se um prédio antigo, encontrarem-se as suas paredes carregadas de umidade até nas partes mais elevadas". É que no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX, no próprio Rio de Janeiro dos Vice-Reis, nem sempre houvera escrúpulo no preparo e na seleção do material de construção. O tijolo empregado na construção continuaria na segunda metade do século XIX, segundo Paula Freitas, não só de "má qualidade" como "mal feito", "provindo este resultado não somente da má preparação do barro, que nem sempre é lavado ou expurgado de certas substâncias estranhas, prejudiciais às construções, como de os fabricantes empregarem freqüentemente na confecção da pasta a areia que, além de não ser conveniente e necessária, não é escrupulosamente escolhida, pois quase sempre a extraem do mar". Tudo indica que o mesmo se passasse em Pernambuco, sem que nada impedisse nenhuma das duas áreas de ter bom tijolo. No Rio, por haver nos arredores da cidade barro excelente, segundo Paula Freitas; em Pernambuco, por encontrar-se igualmente ou ainda mais do que no Rio – barro do melhor.

Vauthier faz o elogio não só do barro como da pedra que aqui encontrou[15]. Entretanto, aqui como lá, abusou-se, na construção de casas, da areia d'água salgada, por mais que houvesse perto e até ao lado das barreiras, rios com areia d'água doce; e no Rio sabe-se que foi ainda maior que no Recife o emprego de "cal ... de marisco da haía", contendo aquelas "matérias deliqüescentes em maior ou menor quantidade"

Artigo 2.° – Obras de tijolos de alvenaria

Muro da frente posterior	Com.	68 p.		
	Grossura	5	340	6290
	Altura		18 1/2	
Cornija geral	Comp.	300 p.		
	Grossura m.	6	1800	4500
	Altura		2 1/2	
Paredes divisorias n. alicerces f.	Comp.	120 p.		
	Grossura	31/2	420	11700
	Altura m.		28	
Alicerce das outras 3	Comp.	53 p.		
	Altura	5	265	795
	Grossura		3	
As duas dos lados	Comp.	45 p.		
	Altura	21	945	1890
	Grossura		2	
A do meio	Comp.	18 p.		
	Altura	28	504	1008
	Grossura		2	
Escada da frente	Comp.	20 p.		
	Altura	81/2	170	1020
	Largura m.		6	
	Volume			27263

Artigo 3.° – Obra de tijollo de ladrilho

15 Milheiros de tijolos ditos de pavimento a 14$000	210$000
1 Braça c. de areia	10$000
25 Alqueires de cal a 5$000	125$000
20 Jornaes de pedreiros a 1$200	24$000
30 Ditos de servente a $500	15$000
Despezas miudas e feitorisação	10$000
Somma	394$000

Artigo 4.° – Obra de madeira

Frechal geral de palmo em quadro com 300 p. de comp. total	100$000
4 Peças de 15 p. de comp. e palmo em quadro para os quadrados nos angulos	20$000
4 Espigões de 50 p. de comp. e 9 pollegadas em quadro a 30$000	130$000
8 Pernas de 20 p. de comp. e 7 pollegadas em quadro a 7$500	60$000
2 Filas de terças de 6 pollegadas com comp. total de 350 p.	70$000
180 Taboas de cumarú a 800	144$000
125 Jornaes de carpina para lavrar e assentar a 1$280	160$000
150 Ditos de serventes a 500	75$000
1 Porta exterior com as ferramentas competentes e fechadura	50$000
5 Ditas interiores com ditos a 30$000 cada hua	150$000
2 Janellas a 10$000	20$000
Despezas miudas e feitorisação	100$000
	1:069$000

que Paula Freitas responsabiliza pela "umidade das paredes"[16]. Abusou-se do mar, na construção das velhas casas e dos sobrados patriarcais das cidades brasileiras do litoral; e o mar nem sempre enriqueceu essas construções feias e fortes com o óleo de suas baleias, mas comprometeu-as às vezes com a cal de seus mariscos e a água salgada de suas areias, mais fáceis de extração que as dos rios.

Não nos surpreende, no plano da casa térrea que é "o plano da cadeia do Brejo" traçado por Vauthier, nenhuma violenta inovação de estilo, mas, ao contrário, o aproveitamento de valores tradicionalmente luso-brasileiros. Os habitantes a que se destinava o edifício e a situação do mesmo – no remoto interior da província – não permitiam ao francês a liberdade renovadora a que teria decerto se afoitado na capital e tratando-se de casa de residência para indivíduos mais desembaraçados nos seus movimentos que os futuros moradores da Cadeia do Brejo. É verdade que estando ainda o Brasil que Vauthier conheceu, na primeira metade do século XIX, isto é, sob pleno patriarcalismo escravocrata, esse desembaraço de movimentos não era geral para os habitantes doutras casas que não fossem as cadeias, as senzalas e conventos de freiras; e Vauthier nas suas inovações de plano de casas de residência deve ter tido que vencer no espírito das famílias mais conservadoras o apego à verdadeira instituição – a instituição sagrada – que era nas habitações daqueles dias a alcova ou a camarinha sem luz nem ventilação, é certo, mas ao abrigo de olhos indiscretos e segura contra o perigo dos raptos. Em retrospecto sobre o assunto – "higiene das habitações" – Pires de Almeida chegou a escrever, em trabalho publicado no Rio de Janeiro em 1886[17] que os característicos da habitação tradicional luso-brasileira eram estes: a alcova, o corredor e a área. Área, acrescenta, "úmida e infecta". Janelas para a rua só nas salas da frente: as do interior abriam para acanhada área. E a alcova para as sinhás-moças, deve-se acrescentar a Pires de Almeida, era quase sempre sem janelas. Donde devermos considerar as moças dos sobrados e das casas-grandes antigas prisioneiras mais bem guardadas do que os presos na Cadeia do Brejo construída ou planejada por Vauthier com tanta atenção pelos detalhes de segurança.

A terem resultado de plano ou inspiração de Vauthier as duas casas suburbanas do Recife cuja planta é atribuída ao francês – e que guardam, com efeito, muitos traços ou sugestões do edifício como que materno que é o Teatro Santa Isabel – o jovem arquiteto estrangeiro agiu revolucionariamente nessas construções, desrespeitando a instituição da alcova ou da camarinha ortodoxa e concorrendo para o desprestígio do patriarcalismo brasileiro. São casas que contrastam com a maioria dos antigos sobradões brasileiros de cidade e de subúrbio, não só pelas lin-

---

Artigo 5.º – Coberta

400 Caibros de 20 p. a 300	120$000
Ripas	100$000
7 Milheiros de telhas (já compradas)	$
Mão de obra pregos e despezas miúdas	150$000
Somma	370$000

Art. 6.º – Obras de ferro

1 Varão de ferro para ligar os 4 espigões com 20 p. de comp. e 2 pollegadas de grosso	250$000
12 Cavilhas com porcas e cabeça para ligar os espigões com o frechal e os gigantes	30$000
Pregos grandes da coberta e dos forros	100$000
3 Grades de ferro dos canos das latrinas	300$000
150 Palmos quadrados de folha de ferro para chapear as portas das prisões de hua linha de grossura incluido os pregos	300$000
	980$000
980$ de ferro lavrado a 300 rs. com transporte	294$000
Para cortar as grades existentes e collocal-as	60$000
	354$000

Art. 7.º – Obras de pintura

Para pintar as portas, os forros os objetos de ferro, fazer os rodapés e as barras	100$000
	5:097$500
15% a beneficio do arrematante	764$625
Total	5:862$125

Importancia: cinco contos oitocentos e sessenta e dois mil, cento e vinte e cinco reis.

Repartição das Obras Públicas, em 6 de março de 1845.

O Engenheiro em Chefe
L. L. Vauthier".

15. "Des maisons d'habitation au Brésil", *Revue Générale de l'Architecture* et *Travaux Publics*, Lettre II, pág. 171.

16. *O saneamento da Cidade do Rio de Janeiro. Memória apresentada a S. Excia. o Sr. Conselheiro Francisco Antunes Maciel, Ministro e Secretario de Estado dos Negócios do Império pelo Dr. Antonio de Paula Freitas, Engenheiro das obras a cargo deste Ministério*, Rio de Janeiro, 1884.

17. *Inspetoria Geral de Higiene – Higiene das Habitações – Parecer do Dr. Pires de Almeida*, Rio de Janeiro, 1886.

has mais graciosas, do exterior, como pelos arrojos de aeração, ventilação e insolação do interior. Entretanto, em nenhuma delas deixou o arquiteto de contemporizar com os hábitos e tradições luso-brasileiras mais doces de arquitetura doméstica adaptada à paisagem e ao ambiente tropical, como o uso de azulejo no interior e, no caso da residência à Estrada de Ponte d'Uchoa, no próprio exterior do edifício. Tem-se a impressão de que teve até o desejo de adoçar com algumas gelosias tradicionalmente luso-brasileiras a talvez excessiva exposição das duas casas à luz do trópico, através de vidros elegantemente franceses.

As cartas de Vauthier sobre a arquitetura doméstica no Brasil de há um século não trazem informações nem sobre o uso de azulejos nas habitações nem sobre as cores dominantes na pintura exterior das paredes dos sobrados urbanos, das casas térreas, das casas de subúrbio e das casas-grandes propriamente ditas, embora não deixe de nos informar sobre a cor das antigas gelosias ou rótulas: eram verdes. A ausência de pormenores sobre a cor das casas é tanto mais estranhável por se tratar não de simples arquiteto, mais de alguém que nas horas vagas era pintor – pelo menos de retratos. Vauthier registra no seu diário íntimo o encanto de sua primeira impressão do Recife com palavras mais de artista que de puro engenheiro ou técnico: aspecto pitoresco de Pernambuco: casas brancas, ou telhados emergindo da fresca vegetação. Estaria longe de imaginar esse cenário gracioso. "O sol ao erguer-se, coloriu com riqueza a paisagem"[18]. Parece que não eram brancas todas as casas do Recife de então, embora a maioria delas, no Recife e em Olinda, fossem com efeito "whitened houses", como as viram, quase na mesma época que Vauthier, o Rev. Kidder, e apenas seis anos depois do regresso do francês à Europa, o inglês Mansfield: "... generally whitewashed, but some are tinted".[19]

O Rev. Kidder é o mesmo que surpreendeu nos arredores do Recife a casa de um novo-rico, beneficiado pelo comércio de escravos, cuja varanda estava cheia de estátuas, não nos diz se brancas, se pintadas de cores vivas como era às vezes o uso, numa época em que também se pintavam os móveis de jacarandá; conta apenas que elas amanheceram um dia com os rostos pintados de preto, obra de algum malicioso ou inimigo do ricaço[20]. E Mansfield, referindo-se no livro já citado (pág. 29) às casas do Recife destaca sua beleza e fala em "dabs of color": "... the dabs of color here and there give them a very picturesque appearance".

Das senzalas que conheceu, diz Vauthier o que poderia ter dito do tipo mais simples de mocambo de palha: "Il est difficile qu'une habitation humaine soit réduite à une expression plus simples. La terre nue en forme le sol. Les dimensions de chaque case atteignent à peine 3 métres à 3 métres 50 cent. en carré. La porte qui ouvre sur la petite galerie extérieure est la seule ouverture qui y soit ménagée"[21]. Sinal de que não visitara engenho nenhum como o de Salgado, no qual em 1816 outro francês arguto, Tollenare, vira "uma extensa construção ao rés do chão, tendo em frente uma galeria sustentada por colunas": "a senzala dos negros". Senzala de pedra e cal que era então, com seu bonito alpendre, "única no gênero em toda a capitania"... "de ordinário" os escravos habitando "cabanas de taipa"[22].

O que diz aí Tollenare precisa ser completado pelo que afirma em outra de suas notas sobre o "pombal negro" ou as senzalas de Salgado: "o ladrilho está dous pés acima do nível do solo adjacente"..."o que as torna muito mais salubres do que as habitações de muitos camponeses franceses"; e pelo que informa quanto à ventilação: "têm uma porta, fechando a chave, sobre o alpendre e um óculo que deita para o campo ..."

---

18. **Diário íntimo do Engenheiro Vauthier (1840-1846)**, Publicações do S. P. H. A . N., n.º 4, Rio de Janeiro, pág. 27.
19. C. B. Mansfield – **Paraguay, Brazil and the Plate** – Cambridge, MDCCCLVI, pág. 27.
20. James C. Fletcher e D. P. Kidder – **Brazil and the brazilians** – (9.ªa ed.) Boston, 1879, pág. 518.
21. "Des maisons d'habitation au Brésil", Lettre IV, pág. 303, *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics.*
22. "Notas Dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816 e 1818 por L. F. Tollenare", (parte relativa a Pernambuco traduzida do manuscrito francês inédito por Alfredo de Carvalho), *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano*, n.º 61, págs. 381-382.

Mas não deixa de observar, contradizendo-se, aliás, com relação ao material de construção: "Só vi boas senzalas para os negros no Engenho Salgado; entretanto, por toda parte são de pedra e cal e bem cobertas". E em nota do autor ao seu próprio texto: "Vi algumas de taipa cobertas de folhas de coqueiro".[23]

As melhores evidências parecem indicar que a maioria das senzalas brasileiras do século XIX eram do tipo retratado por Vauthier, sem que fossem, no entanto, raridades para inglês ver as de "pedra e cal e bem cobertas" a que o meticuloso Tollenare se refere, tendo o cuidado de salientar o caráter excepcional da senzala de Salgado com seu óculo de respiração, seu alpendre e seu ladrilho de dois pés acima do nível do solo. Luxos de conforto que decerto resguardavam os felizes negros desse engenho de algumas das doenças de escravos atribuídas pelos higienistas da época ao fato de dormirem no chão puro e úmido. Desses higienistas lembraremos àqui Cruz Jobim, cujo "Discurso sobre as moléstias que mais afligem a classe pobre do Rio de Janeiro", é de 1835; David Gomes Jardim, cujo estudo "Algumas considerações sobre a higiene dos escravos", é de 1847; o Barão de Lavradio, cujo trabalho "Apontamentos sobre a mortalidade na cidade do Rio de Janeiro", *etc.*, é de 1878, com notas retrospectivas e generalizações sobre o Império inteiro.

O primeiro fala da "hipoemia" quase como de um monstro que se especializasse em devorar os habitantes das senzalas, principalmente "os escravos das fazendas tanto de baixo como de cima da serra", no Rio de Janeiro. E esses escravos considerava-os Jobim os "mais expostos aos efeitos da umidade, por andarem descalços, mal vestidos e dormirem ao sereno, em palhoças abertas e imediatamente sobre a terra fria e úmida". Vinha principalmente desse desabrigo dos pretos nas senzalas – pensava Jobim – e também de defeitos de alimentação igualmente apontados pelo velho doutor, aquele mal, comum também na Bahia, que fazia os negros tornarem-se "exalviçados", sorumbáticos, cinzentos, comedores de barro e carvão, "inclinação às vezes tão irresistível que nada é capaz de impedir os doentes de devorarem as tampas e bordas das moringas que lhes servem e dos vizinhos". Gomes Jardim segue a opinião de Jobim: confirma-a . Mais minucioso, Lavradio põe em relevo o fato de depois de 1870 ter continuado péssima, em algumas fazendas ou engenhos do Império, a distribuição das habitações humanas e de animais: "chiqueiros imundos" perto de casas-grandes; "o curral para recolher o gado à noite situado de ordinário entre esta e a casa do engenho"; "a bagaceira de cana, que tem servido ao fabrico do açúcar, junto desta ou à pequena distância, concorrendo a ela de noite todo o gado, quer no tempo de moagem, quer depois, e aí pernoitando"; um pouco mais distante e às vezes em continuação à casa de morada, as estribarias onde se recolhem os animais de montaria mais estimados e as choupanas ou casebres em que moram os escravos e trabalhadores, em comum com as galinhas, cães, porcos e outros animais que lhes pertencem, corrompendo o ar que nelas se respira, ar por demais viciado pelas exalações dos excretos de todos os animais espalhados no recinto do perímetro ocupado pelas edificações a que temos referido..."[24].

Essa promiscuidade, espécie de mau franciscanismo pelo excesso de confraternização do homem com os bichos, alguns dos quais portadores de doenças graves, e, no caso do escravo, com o próprio solo ao natural, sem ladrilho ou revestimento algum, mas puro, úmido, sujo e em condições ideais para transmitir aos habitantes das senzalas vários males capazes de chegarem aos senhores das casas-grandes, também se observava, sob outros aspectos, em algumas cidades do Império, quando Vauthier chegou a Pernambuco; de outras cidades ia apenas começando a desaparecer. As mais incisivas posturas da Câmara Municipal de Olinda sobre o abandono das ruas aos animais são talvez as de 1834. Por elas se vê que continuava a ser costume, em

23. "Notas Dominicais", etc., *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano*, cit., pág. 402.
24. *Apontamentos sobre a mortalidade da cidade do Rio de Janeiro particularmente das crianças e sobre o movimento de sua população no primeiro quatriênio depois do recenseamento feito em 1872, pelo Barão de Lavradio* – Rio de Janeiro, 1878.

cidade tão ilustre, deitarem-se couros de animais para enxugar dentro da cidade, pelas melhores ruas de residência: o muro de São Bento pela parte do mar, a Rua de Baixo, o Guadalupe, a ladeira da Rua de São João; que continuavam a andar pelas mesmas ruas porcos "sem canga triangular e argola no heiço"; e também cães sem algema, cabras e ovelhas sem canga[25]. Nem era possível que se pensasse rigorosamente em defender as ruas dos ahusos quase inocentes desses animais quando por elas continuavam a passar os famosos "tigres", animais simbólicos cem vezes mais perigosos à saúde dos homens que os verdadeiros. Como sabe toda gente mais velha, denominavam-se "tigres" em Pernambuco e no Rio, os barris com excremento dos moradores dos sobrados e das casas urbanas. O despejo desses barris se fazia nas praias. Eram barris velhos que às vezes estouravam de podres, emporcalhando os escravos, seus carregadores, e empestando as ruas com sua imundície.

Vauthier interessou-se por esse aspecto da higiene tanto doméstica como pública, relacionado de modo tão íntimo com a arquitetura e com o urbanismo. Em ensaio dedicado ao ilustre técnico[26] procurei destacar, baseado em MSS encontrados nos restos de arquivo da antiga Repartição de Obras Públicas da Província de Pernambuco, a atividade desenvolvida por Vauthier no sentido de melhorar as condições de saneamento das casas do Recife. É assunto a que o arquiteto francês se refere nas suas cartas, agora publicadas em português, em tom quase de turista, lembrando não parecerem os espanhóis e portugueses tão sensíveis quanto outros europeus aos inconvenientes dos despejos de fezes humanas quase ao pé das casas. Ninguém se iluda, porém, com esse tom quase de turista das referências de Vauthier ao problema nas suas cartas para a França; a verdade é que, em estudos técnicos, ele se ocupou seriamente do assunto.

Ocupou-se também da distribuição de água às casas do Recife, com o aproveitamento da água do chamado Rio da Prata de Apipucos; e nas duas casas suburbanas - na época de sua edificação, ainda casas-grandes de campo cujos planos lhe são atribuídos, não se nota traço de nenhum dos perigos ou inconvenientes da excessiva proximidade da habitação humana da dos animais – inconvenientes observados pelo Barão de Lavradio em fazendas ou engenhos do Império. O arquiteto Vauthier parece ter sido também no Brasil um mestre de higiene – higiene doméstica, higiene urbana, higiene pública – pela melhor distribuição de salas, cozinha, quartos de dormir, senzalas, chiqueiro, galinheiro, cocheira, estrebaria, dentro das chácaras cuja construção dirigiu ou inspirou; e pelos seus esforços – unidos aos de médicos brasileiros e aos do engenheiro Bloem – a favor de melhor distribuição de casas em áreas cívicas, de residência e de comércio, de inteligente zoneamento de atividades na cidade do Recife. Burgo crescido tão irregularmente quanto qualquer outra cidade portuguesa depois que daqui se foi com seus artistas e seus técnicos o grande Maurício de Nassau. Note-se que foi também de Vauthier o plano e a construção do Cemitério de Santo Amaro, com o qual definitivamente acabou-se a prática do sepultamento dos ricos nas igrejas e capelas: quase dentro das casas e parede meia com os sobrados.

Depois de ter passado um Vauthier pela capital de Pernambuco e de haver se dedicado aqui ao estudo das condições e dos problemas não só de habitação, em particular, como da cidade, em geral[27], com uma inteligência e um espírito

25. "Posturas", Câmara de Olinda, MS cit.

26. **Um engenheiro francês no Brasil**, Rio, 1940.

27. Não nos esqueçamos do grande serviço que Vauthier prestou a Pernambuco, levantando a planta de sua capital, trabalho principiado em 1840 e concluído nos primeiros dias de 1842. Segundo Vauthier, no seu longo relatório de Diretor das Obras Públicas da Província, datado de 20 de fevereiro de 1843 (MS no resto de arquivo da antiga Repartição), "esta planta que compreende todos os arredores desta cidade até a maior distância onde se possam estender daqui a muitos anos as construções urbanas, qualquer que seja a rapidez do seu engrandecimento, tem sido levantada com a enorme escala de uma qüinquagésima parte que permite de se riscar com grande clareza todos os pormenores das edificações, por mais miúdos que sejam. Este trabalho cujas dificuldades são consideráveis tem custado à província 2:921$070 réis, notando-se que sobre esta soma há sido paga a gratificação do Engenheiro que levantou a mor parte dos bairros do Recife e de S. Antônio. Este trabalho muitas vezes tentado e desta somente levado a fim fornece à municipalidade desta capital uma base fixa para tratar dos melhoramentos que o seu amor do bem público lhe aconselhar e já esta corporação se tem dignado avaliar a importância do

público que se refletem nas suas cartas para a França, não nos surpreende o fato de, em alguns aspectos de urbanismo e de regulamentação de edificação urbana, os recifenses se terem antecipado, senão na solução de desajustamentos e irregularidades urbanas, pelo menos na preocupação inteligente com elas e na tentativa de resolvê-las ou atenuá-las, aos próprios homens da Corte. É, por exemplo, de 1854 – oito anos depois do regresso de Vauthier à França, de onde ele continuou, entretanto, a corresponder-se com amigos brasileiros, com colaboradores e auxiliares sobre assuntos técnicos – o relatório, que ficou famoso na história da Cidade do Recife, da Comissão de Higiene Pública de Pernambuco, sobre o estado sanitário da província. Relatório em cujos arrojos de reforma parece projetar-se, mais de uma vez, a influência de Vauthier. Nesse documento, em parte publicado no *Diário de Pernambuco* de 3 de março de 1855, chegam os higienistas pernambucanos a tratar de problemas de urbanismo com notável adiantamento de visão. Não só criticam o sistema de edificação ainda predominante na cidade e insistem na necessidade de ampla reforma baseada em "luz solar" e "ventilação" – reforma em que os higienistas colaborassem com os engenheiros e arquitetos, indicando-lhes, do ponto de vista higiênico, o que conviria observar na construção dos quarteirões, ruas, casas e aposentos – como atacam em cheio problemas que, estudados por Vauthier, continuavam sem solução: o do despejo do excremento das casas nas praias, com grandes perigos para a saúde da população da cidade, em 1854 ameaçada de ser invadida pelo cólera-morbo (ameaça que infelizmente se positivou); o do não pequeno número de estribarias de aluguel dispersas pela cidade e contíguas às habitações, sem, entretanto, satisfazerem "as condições exigíveis em estabelecimentos semelhantes porquanto nem têm canos de exgôto para as ourinas nem sua limpeza é convenientemente entretida"; o de nenhum zoneamento de atividades – como diríamos hoje – com o resultado de permanecerem algumas casas de residência grandemente incomodadas pelo funcionamento de cocheiras, padarias, oficinas de caldeireiros e ferreiros instaladas entre tais habitações.

"Não é a primeira vez que se trata aqui desta matéria", diz o relatório. É que "já em 1841 a Sociedade de Medicina dela ocupou-se, apresentando um trabalho que a Câmara Municipal reduziu a posturas que nunca foram cumpridas exatamente; de sorte que as padarias permanecem nos mesmos lugares, sem melhorar seus fornos, como exigiam aquela Sociedade e suas posturas; e em 1849, tendo a Assembléia Provincial de aprovar a coleção de posturas apresentada pela mesma Câmara Municipal, discutiu esta matéria, ficando adiado até hoje um parecer relativo à remoção desses estabelecimentos; de sorte que eles se têm tornado muito incômodos para as pessoas que habitam as casas que se acham em sua circunvizinhança em conseqüência do fumo, do calor, etc.",[28]. Ainda hoje, aliás, continuam sem solução em algumas das principais cidades brasileiras, os problemas de zoneamento, desprotegidas as habitações e igrejas contra os perigos ou incômodos da vizinhança de fábricas e até estábulos imundos. É que,

assunto, como convém às suas luzes e patriotismo". A Vauthier se deve também o levantamento de uma planta ou mapa topogràfico da província, sob o critério de levantamento completo "duma banda de dez léguas paralela à costa, visto estar nesta banda concentrada por ora quase toda a atividade da província"; "para tudo o mais" deviamo-nos contentar "com a determinação dos pontos principais, assim como as cabeças de comarcas e outros lugares povoados de alguma importância..." (Relatório de 1843, Ms. cit.). Em trabalhos de campo necessários ao preparo de mapa tão difícil quanto útil, Vauthier colheu material interessante para a delimitação e caracterização das paisagens e zonas pernambucanas, antecipando-se assim a geógrafos e sociólogos modernos em estudos regionais e ecológicos de geografia no Brasil.

28. "Comissão de Higiene Pública", *Diário de Pernambuco*, 3 de março de 1855. "Da Coleção dos Trabalhos do Conselho Geral de Salubridade Pública da Província de Pernambuco"; 5º ano, 1849, consta longo trabalho sobre a política sanitária que se estende na consideração de problemas que hoje chamaríamos de zoneamento. É assim que o autor critica o à-vontade em que o Recife cresceu: "... foram construídas ruas estreitas e tortuosas, cujas casas faltam capacidade e exposição; permitiu-se estabelecimentos incômodos e mesmo prejudiciais no centro da cidade; na rua nova ainda existem oficinas de caldeireiros; de uma rua bem pública para outra mudaram-se estabelecimentos que deviam existir isolados, da rua da Cadeia do Recife foi transferido para a rua de S. Francisco em Santo Antônio o depósito das imoralidades reprimidas e castigadas – os presos; os sinos dobram tristemente dias e noites quase inteiras a vontade dos incumbidos das exéquias do finado; e outros atos religiosos são feitos ainda com uma pompa que mais parece festividade que respeito e devoção lúgubre às cinzas do morto..."

como nos dias já remotos do relatório dos higienistas da Comissão de Higiene Pública da Província de Pernambuco, "... nesta província como em todo o Brasil, inúmeros e visíveis são os abusos" ... "porque as considerações individuais, empenhos e proteções" são muitos e "ninguém se anima a dizer a verdade por temer criar inimigos; não sendo de admirar que as mesmas autoridades favoreçam os infratores dando lugar a que estes conspirem contra aqueles que se esforçam pela repressão dos abusos"[29].

De Vauthier não se pode afirmar que tenha hesitado em dizer a verdade "por temer criar inimigos". No Brasil, criou-os em vida não só por algumas duras mas necessárias verdades que disse, como por algumas leviandades que cometeu. Depois de morto, publicado seu diário, vem criando novos inimigos, uns ofendidos pelas verdades que aí se encontram; outros, pelas injustiças que Vauthier realmente diz, naquele seu caderno de confidências, do Brasil e de alguns brasileiros ilustres; ou pelas incorreções de vida e moral sexual que confessa, revelando-se ora francês muito do seu tempo, ora europeu vencido em alguns escrúpulos convencionais pelo meio escravocrata no Brasil de 1840.

Nas cartas que agora se publicam não há indiscrições nem inconveniências como as que aparecem no diário. Sem serem secamente técnicas, são quase impessoais. Mas o Vauthier de sempre está nessa correspondência sobre as casas de habitação no Brasil da primeira metade do século XIX: um Vauthier que não tem receio de dizer o que lhe parece a verdade. Um Vauthier às vezes enfático nas suas generalizações. Um Vauthier muito francês pela agudeza de algumas de suas observações.

29. "Comissão de Higiene Pública", *Diário de Pernambuco*, cit.

COMENTÁRIO

Ana Maria Roland

E entrever é mais importante do que ver
Gilberto Freire

O texto de Gilberto Freire, "Casas de residência no Brasil", noticia a permanência do engenheiro francês Louis Léger Vauthier, no Recife (1840-1846) – ao tempo de Francisco do Rego Barros, o Conde da Boa Vista –, e com isto circunscreve um período de rupturas que se fizerem sentir na arquitetura doméstica e nos edifícios públicos, em cidades brasileiras, ao longo do século XIX: quando a "violenta revolução francesa", no dizer de Gilberto Freire, já iniciada por Grandjean de Montigny no Rio, sede da monarquia portuguesa, substituiu a feição lusitana das antigas cidades do Brasil e arrastou junto os próprios hábitos citadinos de outrora. Em artigo escrito para o primeiro número da *Revista do Patrimônio*, Freire insistia justamente no "poder de persistência" da herança portuguesa e das "raízes hispânicas", no modo de fundir-se com outros povos "sem entretanto desaparecer": "é admirável e merece ser estudado com amor e vagar"[1].

Curiosamente, o escritor brasileiro do Recife, ferrenho lusitanista, diante de uma transformação tão radical na sensibilidade brasileira, aprecia os momentos em que Vautbier procedeu com suavidade e até com respeito em face das tradições portuguesas, a elas submetendo-se ocasionalmente conforme ilustra o aproveitamento do plano da casa térrea no projeto da Cadeia do Brejo. Aproxima-o de Debret, no rigor de observação da paisagem, no reconhecimento da harmonia entre a construção, o clima e os materiais aqui disponíveis.

Gilberto Freire dignifica o engenheiro, "contra o esquecimento" de sua obra até então, conforme diz, reduzida a um nome: o Teatro Santa Isabel do Recife. O manuscrito do diário inédito, trazido por Paulo Prado de um alfarrabista em Paris, já fora apresentado pelo escritor, no prefácio e notas ao **Diário íntimo do engenheiro Vauthier**, e havia sido publicado o ensaio "Um engenheiro francês no Brasil", ambos em 1940, no seu breve período de colaboração com o SPHAN. Agora prende-se mais às cartas, às plantas de casas urbanas e rurais, à primeira planta do Recife levantada pelo francês. Complementa seu estudo com farto levantamento de projetos e orçamentos, e da correspondência de trabalho do engenheiro, encontrada em "restos de arquivo", e procede a uma revisão dos documentos de época que revelavam os primeiros passos dos doutores e administradores brasileiros, no Recife e no Rio de Janeiro, sobre questões de saneamento, saúde pública e primeiros esboços de zoneamento urbano.

Sem dúvida, neste artigo de Gilberto Freire o encontramos um pouco diferente, mais sóbrio em seus comentários e mais econômico em suas frases. É mais obediente ao olbar da etnografia, porção menor no conjunto de sua obra. Poderia com efeito parecer um pouco deslocado este seu escrito, apesar de ter sido incluído junto com o estudo sobre os mucambos do Nordeste – também dessa colaboração com o SPHAN – entre os ensaios reunidos em **Oh, de casa!** (1979). Não bastasse estarem ambos no eixo temático que desenvolveu e estimulou os estudos de tropicologia. Mas é também verdade que Gilberto Freire sublinha as preocupações de Vauthier com aspectos da arquitetura de residência que transcendem o espaço arquitetônico e se fixam no tecido cultural, reunindo a edificação a outros elementos do espaço social e cultural. O desenho da casa senhorial impregnado de funções que a vincula a outras unidades a ela submetidas; a descrição da senzala com relação às condições

1. Este artigo de 1937, com o título extenso de "Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das Colônias", tem o caráter de roteiro preliminar de estudos ao mundo "luso-tropical", que retomaria depois na viagem de 1950 a Portugal e África, cujo diário foi publicado em **Aventura e rotina**, em 1953.

sanitárias e aos hábitos escravistas; etc.

Ora, aqui como em qualquer página de sua extensa obra, Gilberto Freire *está em casa*, quer dizer, está no tema que se constitui na sua morada. Me explico. A preciosidade do memorialista, o rigor do historiador neste retrato do Recife, e mais este desdobramento do espaço social privilegiado, a *casa* – seu tema de eleição —, todos comparecem. Já estavam estabelecidos em seu livro inaugural, o **Casa-grande e senzala**. Por sua vez, sua visão já estava esboçada em escrito anterior, de 1922, **Vida social do Brasil em meados do século XIX** – originalmente sua dissertação de mestrado na Universidade Columbia – só publicado no Brasil em 1964. Em **Vida social** lança, sem o mesmo grau de desenvolvimento da obra de 1933, a visão de uma sociedade brasileira de base agrária, aristocrática, escravocrata e articulada em torno da família patriarcal, leia-se da casa senhorial.

Desde lá, seu olhar é dirigido simultaneamente à feição tangível do espaço físico observado, ao mundo dos objetos – como o que predomina neste "Casas de residência"; e, em outra direção, ao que não é possível ver, mas "entrever", deduzir, recriar. A casa-grande é o "complexo central" em torno do qual se forma a sociedade brasileira, centrada nos laços familiares e no poder patriarcal: uma civilidade baseada na harmonia e complementaridade entre os papéis, em submissão e sadismo entre os personagens em cena. Este é o olhar sociológico de Gilberto Freire que, entretanto, é indissociável do memorialista, do escritor, com seu "modo de olhar" único para a cena que se oculta entre zonas de sombra, lá onde a luz da ciência é frágil para compreender, expressar; recriar, onde o documento falece. A casa aqui abriga a "história íntima", a "verdadeira história", em oposição a "outra história", segundo o autor resumiu com felicidade[2].

O espaço social se articula, portanto, como espaço de representação freireano. É uma *visão* do Brasil. A "grande propriedade territorial" – o engenho e, por extensão, a fazenda de criar, a estância – como um feudo, tem por centro de comando, por sobre todos os elementos deste espaço, a *casa-grande*, símbolo insigne do senhor e do "domínio patriarcal". Os espaços dependentes, a senzala, a capela ("a igreja com i minúsculo"), o engenho, formam um conjunto em equilíbrio: uma unidade econômica e cultural sistêmica que nomeia de o "complexo casa-grande e senzala". A casa indissociável do seu entorno, na acepção de edificação e de espaço culturalmente qualificado. Fora deste complexo torna-se "casa de residência" que se deteve em estudar até mesmo na perspectiva da arquitetura, da história da arte. Sempre a *casa*, prolongando-se, dentro de uma tipologia mais extensa, em outros espaços fora deste complexo agrário, seja nas cidades, seja nos seus arredores, seja noutras regiões geográficas. O sobrado, na cidade, prolongando o sistema patriarcal e escravista e mantendo em parte certas condutas da sociabilidade doméstica auto-suficiente da casa-grande, com seus também numerosos escravos domésticos.

É fundamental observar que em Gilberto Freire se estabelece uma simetria entre o lugar fundador ocupado pela casa-grande em sua visão do Brasil e o próprio livro inaugural, o **Casa-grande e senzala**, não por acaso a principal referência para conhecer o autor e os grandes temas a que dedicou sua vida. O "complexo" permanece como núcleo matricial do caráter nacional, apesar das rupturas que se introduzem no espaço urbano, entre o sobrado e o mucambo, o "sobrado e espaços fora de casa", "a casa e a rua": *é a matriz de uma estrutura*. Estamos diante de uma formulação acerca de um conjunto de relações sociais que remetem a uma mesma estrutura. O "complexo casa-grande e senzala", resguardada sua função matricial na cultura brasileira, desdobra-se, tal como o livro inaugural, e passa a ser metaforizado nas demais relações sociais ou, por metonímia, torna-se apenas uma "casa de residência". Podemos agora fazer o inventário de significações do signo casa na obra de Gilberto Freire.

---

2. "Sou daqueles para quem a história íntima de um edifício monumental vale mais do que a sua outra história: aquela que parece acontecer para ser vista pelo público. E no interior de um mosteiro como o de Alcobaça, prefiro procurar recompor o que nas sombras aconteceu de menos público e de mais íntimo (...) que se prolongou durante séculos, interrompida por uma ou outra aventura" (**Aventura e rotina**).

Incluem-se neste núcleo matricial não apenas as grandes unidades produtivas, e não exclusivamente as "casas senhoriais brasileiras", mas as casas populares, como o mucambo ou a "casa de caboclo" (e suas variantes), a casa de porta-e-janela, a "casa térrea". Estende-se também aos sentidos referidos a certos atributos – a "casa mal-assombrada", a "casa sólida de pedra-e-cal" – e até às suas metáforas, como o chapéu de palha, que acompanha o caboclo morador do mucambo nas suas caminhadas ao sol. E, finalmente, a casa como sinônimo de um espaço que abriga as relações mais íntimas onde, nessa cultura em particular, se estabeleceram os fundamentos de outras relações sociais e de classe. A casa, um espaço-tempo que se transpõe para a cultura como um todo.

Um inventário de significações do signo casa em Gilberto Freire estaria incompleto se desconsiderássemos sua concepção da ciência social, em sua interseção com a literatura, a poética. A casa é, então, espaço de valor inalienável, *lugar interior*, uma geografia que permanece vivida pelo sujeito no "mundo das reminiscências e das palavras" e que apenas se apóia no mundo dos objetos: lugar de sonho, é ela a habitar o sujeito; *espaço íntimo*, casa-camarinha – "a instituição sagrada" – por onde se tecem as cenas primordiais da vida de cada um, e Gilberto Freire fez questão de as expor como suas; casa " função geradora matricial" indissociável de casa onde se instala o poder do senhor, do *pai*.

Veja-se, na obra de Freire, sua insistência em sua escrita intimista, ela própria alusiva, de como quem traça um leve contorno de uma figura, indicando o que pode ser visto deste olhar para as sombras, para o "escondido" da cultura: "tem algo de", "como que", "um quê de", respeitando fortemente as impressões primeiras, como procedimento incorporado na elaboração do saber. Sua obra é também uma leitura de si mesmo, de sua própria experiência, uma leitura do mundo, por assim dizer, aonde concorrem as camadas mais inconscientes do próprio sujeito: "Meus olhos de luso-americano"; "Tenho meu modo de ver..."; "meus olhos já quase de velho, mas ainda estudante".

Sua visão intimista ganha justificação e consistência à medida que investe em uma outra construção, em paralelo ao objeto dessa sociologia da vida íntima, de instrumentos finos, capazes de fazer emergir essas dimensões secretas que se ocultam do sujeito e que não podem ser percebidas sem a cumplicidade entre o sujeito e o mundo vivido-observado. Pois já repousavam entre as camadas de suas próprias reminiscências. Aí, nesta região profunda, estaria a "casa", lugar "mais que apenas moradia" e "de convivência", espaço-tempo mítico, de sensações primitivas, povoada de mães-pretas, de mucamas e sinhamas e muleques, de objetos que definiu como "quase místicos" – como aquele caso de que falou, do relógio que pára à hora da morte do senhor... da *casa*. Eis o *locus* a partir do qual Gilberto Freire constrói uma visão do Brasil, e que devemos ter sempre no horizonte de qualquer de seus escritos.

1943: Crônica

■ O exército soviético derrota os alemães na batalha de Stalingrado e a guerra começa a mudar de curso. Na Itália, cai a ditadura fascista, com a deposição e prisão de Benito Mussolini. Roosevelt e Churchill se encontram em Casablanca, no Marrocos, e acertam a invasão da Sicília.

Roosevelt vem ao Brasil e passeia de jipe, em Natal, ao lado de Getúlio Vargas. Começa a organizar-se a Força Expedicionária Brasileira, FEB, que irá à Itália lutar junto com os aliados. O líder comunista Luís Carlos Prestes envia carta a Getúlio, cumprimentando-o pelo reatamento das relações diplomáticas com a URSS. Reúne-se clandestinamente, numa fazenda da Serra da Mantiqueira, a Comissão de Reorganização do Partido Comunista, que elege Prestes secretário-geral.

■ Setenta mineiros, entre eles Pedro Aleixo, Artur Bernardes e Milton Campos, assinam o Manifesto dos Mineiros, pedindo a redemocratização do país e a realização do plebiscito previsto na Constituição de 1937. O presidente Getúlio Vargas classifica o documento como "pruridos demagógicos de alguns leguleios em férias".

■ Com direção de Ziembinsky e surpreendentes cenários de Santa Rosa, estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que passará à história como um marco do moderno teatro brasileiro.

■ Com a presença do ministro Gustavo Capanema, é inaugurada no Museu Nacional de Belas Artes a mais importante exposição de Lasar Segall no Brasil, reunindo 255 trabalhos do artista. A mostra é um enorme sucesso, mas provoca reações da crítica fascista, que acusa Segall de ser um artista "degenerado e teratológico". Um vespertino carioca o aponta como "autor de uma pintura dissolvente, que envolvia grave perigo para a paz mundial". Essas críticas de fundo racista provocam a mobilização de vários intelectuais do Rio, que se unem em defesa de Segall.

■ A convite do prefeito Henrique Dodsworth, Raimundo Ottoni de Castro Maia começa a coordenar os trabalhos de remodelação da Floresta da Tijuca. Ajudam-no nessa tarefa, que exerce gratuitamente, Roberto Burle Marx e Vladimir Alves de Souza.

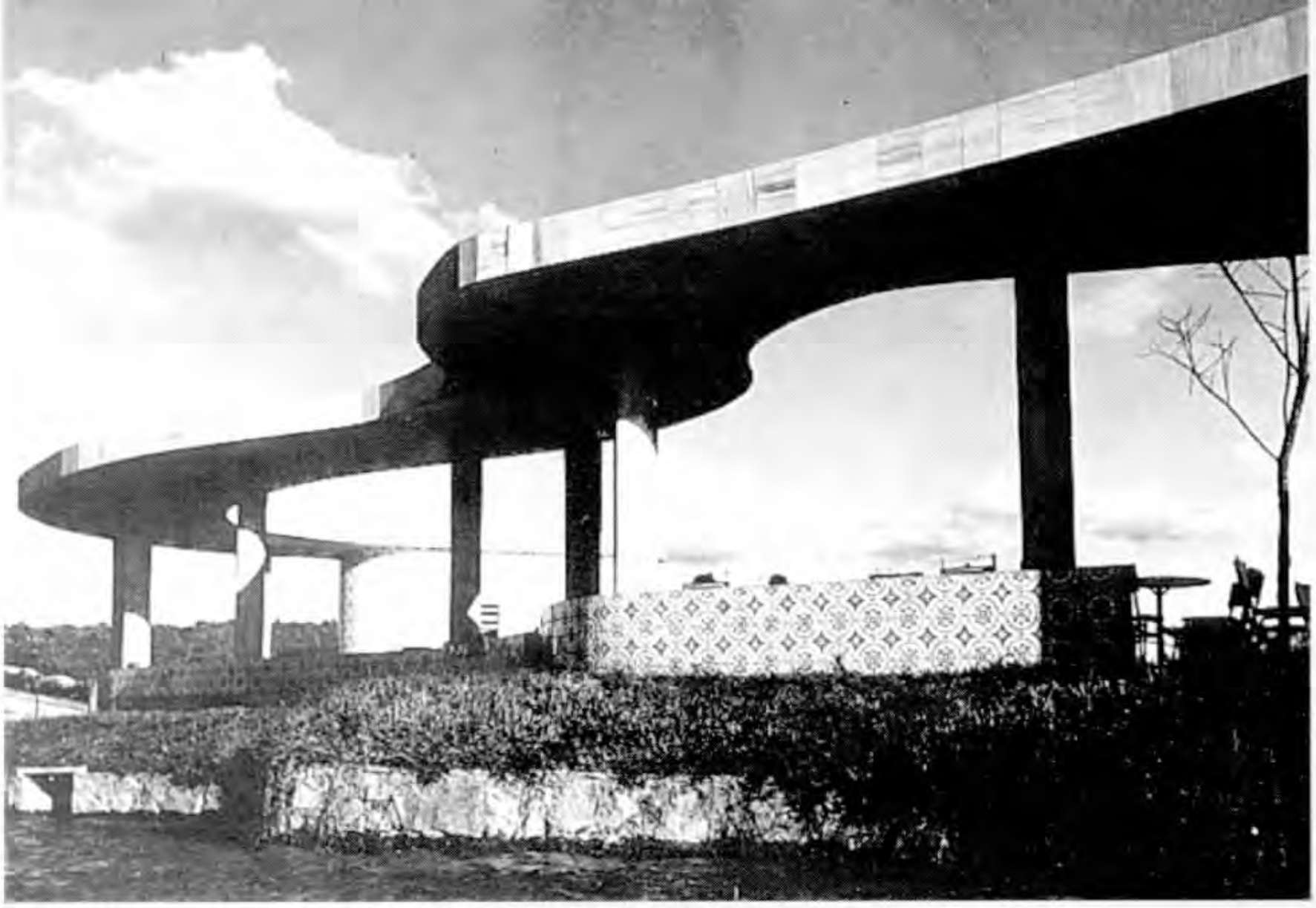
■ O escultor Bruno Giorgi apresenta a maquete do Monumento da Juventude Brasileira, que será instalado em 1946 nos jardins do prédio do MES. Natural de Mococa, São Paulo, o artista muda-se para o Rio de Janeiro e começa a trabalhar na escultura. Carta de Mário de Andrade a Gustavo Capanema, datada de 19 de agosto de 1943: "Lhe escrevo, nem sei bem para que lhe escrevo. Escrevo para pleitear a favor do grupo de Bruno Giorgi. Estive no ateliê dele e fiquei entusiasmado. Fez dois grupos, como você verá, um seguindo as linhas de sua encomenda, outro de inspiração livre. Os dois são muito bons, e o das figuras marchando, como você quer, além do ritmo geral muito bem achado, tem o movimento do pescoço e cabeça do rapaz que é uma gostosura de dignidade juvenil."

■ O modernista Oswald de Andrade lança **Marco Zero I – a revolução melancólica**. Edgar Cavalheiro publica **Testamento de uma geração**, com entrevistas de escritores que participaram da Semana de Arte Moderna. No seu depoimento, Mário de Andrade classifica de "pífia" a sua geração e faz severa autocrítica:

"Eu não posso estar satisfeito de mim. Com o meu passado que não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado."

■ A Atlântida roda seu primeiro longa-metragem, *Moleque Tião*, com Grande Otelo no papel principal.

■ O musicólogo Curt Lange publica os resultados de suas pesquisas realizadas nos arquivos de igrejas de Minas, trazendo à luz partituras de compositores barrocos do século XVIII até então desconhecidas, que passam a ser executadas e gravadas em disco.



Pampulha: marquise da casa de baile fotografada por Marcel Gautherot

■ A vanguarda brasileira emerge internacionalmente através da sua arquitetura, exibida, com muitas fotos e capricho, pelo **Brazil builds**. Este livro é um dos mais felizes resultados, para o Brasil, da política de aproximação promovida pelo Governo Roosevelt. Philip Goodwin, presidente da Comissão de Arquitetura do MOMA – Museu de Arte Moderna de Nova York, esteve no Brasil em 1942 e, com a orientação de Rodrigo M. F. de Andrade e o apoio do DIP, pesquisou e fotografou os mais significativos exemplares da nossa arquitetura. O resultado foi o **Brazil builds** – 200 páginas de papel couché com fotos de Kidder Smith, publicado pelo Moma –, que provoca surpresa mundial. O conjunto da Pampulha (Iate Clube, Cassino, Casa de Baile, Capela), que surpreendeu Goodwin, mereceu uma foto colorida, de página inteira, na publicação. **Brazil builds** revelou ao mundo em guerra e do pós-guerra obras inovadoras e pujantes, realizadas por brasileiros, inscrevendo-as entre as melhores produções arquitetônicas do mundo.

■ Inaugurada, no MOMA – Museu de Arte Moderna de Nova York, a exposição Arquitetura Moderna no Brasil, focalizando, entre outros, o trabalho dos arquitetos que projetaram o novo prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública. "O Governo brasileiro está na vanguarda de todos os outros países do hemisfério ocidental no encorajamento da arquitetura moderna" – é o título do *press-release* distribuído pelo museu quando da inauguração da mostra. Artigo publicado no jornal *A Gazeta*, de São Paulo, com o título "Por que me ufano...", diz:

"Os técnicos e artistas norte-americanos foram concordes em deferir ao Brasil o honroso título de 'pioneiro da arquitetura tropical no mundo'. E chegaram a proclamar que o Brasil se pode orgulhar de possuir, no Rio de Janeiro, o mais perfeito edifício de serviços públicos de toda a América – o edifício do Ministério da Educação e Saúde. Quer dizer que, em matéria de arquitetura tropical, batemos todas as nações localizadas nos trópicos, em qualquer continente."

SUMARIO DA REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL N" 8

Modelos europeus na pintura colonial — 7
Hannah Levy

Aspectos da Amazonia na sexta década do Seculo XVIII — 67
Artur Cesar Ferreira Reis

A habitação dos Timbira — 76
Curt Nimuendaju

O parque da Praça da Republica, Antigo da Aclamação — 102
Noronha Santos

A Fazenda de Santo Antonio em Petropolis — 175
Lourenço Luis Lacombe

Aldeia dos Reis Magos — 189
Serafim Leite, S. I

Notas sobre a arquitetura rural paulista do Segundo Seculo — 211
Luis Saia

A casa de Sao Francisco em Mariana — 276
Conego Raimundo Trindade

Temas pastoris na arte tradicional brasileira — 325
Dom Clemente Maria da Silva Nigra, O. S. B.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL



8

RIO DE JANEIRO — 1944

Curt Nimuendaju

A Habitação dos Timbiras

Os próprios Timbiras consideram como um dos mais característicos elementos da sua cultura a forma circular das suas aldeias. Enquanto os Timbiras ainda possuírem a sua consciência étnica, não se deixarão persuadir a abandonar esta forma de habitar em conjunto, intimamente ligada à sua organização social e cerimonial. Apesar da sua grosseira ignorância em relação à cultura indígena, os missionários batistas entre os Krahó parece que instintivamente sentiram a importância social do círculo da aldeia, empregando todos os esforços para conseguir que os índios o desprezassem, visto como enquanto existiam as aldeias circulares também estava de pé a antiga ordem social, dentro da qual não há lugar para missionários. Também o encarregado do Serviço de Proteção aos Índios procurou debalde convencer os Ramkókamekra que um povoado em forma de rua é melhor que um em forma circular, quando eles, em 1924, mudaram a sua aldeia para o Ponto. Foi, porém, bastante sensato em não insistir quando os índios recusaram peremptoriamente a proposta.

Snethlage (**Nordostbr. Ind**. p. 152) escreve que Pereira do Lago mencionou aldeias circulares entre os Gamelas de Viana; Ferreira Gomes, entre os Krahó; e Ribeiro aldeias em forma de meia-lua entre os Timbiras de Goiás. Todas estas três citações são, porém, incorretas: o primeiro só diz que as choças dos Gamelas eram redondas, sem se referir à sua disposição. O último diz textualmente, depois de declarar que os Timbiras sempre arranjam os seus acampamentos e aldeias em forma circular: "alguns índios de Goiás edificam em meia-lua", referindo-se, sem dúvida, aos Savánte-Seréntc cujas aldeias têm a forma de ferradura (v. Nimuendaju: **The Seréntc**, p. 16). Ferreira Gomes (**Itinerário**, p. 495), enfim, menciona a aldeia circular dos Kreyé que naquele tempo ainda moravam perto de Imperatriz, mas nada diz sobre a forma das aldeias dos Krahó (que de fato tem a forma circular), declarando (p. 400) expressamente que não chegou a vê-las: "... três aldeias de indígenas mansos os quais não foram vistos por mim... estes indígenas são de duas nações, caraús (= Krahó) e chavantes".

Para a fundação de sua aldeia (kri) escolhem os Timbiras do campo sempre um lugar que satisfaça às exigências seguintes:

1. O chão deve ser plano e, como nos declives para os cursos de água, espaços planos com a extensão necessária não costumam existir, as suas aldeias todas se acham nos altos dos campos, em geral no fim de algum contraforte, no ângulo entre dois cursos de água confluentes.

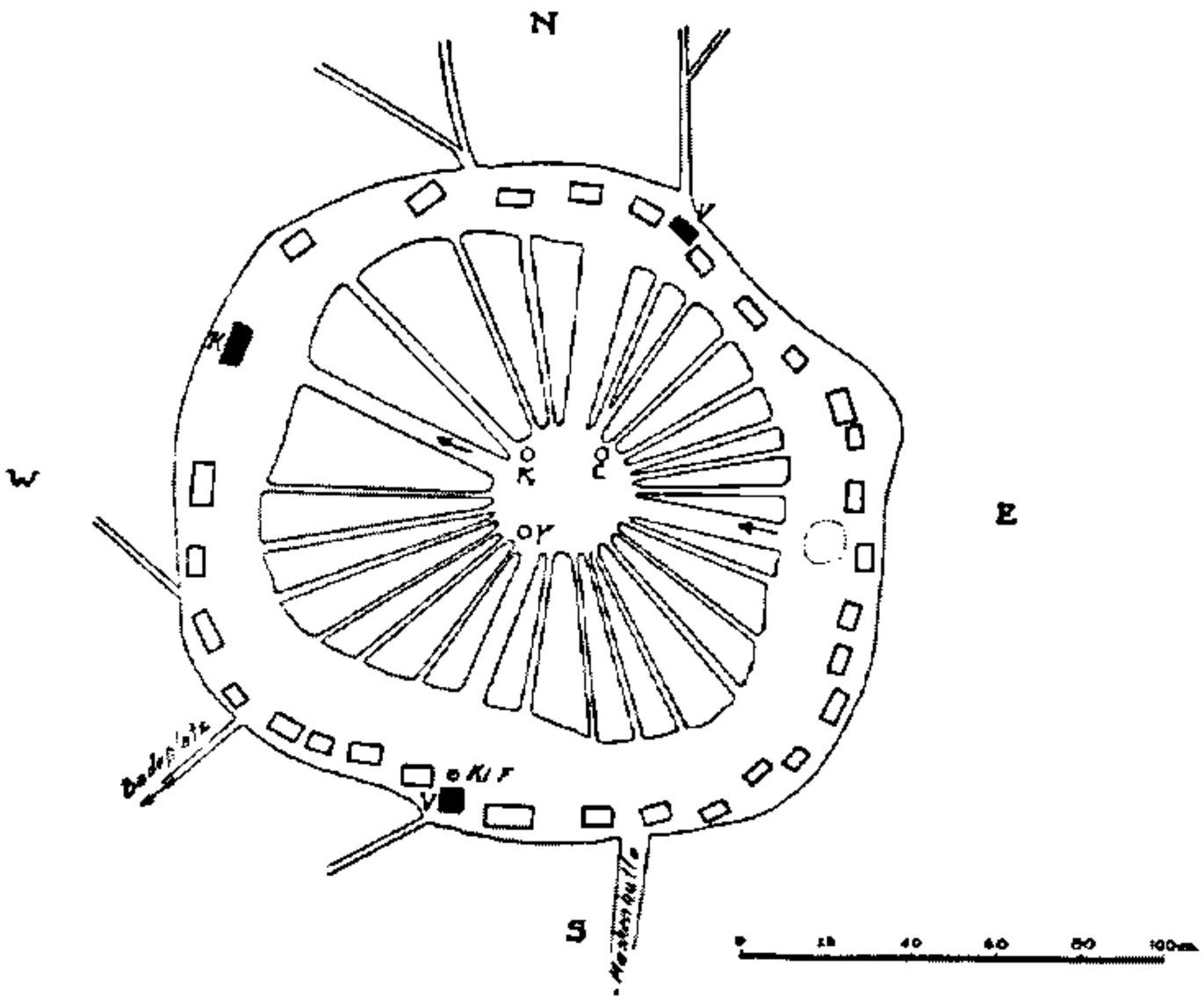
2. O solo não deve ser pedregoso nem arenoso, mas ser formado de argila dura, pois sobre pedras e areia é impossível dançar com aquela perseverança que o cerimonial dos Timbiras exige.

3. O lugar não deve ser demasiadamente distante da água, isto é, a mais de um quilômetro.

4. Nas proximidades deve haver bastante mata ciliar para os roçados durante o espaço de uns 10 anos. Quando, depois, em conseqüência das derrubadas anuais, a mata já fica numa distância de mais de duas léguas da aldeia, muda-se esta novamente para um lugar onde ainda haja

bastante mata na vizinhança. Ademais, cuida-se que o lugar da nova morada seja isento de impaludismo, o que os campos dos Timbiras em geral são.

Como aldeia Timbira típica podia-se considerar a do Ponto dos Ramkókamekra. Tão perfeitamente orbicular e simétrica como no plano de Frói s Abreu (Terra das Palmeiras), certamente ela não era; o perfil que o mesmo autor dá (p. 99) também não demonstra que ela se achava situada no alto do campo. Em 1930 ela se compunha de 31 casas (ikré). O diâmetro do círculo era de 300 metros. Passando diante das casas, havia ao redor da praça uma rua (krikapé) de largura irregular que eu, neste trabalho, chamarei de "rua circular". A sua largura mínima era de uns sete metros, mas em frente às duas casas das moças Vu/té que sempre estão diametralmente opostas, a rua se alarga, formando pequenos terreiros de dança. Como se corre e dança continuamente nesta rua circular, não há nela uma graminha sequer, além do que ela é especialmente limpa por ocasião das festas.



Aldeia circular dos Ramkókamekra.

No centro da praça cuja periferia é formada pelo círculo das casas, está o que eu chamarei "o pátio" (ka), uma área também circular, de uns 50 metros de diâmetro, igualmente limpa de toda vegetação. Cada uma das casas está ligada a este pátio por um caminho reto, de dois a cinco metros de largura, que chamarei "caminho radial", de igual modo conservado inteiramente limpo, pelo menos em tempo de festa. Nas áreas triangulares entre esses caminhos radiais, cresce o capim livremente, não se deixando, porém, crescer arbustos; e da antiga arborização do cerrado apenas se poupou um grande pé de sucupira na beira do pátio, por ter esta árvore um certo valor estimativo para os Ramkókamekra.

Sobretudo na época da festa, estando limpos todos os caminhos e praças, a aldeia apresenta um aspecto muito bonito e pitoresco. Qual uma roda enorme com raios e cubo, avista-se ela, estendida na chapada, quando, vindo de Barra-do-Corda, o viajante alcançou a última elevação ao Norte, enquanto a Serra do Alpercatas cerra os fundos do quadro.

Rumo aos pontos cardeais partem da aldeia quatro estradas quase à linha (pa/kré) pelos campos afora, sendo as do Norte e Leste as melhores e mais compridas. A primeira tem 17 quilômetros de comprimento (e não 25 a 30, como escreve Snethlage).

Estas estradas são propriamente destinadas às corridas de tora, só sendo limpas de árvores e arbustos numa largura de pelo menos sete metros em certas ocasiões, de cinco em cinco anos, mais ou menos. Comumente elas servem de vias de comunicação, mesmo aos neobrasileiros. Vi semelhantes estradas também nas aldeias dos Krikati, Pukópye e Apányekra, e uma expedição punitiva, que em 1913 penetrou nas matas dos Gaviões Ocidentais, também lá as encontrou.

A 700 metros do círculo das casas, lá onde a estrada que vai em rumo Leste atravessa o ribeirão Santo Estêvão, está a principal aguada da aldeia, onde sempre são encontrados durante o dia índios e índias de todas as idades, tomando banho e transportando água. Uma outra aguada, da qual só se serviam ocasionalmente os habitantes de duas ou três casas, estava a 200 metros mais abaixo, à sombra de uma grande árvore velha. O Santo Estêvão tem, mesmo no rigor do verão, uma largura até 15 metros e uma profun-

didade máxima de 1,70 metros, sendo as suas águas muito claras e boas.

Trezentos metros ao norte da aldeia existia uma pequena baixa que desaguava para o Santo Estêvão. No seu fundo só durante a estação das chuvas se formava um pequeno curso de água. Logo que os Ramkókamekra fundaram a aldeia do Ponto, plantaram pela baixa afora, numa extensão de meio quilômetro, numerosas palmeiras buritis, razão por que hoje nela se encontra água, mesmo no rigor da seca. Pegaram também peixinhos e até um filhote de jacaré, soltando estes animais no novo curso de água criado pelos índios, na expectativa de que eles, na qualidade de animais aquáticos, contribuiriam eficientemente para a formação de um genuíno córrego do campo. Ninguém se aproveitava deste buritizal plantado. Raras vezes eu vi o chefe Kukrãcá tão indignado como no dia em que avistou na mão de sua sobrinha a folha nova de buriti que ela trouxera quando tinha ido à baixa buscar água; pouco faltou que lhe batesse.

Os Krikati do Canto da Aldeia, nas últimas cabeceirinhas do rio Pindaré, não tinham no verão água corrente, suprindo-se de diversas cacimbas cavadas no fundo do leito seco das cabeceiras.

Todos os Timbiras possuem hoje aldeias fixas, com as casas construídas para alguns anos, onde moram, todos reunidos, especialmente durante o tempo das festas, de maio a agosto. A forma das casas diverge um pouco de uma tribo para outra, e até na mesma aldeia, sendo, porém, sempre muito parecida com aquelas que usam os neobrasileiros mais pobres da região. Como a extensão deste tipo entre os últimos ultrapassa muito os limites da antiga terra dos Timbiras, estendendo-se, por exemplo, também à tribo Tupi dos Guajajaras, é plausível que os índios o tivessem adotado dos civilizados. Sob que influências, porém, ele se formou entre estes últimos – é outro problema.

As melhores casas encontram-se, sem dúvida, entre os Ramkókamekra. A planta é retangular, um dos lados compridos formando a frente para a rua circular. A armação compõe-se de duas carreiras de esteios com forquilhas (ikré-yõcwá-hi), sobre os quais descansam horizontalmente duas linhas (pi-teka/pa), unidas por duas travessas colocadas em ângulo reto sobre as suas pontas, junto dos dois pares extremos de esteios. Na linha mediana maior deste espaço retangular estão dois ou três esteios mais compridos, que sustentam a cumeeira que de cada lado é um pedaço mais curto que o quadro. Das duas pontas da cumeeira descem de cada lado dois caibros principais (ikre-yõ) para os quatro cantos do quadro. Nos intervalos põe-se um número suficiente de caibros para neles amarrar a palha da coberta (ikre-kuni). A casa tem, portanto, uma coberta de quatro águas, e já essas tacaniças provam que a forma é adotada. A coberta é feita de folhas de babaçu ou de anajá. Do mesmo material são feitas as paredes, se as tiver, sendo as folhas amarradas nos esteios e eventualmente ainda em varas verticais intercaladas. Toda a ligação é feita por amarração com cipó. Todas as folhas de palmeira são aplicadas em posição horizontal, com os folíolos pendentes para um só lado. Sobre a cumeeira se colocam folhas de palmeiras em sentido longitudinal, firmando-as por meio de um número de paus em forma de ângulo, enganchados aos pares. A casa completa é fechada por paredes de todos os quatro lados; às vezes, porém, falta a parede da frente, total ou parcialmente, ou somente uma parte da casa forma uma espécie de quarto fechado. A porta sempre se acha no lado comprido, virada para o pátio. A esta porta da frente corresponde, as mais das vezes, outra porta na parede dos fundos. As casas da aldeia do Ponto, sem exceção, eram deste tipo. Nenhuma delas era feita pela maneira que Sampaio e Magalhães Correia (**Notas sobre o hábitat rudimentar**, Est. II) indicam como típica para os Canelas do Ponto. O tipo apresentado por aqueles autores, com coberta de duas águas e porta ao lado do esteio da cumeeira, encontra-se, porém, com certa freqüência nas aldeias dos Krahó.

Janelas, que às vezes faltam também em habitações neobrasileiras da zona, nunca existem nas casas dos índios. A entrada é às vezes protegida por uma velha tora de corrida, atravessada, tendo-se de passar em cima dela para entrar; isto por causa dos porcos domésticos que andam soltos. À noite e durante a ausência de todos os

seus habitantes, fecha-se a porta, de maneira bastante deficiente, com uma esteira encostada ou pendurada nela. As casas são construídas pelos homens que nelas habitam, mas são propriedades das mulheres.

As habitações das famílias das duas moças Vu/té onde, durante o segundo período do ano, se reúnem e fazem as suas refeições as Classes de Idade, são construídas pelas duas classes mais novas, a saber: a da Vu/té do Oriente pela classe do Ocidente, e vice-versa.

A casa da mulher de um índio que tinha ido à Capital do Estado em interesse da tribo foi, durante a sua ausência, igualmente levantada pelas duas Classes de Idade mais novas. Quem tiver necessidade de recorrer ao auxílio delas tem de dirigir o seu pedido aos Chefes e ao Conselho, que transmite as suas ordens aos Comandantes das Classes. Afora a comida, estas não recebem gratificação. Sempre aparecem em tais casos com as suas companheiras de idade, que ajudam a preparar a comida e dançam com os rapazes. Num caso observei que tanto os parentes maternos como os paternos da proprietária da casa ajudavam na construção. Em outros casos o trabalho era feito só pelos habitantes.

Imediatamente ao lado ou atrás, raras vezes adiante da casa, há comumente alguns arbustos, de urucu, às vezes também uma pimenteira, uma laranjeira, uma mangabeira ou um limoeiro, estes três últimos adotados dos neobrasileiros. Com relativa freqüência entre os Krahó, mas raras vezes entre o Ramkókamekra, vê-se logo ao lado ou atrás da casa um jirau onde se pode secar ao sol o que for preciso, sobretudo massa de mandioca e também cuias, canas de flecha, carne, etc., fora do alcance dos cachorros e porcos.

Muito menos limpas e arrumadas que a aldeia do Ponto são as outras aldeias dos Timbiras Orientais. Já as duas aldeias dos Kenpókateye-Krahó, Pedra Branca e Pedra Furada não se podiam comparar com a dos Ramkókamekra. As casas eram menores e feitas com menos esmero: as mais das vezes faltavam as tacaniças. Porquinhos, a aldeia dos Apanyekra, oferece um quadro de desleixo: as suas doze choças eram pequenas, e muitas delas bastante arruinadas. Na praça coberta de moitas havia um ranchinho ruim para abrigar viajantes neobrasileiros, instituição esta que não existe em nenhuma outra aldeia Timbira. Os caminhos estavam cheios de mato. Mais ou menos semelhante era o aspecto das aldeias dos Krikatí e Púkópye, das quais Canto da Aldeia contava oito, São Félix treze e Recurso onze choças. Estas são inteiramente abertas ou têm apenas uma parede do lado posterior, cujas folhas de palmeiras são aplicadas em sentido vertical de ponta para baixo e com os folíolos em posição natural. É a maneira original dos Timbiras Orientais fazerem paredes, sendo aquela dos Ramkókamekra, com folhas horizontais e folíolos pendentes para um só lado, emprestada dos neobrasileiros. Na aldeia do Recurso eu vi as habitações menores e mais mal feitas.

A aldeia da Gameleira do Rumo, dos Kre/púmkateye, encontra-se, ao contrário das anteriores, sobre um barranco de 30 metros de altura, na margem esquerda do rio Grajaú. Compõe-se de oito casinhas, na maioria com paredes de grades, barreadas, que cercam um pátio aproximadamente redondo, com 50 metros de diâmetro, quando muito.

Numerosos caminhos estreitos cortam o campo e a mata ciliar em todos os sentidos, indo ter aos lugares que se procuram para a caça e para a pescaria. Os caminhos das roças são sempre largos e limpos, para que as mulheres possam passar livremente com os seus cestos de carga. Pelos brejos se passa sobre estivas feitas com paus deitados ao comprido, ao lado dos quais, às vezes, existem varas fincadas em que o passante se possa segurar. Passam-se os riachos em pinguelas de árvores grossas, às vezes suportadas por paus fincados na água em forma de tesoura, em cujos braços varas amarradas horizontalmente formam um corrimão. A superfície da ponte é, às vezes, aplainada a machado para o pé não escorregar. Caindo no mato uma árvore demasiadamente grossa e comprida, atravessada sobre o caminho, costuma-se fazer de cada lado um plano inclinado de varas grossas que permitem subir e descer comodamente.

A peça principal de uma casa Timbira é a cama de varas (pára), feita de um jirau de braços

de buriti bem juntos, armados em quatro forquilhas com duas travessas. A altura por cima do chão é de 50 centímetros mais ou menos e o comprimento de 1,70 a 2,00 metros, enquanto a largura varia conforme o número de pessoas que se servem dele, de meio metro para uma pessoa solteira, até três metros para uma família numerosa. Se a casa possuir um quarto fechado, as camas de vara, das quais cada família pequena possui o seu próprio, sempre se acham nele. Moças têm as mais das vezes as suas camas numa altura de dois metros acima do chão, debaixo da coberta, e rodeada de esteiras em forma de paredes; uma árvore com entalhes ou simplesmente uma vara amarrada obliquamente serve de escada.

No jirau há sempre um número maior ou menor de esteiras. Se a cama for feita com capricho há em baixo uma ou duas de palha de babaçu ou de anajá (kupíp) para nivelar as desigualdades do jirau e, por cima destas, outras de envira de buriti (ka/tú). As primeiras são compridas mas relativamente estreitas e feitas sempre em técnica de "dois para cima e dois para baixo". A largura das segundas é arbitrária (até 120 centímetros), mas o comprimento máximo do tecido é de um metro, sem contar com as franjas que são de 30 a 40 centímetros. Alguns Ramkókamekra ostentam com essas esteiras um certo luxo, trançando-as com ornamentos em forma de listras verticais ou horizontais ou de quadros, ou pintando-as com tinta amarela da raiz do urucu, formando pontos, retas, ziguezagues. Cobrem-se com esteiras de buriti, ficando, porém, os pés descobertos, sendo que para aquentá-los há sempre, durante a noite, uma pequena fogueira no chão, junto à beira do jirau ao lado deles.

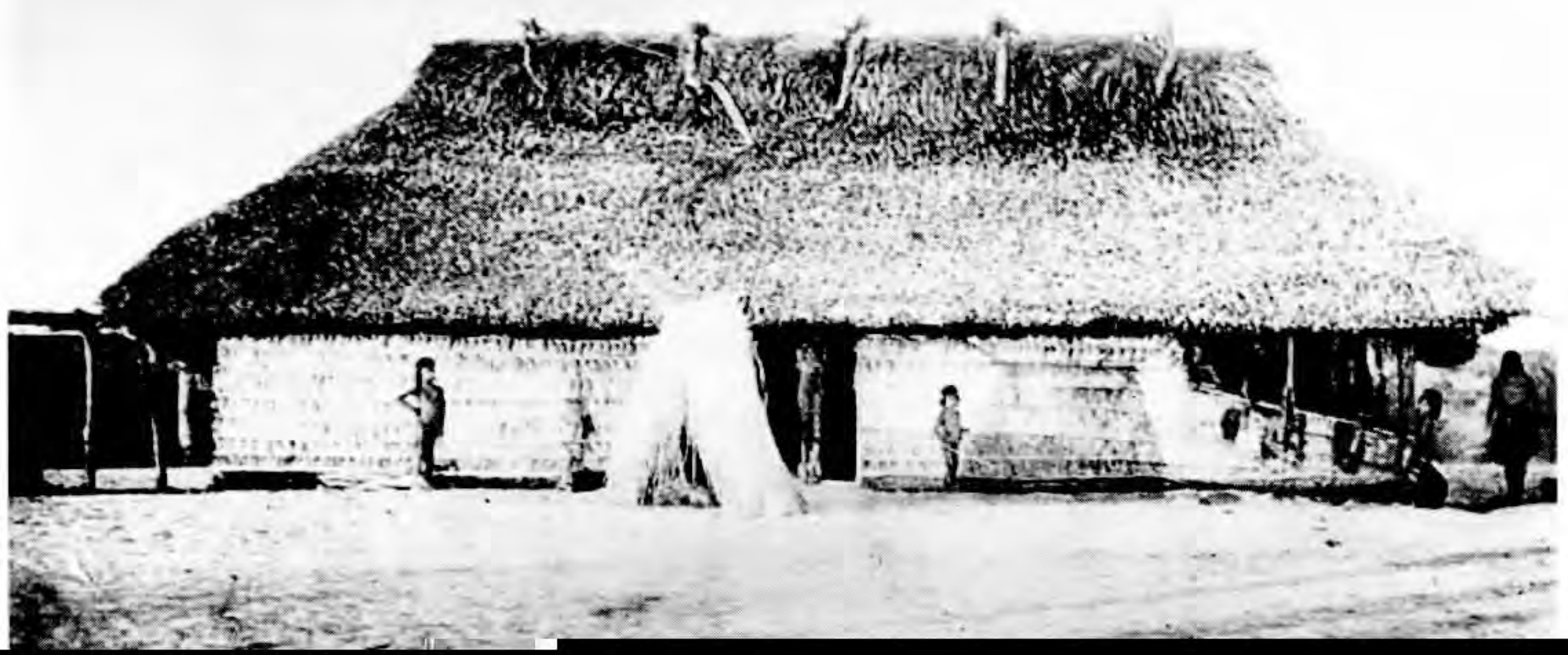
A cama de varas com as suas esteiras não serve somente para nela se dormir e descansar, mas é, simultaneamente, banco e mesa, tanto que uma grande parte da vida doméstica se desenrola sobre ela. Muitos gostam de tomar as refeições nela, e em algumas casas até os cachorros de estima têm o direito a um lugarzinho no jirau. Em conseqüência, são as esteiras quase sempre gordurentas e de cor castanha, do urucu e da sujeira. Tornando-se sujas demais, são lavadas no riacho com o auxílio de folhas de um arbusto que produz uma espuma como a de sabão. As esteiras de babaçu e anajá, porém, nunca se lavam; sendo de confecção rápida, são substituídas por novas quando sujas demais. Nas noites frias do verão também entre os Ramkókamekra muitas famílias costumam dormir, pelo menos durante as primeiras horas da noite, sobre esteiras estendidas no terreiro da casa, pois gostam de sentar-se nelas à porta, à hora depois do sol posto, e adormecendo em seguida, mesmo sem fogo, até que o frio da madrugada os afugente para dentro da casa.

Entre os Ramkókamekra, Apanyekra e Krahó o uso da cama de varas é geral. Snethlage (**Nordostbr. Ind.**, p. 155), citando também os Kayapó Meridionais entre as tribos que a usam, segundo Silva e Sousa, não compreendeu bem o texto. Este autor fala apenas de "arranchamentos com 400 camas", que podem ter sido camadas de folhas dispostas no chão, o que me parece mais provável. Os Krikati e em parte, também, os Pukópye, na época da minha visita, dormiam no chão sobre esteiras e cobertos com outras, mas não em redes; sobre este ponto a citação de Snethlage (p. 116) não está exata. A única tribo Timbira onde um certo número de pessoas dorme regularmente em redes é a dos Kre/púmkateye, o que Snethlage também observou. Os Krikati, Pukópye e Ramkókamekra possuem, na verdade, um número de redes, mas só as ocupam para o descanso durante o dia. Quase sem exceção, essas redes são obtidas por troca, dos Guajajaras, sendo que todas que encontrei entre os Krikati e Pukópye procediam da pequena aldeia isolada de Urucu, as dos Kre/púmkateye dos Guajajaras que habitam mais acima no Grajaú, e as dos Ramkókamekra das aldeias além do rio Corda. Entre estes últimos Timbiras vêem-se também algumas redes neobrasileiras trazidas das suas viagens de mendigação às capitais dos estados. Até a época da minha estada entre eles, os Timbiras jamais confeccionaram uma rede de algodão; ultimamente (1944) pelo menos os Krikati já aprenderam a sua fabricação.

Nos seus acampamentos volantes fazem os Timbiras em poucos minutos uma rede que se

C139





C 141.

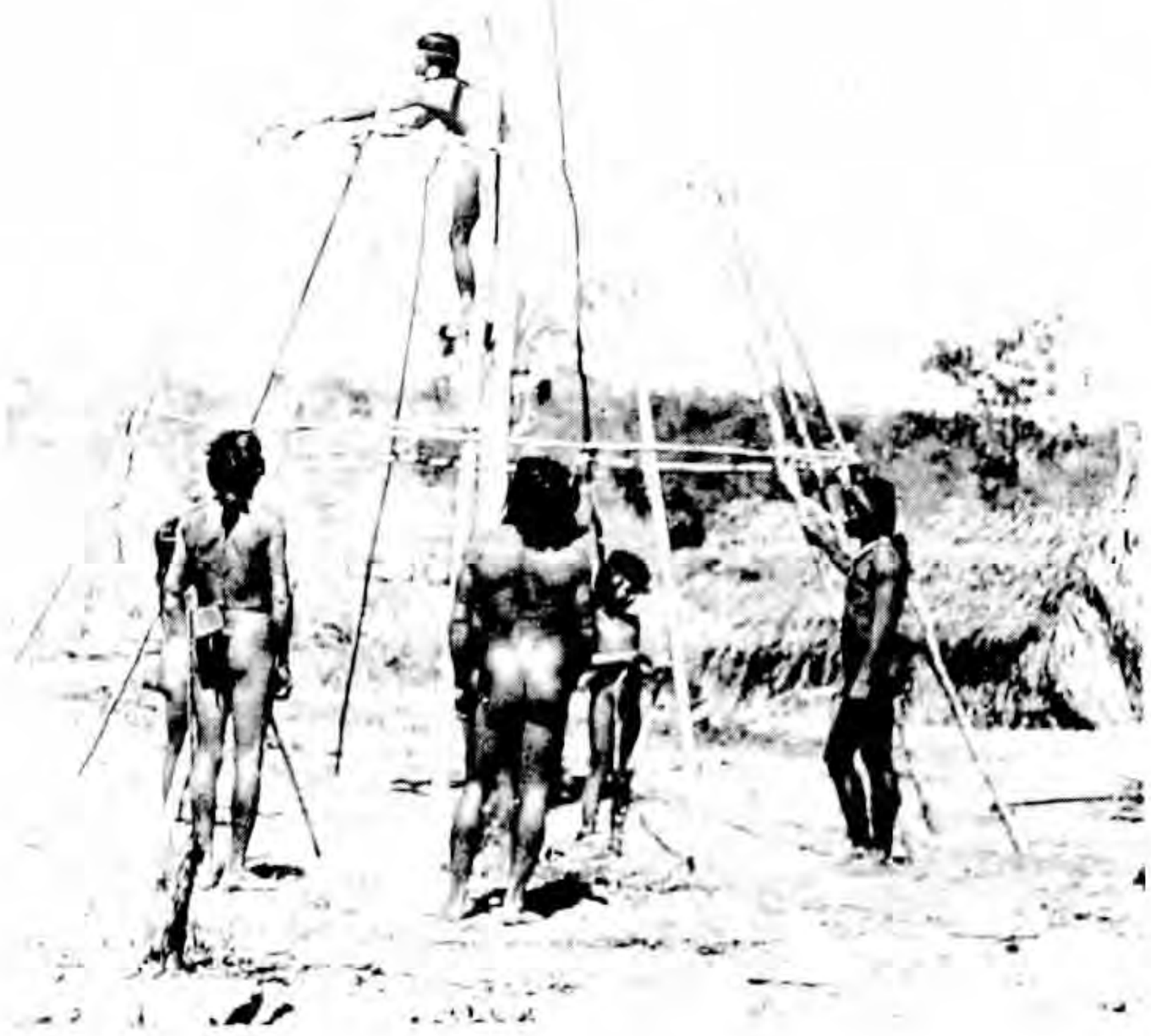




Pepyé: co cercado atrás do quarto de reclusão.

Casas e jiráu da aldeia de Pedra Branca (índios Krahô).

Construção do quarto de reclusão.



Armação da casa da Sociedade das Lontras no Pátio da Aldeia.

presta muito bem durante alguns dias, trançando as pontas dos folíolos de duas folhas de buriti, formando os talos, afinados até a grossura de um dedo e torcidos, as cordas desta rede. Tais redes podem-se ver, também, às vezes nas aldeias permanentes, especialmente entre os Krahó, e entre os Akwé-Seréntе elas encontram-se igualmente em uso.

Snethlage viu entre os Apányekra uma rede para criança feita de poucos fios de envira. Eu próprio vi uma do mesmo material entre os Ramkókamekra, que era feita de cordas da casca preta do guembé (*Philodendron sp.*), não na técnica do fio duplo, como as dos Guajajaras, mas na de malhas abertas em que os Timbiras fabricam os seus puçás, somente com malhas mais largas. Entre os Seréntе se encontram redes semelhantes com relativa freqüência, das quais os caçadores se servem armando-as nos galhos das árvores, onde esperam a caça durante a noite. Não parece, portanto, ser um elemento adquirido das tribos Tupis.

Em duas ou três casas da aldeia do Ponto havia, também, um sótão num canto, com soalho de varas e paredes de palha, inteiramente fechado, com uma pequena porta para a qual conduzia um pau com recortes. Servia de celeiro e para guardar os objetos de mais valor; é uma imitação dos sótãos existentes em algumas casas neobrasileiras.

Nenhuma tribo Timbira usa jiraus no interior da casa, para depositar objetos. Deixando de parte os sótãos mencionados, todos os utensílios encontram-se metidos na palha da coberta e das paredes, jazem no chão, nos cantos, ao longo das

paredes ou debaixo das camas de varas, ou, em se tratando de miudezas, estão pendurados em bolsas e cestos, dos quais sempre existe um bom número. Para pendurá-los deixa-se, às vezes, nos esteios algum toco de galho, e a mesma utilidade têm, também, as cordas que pendem dos caibros. Ganchos e travessas próprias para pendurar qualquer coisa não existem.

Ao equipamento permanente da casa Timbira pertencem, também, as fogueiras, das quais há três espécies: primeiro, o foguinho noturno ao pé da cama de varas, que durante o dia é apenas ocupado ocasionalmente para algum fim técnico. Segundo, o fogo da cozinha que às vezes coincide com o primeiro, mas com preferência se faz na parte da casa fora do quarto fechado. É com a sua trempe de pedras, uma inovação, visto como nenhuma tribo Timbira, antigamente, sabia cozinhar, ocupando provavelmente para o preparo daquela comida que se fazia no espeto e no borralho, a fogueira ao pé da cama. Como entre os neobrasileiros, dos quais ela foi adotada juntamente com a panela (de ferro), esta fogueira de cozinha se acha sempre dentro da casa. Terceiro, o forno de terra (kíyaca), que sem exceção é fora da habitação, tanto na casa permanente como no acampamento, alguns metros atrás dela, do lado do campo. Só por ocasiões festivas especiais o cerimonial prescreve que os fornos sejam feitos em frente às casas, na margem interior da rua circular.

Fora do uso ele se apresenta como um feio mesclado de pedras, terra revolta, pedaços de lenha queimados, folhas e esteiras velhas. É um elemento de cultura comum não só a todas as tribos Timbiras como, também, aos Kayapó, Seréntc e Gamelas de Viana.

Falando do forno de terra tratarei também, logo, do preparo dos bolos de massa de macaxeira, que representam um papel tão importante no cerimonial dos Timbiras:

Deitam-se no chão folhas de sororoca (*Ravenala sp.*), cruzadas em forma de estrela, até formarem um disco, sobre a parte central do qual se espalha uma camada de dois dedos de massa de macaxeira. Nesta se mete uma boa quantidade de pedacinhos de carne de uma a duas polegadas, espalhados sobre a massa e cobertos por outra camada desta. Depois dobram-se as pontas sobressalentes das folhas para o centro, cobrindo completamente a massa. Amarra-se tudo com cipós finos, de maneira que o bolo se apresenta como embrulho de folhas, chato e redondo, de até 60 centímetros de diâmetro. Nesse meio tempo uma grande fogueira sobre a qual se tem posto uns vinte pedaços de barro duro da casa de cupim do campo ou pedras, do tamanho de um punho fechado, acabou de queimar. Os restos da fogueira são postos de lado e o lugar quente dela varrido e forrado com folhas de sororoca sobre as quais se deposita o embrulho com o bolo de carne. Sobre este se colocam então os pedaços de barro ou pedras quentes, cobrindo-os com folhas ou esteiras velhas e, cavando ao redor, cobre-se tudo com uma grossa camada de terra, não deixando escapar nenhum fio de fumaça, de maneira que este forno toma o aspecto de uma sepultura nova. Depois de umas duas horas o bolo está estufado.

Este tipo de forno de terra é o que está em uso geral entre todos os Jê do Noroeste e do Centro. A comida é estufada entre o chão quente e os pedaços de barro ou pedras quentes; nada, portanto, de uma "cova no chão". Devo salientar isto porque todo um número de investigadores (Ribeiro: **Memória**, § 16.17. – Pohl: **Reise**, I, 404. II, 30. – Krause: **In den Wildnissen**, 388 – Snethlage: **Nordostbr. Ind.**, 156. – Fróis Abreu: **Terra das Palmeiras**, 177) falam de covas como em uso entre os Kayapó, Timbiras e Savánte. Krause confessa não ter visto o processo, e provavelmente os outros quatro autores tampouco o assistiram *de visu*, pois a técnica que descrevem ou é de todo impossível ou pelo menos extremamente ineficiente. Talvez a terra cavada ao redor do forno lhes tivesse causado a impressão de uma cova.

Nas fogueiras das Classes de Idade no pátio não se prepara comida.

Hoje, se o fogo se apagar, o que raras vezes acontece, e se não houver nenhum vizinho perto que possa fornecer um tição, ele é produzido com o "batefogo" dos sertanejos, que consiste num fuzil, num pedaço de aço qualquer e em

isca de algodão queimado dentro de uma ponta de chifre de vaca. Todos, porém, conhecem ainda os paus ignígenos dos antigos (rára) que são duas varinhas de urucu. A vara de verrumar tem meio metro de comprimento e uma grossura pouco menor que a de um dedo, e finda numa ponta arredondada. O suporte é de comprimento mais ou menos igual e de grossura um pouco maior. O fundo em que se assenta a vara de verrumar tem uma saída lateral que, às vezes, falta. Maneja-se este aparelho sentado, firmando o suporte com os pés no chão. Para o trabalho no roçado e para a pescaria noturna leva-se sempre um pau de lenha aceso.

Para avivar a chama serve um abano (kapér-ca) em forma de uma pequena esteira de palha de babaçu, anajá ou bacaba, de forma quadrada e até hexagonal, que oportunamente também serve de assento para a mulher junto à fogueira, de pá de lixo ou de tampa de panela.

Buscar lenha pertence às ocupações femininas. Em geral as mulheres se convidam umas às outras para a sua execução. Uma grande árvore seca demasiadamente pesada para elas é, porém, trazida muitas vezes pelo homem.

A lenda que conta como os índios adquiriram o fogo da onça eu encontrei, com variantes insignificantes, não só entre os Ramkókamekra, Kreye de Bacabal (**Vokabular und Sagen**, p. 633) e Apinayé (**The Apinayé**, p. 154) como, também, entre os Kayapó e Seréntе. (**Seréntе Tales**, p. 181).

A versão dos Ramkókamekra é a seguinte:

"Isto aconteceu nos tempos em que os índios ainda não possuíam fogo; para não comer a carne inteiramente crua, torrava-se ela ao calor do sol, sobre uma laje de pedra.

Um homem descobriu uma ninhada de araras dentro de um buraco num paredão de pedra a pique. Levou um menino, que era cunhado dele, para tirar os filhotes, cortou uma árvore e encostou-a ao paredão para o menino poder subir. Mas, quando este quis agarrar os filhotes, estes gritaram tanto, que ele ficou com medo de tocar-lhes. O homem mandou que ele os atirasse logo para baixo, e como o menino ainda se mostrou com medo, ele se zangou, atirou para um lado a árvore e foi para casa só.

O pequeno, que sem a árvore não podia descer, ficou sentado junto ao ninho. Ele quase morreu de sede, e os araras velhos, voando por cima dele, defecaram-lhe na cabeça ao ponto de ele criar vermes; mas os filhotes em pouco tempo perderam o medo.

Um jaguar passou por perto do paredão e, vendo a sombra do menino, quis agarrá-la quando este moveu o braço. Finalmente, o menino cuspiu para baixo, e agora o jaguar, levantando a cabeça, viu-o e perguntou: 'Que estás fazendo lá em cima?' -- 'Meu cunhado mandou-me tirar os filhotes dos araras, e como não tive coragem de pegá-los, ele se zangou e derribou a árvore pela qual eu tinha subido'. – 'Atire para baixo os filhotes!' – mandou o jaguar. O menino obedeceu e o outro os apanhou e devorou. '– Agora salta tu mesmo!' ordenou depois o jaguar, mas o menino não quis obedecer com medo de ser devorado por ele, também. 'Não, eu não te comerei', – sossegou-o o jaguar. 'Salta logo e eu te apararei." Finalmente, o menino se resolveu a saltar e atirou-se para baixo, onde o jaguar o apanhou no ar entre as patas dianteiras. Carregou-o para junto de um ribeirão, fê-lo beber, lavou-o e levou-o para casa.

Havia na casa do jaguar um grande moquém com muita carne, e debaixo dele um enorme tronco de jatobá em brasa. O jaguar deu ao menino um pedaço do moqueado, e deixando-o em casa em companhia da sua mulher que estava prenhe, foi outra vez ao mato caçar. Ora, a onça não suportava o menor ruído e, quando o menino estalou entre os dentes um pedaço do moqueado bem tostadinho, ela se enfureceu. 'Meu neto!' – gritou ela, mostrando-lhe as unhas e rosnando. O menino, muito assustado, queixou-se ao jaguar quando este voltou. Então o jaguar fez-lhe um arco e flechas, instruindo-o que, se a onça outra vez se enfurecesse contra ele, atirasse na palma da mão dela e fugisse pelo caminho que ele lhe ensinou e pelo qual chegaria outra vez à aldeia. Tendo o jaguar outra vez partido para a caça, o menino sentiu fome, tirou um pedaço do moqueado e comeu. Imediatamente a onça se irritou com o ruído de mastigar



Utensílios de casa: cuias de Crescentia e de Lagenária.

e mostrou-lhe furiosamente as unhas. Quando pela terceira vez ela repetiu este gesto, o menino flechou-a na mão e fugiu, não podendo a onça persegui-lo por estar prenhe.

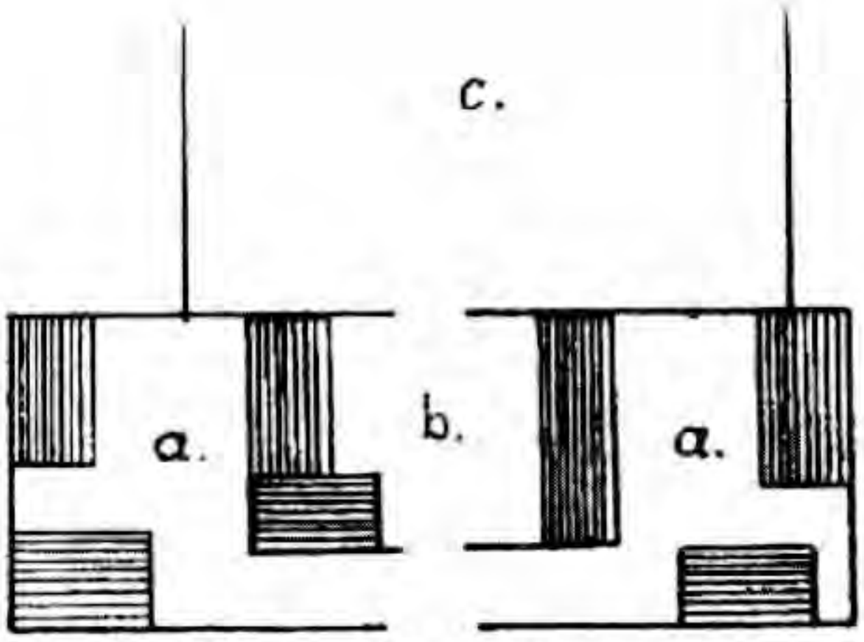
O menino, enveredando pelo caminho indicado pelo jaguar, voltou para a aldeia e ali contou a seu pai o que lhe tinha acontecido, que na casa do jaguar havia fogo e como era saboroso o moqueado. Então o pai foi ao pátio e relatou tudo aos chefes e ao conselho, e estes resolveram logo buscar o fogo para a aldeia.

Pondo estafetas ao longo de todo o caminho da aldeia até a casa do jaguar, mandaram o seu melhor corredor entrar nesta, junto com o sapo. O jaguar outra vez não estava em casa. Então o homem agarrou o tronco de jatobá aceso e correu com ele. A onça pediu que lhe deixassem pelo menos um tição, mas não ficou nada, pois o sapo cuspiu em cima de todas as brasas que ainda se achavam espalhadas, apagando-as. O homem com o tronco aceso correu até o primeiro estafeta que lhe tomou a carga do ombro, correndo com ela até o segundo, e assim por diante, até que todos chegaram na aldeia com o fogo".

A variante dos Kreyé de Bacabal do mito da aquisição do fogo é a seguinte (C. N. **Vokabular und Sagen**, p. 633):

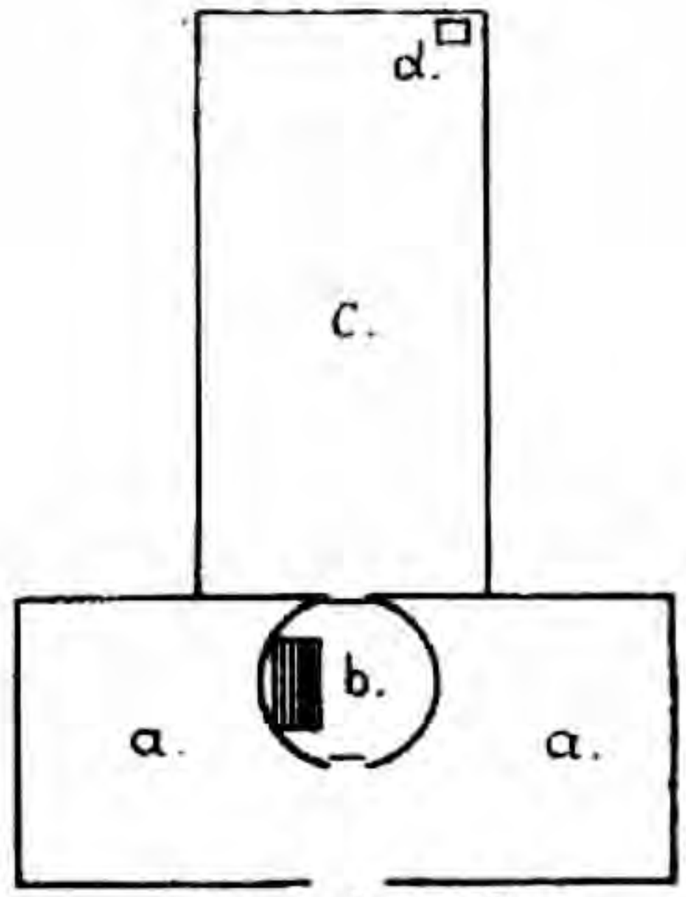
"Um homem saiu em companhia de seu pequeno cunhado para tirar os filhotes de arara que havia num ninho no oco de uma árvore muito grande. Depois de ter feito um mutá, ele mandou o menino subir ao buraco. Quando este meteu a mão pela abertura para pegar os filhotes, estes começaram a gritar de tal forma que ele ficou com medo de pegá-los. O homem insistiu com ele por diversas vezes que o fizesse, mas o menino não se achou com coragem. Finalmente, o homem se zangou: derribou o mutá e foi para casa, enquanto o menino ficou na árvore, junto ao ninho das araras. Com o tempo os filhotes destas ficaram tão mansos que se deixaram apanhar sem susto.

Um jaguar passou ao pé da árvore e, vendo o menino, perguntou o que estava fazendo lá em cima. Este lhe contou como o seu cunhado o abandonara ali, com raiva porque ele não se atrevera a pegar os filhotes. Mandou então o jaguar que ele lhe atirasse um dos filhotes para baixo. O menino obedeceu, e o jaguar apanhou a ave entre as patas dianteiras no ar, com um rugido feroz, matando-a imediatamente. O mesmo ele fez com o outro filhote que o menino lhe atirou. Depois ele mandou que o menino mesmo saltasse para baixo, pois ia apanhá-lo. Este teve medo, mas o jaguar garantiu que não lhe faria mal; que fechasse os olhos e saltasse. Finalmente, o menino obedeceu. O jaguar apanhou-o rugindo ferozmente, e a criança teve um medo muito grande. Tranqüilizando o menino, o jaguar mandou-o arrancar um cipó e amarrar os filhotes de arara. Depois mandou que os levasse,



Rua circular

a: Habitação da familia.
b: Quarto de reclusão
c: Cercado de reclusão
Cama de varas.



Rua circular

a: Habitação da familia
b: Choça de reclusão com cama de varas
c: Cercado de reclusão
d: Sentina



Compartimentos de reclusão dos Ketuaye.

Compartimentos de reclusão dos Pepyé.

Choça hemisférica junto ao roçado.

e ambos foram à hahitação do jaguar. Chegando na aguada dela, lavou o menino que estava muito sujo, e alisou-lhe os cahelos. Em casa ele entregou o menino com as araras à sua mulher, contando como o havia encontrado e concluindo: "Este agora é nosso filho". O menino sentou-se ao lado da fogueira e do moquém que estava carregado de pedaços de carne, ficando só com a onça, enquanto o jaguar foi caçar de novo. Mal ele tinha ido quando a onça chamou o menino para junto dela para espiolhá-lo; este, porém, teve medo e correu atrás do jaguar, que voltou com ele para casa, admoestando a onça que não fizesse medo ao menino; depois foi outra vez. Algum tempo depois, porém, a onça pôs novamente a pata no braço do menino, querendo catá-lo. Outra vez o pequeno fugiu e, correndo atrás do jaguar, já o alcançou longe da casa, no mato. Então este lhe fez um arco e flechas para que, se a onça outra vez o quisesse catar, lhe atirasse uma flecha na palma da mão, mas não nos olhos, para ela não ficar cega. Feito isto, ele devia fugir na direção que ele lhe indicou pela mata afora, até chegar num caminho que o levaria para a casa de seus pais. O menino fez conforme a instrução recebida: flechou a onça na mão quando ela quis catá-lo e, correndo no rumo indicado, achou o caminho pelo qual voltou para a aldeia. Os seus parentes se admiraram muito de vê-lo voltar, e quando lhes contou da sua vida com os jaguares, do fogo e do moquém. – 'Devias ter-nos trazido um tição de fogo', disse o pai dele. A isto o menino se ofereceu para ir buscar o fogo, pois se lembrava ainda bem do caminho. Um número de homens o acompanhou, escondendo-se na mata quando havia chegado perto da cada do jaguar. O menino, aproximando-se devagar, perguntou à onça: 'Onde está meu pai (o jaguar)?' – 'Foi à mata', respondeu a onça. Mas já o menino tinha agarrado toda a lenha acesa que havia debaixo do moquém, fugindo com ela. – 'Podias ter deixado pelo menos um tição para mim!' queixou-se a onça, mas o menino, correndo até onde os homens estavam esperando por ele, lhes entregou o fogo, que levaram para a aldeia. Desde então os índios têm fogo".

Com essas duas versões dos Timbiras Orientais concordam em todos os pontos principais as respectivas lendas dos Apinayé (C. N.: **The Apinayé**, p. 154), dos Kayapó Setentrionais e dos Seréntе; o motivo é, portanto, bem-comum dos Jê do Noroeste e do Centro, não me sendo conhecido de outras tribos. Os Matako do Chaco Central (Métraux: **Myths and tales**, p. 67, 68) e os Cuna do Panamá (Wassén: **Animal histories**, p. 27) dão, também, o jaguar como sendo primitivamente o senhor do fogo, mas as circunstâncias do roubo são muito diferentes das do mito Jê.

Como assento em casa serve, sobretudo, a cama de varas ou a rede, se a tiver, adiante da casa toras velhas colocadas ao longo da parede. Existem, porém, se bem que raras vezes, banquinhos (mekri-cá) em forma de arco, feitos de espátula de anajá (avar-prêp), especialmente entre os Krikati e Pukópye. Quando se sentam no chão, gostam de forrá-lo com uma esteira, as mulheres, também, em casa com o abano, no mato com umas folhas. No pátio se sentam e deitam as mais das vezes sobre o chão nu; alguns levam, porém, regularmente uma esteira para a sessão. Outros se sentam sobre o seu grande cacete achatado. Só na aldeia dos Kre/púmkateye vi paus compridos na periferia do pátio para assento.

Sem considerar as casas de festas que sempre são demolidas depois da época cerimonial, havia na aldeia do Ponto ainda as construções seguintes. Ao lado da casa em que vivia com suas irmãs o chefe Kukrâca, viúvo, existia, um pouco atrás do círculo das casas, um rancho (forn-yukwá, do português "forno") onde se via armado sobre quatro pés de pau um grande forno para a fabricação da farinha de mandioca. Pertencia ao dito chefe, que o recebeu há uns 25 anos atrás de um amigo de índios. Todos os habitantes da aldeia se serviam dele, dando-lhe em pagamento uma cuia cheia de farinha fabricada. Também na aldeia de Pedra Branca dos Krahó existia uma casa de forno semelhante, a uns 300 metros atrás do círculo das casas.

Alguns índios dados à criação de porcos tinham, ao lado da sua casa, abrigos bem construídos de dois metros em quadra, onde esses animais podiam dormir em tempos de chuva – se quises-

sem, porque nunca eram presos. Para caititus mansos que sempre existiam na aldeia para serem mortos por ocasião de certas festas, o proprietário constrói em geral, na beira do terreiro da casa, uma espécie de gaiola de varas verticais de um metro de altura, coberta com folhas de palmeiras.

Os poucos índios que possuem algumas galinhas fazem para elas, atrás da casa, uma pequena coberta de duas águas, de meio metro de altura, diretamente sobre o chão, de varas, pedaços de casca de pau e esteiras velhas, que durante a noite é fechada com pedaços de pau encostados na porta. Estes galinheiros foram adotados dos neobrasileiros, junto com as galinhas.

Já mencionei o pequeno rancho para hóspedes neobrasileiros que excepcionalmente existia na aldeia Porquinhos dos Apanyekra. Nenhuma tribo Timbira conhece a "casa dos homens" ou a "casa dos solteiros", como o waraã dos Seréntе. As sessões dos chefes e do Conselho se realizam ao ar livre, no pátio, onde também dormem os moços.

Fora da aldeia usam os Ramkókamekra as seguintes formas de abrigo, quando não preferem acampar ao relento:

Achando-se o roçado longe da aldeia, constrói-se perto dele uma choça para o tempo que exige a presença dos donos. Estas choças não estão no próprio roçado, mas no campo, fora da mata ciliar. Em geral, são ranchos retangulares com cumeeira, menores e feitos com menos esmero que as casas da aldeia. Algumas vezes, porém, encontra-se ainda a antiga choça hemisférica (ikré-yiróno). Esta tem por dentro uma altura de 180 centímetros. A armação consiste em oito ou mais árvores finas fincadas no chão em círculo e envergadas convergentemente nas pontas. Os galhos destas árvores são entrelaçados, raramente amarrados, de maneira a formar paredes. Aros horizontais não existem. Por fim se encostam ao redor, verticalmente, com as pontas para cima, folhas de palmeira, colocando outras deitadas por cima em todos os sentidos. A choça, quando feita cuidadosamente, é absolutamente impermeável à chuva, e só perto do chão um pouco ralo. De um lado deixa-se aberta uma entrada de um metro de altura.

No mesmo estilo, mas com menos cuidado, são feitas as choças dos acampamentos volantes que todos os Timbiras dos campos constróem quando em grupos maiores acampam fora, durante as caçadas e outros trabalhos. Sempre formam um círculo, tendo cada dona de casa o cuidado de colocar a sua no lugar que corresponde exatamente ao que lhe compete, também, na aldeia. Estas choças são feitas pelas mulheres exclusivamente, mas nunca pelos homens, quando, sem a família, acampam fora da aldeia.

Impõe-se agora a pergunta: tinham os Timbiras originariamente só essas choças hemisféricas ou possuíam eles, nas suas aldeias permanentes, desde tempos antigos, outras habitações maiores e mais duradouras? Diversas razões falam em favor desta última hipótese:

1. Na choça hemisférica não pode haver nem camas de varas nem jiraus altos para as moças.

2. Nenhuma família grande, como as que são as unidades sociais dos Timbiras, caberia nela.

3. Seria impossível reunir os meninos durante a primeira fase das iniciações em duas choças destas, uma do lado do Oriente, outra do lado do Ocidente da aldeia, pois o número deles era ainda, em 1930, de duas vezes 16, e antigamente é provável que ainda tivesse sido mais elevado.

4. Igualmente impossível se tornaria no interior de uma choça semelhante a construção de um quarto de reclusão para uma ou mais pessoas, como o exige a última fase das iniciações.

5. Ela não podia servir de casa de reunião a nenhuma das sociedades de festa que ainda hoje contam de 15 a 30 membros.

6. A instituição das duas moças Vu/té pressupõe a existência de casas muito maiores, pois o número dos que nas duas casas delas se reúnem era ainda em 1933, de 54 e 57, respectivamente.

Convencido estou de que, se todas essas cerimônias tivessem tido lugar antigamente ao ar livre ou em latadas erigidas *ad hoc*, isto ainda hoje se daria, pelo menos, na maioria dos casos. Ao contrário, prova a localização tradicional das cerimônias em determinadas casas do círculo da aldeia, que elas aí se realizaram desde a antigüidade. De que tipo, porém, eram originalmente as casas-grandes dos Timbiras, não se pode mais determinar hoje. Perguntando aos índios, rece-

be-se invariavelmente a resposta que elas sempre foram do tipo atual. Disto, porém, só se pode tirar a conclusão de que a substituição do tipo antigo pelo neobrasileiro se deu muito cedo, mas não que este seja de fato o original dos Timbiras.

Fora destas duas formas de habitação – a casa retangular de cumeeira e a choça hemisférica, – usam os Timbiras Orientais oportunamente toda uma série de tipos mais primitivos de abrigo: há paraventos de folhas de palmeira, encostadas obliquamente contra alguma vara horizontal metida entre os galhos de duas árvores vizinhas, ou armada em duas forquilhas. Não encostando as folhas numa travessa, mas fincando-as no chão, em semicírculo, resulta um paravento semicônico, como Snethlage observou e como eu vi algumas vezes como primeiro abrigo numa aldeia nova. Latadas, isto é, quadros horizontais retangulares de varas, armadas na altura de um homem e cobertas com folhas de palmeira, só se vê por ocasião de cerimônias festivas no campo aberto, fora da aldeia. O seu nome é, como o do paravento, ikré-po = casa chata. Também os neobrasileiros da região armam semelhantes latadas ao lado das suas casas, sempre que celebram alguma festa, e deles visivelmente os Timbiras os adotaram. Elas só oferecem abrigo contra o sol, mas não contra a chuva. Pessoas isoladas, obrigadas a pernoitar no campo ou surpreendidas em caminho por um temporal, engrossam a copa de algum arbusto por meio de galhos e folhas de palmeira deitadas sobre ele até formar um abrigo; ou amarrando, sem cortá-las, as folhas de duas touceiras de palmeira pati pouco distantes uma da outra, formando assim uma espécie de guarita. Durante cerimônias prolongadas no pátio, nas horas de maior insolação, armam os espectadores, freqüentemente, esteiras para abrigar-se do sol, encostando-as em qualquer apoio, como seja um arco ou uma espada de pau fincada no chão ou simplesmente contra as próprias costas.

Finalmente, observei ainda que uma caverna na ponta oriental da Serra do Moquém, 18 quilômetros ao sul da aldeia de Pedra Branca dos Krahó, era oportunamente ocupada como abrigo, pois tinha na entrada algumas fogueiras velhas, apagadas.

COMENTÁRIO

Eduardo Viveiros de Castro

Curt Nimuendaju é talvez o nome mais conhecido da etnografia indígena brasileira, coisa que não se pode dizer de sua vasta obra, ainda parcialmente inédita, ainda parcialmente indisponível em português, e ainda à espera de uma edição crítica integral. A tradição lendária que cerca sua vida tem, do mesmo modo, recebido mais atenção que as lendas e tradições dos índios a cujo estudo ele se dedicou durante quarenta anos, de 1905 até sua morte em 1945, em uma aldeia tikuna do Alto Solimões.

Nimuendaju nasceu Curt Unkel em Jena, em 1883. Chegando ao Brasil em 1903, iniciou em 1905 sua convivência com os Apapocuva-Guarani do estado de São Paulo. Essa era a época em que o noroeste paulista e o sul do Mato Grosso conheciam o grande movimento de colonização por imigrantes, apoiados pela construção da estrada de ferro Noroeste do Brasil, de triste memória para os povos indígenas da região: Guarani, Kaingang, Xokleng, Ofaié... Foi nesse contexto que eclodiu o famoso debate entre Von Ihering, seguidor da tradição de Varnhagen no propor o extermínio dos povos nativos para liberar suas terras aos imigrantes, e a corrente positivista que, vitoriosa, levou à criação do Serviço de Proteção aos Índios, agência oficial com a qual Nimuendaju veio a colaborar desde cedo, tornando-se seu funcionário em 1922. Adotado e renomeado pelos Apapocuva-Guarani, Nimuendaju passou cinco anos entre eles, publicando em 1914 um relato etnograficamente magistral sobre os fundamentos religiosos das migrações Guarani em busca da "Terra sem Mal"[1].

A partir dessa primeira experiência junto aos Guarani, Nimuendaju ampliou seu interesse e atuação até abarcar praticamente toda a realidade indígena brasileira, tornando-se o principal especialista na matéria na primeira metade deste século. Autodidata sem qualquer espécie de formação acadêmica, Nimuendaju veio a adquirir um conhecimento enciclopédico sobre os índios brasileiros por uma intensa experiência de primeira mão, no campo, nas bibliotecas e nos arquivos (ao que se deve acrescentar sua constante troca de idéias e informações com autoridades como Nordenskiold, Rivet e Métraux). Entre 1906 e 1945, realizou 38 expedições etnográficas e arqueológicas, cobrindo os quatro cantos do país, desbravando conjuntos culturais até então ignorados, desenvolvendo talentos de etnógrafo, lingüista, arqueólogo, historiador e cartógrafo de um modo dificilmente emulável em qualquer época. Em tudo isso, foi guiado por um compromisso radical com a vida e o destino dos povos indígenas. Mais que teuto-brasileiro – naturalizou-se em 1922 com o nome de Curt Nimuendaju –, ele foi um teuto-índio; pois Nimuendaju nunca escondeu sua pouca simpatia pelos habitantes de origem ou identidade européia do país, responsáveis pela miséria física e psicológica dos índios, incapazes, com poucas exceções, de perceber e admirar a dignidade intrínseca das formas culturais nativas. (Em uma antífrase sarcástica, Nimuendaju chamava-os "cristãos", conforme, aliás, o uso regional; mais tarde veio a classificá-los de "neobrasileiros", em um anacronismo bastante eloqüente).

Além desse compromisso existencial com os povos indígenas, Nimuendaju foi guiado por uma sensibilidade inata, capaz de apreender os temas básicos, as questões fundantes de cada cultura que estudava: assim a dramática escatologia dos Guarani, assim a sofisticação sociológica dos Jê. O privilégio que sempre concedeu à palavra dos índios fê-lo subordinar a especulação à descrição, a opinião ao registro do ouvido e testemunhado.

Foi isso também que o levou ao aprendizado

1. "Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der religion der Apapocuva-Guarani" (*Zeitschrift für Ethnologie* 46, 1914). Edição brasileira: As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani, Hucitec 1987, tradução de C. Emmerich. A introdução à edição brasileira ("Nimuendaju e os Guarani", E. Viveiros de Castro) traz uma apreciação geral da vida e obra de Nimuendaju.

e domínio de diversas línguas indígenas, capacidades que hoje todo antropólogo tem por indispensáveis a uma descrição etnográfica em profundidade. Desse interesse pela palavra indígena são testemunhos valiosos os inúmeros mitos que colheu nas tribos visitadas. Uma pequena amostra desse esforço foi publicada anos atrás pela *Revista do Patrimônio*[2].

Nas duas últimas décadas de sua vida, Nimuendaju lançou-se ao estudo dos povos de língua jê do Brasil Central, empresa que resultou em três monografias clássicas, sobre os Xerente, os Apinayé e os Timbira Orientais (Canela e Krabó). Tais trabalhos, sobre terem estabelecido um padrão técnico até então inalcançado na antropologia brasileira, fizeram seu autor mundialmente conhecido. Robert Lowie e Claude Lévi-Strauss, a partir desses materiais, articularam hipóteses que conduziram a um movimento de reestudo dos Jê, da década de 1960 em diante, que veio a ser responsável por uma mudança de rumo decisiva na etnologia do continente.

O artigo que publicamos pertence a essa fase da carreira de Nimuendaju, tendo aparecido originalmente no número 8 da *Revista do SPHAN*, em 1944. Uma consulta à monografia do autor sobre os Timbira Orientais – indubitavelmente sua obra-prima, publicada em 1946 e ainda inédita em português[3] – mostra que o texto de "A habitação dos Timbira" foi extraído da primeira seção do segundo capítulo desse trabalho (**The Eastern Timbira**, pp. 37-45). A diferença principal é a inclusão de dois mitos timbira de origem do fogo, que o autor tomou de outras partes de sua obra. Curiosamente, o artigo de 1944 não trazia a conhecida ilustração da página 38 de **The Eastern Timbira**, a planta da aldeia circular dos Ramkokamekra, reproduzida em um célebre artigo de Lévi-Strauss sobre as organizações dualistas[4]. Decidimos, assim, incluir a planta da aldeia nessa republicação de "A habitação dos Timbira".

---

2. "Curt Nimuendaju: 104 mitos indígenas nunca publicados", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional 21*, 1986.
3. **The Eastern Timbira**. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1946, tradução e edição de R.H. Lowie.
4. "Les organisations dualistes existent-elles?" in **Anthropologie structurale**, Paris, Plon, 1958 (ver p. 165).

■ A FEB embarca para a Itália com um contingente de 23.334 pracinhas, entre eles o pintor Carlos Scliar e o economista Celso Furtado, futuro Ministro da Cultura. Rubem Braga, Joel Silveira, Egídio Squeff e Barreto Leite Filho viajam como correspondentes de guerra.

■ Forças americanas, britânicas e canadenses desembarcam na Normandia e protagonizam o chamado "Dia D" da Segunda Guerra. Paris é libertada pelos aliados. Hitler sofre um atentado, mas não morre. Os alemães lançam sua primeira bomba V-1 contra a Inglaterra.

■ Cresce no Brasil a campanha nacional pela anistia dos presos políticos. Reclama-se do Governo a libertação de Prestes e outros que estavam presos desde 1935. Da prisão, Prestes lança um manifesto apoiando a guerra contra o nazi-fascismo e propondo aos comunistas que fiquem do lado de Getúlio.

■ A Liga de Defesa Nacional, dedicada à luta contra o nazi-fascismo e ao engajamento do Brasil na guerra ao lado dos aliados, promove seu principal evento, a Exposição de Pintura Brasileira Moderna, inaugurada no dia 23 de novembro em Burlington House, sede da Royal Academy of Art, de Londres. É a maior mostra de arte brasileira até então realizada no exterior. Organizada por Augusto Rodrigues, Alcides da Rocha Miranda e Clóvis Graciano, reúne 168 pinturas, desenhos e gravuras.

Entre os artistas que participam estão, entre outros: Bonadei, Burle Marx, Hilda e Quirino Campofiorito, Di Cavalcanti, Djanira, Tarsila, Pancetti, Portinari, Santa Rosa, Iberê Camargo e Carlos Scliar. O dinheiro arrecadado com a venda das obras é entregue ao fundo de beneficência da RAF (Royal Air Force).

Antes de as obras seguirem para Londres, os artistas brasileiros entregam a seguinte mensagem ao embaixador da Inglaterra no Brasil, Noel Charles: "A presença de nossos quadros em Londres representa a contribuição que vimos trazer ao esforço de guerra britânico. Como artistas, foi a melhor maneira de expressarmos aos ingleses a nossa admiração e solidariedade, e esperamos seja o nosso gesto apreciado no seu sentido moral e simbólico mais do que por seu valor material. É para nós motivo de orgulho saber que nos achamos ao lado do povo inglês na luta contra a barbárie nazi-fascista."

■ É inaugurada a Avenida Presidente Vargas, ao custo da demolição de muitos quarteirões situados numa das áreas mais povoadas do Rio antigo. Com quatro quilômetros de extensão e 80 metros de largura, a Presidente Vargas substitui a antiga Avenida Central, hoje Rio Branco, como principal ponto de referência viária da então capital federal.

■ O ministro Capanema lança a pedra fundamental do Monumento da Juventude, a ser erguido no pátio do prédio do Ministério da Educação. O escultor do monumento, Bruno Giorgi, é focalizado numa reportagem do jornal *A Noite*, de São Paulo: Bruno Giorgi modestamente considera a sua escolha para a execução do monumento mais uma vitória da arte moderna do que realmente sua. Aliás – acrescenta o escultor paulista – a escolha do meu trabalho coroa uma concepção de escultura pela qual venho me batendo há tempos. É a escultura valorizada por si mesma, despida dos elementos decorativos que a desvalorizavam. É a volta à escultura antiga, mas sempre moderna porque livre."

■ Artigo do jornal *A Noite*, assinado por C.K. e intitulado: "Para que tanto vidro?": "Conferíamos ontem o quebra-sol, o novo elemento arquitetônico, que ainda dúvida causa ao espírito público. Mas a curiosidade e a surpresa dos transeuntes da Esplanada do Castelo e de outros sítios onde há casas modernas não se limitam ao quebra-sol. Eles perguntam também:

– Para que tanto vidro?

Referem-se às paredes de vidro, que se vão generalizando nos edifícios modernos. O exem-



Mangue, xilogravura de Osvaldo Goeldi

plo típico é o do Ministério da Educação."

■ Artigo "Emprego do vidro", de Oscar Niemeyer, publicado em *O Jornal*: "Um dos pontos preferidos pelos que combatem a arquitetura moderna é o referente ao emprego das grandes superfícies envidraçadas, que tanto a caracterizam. A crítica se baseia no excesso de luz, para passar daí a considerar o emprego das superfícies envidraçadas inadaptável ao nosso clima. Felizmente já passamos o período das argumentações teóricas que tanta dúvida trazem aos leigos, e podemos exemplificar de forma mais objetiva e real.

O excesso de luz nada tem a ver com o emprego das amplas superfícies envidraçadas que o novo tipo de construção propõe, desde que sejam tomadas as medidas indispensáveis para sua proteção contra a incidência direta dos raios solares e demasiada iluminação interna. Dessa forma, o excesso de luz vem, ao contrário, favorecer o problema, permitindo internamente um controle perfeito da mesma pela alta reserva luminosa."

■ Após um ano e meio de trabalho, no seu ateliê em Nova York, o escultor Jacques Lipchitz dá os últimos retoques na escultura *Prometeu liberto*, que será instalada numa das paredes externas do prédio do MES, provocando a maior polêmica.

■ É inaugurada a nova sede da Associação Brasileira de Imprensa – ABI, no centro do Rio de Janeiro. O projeto é dos irmãos arquitetos Marcello e Milton Roberto, que introduzem, com a obra, os primeiros *brise-soleil* verticais de concreto. Concluído antes do MES, o prédio da ABI é a obra pioneira do espírito corbusiano no Brasil.

SUMARIO DA REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTORICO E ARTÍSTICO NACIONAL Nº 9

Francisco de Frias da Mesquita,
Engenheiro-mor do Brasil 9
D. Clemente Maria da Silva-Nigra O. S. B

Documentos baianos 85
Robert C. Smith

Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae 135
J. de Sousa Leão, Filho

A casa de moradia no Brasil antigo 159
J. Wasth Rodrigues

O Convento da Penha 199
Mario A. Freire

A Casa Capitular de Mariana 217
Conego Raimundo Trindade

Retratos coloniais 251
Hannah Levy

Como nasceu Sabará 291
Salomão de Vasconcelos

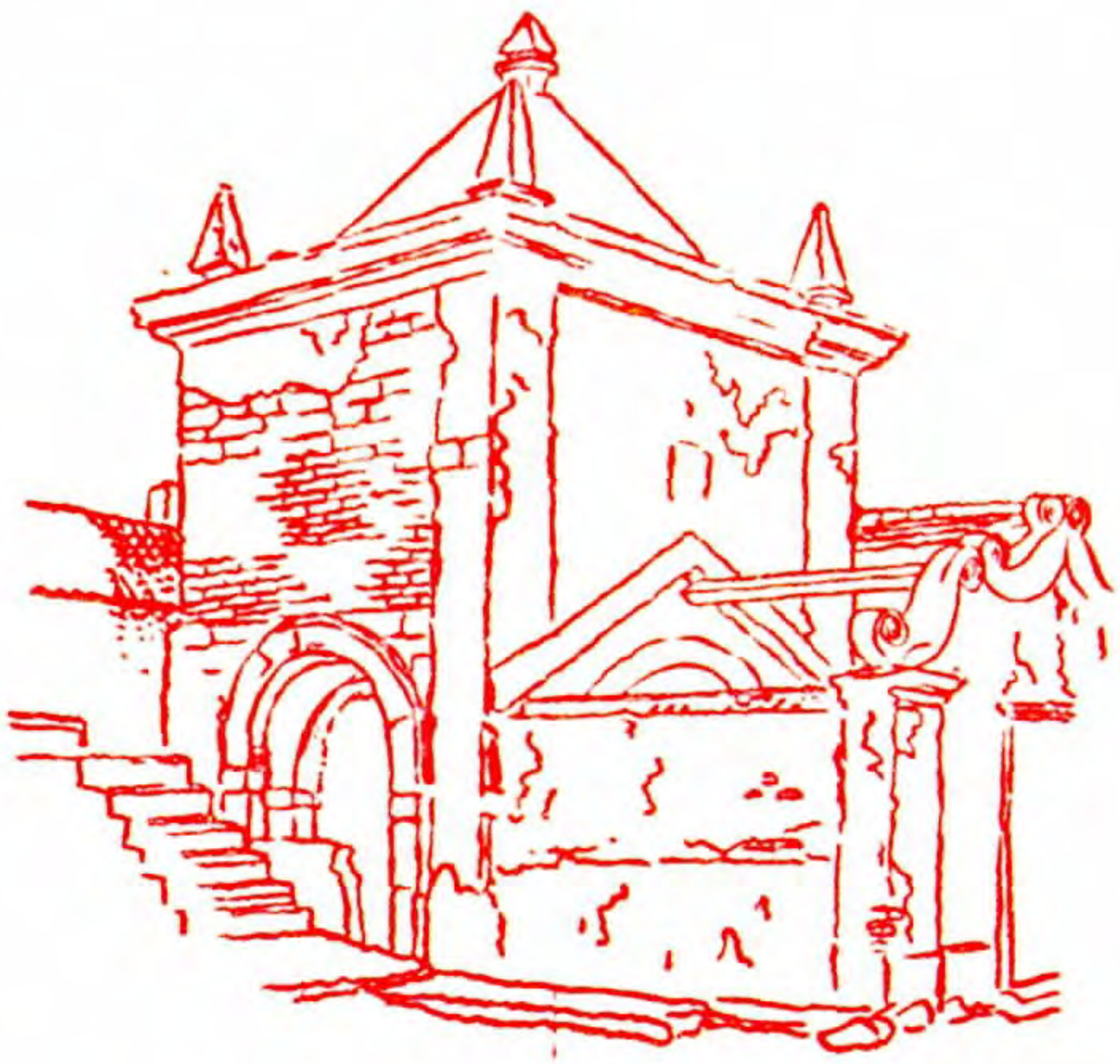
A Congregação do Oratorio
e suas igrejas em Pernambuco 331
Augusto de Lima Júnior

Casas dos séculos 18 e 19 em Sorocaba 347
Aluisio de Almeida

A Fortaleza de Villegagnon 369
Mário Ferreira França

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL



9

RIO DE JANEIRO — 1945

Robert C. Smith

DOCUMENTOS BAIANOS

Ao lado das irmandades e das ordens religiosas, às quais se deve a iniciativa de maior expressão na arquitetura colonial brasileira a edificação das igrejas e conventos –, colocam-se as câmaras municipais como elementos essencial de estímulo para o desenvolvimento do gosto e a regulamentação dos processos técnicos de construção, no Brasil. Tanto na edificação e embelezamento das suas sedes como na determinação das diretrizes e instruções a serem observadas nas demais construções, no registro de oficiais mecânicos, na atenção dispensada a contratos e a preços, os antigos senados da câmara se preocupavam constantemente com as questões de arte e arquitetura. Geralmente, guardavam com cuidado seus livros de tombo. Esses documentos, conservados até hoje em vários arquivos municipais brasileiros, constituem campo fertilíssimo, embora pouco explorado, para o estudo da arte colonial no país.

Os livros da extinta Câmara da Cidade do Salvador, preservados em grande parte, formam a base da opulenta coleção do arquivo histórico da prefeitura, na capital baiana, onde se encontram bem classificados e facilmente acessíveis aos pesquisadores[1]. Contêm as mais amplas e variadas informações no tocante a ofícios mecânicos, construções civis e normas de estrutura e decoração na Bahia, sobretudo com referência ao século XVIII[2].

Quem se der ao trabalho de compulsar as longas listas de ofícios mecânicos registrados pelo senado, poderá levantar um catálogo de proporções consideráveis, com os nomes de canteiros, marceneiros, douradores, ferreiros e ourives, até agora desconhecidos na sua maioria[3]. Os nomes dos mestres pedreiros do Salvador, durante sucessivas décadas, podem ser encontrados nos contratos, onde também se faz menção das reuniões em que tomaram parte[4]. Esses papéis, que permitem estabelecer tantas identificações novas, constituem um admirável ponto de partida para o estudo pormenorizado dos homens que levaram a cabo a construção da Bahia no período colonial. Referências ocasionais às atividades extracurriculares dos engenheiros portugueses da Academia Militar indicam que Manuel Cardoso de Saldanha, Nicolau Carvalho de Abreu, José Antônio Caldas, Manuel de Oliveira Mendes e vários outros fizeram mais do que conceber, executar e restaurar obras de fortificação[5]. A verdade é que esses arquitetos militares desempenharam um grande papel no processo de formação da cidade[6].

No livro do tombo do arruamento, bem como em outros papéis, há, disseminadas, alusões preciosas às condições de construção, às normas, que presidiam às proporções das casas, e ao gosto dominante na pintura de salas e edifícios, em diferentes épocas. A descrição da decoração do forro do teto da velha sala grande de vereação do senado da câmara, por exemplo, encomendado a 16 de outubro de 1736, vale por um documento altamente característico da era de D. João V[7]. A da pintura do quartel próximo ao Carmo revela indiscutivelmente as tendências do gosto em 1789[8], enquanto um terceiro documento sobre pintura nos proporciona uma rela-

ção das cores utilizadas num grande empreendimento artístico em princípios do século XIX[9]. As posturas da câmara, baixadas a intervalos, especificam os preços legais de madeiras, tijolos, fechaduras, dobradiças, e outros materiais da arte de edificar, juntamente com os ordenados de certos oficiais empregados nas obras.

Desse amplo e valioso acervo, contido no Arquivo Histórico da Prefeitura do Salvador, quatro documentos foram extraídos e aqui se reproduzem em sua forma original, acompanhados de notas para a sua interpretação. Tais documentos foram selecionados não apenas em virtude da sua importância relativamente à própria Bahia, mas também pelo seu interesse em face da história geral da arte brasileira.

I

"Termo de rematação de dous armarios / que remattou em praça o alferes Manoel de Souza Ribr.° p.ª os fazer por / ordem deste senado.

Aos vinte e cinco dias do mez de janeiro de / mil e sete centos e vinte e quatro anos nes/ta cidade do salvador Bahia de Todos os Santos nas casas do senado da camera estando / presentes o d.or juiz de fora, Ignacio Barbosa Machado, e mais vereadores e procurador / que servem neste prezente anno abaixo assi/nados mandaraõ vir perante si o porteyro do / conselho Amaro de Araujo Lima, e por elles lhe foi perguntado que tempo havia que / trazia na praça em pregaõ a obra de dous / armarios que este senado mandara fazer p.ª guardar os livros e papeis pertenentes ao dito / senado, e pelo dito port.ro lhes foi respondido / que desde o anno passado os trazia em pregaõ na dita praça, e que o menor lanço que nelles / houvera, fora o de duzentos mil r.s que lan/sara o alferes Manoel de Souza Rib.ro, o qual se obrigara a fazelos na forma seguinte Dous / armarios de vinhatico com onze palmos de / alto, contando da cornija de baixo athe a / de sima e oito palmos de largo medidos de / canto a canto das cornijas, feitos em dous corpos / cada hu dos ditos armarios, e cada hu com quatro portas e duas gavetas no meyo / dellas unidas no primeir.° corpo de baixo, e que / teriaõ de fundo tres palmos, incluindose nellas /as grossuras das madeiras, e que seriaõ com / suas pilastras refendidas, e tanto as gavetas / como as portas, e ilhargas seriaõ de almofadas / e em sima das cornijas lhes poria seus remates / de taboas recortadas, e lhes poria tambem, / ... dicessem con toda a / obra, e que nos vaões de dentro meteria os / repartimentos que fossem necessario segundo se lhe ordenasse, e que tambem lhes poria to/da a ferragem que houvesse mister, assim de missagras como de fechaduras e chaves dan/do acabado com inteira perfeiçaõ dentro de tres mezes da fatura desta remattaçaõ ...../ pelo d.° d.or juiz de fora e mais vereaçaõ dependendo a naõ haver outro lanço menor man/daraõ ao dito porteyro que na forma do lanço / sobredito, remattasse a obra dos ditos dous ar/marios pelo dito preço de duzentos mil r.s / ao dito alferes Manoel de Souza Ribeyro de / baixo de todas as condições ja declaradas. O que o dito porteyro logo fez na praça publica com as / solenidades necessarias que se costumaõ fazer em / semelhantes remattaçoens, mettendolhe ultima/mente na maõ hu ramo verde que na sua trazia,/ em sinal de que lhe remattara a obra dos ditos dous armarios feitos e acabados com intei/ra perfeiçaõ pelo dito preço de duzentos mil r.s / e feita assim a dita remattaçaõ foi dito pelo me/smo remattador, que elle se obrigava a fazelos / na forma que fica referida p.ª que obrigava sua pessoa e bens havidos, e por haver com / melhor parado (?) delles. Com o que o dito d.or juiz de fo/ra e mais vereaçaõ lhe houveraõ por bem / feita firma e valioza de que mandaraõ fazer / este termo em que todos assinaraõ com o dito / remattador, e o mesmo porteyro sendo prezentes por test.as Jose G.lz Coelho, e Ant.° Correa Oliv.ª, / Agostinho Ximenes, escrvaõ da camera o escrevi.

Por m.do do senado / da camera de 19 / de setr.° de 1724 / teve pagam.to o Alferes M.el de Sou/za Rib.ro do thezr.° / F.co de Salazar / ..... da obra do termo in fron/te reg.do no 1.° 3.° dos m.dos a f. 175"[10].

Os dois armários a que se refere este documento, já não existem. Desapareceram com as

sucessivas remodelações sofridas pela casa da câmara, a atual prefeitura, nos anos posteriores à feitura dessas peças. Felizmente, porém, encontram-se ainda na cidade armários desse mesmo período, e que correspondem, boa parte, à descrição feita no documento.

Assim podemos mencionar as seis belas peças existentes em dependências da Igreja da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco do Salvador, uma das quais é aqui reproduzida (fig. 2). Quatro desses armários se encontram na sacristia, e dois outros na sala do consistório, na parte imediatamente superior. Ocupam todos a mesma posição, estando conjugados nas extremidades das duas salas. Nos armários de cima, faltam gavetas entre os dois corpos de cada móvel. Dadas as suas proporções e a alta qualidade de sua fabricação, incluem-se entre os exemplares mais notáveis da marcenaria baiana do século XVIII. Não se conhece a data em que foram executados, mas não será difícil estabelecer a época provável em que isto se deu.

O templo da Venerável Ordem Terceira do S. Francisco foi começado em 1701, inaugurando-se em 1703. Contudo, não é de crer que os armários já estivessem prontos nesse último ano. As igrejas brasileiras do período colonial geralmente estavam longe de ser acabadas, quando eram oficialmente abertas ao culto. Indicam os livros da irmandade que o grandioso templo baiano de N. S.ª da Conceição da Praia, principiado em 1739 e consagrado em 1766, ainda não estava concluído em 1813[11]. Por uma coincidência curiosa, esta última igreja e a Ordem Terceira de S. Francisco, no seu aspecto original, foram os dois templos baianos mais apreciados por um arquiteto local do século XVIII, à vista da magnificência de seus ornatos[12]. Será lícito supor, assim, que a arrematação e execução da talha original e de outros adornos internos da igreja da Ordem Terceira, a maior parte dos quais vieram a ser substituídos na primeira metade do século XIX, sofressem a mesma demora que caracterizou as obras da igreja da Conceição da Praia. Que o estilo dos armários da Ordem Terceira ainda era de uso em 1731, isto se verifica pela data esculpida na peanha no alto da portada da Capela de S. Miguel, da cidade do Salvador, cuja execução nitidamente se assemelha à dos móveis aqui estudados (fig. 5). São as mesmas "portas almofadadas", os mesmos frisos apainelados, o mesmo frontão vigoroso, em forma de arco quebrado[13]. Quem examinar um dos armários da Ordem Terceira em confronto com a portada de S. Miguel reconhecerá imediatamente tal semelhança. Outras circunstâncias importantes: a capela foi começada na década de 1720, e mandada fazer por um irmão da Ordem Terceira de S. Francisco, que posteriormente a doou ao patrimônio da ordem[14]. Isto indica, em primeiro lugar, certa identidade entre a portada e os armários; em segundo lugar, a possibilidade de constituírem tais armários uma produção contemporânea da portada. A data citada colocaria, pois, os móveis da Ordem Terceira em relação próxima com os da câmara cuja execução, como sabemos pelo contrato e nota de pagamento anexa, foi ajustada e concluída no ano de 1724.

Voltando ao documento, comparemos os armários existentes com os exemplares perdidos. Verifica-se logo que os da antiga câmara foram feitos de vinhático. As peças da Ordem Terceira são de jacarandá. Isto pode significar que os armários conservados são na realidade posteriores aos referidos no documento, pois, em geral, o emprego do vinhático precedeu ao do jacarandá. Observamos depois que a altura dos armários da câmara, "contando da cornija de baixo athe a de sima", era de onze palmos, ou 2,42m[15]. Medidos a partir da base, da cornija de baixo até à de cima, da mesma maneira, os da Ordem Terceira alcançam uma altura de 2,65m. Tinham os móveis da câmara uma largura de 1,76m., com profundidade de 0,62m.; já os da Ordem Terceira medem 1,82m. de largura e 0,45m de profundidade.

Havia, pois, diferença nas dimensões dos dois grupos de armários. Os da câmara eram mais baixos e mais profundos do que os dos irmãos. Mostravam-se aqueles também mais estreitos. Sob outros aspectos, porém, a descrição dos primeiros se pode aplicar com perfeita exatidão aos segundos.

Declara o termo de arrematação, da câmara, que cada um devia ser feito " em dous corpos... e cada hu com quatro portas e duas gavetas no meyo dellas unidas no primeir.° corpo de baixo". Temos aí precisamente a disposição encontrada nos armários da sacristia da Ordem Terceira, cujas portas e gavetas também são "de almofadas". Igual tratamento foi dado a um móvel do mesmo gênero, existente no Palacete Ferrão (antigo Seminário de N. S.ª da Conceição dos Jesuítas) e a dois outros instalados na interessante Capela de Santo Antônio da Mouraria, construções, ambas, contemporâneas[16] e da mesma cidade.

Outra diferença pode ser anotada. Especifica o documento que as "gavetas com as portas e *ilhargas* serião de almofadas". Tal declaração parece indicar que os armários da câmara não eram embutidos nas paredes, como os da Ordem Terceira, os do antigo seminário, e os de Santo Antônio da Mouraria, pois, do contrário, não se justificariam as almofadas laterais (ilhargas), que seriam invisíveis. Não obstante essa indicação, torna-se difícil, senão impossível, encontrar armários baianos com essas mesmas proporções características – disposição de portas e gavetas, pilastras, cornija, remate – que tenham sido executados para colocação fora de parede. Todas as grandes sacristias da Bahia, como também as do Recife, ostentam armários embutidos. todavia, resta a objeção de que a presença desse tipo de móvel em salas dependentes de igrejas, mesmo em cômodos relativamente afastados do culto, como o consistório da Ordem Terceira de S. Francisco, não pode ter relação com o arranjo de móveis numa grande sala de edifício civil. É pena que, atualmente, não se possa observar instalação análoga de armários embutidos em nenhum antiga casa de câmara da zona baiana. Contudo, encontram-se casos da mesma disposição na arquitetura colonial doméstica da região, bem como em numerosas casas setecentistas dos Estados Unidos[17]. Há um belo exemplar, de fabricação posterior, em uma casa de Cachoeira. O da antiga casa dos jesuítas, à Rua do Maciel, já mencionado, integra-se numa construção cuja portada traz a data de 1701, e que, antes de servir de seminário, era residência particular. Isto indicaria, pois, que o destino original da peça provavelmente fosse doméstico. Finalmente, as aberturas a intervalos regulares nas paredes arruinadas da chamada Torre de Garcia d'Ávila sugerem que, já nos séculos XVI e XVII, as casas baianas possuíssem armários embutidos.

Seguem-se, no termo de 1724, referências às "pilastras refendidas" dos armários desaparecidos, que se relacionam com as pilastras almofadadas dos armários da Ordem Terceira de S. Francisco. Também "seus remates de taboas recortadas" se observam nos armários existentes. Os dois grupos de móveis foram feitos "para guardar os livros e papéis", sendo os da irmandade utilizados ainda para tal fim (fig. 3). Em ambos, pois, a importância das estantes, embora escondidas pelas portas, ficava patente.

Formam, assim, contraste muito acentuado com outro agrupamento de armários, onde é possível observar uma infinidade de gavetinhas inteiramente expostas. A esse último tipo pertencem os elegantes armários de sacristia nas igrejas dos conventos de S. Francisco e N. S.ª do Carmo, e do Hospício de N. S.ª da Boa Viagem, na Bahia.

O documento de 1724 declara ainda que o marceneiro Manuel de Sousa Ribeiro recebeu pelo seu trabalho a quantia de 200$000. Através de posturas registradas no Arquivo Histórico da Prefeitura do Salvador podemos calcular o custo aproximado da obra[18]. Em 1716, oito anos antes da lavratura do termo, vendia-se por 5$500 uma dúzia de tábuas de vinhático, com 6,60m. de comprimento por 0,33m. de largura. Como é provável que a feitura dos armários da câmara exigisse, no máximo, quatro dúzias dessas tábuas, Manuel Ribeiro teria feito uma despesa total de 22$000 rs. com a madeira. O termo exigia "a ferragem que houvesse mister, assim de missagras como de fechaduras e chaves". Informações sobre os preços desses artigos em 1716 também nos são oferecidas pelas posturas da antiga câmara. "Fechaduras mouriscas" custavam $640, e as dobradiças do menor tamanho valiam $160 a unidade. Possuindo um dos armários da Ordem Terceira seis fechaduras e cinco

pares de dobradiças, e dada a notável semelhança entre eles e os da Câmara, parece razoável admitir que cada um desses últimos haja consumido a mesma quantidade de material. Assim, para fazer dois armários iguais, teria o marceneiro comprado doze fechaduras a 3$840 e dez pares de dobradiças a 1$600, tudo importando num dispêndio de 5$440. As doze chaves necessárias teriam custado talvez 2$400, pois o preço de cada "chave mourisca" foi fixado em $200 rs. nas posturas de 1716. Temos por fim o pormenor dos pregos, cuja venda aquelas posturas autorizavam à razão de $120 o cento. Quantos pregos utilizaria o marceneiro para fazer dois grandes armários? Como a ligação das várias partes dos móveis era feita, segundo parece, mediante o uso de pequenas cavilhas de madeira, que o carpinteiro podia preparar facilmente com as tábuas já compradas, a resposta será: nenhum.

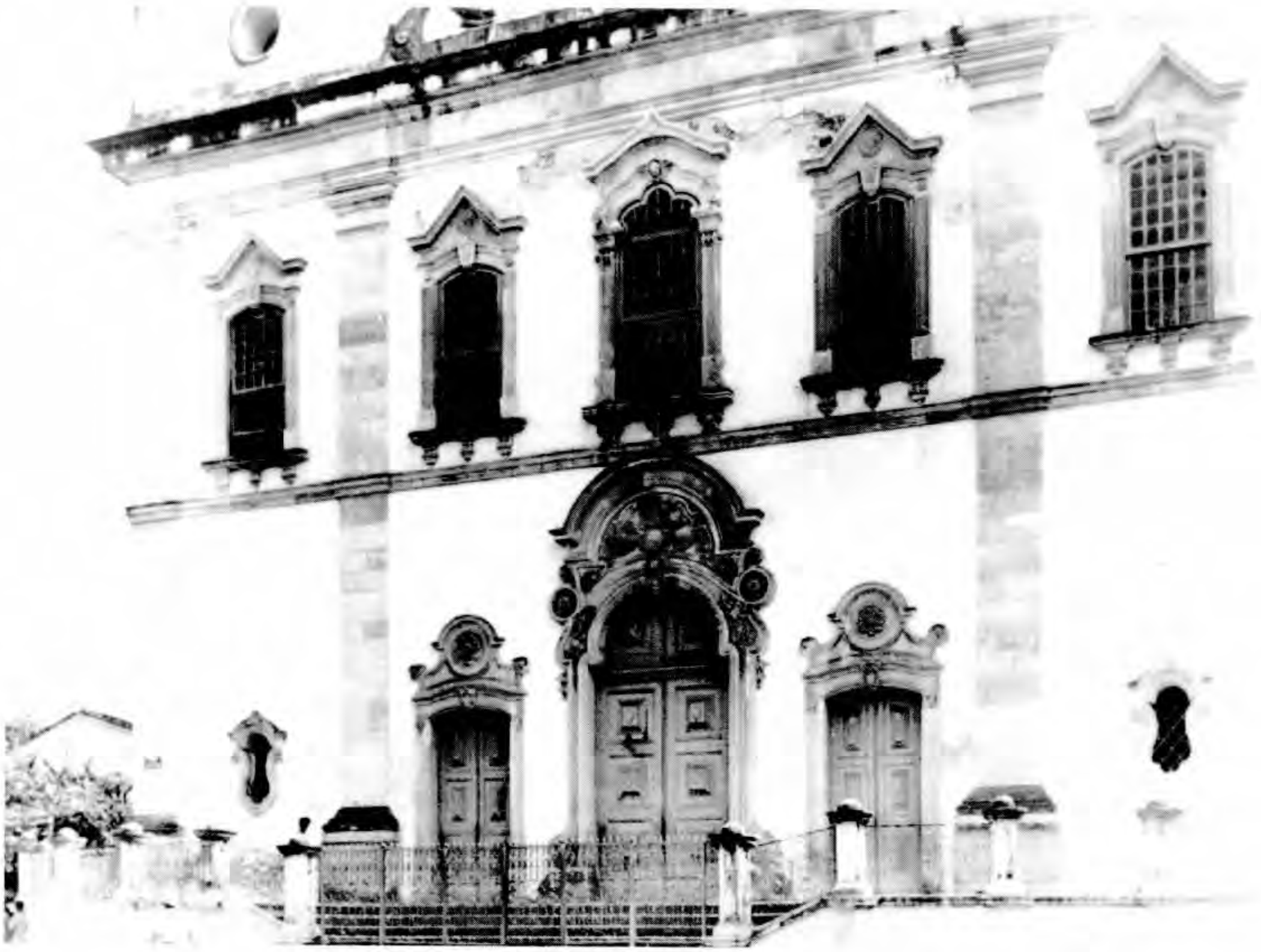
Assim, a despesa total com os materiais não excederia a 30$000. Avaliando o marceneiro seu trabalho em $400 rs. diários (jornal que os mestres carpinteiros ganhavam em 1716, na Bahia), os três meses concedidos para a execução do contrato importariam em 36$000. Teria ele, portanto, obtido um lucro de 144$000.

Quem era o alferes Manuel de Sousa Ribeiro? Não se sabe nada a seu respeito, além das referências encontradas no documento. Um Manuel de Sousa, marceneiro, residente na Bahia, foi examinado e registrado nos livros de ofícios mecânicos da Câmara, a 15 de setembro de 1706, dezoito anos antes de ser assinado o termo de arrematação dos armários[19]. Não basta, contudo, para identificá-lo com o alferes Manuel de Sousa Ribeiro.

O estilo dos armários da Ordem Terceira de S. Francisco revela um caráter decididamente arquitetônico. Na talha sóbria das almofadas, na divisão regular de todos os elementos, e na rigidez intransigente dos perfis, lembram eles fachadas de certas igrejas típicas baianas de fins do século XVII e começos do século XVIII, tais como as da Santa Casa da Misericórdia, a do antigo Colégio dos Jesuítas, a do SS. Sacramento à Rua do Passo, a do Convento do Senhor Bom Jesus dos Perdões. Ostentam as mesmas formas retilíneas dos edifícios que os jesuítas faziam levantar no decorrer do século XVII e cujo estilo, ainda nas primeiras décadas do século XVIII, vigorava em todo o Brasil. Como naquelas igrejas, há nelas uma opulência contida nos limites impostos pela dignidade do estilo. Podem ser considerados como um desenvolvimento do tipo seiscentista de armário embutido, tal como as pequenas peças, hoje pintadas, da sacristia da Santa Casa da Bahia ou o esplêndido exemplar em parte dourado da velha Sé de Olinda[20] (fig. 6). São essencialmente diversos, no estilo e na disposição, dos armários do Convento de S. Francisco, relativamente contemporâneos, cujo caráter é eminentemente plástico, e onde uma nova ênfase escultórica substitui a antiga predominância de linhas arquitetônicas (fig. 7). Estes últimos já denunciam o barroco verdadeiro, que com grande atraso invadira a Bahia, alterando profundamente, com sua presença, não somente o tratamento superficial dos assuntos, mas também a estrutura. Observa-se a mesma transformação nas pias ou chafarizes das sacristias, nos azulejos, na mobília, e, até certo ponto, nas próprias fachadas.

Mas, apesar de diferenças tão sensíveis, possuem os armários da Ordem Terceira um pequeno elemento em comum com os do convento[21]. É o uso de uma pequena cruz torneada, de bilros, sobre uma peanha, rematando o conjunto da composição. No tímpano do frontão embutido em madeira mais clara, acha-se o emblema franciscano das chagas. Essa forma de inclusão lembra ainda o escudo carmelita colocado por cima de um par de armários na sacristia da Igreja da Ordem Terceira de N. S.ª do Carmo, no Recife, também no princípio do século XVIII – armários que, por sua vez, obedecem ao estilo dos exemplares existentes no Convento de S. Francisco do Salvador.

Fig. 1: Igreja Matriz de Sant'Ana. Salvador, Bahia. (ver nota 6)



II

O Senado da Câmara da Cidade do Salvador fiscalizava rigorosamente, no decorrer do século XVIII, não apenas os preços de numerosas utilidades essenciais à vida urbana, senão também o próprio aspecto da cidade. É assim que em um de seus livros de posturas se consigna, já em 1696, esta advertência: "Que nenhuma pessoa fabrique caza alguma que bote sacada sobre a rua, e desta não tome parte alguma, fazendo escadas, balcão ou poyal, sem licença da camera, pena de seis mil reis"[22]. A recomendação repetia-se em 1716. Dez anos depois, estabelecia-se a proibição geral de edificar sem consentimento oficial: "Que tôda a pessoa que fabricar obra tenha licença do Senado, inda que esteja coberta de telha, além de mais penas que tem, ademolirá a sua custa"[23]. Nos livros de alinhamento e vistoria, aludem os medidores, repetidamente, às dimensões das sacadas. Uma resolução de 8 de novembro de 1747 ordena "sacadas de dous palmos e meyo"[24]. Tais proporções constituem, em 1749, fórmula oficial nos termos de vistoria, "... e a sacada não terá mais de largo de dous palmos, e meyo"[25]. Na década seguinte, permitiram os medidores "botar sacadas que não excederaõ a ley"[26].

Em 15 de novembro de 1785, sendo arruadores do conselho Januário da Costa Carneiro e José Caetano Rebêlo de Mesquita[27], o Senado da Câmara expediu novas determinações a serem observadas na construção de casas dentro e fora dos limites da cidade. O documento, notavelmente minucioso no que toca a proporções de andares, portas, janelas e sacadas, é da maior importância para a história da arquitetura colonial no Brasil.

"Cazas

Qualquer pessoa, que quizer mandar edificar / nesta cidade, e fora das suas / portas, qualquer





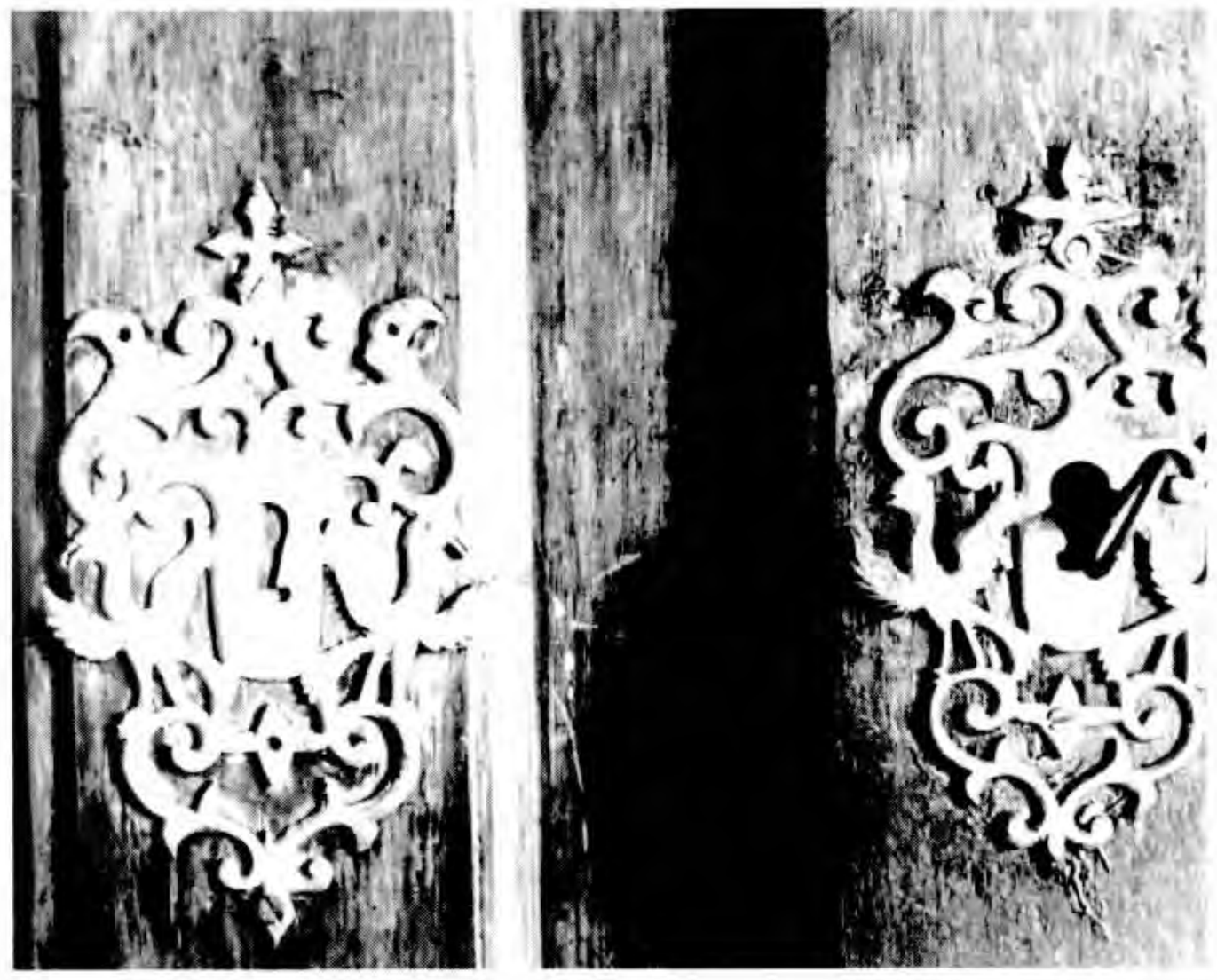


Fig. 2: Armário da sacristia. Igreja da V. Ordem Terceira de São Francisco. Salvador, Bahia.
Fig. 3: Interior de um armário da sala do consistório. Igreja da V. Ordem Terceira de São Francisco. Salvador, Bahia.
Fig. 4: Fechadura de um armário do consistório. Igreja da V. Ordem Terceira de São Francisco. Salvador, Bahia.





Fig. 5: Capela de São Miguel, Salvador, Bahia.
Fig. 6: Armário da sala capitular, Sé Catedral, Olinda, Pernambuco.
Fig. 7: Armário da sacristia, Igreja do Convento de São Francisco, Salvador, Bahia.

edifício, / o fará na forma seguinte: Do plano da rua athe / o envigamento do primeiro sobrado terá / de altura quinze palmos e meio, e para a / cornija dous palmos e meio, e querendo / fazer segundo andar ou sobrado, será / com altura proporcionada conforme / delinear o mestre de obras deste Senado. / No primeiro andar naõ faraõ sacadas, / mas sim janellas divididas de pulpitos,/ estas naõ sahiraõ fora mais / de palmo, e quando muito palmo e me/io com grades de ferro, ou de pau pin/tadas, ou de janolozias (gelosias?), naõ exceden/do a altura destas de quatro palmos, / e sem postigos para sima; jane/llas do segundo andar seraõ de para/peito, naõ excedendo a altura destas de quatro pal/mos; as portas teraõ de largura sinco / palmos e meio, e de altura na hombreira, / ou pé direito des palmos, / e seraõ de volta, ou sem ella, fazendo aque/lla figura no ornato que for da vontade, /e melhor gosto dos donos, de sorte que na / largura poderaõ exceder mais, ou menos / meio palmo, porem nada na altura, e / nas loges poderaõ fazer janellas de para/peito, naõ excedendo sete ou quatro palmos / seguindo porem as vergas o mesmo ali/nhamento das portas: nas ladeiras quan/do o terreno declinar sinco palmos, se re/saltará o prospecto, fazendo a sua fa/chada em forma de redentes: Esta mes/ma formalidade se observará quando houverem de reedificar quaesquer propri/edades, e necessitando alguma sacada das / antigas de concerto consideravel, se naõ / poderá fazer na forma que existia, mas / sim se reduzirá a sacada, as janellas di/vididas com grades, ou rotulas na forma / determinada. Declarasse, que do plano / da rua the o vigamento the digo o vigamen/to do primeiro sobrado, terá de altura quin/ze palmos, e hum para o vigamento, e o / soalhado que fazem desasseis, e deste at/he o cornijamento, quinze palmos e meio, e para a cornija dous palmos e meio, co/mo ja se declarou a principio: e para / todas estas obras dará a forma expres/sada o mestre de obras do senado remetendo/selhe esta deligencia para o delinea/mento. E quem quizer fazer al/guma propriedade nobre, e de maior / grandeza das ordinarias, aprezentará / neste mesmo senado o risco do prospeto, e da formalidade do edificio, confor/me o terreno para se averiguar se hé, ou / naõ conveniente, a fim de se lhe conceder / ou naõ faculdade. Toda, e qualquer / pessoa que o contrario fizer sera punido / com trinta dias de cadêa, e seis mil reis / de condenaçaõ, alem de se demolir a sua / custa a obra que tiver feita: e nas arua/çõens que se fizerem se mandará logo / observar o que fica determinado, o Mestre / das Obras que der o risco contrario ao que / se acha expressado nesta postura ficará / comprehendido nas mesmas penas e se/rá privado do officio"[28].

Estabeleceu assim a câmara o padrão de 7,48m. para altura do casario, a contar do nível da rua até o remate da cornija. Especificou ainda as dimensões de cada parte da edificação. Para uma casa de dois andares, autorizou, no primeiro andar, isto é, o térreo, a altura de 3,52m.; no segundo, 3,41m., e na cornija, 0.55m. Estabeleceu para as janelas de baixo a altura de 1,54m. ou 0,88m., "seguindo porem as vergas o mesmo alinhamento das portas." As janelas superiores, de parapeito, poderiam ter 0,88m. de altura.

A interpretação da postura vai bem até este ponto. Mas surge logo uma dificuldade. Na parte final do documento, quando se recapitulam as proporções, encontram-se expressas bem claramente as do primeiro e segundo andares. Não obstante, lê-se no princípio que "querendo fazer segundo andar ou sobrado, será com altura proporcionada conforme delinear o mestre de obras deste senado". Há duas explicações possíveis, para isso. A primeira seria que, como a parte final e conclusiva do documento era mais importante do que a sua parte inicial, tal pormenor fora emendado na recapitulação. Assim, desapareceria a contradição aparente. A segunda interpretação consiste em admitir a possibilidade de uma confusão de terminologia: a referência inicial ao segundo andar corresponderia, na realidade, a uma terceira parte da construção, autorizando-se destarte a feitura de casas de três andares, sendo o terceiro "com altura proporcionada conforme delinear o mestre de obras deste senado". Casas de mais de dois andares figuram em proporção elevada nos "prospectos" da Cidade de Caldas (1759), bem como no

manuscrito de Luís dos Santos Vilhena (1800-1801)[29]'. Encontram-se também na sugestiva aquarela que representa o antigo Mercado de Santa Bárbara, existente no Museu do Estado da Bahia (Fig. 8)[30].

Num desenho que ilustra este artigo (fig. 9)[31], procurou-se representar a casa típica baiana, tal como a postura de 1785 autorizava a sua construção; foi elaborado em vista da segunda interpretação proposta.

Vêem-se aí, no primeiro andar, janelas de parapeito em forma de púlpito, isto é, com gelosias que se levantam[32], exatamente como na vista do mercado, onde, porém, elas fazem parte das sacadas. O possível "caráter" dessas janelas talvez seja melhor exemplificado (fig. 10) na fachada de uma admirável casa do século XVIII, existente na Cidade de Goiana, em Pernambuco[33].

É curiosa a referência, no documento, às janelas do segundo andar, que "serão de parapeito, não excedendo estes de quatro palmos". Curiosa, porque, em todas as casas baianas que parecem datar dessa época, os vãos superiores descem até o nível da sacada, como também as janelas representadas na aquarela de Santa Bárbara[34]. Podemos citar , nesse gênero, duas casas do Salvador, cujas proporções obedecem mais ou menos às da postura. A primeira, à Rua Monte Alverne, n.° 15 (fig. 11)[35] é mais regular do que a segunda, à Rua Rocha Galvão, n.° 59 (fig. 12)[36]. Torna-se interessantíssimo comparar as bacias das suas sacadas com as das casas do Mercado de Santa Bárbara, que se apresentam iguais. Primitivamente, teriam "grades de pau pintadas", com as da aquarela.

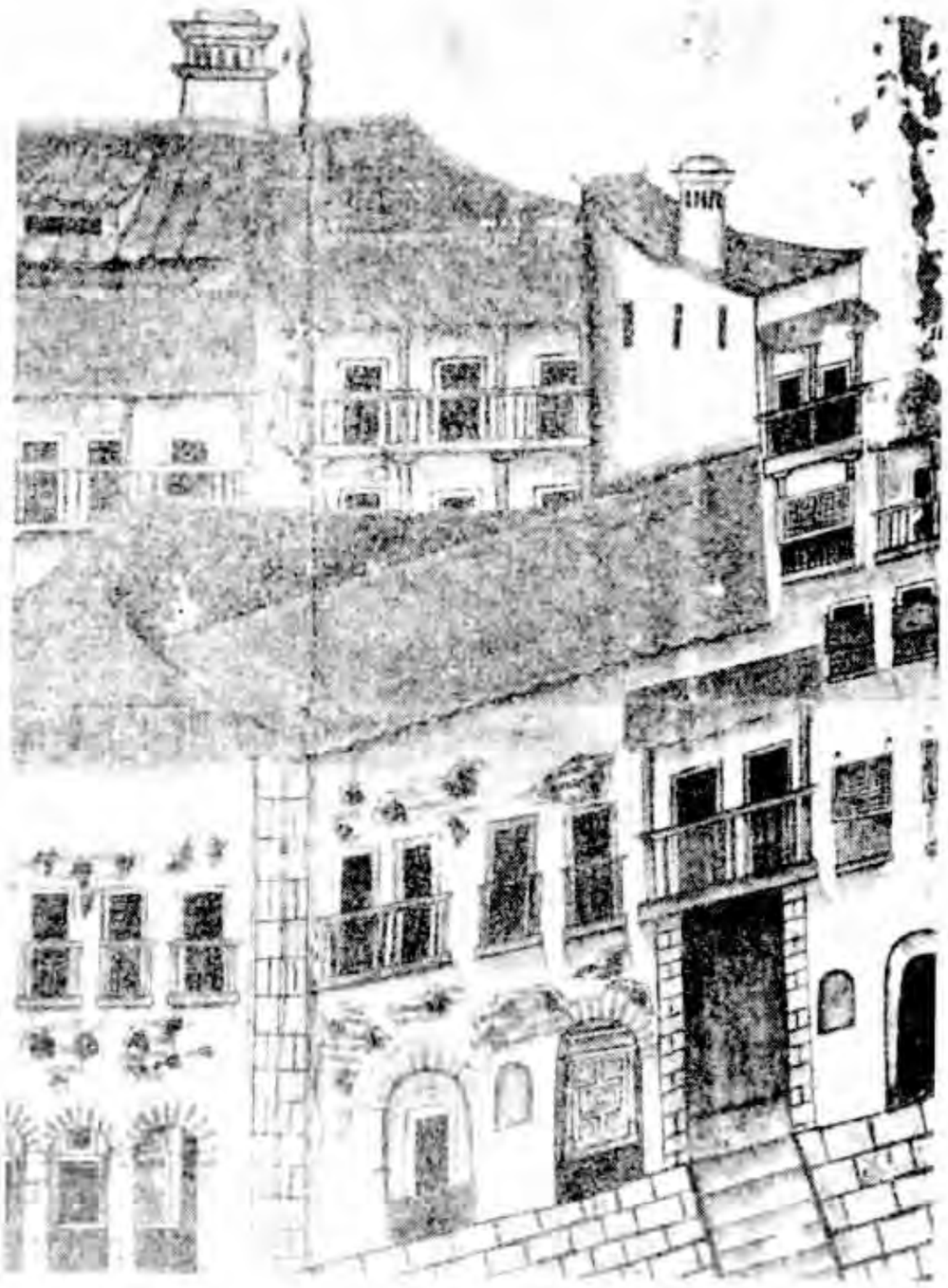
No desenho que representa a casa da postura de 1785, todas as vergas são de forma quadrada, e não de volta, como facultava aquele documento. A mesma forma quadrada pode ser vista num precioso mapa de casas pernambucanas, de 1788 (fig. 13)[37].

O perfil acidentado da maioria das zonas mais antigas da Cidade do Salvador obrigava muitas vezes a estabelecer, para os fundos das casas aí construídas, nível diferente do das fachadas, como ocorreu na cidade mineira de Ouro Preto. Para orientar o construtor nesta emergência, a postura autorizava semelhante forma de edificação "nas ladeiras quando o terreno declinar sinco palmos (1,10m.)". Por outras palavras: devia-se obedecer ao declive do terreno, como na fachada do prédio da Rua Rocha Galvão[38] . Para regularizar a fisionomia da cidade, a postura tornava obrigatória a observância de todos esses princípios, quer na construção quer no conserto das casas. Proibia a perpetuação das antigas sacadas e de outras projeções sobre a rua: "e necessitando alguma sacada das antigas de concerto considerável, se não poderá fazer na forma que existia, mas sim se reduzirá a sacada". O mesmo quanto às gelosias das janelas. Adotava assim o senado da câmara a tendência, que se vinha acentuando havia muitos anos, para eliminar quanto possível as protuberâncias características das velhas casas coloniais. Até 1764 a lei tolerava novas sacadas com a largura de dois palmos e meio (0,55m.)[39]. Em 1785, reduziu-se, porém, essa extensão a 0,22-0,33m. Seriam assim as sacadas originais, nas duas casas das figuras 11e 12.

III

Tendo reduzido assim as amplas sacadas da cidade, a câmara, várias décadas depois, atacou as próprias gelosias. Esses postigos de sarrafos diagonalmente sobrepostos, chamados gelosias, adufas, rótulas ou urupemas, constituíram um dos elementos mais característicos das antigas construções urbanas brasileiras. As gelosias do Rio de Janeiro, delineadas no grande "prospecto" da cidade, de meados do século XVIII, existente no arquivo militar, podiam ser vistas em todas as casas à beira mar[40]. Hoje raríssimas, encontram-se apenas em casos isolados, como na casa citada de Goiana, e em certos conventos baianos, como Perdões, S.Francisco e N. S. da Lapa, que resistiram à correnteza do progresso.

O Sr. José Mariano Filho, em seu livro **Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira**, fala do desapreço em que eram tidas as janelas desse tipo no Rio de Janeiro, após a vinda do Príncipe Regente[41]. Já antes de 20 de maio de 1807 o desembargador João Rodrigues de Brito condenara as da Bahia:





"As gelosias tambem obstão à civilização, escondendo o bello sexo ao masculino, para apparecer a furto sempre envergonhado. A destruição deste econdrijo mourisco poria as senhoras na posição de vestir-se melhor para chegarem às janellas, a satisfazer a natural curiosidade de verem, e serem vistas, e assim familiarizando-se com o sexo masculino, não olharião como virtude o insocial recolhimento, que as faz exitar os homens, como a excommungados"[42].

Cita José Mariano o trecho de um livro do padre Luis dos Santos Vilhena[43], segundo o qual, por força de um edital do Intendente Geral da Polícia, Conselheiro Paulo Fernandes Viana, a 11 de junho de 1809 foram abolidas todas as gelosias de madeira da cidade do Rio de Janeiro, menos as das casas térreas, devendo ser retiradas das janelas no prazo de oito dias[44]. Outro documento, este do Arquivo Histórico da Prefeitura do Salvador, revela que, já antes da publicação desse edital, o Príncipe Regente se mostrava contrário ao uso das gelosias. Conformando-se com a vontade de Sua Alteza Real, resolveu a câmara erradicá-las da Bahia:

"Registo da Reprezentação que fez o Senado a S. A. R. a respeito de se tirarem as Gelosias e sacadas desta Cidade como abaixo se declara.

Senhor. Sendo do primeiro Cuidado / e principal expediente deste Senado, corregir, e ampeliar, tudo / que he proprio para o melhoramento e elegancia não só em par/ticular, da erecção dos Edifficios, mas em geral dos prospetos, se/metria e ordem regular, das Praças e Ruas com preferencia / naquellas Cidades, que pela sua antiguidade, opolencia se fazem mais expectaveis e reconhecidos; ... nestes ultimos tempos para chamar a este objeto, huma maior circonspeção, a nova Ordem de população, e policia, que decedida/mente fazem recomendar esta cidade pela principal / dos Estados do

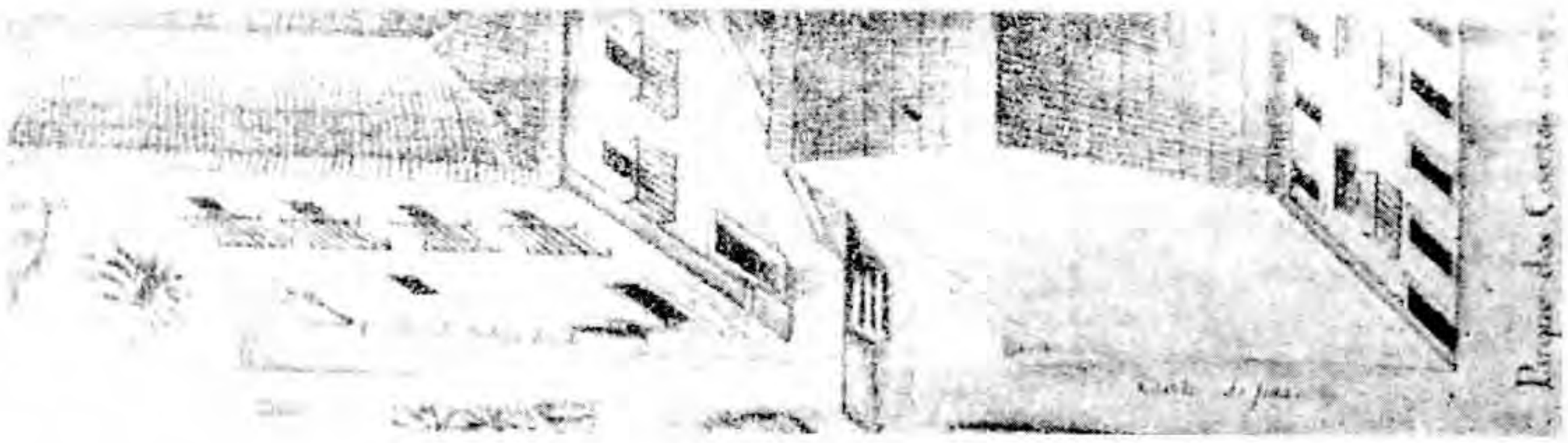
Fig. 8: Pormenor de um mapa do mercado de Santa Bárbara. Museu do Estado, Salvador, Bahia. (foto Voltaire Fraga)
Fig. 9: Casa baiana segundo a postura de 1785. Desenho de Jair Brandão.
Fig. 10: Casa com rótulas, Goiana, Pernambuco.





Fig. 11: Casa à Rua Monte Alverne, 15. Salvador, Bahia.
Fig. 12: Casa à Rua Rocha Galvão, 59. Salvador, Bahia.
Fig. 13: Pormenor da Vista planisbelitca, vertical e maritma do areal do S. B. J. do Recife de Pernambuco. Arquivo Militar, Rio de Janeiro.





Brazil, depois da Corte do Rio de Janeiro, pri/meira absolutamente na Ordem, pela memoravel sorte de preceder a todo o Estado, em selebrar e reconhecer em seu seio / a Regia Familia e Pessoa de Vossa Alteza Re/al, salvo e triunfante: Este monumento que tanto a hon/ra, e condecora, tem progressivamente levantado com mais ge/neroso timbre, e civilização os seus habitantes, não só pela proxima correspondencia, e trato com a Corte de Vossa / Alteza, mas pela noa (sic) facce e franqueza, do seu comêrcio com Naçoens Aliadas, especialmente com a Gram Bertanha, que successivamente estabelecendo-se nesta / Cidade os seus Comissarios, e conrespondentes tem renova/do nas propriedades em que morão, o frontispicio, afor/mosando-os do possivel modo, como gosto, a direcção ma/is nobre e vistosa do que a funebre e antiguada super/fluidade das Adufas e Gelozias, incomodas e inuteis / aos inquilinos, desairozas, e tristonhas ao prospecto publico, / principalmente em correspondencia com as / invidraçadas, e ultimamente enmendadas em milhor / frente. Sendo portanto propostas entre nós em Camara, estas confrontaçoens legitimas, e rigurozamnte da / nossa inspecção, e vindo igualmente ao nosso conhe/cimento e noticia ser do Real Agrado de Vossa Alteza / Real promover neste Artigo a milhor formalidade, ador/no e explendor ás Cidades e Populaçoens Capitaes do / Reino servindo-se baixar o seu Regio Beneplacito nessa / Capital da America, Corte de Vossa Alteza Real para legislativamente se proceder a esta reforma de / hum total arrancamento de Rotulas, em panadas ou / outros quaesquer tapumes anexos (?), e sobrepostos exterior/mente nas janellas, deliberamos emfim, convenci/dos de que em nada priga nem se arrisca o bem pu/blico, e de que antes este dezabuzo chamava á emolação, / os novos edificadores, para erigisse as suas proprieda/des sem maior pompa, ja sem atenção a hum tão deforme uzo, que a Condescendencia e respeito par/ticulares, ainda authorizava, resolvemos por unani/me concerto, e aprovação, levar á Prezença de Vossa Alteza Real a prezente proposta, para que a exemplo / dessa Corte e Cidade principal deste Estado, se possa i/gualmente nesta Cidade realizar, com a Sulenida/de e authoridade precizas, esta correcção, e regularidade /dos edificios relativamente ao arrancamento e abulis/são das Rotulas e mais gelozias, que so servem de afe/iarem os edificios de os fazerem escuros, e sombrios, o que acontece as mesmas Ruas. Deos guarde a Vossa / Alteza Real como todos havemos mester. Bahia em / Camara 16 de Abril de 1809. Eu Manoel Ezequiel de Almei/da escrivão no impedimento do actual / o fez escrever. Dezembargador Prezidente João de / Mello Leite Cogomenho de Lacerdo, Nicolao Carneiro da / Rocha Menezes, Selivestre Jozé da Silva, Manoel Jo/zé Villela de Carvalho, Raimundo Jozé do Valle"[45].

Parece, todavia, que esta resolução da câmara não foi imediatamente cumprida. Encontrou, talvez, demasiada oposição por parte do povo. Entre as cartas do Conde dos Arcos[46], conservadas no mesmo arquivo, há uma em que aquele governador roga ao presidente da câmara mande proceder ao arrancamento das gelosias. Esta solicitação data de 26 de janeiro de 1811, mostrando assim que ocorrera um periodo de quase dois

anos de inatividade, após o registro da representação transcrita. O governador recomendava um prazo "que nunca deve ter menos de quinze dias". No mais, seguia as expressões do edital de 1809, de Fernandes Viana:

"Mande vm. fazer público por Edictal, que em /observancia de Ordens Regias dirigidas ultimamente / a este Governo desde já se devem abolir as Rótulas / das Janelas de sobrado desta Capital, as quaes desaparecerão no termo, que lhe parecer justo indicar / e que nunca deve ter menos de quinze dias, con/servandose as dos Peitoriz daquellas, que não tem Grades de Ferro, facultando-se o espaço, que tãobem lhe parecer justo, e que não deve ser menos / de nove meses, para se pôrem as Grades de Ferro / ou Balaustres, que as imitem, e para desapa/recêrem inteiramente todas as Gelozias, menos nas Cazas térreas, que nada influem na beleza / do Prospecto, sendo recolhidas ao nivel / das Paredes do Edificios, e todas de huma só uniformi/dade, pondo-se todavia esta de tal ma/neira, que abrão para dentro das Cazas, e não para a Rua, pelo estorvo, que cauzão aos que / passão pelas Ruas e mesmo ás Carruagems, / a que muitas vezes cauzão damnos, que de nen/hum outro modo podem evitar-se. Para assim / se entrar logo logo a executar, deve tãobem ser público, que recôrrão a vm. para qualquer adju/torio que precizem para a prompta execução desta Ordem. Deos g.a vm. B.ª 26 de janeiro de 1811. / Conde dos Arcos. / Sr. Dr. Juiz de Fora e Excel. Prez. do Senado da Camar.ª desta Cid.e"[47].

Já por essa época "as envidraçadas" estavam em moda na Bahia. É certo que não foi possível até agora estabelecer com segurança a data da introdução, no Brasil, das primeiras janelas de guilhotina com vidraça importadas. Trata-se de ocorrência de fins do século XVIII. Uma aquarela de 1787, representando a reforma praticada na antiga Quinta do Tanque dos Jesuítas[48], na Bahia, mostra vidraças nas janelas principais das fachadas, nas duas alas. Por sua vez, documentos do arquivo histórico da prefeitura informam que em 1791 um novo estabelecimento militar da Bahia era dotado de janelas dessa qualidade. Em fevereiro e março desse ano compraram-se ao tenente-coronel Francisco José de Matos Ferreira quatrocentos vidros "pª as Vidraças do Quartel das Portas do Carmo"[49]. Como se lê na representação do senado da câmara, de 1809, os comerciantes ingleses, admitidos na Bahia após a abertura dos portos, já vinham empregando vidros nas suas casas. Tão popular se tornou o novo sistema das vidraças, que nem mesmo as casas térreas escaparam a ele. Em fevereiro de 1812, certo Sebastião de Bla recebeu "licença para fazer de novo duas moradas de cazas terreas no lugar de outras muito velhas... pondo-lhes em lugar de gelozias, vidraças nas janelas"[50]. No dia 15 do mesmo ano, a José Joaquim Antônio Bastos era concedida licença "para construir casas terreas, pondo-lhes vidraças em lugar de gelosias"[51]. Seguem-se muitas outras alusões a essa transformação, no livro de vistorias. Contudo, apesar do entusiasmo geral, certas casas afastadas, como a nobre residência do Engenho Freguesia, guardaram seus velhos postigos de madeira, sem a introdução de um só vidro.

Dados estes passos oficiais para modernizar a fenestração da cidade, faltava porém uma providência, a fabricação local de vidros. Apresentou-se um candidato para isto. Já em 1810, o Príncipe Regente concedia a Francisco Inácio de Sequeira Nobre, "negociante dessa Cidade", licença vantajosa para montar em Salvador uma fábrica de vidros:

"Reverendo Arcebispo, e mais Governadores da Capitania/ da Bahia[52]. Eu o Principe Regente vos envio muito / saudar. HavendoMe representado Francisco Ign/acio de Sequeira Nobre, Negociante dessa Cidade, que / levado de zelo, e patriotismo pelo aumento da industria, / e riqueza nacional[53], fora a Inglaterra, e la ajustara va/rios Artistas, e entre elles alguns peritos, e destros / em manufacturar vidros[54], e os trouxera com grande despe/za, e risco, por ser ali defezo sob graves penas aliciar, e con/duzir para fora dos tres Reinos unidos Fabricantes al/guns, com o fim de estabelecer nessa Cidade huma Ma/nufactura de Vidros, introduzindo por este modo hum / novo genero de industria, ainda desconhecido neste Es/tado, e para que são

necessarios muitos braços, e capitaes, / pedindo-Me alem de muitos outros privilegios, graças, / e izenções, e exclusivo por vinte annos, para que a nin/guem fosse licito erigir fabricas deste genero, durante o referido espaço, e por este modo podesse prosperar o / estabelecimento que tinha projectado erigir, que sofreria / sem este privilegio muito embaraços estorvos, e pre/juizos, pela empate, que de ordinário sofrem em manufacturas de novo estabelecidas, em quanto os seus pro/dutos não podem suster a concorrencia dos de semelhan/te natureza mais aperfeiçoados, e acabados com menos / despeza, pela facilidade, divizão, e adiantamento do tra/balho, alem de que tinha tambem a sua Fabrica de / concorrer com os vidros dos estrangeiros, cuja introdu/ção he livre neste estado, pela liberdade, e franqueza / do commercio: Tomando em consideração o favor, e protecção, que merecem todas as artes, e manufacturas, como / huma das fontes da riqueza, e os motivos economicos po/liticos, porque Me deliberei a promulgar os Alvarás / do primeiro de Abril de mil oitocentos e oito, e o de vin/te cinco de Abril do anno passado, nos quaes estabe/leci a ampla liberdade de se erigirem fahricas de / qualquer genero, e qualidade em todo este Estado an/tes de fazer, e outorgar todas as graças com/pativeis com o interesse publico, para prosperarem /semelhantes estabelecimentos, não sendo a manu/factura de vidros hum novo invento, mas já conhecida, e praticada em Portugal, nem apre/sentando o referido Francisco Ignacio de Sequeira / Nobre invenção alguma na materia, ou na forma / do trabalho, em conformidade do paragrafo sexto do referido Alvará de vinte e cinco de Abril do anno / passado, para merecer o privilegio exclusivo; não /devendo com mais ampla concessão delle tolher-se / a liberdade, que devem ter todos os Meus fieis Vas/sallos de emprehender qualquer genero de trabalho / ou industria lucrativa, nem empecerse a emula/ção, e concorrencia, que pode produzir o aumento, e / perfeição das Artes, e merecendo ao mesmo tempo / Minha Real Attenção o zelo, e o patriotismo / com que elle se houve, convidando com ajustes avul/tados os Artistas, e Fabricantes, trazendo-os consi/go com perigos, e riscos de sofrer por isto algum casti/go, resultando dos seus esforços estabelecer-se neste Es/tado a primeira Manufactura deste genero, o que / produzirá vantagens ao bem publico, com o aumen/to, e properidade da industria, e riqueza nacio/nal, sendo hum dos favores com que se costumão / animar as manufacturas a concessão de algum / capital, e não estando ainda praticadas as provi/dencias determinadas no paragrafo quinto do cita/do Alvará de vinte e cinco de Abril do anno pa/ssado: Querendo animar e promover este util esta/belecimento, por meio de graças, e izenções, que pos/são produzir estas vantagens, sem ofender o aumen/to do interesse publico, e particular dos Meus fieis Va/ssalos, que quizerem dar-se a este genero de industria / Sou servido ordenar: Primo. Que ao sobredito Francis/co Ignacio de Sequeira Nobre adianteis pro empresti/mo dos cofres da Real Fazenda dessa Capitania, dez / contos de reis, por tempo de dez anno, prestando fianças / idoneas. Segundo. Que se lhe concedão por seismaria du/as legoas de terra, que estiverem incultas, e desaprovei/tadas na Camara dos Ilheos que mais commodas lhe / forem, e que não tenhão sido ainda conhecidas na / conformidade das Minhas Reaes Ordens. Tertio. / Que tenha elle, seus socios, e Mestres Officiaes, e Appren/dizes, hum Juiz Conservador para todos as suas cau/zas civeis, e crimes, o qual escolhereis dentre os Mi/nistros dessa Relação, dando-Me conta, para se lhe ex/pedir o competente Decreto, e a faculdade de cobra/rem por executivo todas as dividas que provierem / dos contratos celebrados acerca desta manufactura: / Quarto. Que os Officiaes vindos de Londres, e Lisboa / por ajuste feito com o sobredito Proprietario da Fa/brica, a sua custa cumprirão os seus contratos na / maneira convencionada, não podendo outros ajus/talos durante a convenção que tiverem feito / requerendo-vos as providencias que forem necessarias a / este respeito. O que tudo fareis executar com o zelo, / e actividade que de vós espero, tendo cuidado em / que esta manufactura não deixe de prospe-

rar por falta de observancia destas providencias, e de todas as mais promulgadas a favor de estabelecimentos deste genero no citado Alvará de vinte cinco de Abril do anno passado, e em outras quaesquer Leis, ou Ordens Minas, que forem aplicaveis. Escrita no Palacio do Rio Janeiro em doze de Julho de mil oitocentos e dez. Principe. Para o Reverendo Arcebispo, e mais Governadores da Capitania da Bahia"[55].

A 4 de setembro de 1810, o governador Conde dos Arcos antes de chegar à Bahia, foi informado oficialmente que era intenção real excluir do recrutamento militar as pessoas empregadas na fábrica de vidros[56]. Oito meses depois, o Príncipe aceitava a proposta do governador da Bahia para instalar a fábrica num "terreno rústico" do ex-noviciado dos Jesuítas[57].

Uma planta da Real Fábrica de Vidros, feita em 1818, consigna que esse estabelecimento se achava instalado no Porto do Bonfim[58]. Possivelmente já funcionava ali em 1815. Por provisão régia de 15 de fevereiro desse último ano, foi abolida a favor de Sequeira Nobre uma velha postura de 1716, que proibia aos taverneiros da cidade o uso de certos pequenos copos[59]. Tendo o próprio dono da Real Fábrica solicitado esse ato, há razão para supor, que já por essa época ela manufaturasse copos e outros objetos deste gênero de vidro. Um estudo sobre a história e a produção da Real Fábrica de Vidros forneceria valiosos apontamentos para a história da arte e da indústria no Brasil.

NOTAS

1. O Arquivo funciona sob a direção do intelectual Osvaldo Valente, cuja valiosa cooperação muito facilitou o preparo deste estudo.

2. Os tomos de interesse especial são os seguintes: "Têrmos de Alinhamento e Vistorias, 1746-1812" (vols. 17-19); "Registros de Atas da Câmara, 1625-1828" (1-39); "Cartas de Exames da Ofícios Mecânicos, 1713-1829" (65, 122, 124, 125, 126); "Licenças de Ofícios Mecânicos, 1785-1828" (16, 18, 19, 20); "Arrematação de Obras e Contratos, 1720-1758" (78); "Registros de Marca de Ourives e Ensaiadores, 1725-1766... (100), 1824-1845" (51); "Registros de Pagamento pelo Senado, 1681-1880" (74-87); "Registros de Posturas, 1650-1742" (53-56); "Provisões do Govêrno, 1683-1766" (vols. 59-65); "Provisões do Senado, 1651-1829" (46-55, 57); "Cartas do Senado a Sua Majestade, 1686-1822" (114-118); "Cartas do Governador Conde dos Arcos" (uma pasta).

Já se publicou um primeiro volume dos **Documentos históricos do Arquivo Municipal** (Bahia, Prefeitura Municipal, sem data).

3. Entre outros, aí se encontram: Joam de Araujo, marcineiro, 22 novembro, 1701; Joam da Costa Ferreira, marcineiro, 22 de fevereiro, 1702; Manoel Ferreira, *marcineiro*, 15 de outubro, 1706; Agostinho Oliveira, *marcineiro*, 1706; Manoel de Sousa, *marcineiro*, 17 de setembro, 1706; Joseph Rodrigues da Silva, *marcineiro*, setembro, 1706; Manoel da Costa Ferreira, *marcineiro*, 27 setembro, 1706; Antônio da Rocha, *marcineiro*, 18 setembro, 1706; Jacinto de Sousa, *marcineiro*, 29 setembro, 1706; Joseph Paulo, *marcineiro*, 5 outubro, 1706; Joam de Couto, *torneiro*, 15 dezembro, 1706; Gaspar dos Reis de Sousa, *marcineiro*, 11 março, 1707; Luís da Silva, enxamblador, 9 abril, 1707; Manoel Alves da Cruz, *marcineiro*, 26 agosto, 1707; Joam de Barreto Pereira, *marcineiro* e *torneiro*, 25 novembro, 1707; Antonio Simões, *marcineiro* e *torneiro*, 22 novembro, 1707; Manoel Vieira, *torneiro*, 23 novembro, 1707; Manoel Vieira, *marcineiro* e *torneiro*, 17 julho, 1721; Manoel de Sousa, *enxamblador*, 16 agosto, 1721; Pascoal de Araújo, *marcineiro*, 2 dezembro, 1724; Antônio de Oliveira, *marcineiro*, 29 agosto, 1725; Gonçalo Alvares da Silva, 8 agosto, 1725; Antônio Pereira Simas, *marcineiro*, 1 setembro, 1725; Manoel Joam, *marcineiro* e *torneiro*, 29 julho, 1725; Francisco da Mata, ourives de prata, 17 novembro, 1725; Joam Correira de Araújo, carapina, 23 janeiro, 1726; Antônio Francisco Lisboa, ourives, 15 junho, 1726; João Soares de Sousa, *marcineiro*, 30 outubro, 1726; Hieronimo Ferreira Pôrto, ourives, 6 fevereiro, 1726; Tomás da Juda Pimentel, *marcineiro*, 16 fevereiro, 1726; Manoel João, *enxamblador*, 30 janeiro, 1728; Tomás Ferreira, *marcineiro*, 8 maio, 1728; Belchior Francisco da Cruz, *marcineiro* e *torneiro*, 3 julho, 1728; Simão Henriques, *marcineiro* e *torneiro*, 23 fevereiro, 1731; Manoel de Sousa da Silva, dourador, 14 junho, 1738; Ignacio de Sousa, *marcineiro*, 9 agosto, 1741; Miguel de Sousa Ribeiro, *marcineiro*, 25 maio, 1745; Antonio da Costa Cordeiro, *marcineiro*, 25 maio, 1748; Olarico de Sousa, *marcineiro*, 25 janeiro, 1749; Manoel Gonçalves, *dourador*, *branqueador*, *espalanador* (?), 1751; Manoel Teixeira Ferreira, *marcineiro*, 10 novembro, 1751; Antônio Dias de Jesus, *carapina*, 4 julho, 1753; João Ribeiro de Oliveira, *marcineiro*, 1 agosto, 1753; Luís Aluisio Braga, *marcineiro*, 14 dezembro, 1754; Estevão Pinto Perreira, *marcineiro*, 14 dezembro, 1754; João Dias de Brito, *marcineiro*, 26 janeiro, 1755; João da Silva Oliveira, *marcineiro*, 24 dezembro, 1755; José Patricio da Assunção, *marcineiro*, 24 julho, 1756; José Gomes Romão, *marcineiro*, 4 setembro, 1756; Felipe de Melo, *marcineiro*, 27 abril, 1757; Vicente de Matos do Amaral, *marcineiro*, fevereiro, 1760; Antônio de Sousa do Bonfim, *marcineiro*, 23 julho, 1768; Francisco Ferreira, *marcineiro*, 17 agosto, 1768.

4. "Aos vinte e quatro dias de Mayo de mil setecentos e

quarenta e nove annos nesta cidade do Salvador Bahia foram ahy chamados o Tenete Gen.al emgenheiro Nicolau Carvalho e Abreu, e os mestres do officio de pedreiros Eugenio da Mota, Antonio Roiz Pimenta, Vicente Roiz Pimenta, Ant. da Silva Sampaio, Manoel Gomes Ribeiro, Manoel Alvares dos Santos, Felipe de Oliveira Mendes, para o effeito de examinarse a necessidade, risco e perigo que havia no caminho da ladeira que passa por junto do muro novo da Se, e se devia repararse logo ou della podia resultar damno as cazas q ficam da parte de baixo, e se podia comodamente fazerse esta obra, sobretudo se ouviu o parecer do d.° Tenente general, e mestres pedreiros que informaram que se devia reparar o caminho com muro pella parte de baixo que sustivesse a terra, e fizesse o caminho seguro para a parte de baixo..." (Alinhamento e Vistorias, n° 1, 1746-1770, fl. 55 verso-56 verso).

Entre os demais mestres pedreiros aí mencionados, figuram: Antônio de Souza Batista, fonte nova da ponte, 6 março, 1720 (Arrematação de Obras e Contratos, 3, 1720-1754); Domingos Quaresma da Silva, calçada da travessa de N. Sª. da Ajuda (ibid., 2 outubro, 1720) e fonte do coqueiro (ibid., 4 março, 1724); Domingos dos Santos, calçadas (ibid., setembro, 1721); Vitoriano Soares Bezerra, calçadas (ibid., 21 fevereiro, 1721); José Moreira de Carvalho, casinha de alvenaria (ibid., 14 dezembro, 1722); Manoel Antônio Lima, fonte de Gravatá (ibid., 5 agosto, 1724); Antônio da Silva Santos, consêrto da fonte da Gameleira (ibid., 8 dezembro, 1724); Bernardo Correia do Amaral, reparo da porta do açougue (ibid., 15 outubro, 1727); Tomás de Sousa, porta no fundo do adro da Sé (ibid., 2março, 1727) e conserto da casa da Câmara, (16 março, 1736); Manoel Domingos, calçada da fonte de Vila Velha (ibid., 25 novembro, 1735); Francisco Borges de Barros (Alinhamentos, 1, novembro, 1756); Cap. Manoel Domingos de Barros, Bernardino José Perreira (ibid., 24 outubro, 1767); Cap. Manoel Domingos de Barros, Manoel Francisco Domingues (Alinhamentos, n° 2, 1775-1800, 10 outubro, 1784); Manoel Francisco Domingues, calçada do Unhão (Arrematação de Obras, 1734-1845, 6 junho, 1784); Cap. Geraldo dos Santos Marques, obra de calçada e desmancho das portas do Carmo (ibid., 6 outubro, 1787); Manoel Rodrigues, conserto da fonte do Coqueiro (ibid., 5 março, 1788); José Martins Santos, obelisco da memória de D. João VI (Relação das peçoas q trabalharão e despezas q fez o III.mo Senado da Camara na obra da memoria de Sua Alteza Real, 1812). Há menção, também, de Manoel Gomes Ribeiro, fonte da baixa dos sapateiros (Arrematação de Obras, 3, 3 maio, 1737), e Felipe de Oliveira Mendes (ibid., 15 janeiro, 1746), conserto da cadeia.

No rol dos carpinteiros, incluem-se os mestres Antônio Vaz Pereira, forro da casa de segredo da cadeia (ibid., 3 junho, 1722); Caetano de Souza, duas portinhas na fonte do Buraco (ibid., 19 abril, 1737); Antônio Barreto, conserto dos telheiros das escadas das casas da Câmara e cadeia (ibid., 7 março, 1746); José Gonçalves da Cruz, mestre carpinteiro das obras da cidade (Alinhamentos, 23 fevereiro, 1757); Bernardo Antônio Lisboa, cadeia (Arrematação, 5 março, 1786); Tenente Antônio Alvarez de Rebelo da Fonseca, canoa pequena (ibid., 27 fevereiro, 1790); Luciano Domingues Nogueira, obra de carpintaria do telheiro do Curral (ibid., 12 fevereiro, 1791).

5. Com a publicação em 1899 (vol. 1), 1904 (vol. 2) e 1922 (vol. 3) do seu monumental **Diccionario historico e documental dos arquitetos, engenheiros, e constructores portugueses** (Lisboa, Imprensa Nacional), o ilustre arquivista português Francisco Marques de Sousa Viterbo chamou a atenção para estes homens, que serviam de lentes de desenho na Aula Militar da praça da Bahia, sucursal da Academia Militar de Lisboa. Talvez o mais conhecido de todos seja José Antônio Caldas, graças ao seu álbum de desenhos dos fortes e da ribeira do Salvador, a "Noticia geral desta Capitania da Bahia desde o seu descobrimento até o prezente anno de 1759", agora na coleção do Arquivo Historico da Prefeitura.Provável autor do risco para um seminário na Bahia, que nunca foi executado, ocupou vários cargos no serviço da Câmara, e em 1763 foi seu procurador. Executou obras importantes de engenharia na cidade. Faleceu em 1782. Sobre a carreira de Caldas, o Sr. Osvaldo Valente prepara uma monografia. A Manuel Cardoso de Saldanha são atribuídas tradicionalmente algumas das concepções arquitetônicas executadas na igreja da Conceição da Praia. Manuel de Oliveira Mendes, filho do mestre pedreiro da Bahia, Filipe de Oliveira Mendes, foi medidor e arruador desde 1756, até morrer em 1773 ("Cartas do Senado da Bahia a sua Majestade – 1742-1822", sem número de página).

6. Filipe e Manuel de Oliveira Mendes foram os autores da grandiosa matriz de Sant'Ana. O arquivo da respectiva irmandade conserva o contrato para a execução dessa obra, que se publica aqui com autorização da distinta estudiosa arquivista da Bahia. D. Anfrísia Santiago, e do Sr. Valente.

"Termo de resolução que se tomou em mesa para o effº de se ajustar a obra de Frontespicio da nossa Igreja com o mestre Filipe de Olivª Mendes.

Aos quinze dias do mez de Dezembro de mil setecentos e concoenta e quatro anos no Consistorio da Irmandade, desta nossa Igreja da Srª S. Anna em meza que determinadamente se fez, appareceu Filippe de Oliveira Mendes mestre... e por elle foi appresentado hu risco feito no papel emperial com a figura, do frontispicio da Igreja, que se ha de faser que consta de tres portas, tres janellas, empenna e dois cunhaes: offerecemdosse, para o faser, pelo presso de dez mil cruzados sendo sentado toda a pedra de que consta o dito risco a sua custa: fasendo em tudo perfeito e sem defeito... obra do frontespicio, no tempo de trez annos; e dar sentadas as trez portas da Igreja e os Cunhaes que necessarios forem para acompanharé toda a altura das portas, que ficarão de todo prefeitos: e sendo ouvido pello Juiz, e mais off.es e Irmãos os que presentes estavam; depois de ter corrido o escrutinio, e ser vectado, de que não convinha pelo preço que se ponderarão de que a dª obra se mandasse faser a Lxª com pello irmão Paulo Franco da Silva foi requerido: cuja materia sendo proposta, foy por votos regeitada. E votando-se para effeito de se acordar de se haver ou não de se ajustar a dita obra com o dito M.el Felippe de Oliveira correndo o escrutinio, por votos e favas brancas e pretas; se acharam todos os votos a favor do d.° M.e para eff.° de se ajustar com elle a d.ª obra; e com eff.° se ajustou na forma seguinte, Que acertaremos, o risco que apresentava o qual vay por nós assignado ficando elle d.° M.e, obrigado apresentallo no fim da d.ª obra; e todas as veses que por nós for pedido, para se averiguar a indoneidade, e semelhança da obra que for sentando: e que as almofadas, que mostra o risco serão tiradas, porque serão de Lizas, depois das varas; e que as portas e janellas, que mostra o risco terão forros e vergas; que as duas portas da Igreja e as duas janellas, que não imitão no remate a porta principal, e a janella do meyo, sejão todas de remates redondo e meia volta; e que as duas janellas do coro, serão em tudo semelhantes, e igualadas com a janella que mostra o risco no Lugar do meio: e que nos dous sepos, de cada hum das duas portas pequenas haja algua, perfeição mais, do que a que mostra o risco, que se acha so em liso: que corresponda a demais obra seguinte; que toda a pedraria será de Itapagipe, dura, de grao grosso sem mistura... e que não acertaremos, outra algua pedra que não for da dita, qualidade, e reporvamos toda pedra de Camamu como tão bem que não acertaremos pedra algua ainda que seja da d.ª qualidade, sendo molle: e que não acertaremos pedra algua que for partida e quebrada mostre defeito depois de sentada: e que o frontispicio será feito sem o resalto que mostra; porque os cunhaes e varas que já se acham sentadas serão tiradas e lizas atiradas as almofadas, e servirão para os cantos das Torres, e que seriamos nós obrigados a dar logo hum conto de réis; e depois hiremos dando todo o dinheiro que nos sobrar, depois de feito os gastos precisos e necessarios desta Irmandade, e este ordenamos ao nosso Irmão

Thezoureiro Luiz da Costa Samdim que logo dê e entregue ao d.° Manoel Filippe de Oliveira hum conto de reis em dinheiro de contado: e alem deste de todo o dinheiro como que a Irmandade poder supprir para a continuação da dita obra cobrem do d.° M.^{e} quitação dos dr.^{os} que lhe for dando:

Logo appareceu o Irmão Manoel de Oliveira Mendes; e disse que elle afiançara ao d.° seu pay Felippe de Oliveira Mendes em todo o dr.° que o dito recebesse desta Irmandade, para cujo eff.° e segurança obrigara sua Pessoa e bens havidos e por haver como se por escriptura publica se obrigasse: como tão be, para a dita segurança obrigava o d.° Manoel Felippe de Oliveira a sua pessoa, bens havidos e por haver; e que se obrigarão hu por ambos, e ambos por hu. E disseram ambos, que se obrigaram por sua pessoa e bens, havidos e por haver, hum por ambos e ambos por hu a acabarem o dito frontespicio, pello d.° risco e pelo d.° preço de dez mil cruzados, na forma acima declarada; e declaram que por razão algua, deixem de completar a d.ª obra ate a sua ultima perfeição: apoderá a Irmandade mandar acabar a custa dos bens delles ambos: e de como assim o disseram e se obrigarão, na forma dita aqui se assignaram ambos: e de como nos assim nos contractamos, e determinamos, mandarão fazer este termo em que todos assinarão dia, e era ut supra e Eu o P.^{e} Gunc.° Gomes escrivão da irmandade que o escrevi.

(assinado) Gunc.° Gomes

Declaramos que a mudança dos cunhaes que se achão já sentados se hão de mudar para os cantos das torres cujas almofadas se hão de tirar: toda essa despeza será feita por conta da Irmandade; e não entra essa despeza na conta dos dez mil cruzados, do preço do frontespicio como tão bê do que se obriga o d.° M.^{e} e o d.° seu filho a darem sentados as trez portas neste anno de 1754 the o mez de Outubro: e que o assunto de alvenaria do frontespicio fica por conta da Irmandade e não fica senão o d.°M.^{e} a fazer digo obrigado a fazer a dita obra de alvenaria do frontespicio por conta do d.° ajuste: e de como assim nos ajustamos, fis esta declaração em que todos assinamos dia e era ut supra E eu P.^{e} Gonc.° Gomes escrivão da Irmandade que o escrevy:

Felippe de Oliv.ª Mendes,

(assinados) Gonc.° Gomes, M.^{el} de Oliv.ª Mendes, e outros".

Cosme Damião da Cunha Fidié elaborou também o risco do edifício da Associação Comercial da Bahia, terminado em 1816, conforme consta do próprio risco conservado na sede da instituição.

7. "... cento e vinte mil reis que lançado o mestre Pintor Ant. Simões Ribeyro com as condições de pintar de gazio e branco com colla de retalho em filletes açuis e vermelho, e nos paineis do meyo as armas da Cid.^{e} e nos cantos de fora huns florões, e de fazer os andaimes a sua custa". (Arrematação de obras e contratos, 3, 1720-1754). Seis anos antes, a 25 de novembro de 1730, o Senado da Câmara tinha contratado com Luís de Sousa de Vasconcelos a pintura do pelourinho "fingido de marmore branco com oleo e gesso" por 27$500 (ibid.). Um pouco antes,porém, a 30 de agosto de 1730, foram dadas instruções ao procurador do Senado em Lisboa, sargento-mor Manuel da Silveira de Magalhães, para a compra de um novo pelourinho de pedra, provavelmente a fim de substituir o de madeira: "Depois de termos escrito a Vossa Mercé se nos offerece dizerlhe que para o Pelourinho que manda Sua Magestade que Deos Guarde se fassa nesta cidade nos hé necessario que Vossa mercé comcorra com a sua inteligencia emcomendando a pedra e mandando a fazer pellas medidas do Pelourinho dessa Corte com a brevidade possivel para o qual tomará Vossa Mercé dinheiro a risco com o maiz. Com o de que poder ser maiz de qualquer sorte que Vossa Mercé o achar não havendo emcomodo o tomará por não haver demora nesta deligencia, e como há conveniencia em que a dita pedra venha no Navio Santa Quiteria ou no navio Jesus Maria José por não pagarmos o frete della para o que aviza Domingos Lucas de Aguiar a seus procuradores ordenem aos mestres delles carreguem a dita pedra..." (*Cartas do Senado a Sua Majestade*, 4, 1715-1741, fl: 130-131).

8. A obra foi dada em 2 de dezembro de 1789 a José Pereira de Matos, "com a condição de serem pintados os tectos do dito quartel em cor de perola com as cornijas de pedras fingidas, as portas de dentro de azul claro, e as de fora azul" (*Arrematação de obras*, 1734-1845).

A esse propósito, vale a pena citar outro documento do arquivo da Irmandade do SS. Sacramento de Santo Antônio do Recife. A 18 de fevereiro de 1794, o pintor Irmão Manoel de Jesus Pinto era encarregado de executar "hum forro do Corredor" e outros trabalhos: "Se deliberou de commum acordo pintarse o d° forro, e propondose ao nosso Irmão Manoel de Jezus Pinto as condições com que a d.ª obra deve ser feita, as quaes são as seguintes pratiar com aparelho e melhor prata cem bornidor outenta castiçaes de tres palmos, torneados e faxeados, hum forro do Corredor pintado de branco com colla do Reino desde a prim.ª até a ultima mão com três mãos de aparelho, e... a Cornija fingida de pedra azul, e emcarnada, outo Sanefas douradas em todos os altos, e os fundos de focos como os da Igr.ª tudo com ouro de Lx.ª o melhor quatro janellas, e duas portas oleadas de verde a largura q tiver fingidas de pedra azul e olio com alvisado finno,assim taobem com o m.^{mo} fingido as duas portadas das duas portas, dar sinzento com duas mãos por de traz de todas as portas, e janellas, ultimamem.^{te} dourar bornido os dois redondos de toda Cornija. E juntam.^{e} fazendose a mesma proposta a outro M.^{e} ouvidos os preços pelos quaes podião fazer a d.ª obra por concluzão se deu ao d.° nosso Irmão pelo preço de sento e trinta mil reis pela qual se obrigou a fazer a d.ª obra com as referidas condições dando-a pronta e acabada para vinte cinco de Maio do prezente Anno pelo q se mandou fazer este termo..." (*Livro 1° de Têrmos*, 1791-1837, fl. 23).

Havendo o Cap. Geraldo dos Santos Marques, arrematador do Quartel do Corpo da Guarda das Portas do Carmo, concluído seu trabalho, foi feita medição pelo avaliador e medidor das obras públicas, Januário da Costa Carneiro. Na certidão de medição figura precioso catálogo da obra de cantaria que Geraldo Marques ai realizou: "frontal dobrado, frontal singelo, arco dobrado e singelo, pillar, ladrilho,reboque, telhado cravejado,c calçado de seixo em cal, tijolo ao alto, Pilastras em cal, cabeças fingidas em cal, algerós, espigão, percinta, Cornija, Lancil de Cantaria, capitel, Arquitrave." (*Livro de Requerimento das Partes*, I, fls. 89-100).

9. Para a pintura da casa da Câmara, a 23 de agosto de 1815, o "menor lanço que achava era o de Alexandre de Souza Ribeiro q lançava a q.^{tia} de cento e setenta e seis mil reis pela obra a condição seguinte: vinte e sette janellas e vinte e huma grades da Cadeia, quatro ditas maiores da Sala feixada, portas da entrada interior de verde por fora, e vidraças de branco e azul por dentro, e os pulpitos de pritto com seus enfeites de amarello, hombreiras por fora tambem de amarello, barras nas tres sallas tambem de pritto a colla tudo com duas mãons de tinta, sendo só a colla as barras das tres salas e tudo o mais a oleo....." (*Arrematação e obras*, 1734-1845, fl. 41 verso – 42).

10. "Livro de arrematação de obras e contratos, 3, 1720-1754", fl. 23 e verso.

11. "5em demora se estabeleceu na nova Freguesia a Irmandade do S. Sm° Sacramento com magnificencia o Culto Religiozo até o anno de 1739 em q. os Irmãos desta Irmandade vendo a Igreja pequena deteriorada pelos annos, e indescente a sua devoção de comum acordo como seu Rd.° Parocho P.^{e} Landim passarão os Vazos Sagrados para a Capela do Corpo Santo, Filial. Demolirão a Igreja velha, traçarão outra de novo no mesmo citio com risco magestozo q se foi levantando. Em 1766 passaraõ para ella o Divino Senhor Sacramentado em procissaõ solemne, naõ acabada, nem ainda o está em todas as suas partes mas já gasto no material da obra e sua fabrica mais de hum milhaõ de cruzados, tendo unicamente contribuido

para auxilio da Capela mór com 12:000$000 rs.a Magestade Augusta do Senhor Rey D. Jozé 1° de eterna memoria como Graõ Mestre e perpetuo Administrador do Mestrado de Christo e toda a mais despeza a custa dos Irmãos desta Irmandade carecio dos dinheiros do Cofre da Irmandade da Senhora da Conceição orago lhe pedia por emprestimo para lhe pagar, naõ duvidando empenhar o Divino Filho com sua Santissima May. O interior do Templo se acha quaze acabado, sendo todo de pedra marmore de Portugal até as mesmas grades do pavimento, fazendo em certo modo transplantallo da Europa a este novo mundo." ("Compromisso da Irmandade do SS. Sacramento da Conceição da Praia", 1813, manuscrito, arquivo da Matriz).

12. "Relação Topographica da Cid.e do Salvador, Bahia de todos os Santos q. fez o Medidor das Obras da Cidade Manoel de Oliveira Mendes", 1757 ("Cartas do Senado da Bahia a Sua Majestade, 1742-1822", fl. 73-78)

13. Observa-se na parede exterior a data de1732, possivelmente indicando a época de terminação da capela. A portada mede 2,81m. de altura por 1,55m. de largura. Na parte superior, porém, as pilastras se mostram "refendidas" como nos armários descritos pelo documento.

14. Alves, Marieta. **Homenagem da Veneravel Ordem 3ª de São Francisco à memória do irmão benemérito Francisco Gomes do Rêgo no segundo centenário do seu falecimento**, Bahia. 6 de Dezembro de 1945. Francisco do Rêgo encomendou a capela.

15. Calculando-se o palmo a 0,22m.

16. Os de Santo Antônio medem 2,40m x 1,38m.

17. Lembram,até certo ponto, o estilo dos armários da Ordem Terceira.

18. "Que o feixo de lenha de hum vintem terá de lenha rachada oito achas de quatro palmos de comprido cada hua, e o dous vintens dezeseiz das ditas achas.

Que tijolo de alvenaria se não venda por mais de 2 mil 4 centos e terá de grosso dous dedos e mais, de comprido palmo e meio, digo a quatro mil e quinhentos reis posto no porto desta cidade com o frete; tijolo de ladrilho se não venda por mais de dous mil e quinhentos o milheiro de forma a qual de grossura de polegada, e meio digo a quatro mil quinhentos com o frete.

Que a telha se venda a tres mil e trezentos reis o milheiro de tres palmos de cumprido, e hum de largura...

Que taboado barcal se não venderá por mais preço que de outo mil reis a duzia, e será de buraem, Mucuri, Orucuxana, e terá de cumprido trinta palmos e de groço tres dêdos, e de largura palmo e meio, e taboado de Camasary para os altos, tãobem barcal a preço de seis mil reis. E o de Putamuyã. Vinhatico barcal a preço de ditos outo mil reis, os quaes preços se darão nos estaleiros, e pelos fretes dos ditos taboados, se levará somente sinco tostoêns por duzea... e pelos taboados para cazas, a saber,de vinhatico de assoalhar sinco mil, e quinhetos reis por duzea,de trinta palmos de comprido, e palmo e meio de largo; e taboado de louro para assoalhar,com o cumprimento e largura a sima, pelo preço de outo patacas. Pelo taboado de Paraparaiba, a preço de dois mil reis. E os cedros de molduras, de trinta palmos de cumprido, a tres dedos de alto, a palmo e meio de largura a preço de sete mil reis, e o mesmo cedro com vitola de assoalhar a preço de tres mil reis. E pela duzia de taboado de adorno, de trinta palmos de cumprido e a vitola de assoalhar, a quatro mil reis a duzia, e a ripa com trinta palmos de cumprido, a hum conto de largo, de louro, ou cedro,a duas patacas a duzia, e as cousoeiras de Jatahipeba com dezoito palmos de cumprido, e palmo e meio de largo tres dedos de groço a sinco tostoêns cada huma, e as cousoeiras de Massaranduba, e de outras madeiras semelhantes a esta, a preço de cruzado cada huma... (*Posturas de 1716*, fl.88-92).

"Que os serralheiros levarão de hua fechadura mourisca sem aldraba porem com os mais ornamentos necessarios seis centos e quarenta reis e com aldraba outo centos reis, das grandes e das pequenas quinhentos reis. De hua chave mourisca duzentos reis. De hum aldrabão duzentos reis, de hua aldraba cento e cessenta reis, missagras de portas de des buracos trezentos e vinte, por cada huma, de outo buracos duzentos e quarenta reis, de seis buracos cento e sessenta reis, e as mais pequenas a cento e vinte reis, com seus pregos. Todas as sobre ditas couzas serão estanhadas pena de seis mil reis.

Que o carpinteiro que for mestre levará de seu jornal por dia quatro centos reis, e o obreiro trabalhando de tudo trezentos e vinte dandoselhe de comer, e se o obreiro souber somente cortar com o machado, e talquear vencerá por dia de seu jornal trezentos e vinte reis a seco (sem comida), e levando mais pagará de pena seis mil reis.

Que os carpinteiros da Ribeira, ou dos engenhos sendo mestres levarão por dia a seco seis centos e quarenta reis, e sendo obreiros quatro centos reis a seco, e levando mais dos ditos jornaes, pagarão de pena seis mil reis, sendo obreiros a quatro centos reis a seco.

Que os ferreiros levarão dos pregos de sumaca, e os contares a preço de des reis cada hum, os pregos de barco pequeno a dez reis cada hum, os pregos palmares e dous vintens cada hum, os pregos de encaixar a quatro reis cada hum, os pregos a cento e vinte réis cada cento, os machados de olho redondo a quatro centos reis cada hum, hua acha de carapina seis centos reis cada hua, hua foice de rouçar quatro centos reis, hum cavador grande duzentos reis, hum cavador pequeno cento e sessenta reis, huma enxada quatro centos e outenta reis, e dando alguma pessoa o ferro para refazerem as sobreditas couzas, relevarão de feites a metade dos ditos preços, e o mesmo de calçar as foices, achas,machados,cavadores e enxadas.

Que os courieiros venderão os couros de hum assento e espaldas de hua cadeira lavrados por mil reis, esendo sem lavor seis centos reis. Os couros lavrados de hum tamborete outo centos reis, assento de hua cadeira raza sendo lavrado quinhetos reis; de hum tamborete outo centos reis, assento de hua cadeira raza sendo lavrado quinhentos reis; de hum tamborete quatro centos reis e sendo chãos tres tostoês por cada couro. De pregar hua cadeira de Espaldas, ou tamborete,cento e vinte reis, e sendo razos tres vintens, e de forrar seis vintens, e o que levar mais pagará de pena seis mil reis". (*Posturas de 1716*, fl.94-95 verso).

No Recife, entre 1721 e 1725, no "Livro de receitas e despesas, 1674-1725", manuscrito do arquivo da Irmandade de N. S.ª do Rosário, registraram-se os seguintes preços: tijolos de ladrilho a 1$000 rs. o milheiro (ibid., fl. 186 verso); um pau da Paraíba $480 rs. (*ibid.*, fl. 233); dobradiças para janelas $160 rs. (*ibid.*, fl. 245 verso); e $180 rs. (*ibid.*, fl. 247); huma fechadura e aldraba para uma porta 1$440 rs. (*ibid.*, fl. 246); jornais de pedreiros a $320 rs. (*ibid.*, fl. 186 verso). $360 rs. (*ibid.*, fl. 186 verso), e $400 rs. (*ibid.*, fl. 246).

Fornece o Arquivo Histórico da Prefeitura outras indicações sobre preços das pedras e custo dos serviços de pedreiro, na relação que o mestre pedreiro Manuel Antônio Lima fez em 1724 da nova obra da fonte de Gravatá. Declarou ele "que se lhe pagaria por cada braça de alvenaria a sette mil e quinhentos, por cada braça de frontal de brado tambem a 7500, por cada braça de frontal singelo a 3600, por cada braça de ladrilho a 3600, por cada braça de abobeda singella a sinco mil rs., por cada braça de cano de telhas a dous mil e 500, por cada braça de entulho ou dezentulho a milrs., por cada vara de cantaria liza a 3500..." (*Arrematação*, 3, 5 agosto, 1724).

19. Miguel de Sousa Ribeiro, marceneiro, examinado em 1746 (v. nota 3) talvez fosse filho do autor dos armários.

20. Mede 1,12m x 0,77m.

21. Estes medem 1,53m e 1,55m. Têm 80 gavetinhas cada um.

22. "Livro de Posturas", 2, fl. 4.

23. Continuando: "Que a limpeza das cazas dos moradores se fassa de dia e não de noite, levandose com o mais o lixo ao mar, com pena de pagarem mil reis sendo escravo, e sendo

livre seis mil reis" (*ibid.*, fl 87 verso – 88 verso)

24. "Alinhamentos e Vistorias", fl. 32 verso.

25. *ibid.*, fl. 67.

26. *ibid.*, fl. 92.

27. *Ibid.*, 25 de maio de 1785.

28. "Livro de Posturas", 2, fl. 135 e verso.

29. Baseado no de Caldas, faz parte de dois álbuns de texto e desenhos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Col. José Carlos Rodrigues, n.º 2, 544). Foi publicado por Brás do Amaral (**Recopilação de noticias soteropolitanas e brasilicas contidas em xx cartas etc**. Bahia, Imprensa Oficial, 1921).

30. N.º 31-65 no inventário do museu (0,36m. x 0,69m.). Parece obra de meados do século XVIII.

31. Este desenho foi elaborado pelo Sr. Jair Brandão, técnico da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional da Bahia, com autorização do chefe do respectivo Distrito, Dr. Godofredo Filho.

32. Em vez de se abrirem por dentro ou por fora.

33. Onde não são, porém, "de púlpito".

34. É possível que fossem modificadas, quando da introdução das vidraças.

35. Aí a porta mede 2,06m. x 1,02m. As janelas de baixo, 1,42m. de altura; e o primeiro andar 3,51m.

36. Porta: 2,35m. x 1,27m.; janela: 1,42m.; primeiro andar: 3,30m. Outras casas, de proporções semelhantes, são as das ruas Luís Gama, 11; Saldanha da gama, 15; Três de Maio, 16; Monte Alverne, 36.

37. "Vista planisbéltica, vertical, e marítima do areal de S. B. J. do Recife de Pern.co" (0,50m. x 0,73m.). Arquivo Militar, Rio de Janeiro, Armário 22, registro 2255, planta 39.

38. A passagem torna-se um tanto complicada pelo emprego da palavra redentes que significa "entrincheiramento em forma de ângulo saliente; ressalto na parte superior de muros construídos em terreno inclinado, para deixar nivieladas essas construções" (**Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. Rio, Civilização Brasileira, 1946, pág.1059).

39. "Termo de vistoria, e arruação feita a Joana de Souza Machado, viuva de João de Brito Cerqueira em huma propriedade de cazas no Caiz de Sancta Bárbara", 22 de fevereiro de 1764 ("Alinhamentos e vistorias", 1).

40. "Prospetiva da Cidade do Rio de Janeiro vista da parte do Norte, na Ilha das Cobras no baluarte mais chegado a S. Bento, da qual parte se ve diminuir em proporção a seu prospeto, até a barra, como o risco representa. Elevada por Ordem do Ill.mo e Ex.mo Senhor Conde de Bobadella a quem a cidade deve a mayor p.te da sua prente Grand.ª e Magn.cia" (*0,64m. x 2,40m.*). Esta vista, feita a bico de pena por um artista desconhecido, é um dos tesouros do Arquivo Militar do Rio de Janeiro, onde está classificada como planta 411 da coleção.

41. Rio de Janeiro, *A Noite*, 1943.

42. **Cartas economico-politicas sobre a agricultura e commercio da Bahia** (Lisboa, 1821). reeditadas Salvador, Governo do Estado da Bahia, 1924, pág. 62.

43. **Memórias para servir à história do Reino do Brazil**, Lisboa,1825.

44. Op. cit., pág. 19-21.

45. "Cartas do Senado etc"., fl. 163-164.

46. D. Marcos de Noronha e Brito, 8.º Conde dos Arcos de Val e Vez (1771-1828). Nomeado governador geral da Bahia em junho de1809, tomou posse em setembro de 1810, só se retirando no começo de 1818.

47. Cartas do Conde dos Arcos, n.º 9 (Arquivo Histórico da Prefeitura).

48. "Planta, e prospecto, do Ospital dos Lazaros da Cidade da B.ª feita por ordem do Ill.mo e Ex.mo Snr. D. Rodrigo Jozé de Menezes, Governador, e Capitão General da Cid.e da B.ª no anno de 1787" (0,56m. x 0,81m.). Aquarela de Vicente Pinheiro de Lemos Fontoura (Arquivo Militar, arm., 2, reg. 2257, planta 41).

49. "Terço de S. A. R.", 1788-1811.

50. "Livro de Vistorias", 1800-1812, fl. 265.

51. Ibid.

52. Arcebispo D. Frei José de S.ta Escolástica, Chanceler Antônio Pereira da Cunha, Marechal João Batista Vieira Godinho. Formaram a junta de governadores interinos, de 24 de maio de 1809 a 30 de setembro de 1810.

53. "A sua boa vontade e sinceros desejos pelo bem publico são superiores aos seus talentos e intelligencia". Conde de Linhares ao Conde dos Arcos, 23 set. 1811 (Arquivo Público do Estado da Bahia, *Ordens Régias*, vol. 105, fl.214).

54. "Ex.mos e R.mo Sres. Levando a Real Presença do Principe Regente Nosso Senhor a Conta de V. Ex.as e S.ª de 2 de Outubro proximo passado em que participão a Carta que de Liverpool lhes escreveu Francisco Ignacio de Sequeira e Nobre, participando, que remettia aos Negociantes dessa Praça Nobre, Velho, e Magalhães hum Mestre, trez Officiaes, e huma Mulher para o estabelecimento de huma Fabrica de Vidros nessa Cidade, ficando tambem para embarcarem para ahi hum Maquinista, e huns Fundidores de Cobre e Ferro, Artilharia, e Espingardeiro, e outros Artigos pertencentes a estas Fabricas com todo o segredo por assim ser conveniente: Houve o mesmo Senhor por bem approvar tudo quanto V. Ex.as e S.ª tem obrado a este respeito: E ordena que auxiliem quanto possivel for os esforços que fez este Negociante, para o util fim de fazer estabelecer Artistas habeis, e tão necessarios neste Estado. Deos guarde a V. Ex.as e S.ª Palacio de Santa Cruz em 6 de Novembro de 1809. Conde de Aguiar. Arcebispo e mais Govern.es interinos da Capitania da 8ahia." ("Ordens Régias", 99, fl.162).

Em carta de 19 de janeiro de 1810, dirigida ao Arcebispo e mais governadores interinos, o Conde de Linhares acusou recebimento da notícia da chegada dos artistas para a Fábrica de Vidros. Avisou que os materiais importados obteriam isenção de direitos da alfândega, por se destinarem a manufatura "de que há aqui a maior necessidade, e que poderá adiantar-se, e prosperar muito no Brazil, onde há grande quantidade de combustível, primeiro elemento de taes fabricas." (Ibid., 103).

55. Ibid., 99, fls. 20-21. Foi registrada a 1 de setembro de 1810 (fl. 413).

56. *Ibid.*, fl. 474.

57. *Ibid.*, fl. 494. Provavelmente, na Jiquitaia.

58. "Planta baxa da Fabrica de Vidros, e seu terreno anexo, no Porto de Bom-fim da Cid. da Bahia. Tirado em Setembro do anno de 1818. Joaquim de carv. Seq. Nobre". (Instituto Histórico e Gográfico Brasileiro, Col. 5. Leopoldo, G78, no4). Mede 0,54 x 0,75m.

59. "Que nas tavernas desta cidade se não uze de copinhos pequenos, nem de xicaras da India, tigelinhas, ou covilhetes, pelo damno que se segue ao povo no uzo destas medidas que a malicia tem introduzido nas ditas tavernas, com aparentes pretextos, deixando os ditos taverneiros de medir pelas medidas afilladas segundo as almotaçarias, por lansarem mão das sobreditas vazinhas, e em seu lugar poderão ter copos grandes dos que chamão de Frades, para que nestes lancem a pequena quantidade que pelos copinhos pequeninos oferecião ao povo, pena que fazendo o contrario pagarem seis mil reis alem das outras penas expressas no titulo do Almotacé mor". Acompanha a postura esta nota marginal. "Por Prov.m de S. A. R. de 15 de Fever.º de 1815 a requerim. to de Fran. co Ign. co de Sequeira Nobre. Foi S. A. R. servido em benef.º da R.l Fabrica dos Vidros desta Cid.e permetir q. nas tabernas se possa uzar dos Copos pequenos, ficando nesta p.te abolida esta Postura q.to ao uzo deles som.e p.ª os licores mas não p.ª ... elles se medir coiza alguma nem vender. B.ª em Cam.ª 1 de Abril de 1815. Almeida." ("Livro de Posturas", 1716, fl. 79 verso).

ROBERT C. SMITH E O IPHAN

Para este espaço foi convidado o Professor Augusto Silva Telles que desautorizou a publicação do texto que nos enviara. Lamentando a ausência do nosso companheiro, resumimos a seguir dados pertinentes à matéria em pauta. De fato, nossa revista mantém-se coerente com o principio fundamental de respeito à liberdade de expressão (ou de não expressão) da opinião de cada um.

Robert Smith (New Jersey, 1912 – Pensilvânia, 1975) foi pesquisador e historiador da arte barroca luso-brasileira, com uma produção bibliográfica de 257 publicações, entre livros, artigos e resenhas.

Veio ao Brasil pela primeira vez em 1937, recém-doutorado por Harvard (tese sobre Ludovice, o arquiteto de Dom João V). Seu primeiro texto sobre a arte brasileira refere-se à arquitetura de Minas Gerais e é do mesmo ano de 37. Seguiu-se em 1940, o estudo sobre o "caráter da arquitetura do Nordeste"; ambos precursores das análises amplas do acervo arquitetônico brasileiro.

Robert Smith, estimulado por Rodrigo, dedicou-se à investigação da documentação brasileira em arquivos portugueses, principalmente no Arquivo Ultramarino. O resultado dessas pesquisas foi sendo enviado ao Patrimônio e difundido, inclusive em sua revista. Plantas de monumentos brasileiros, bem como documentos a eles referentes, foram publicados nas revistas nº 4, de 1940, e nº 5, de 1941, nas **Atas do IV Congresso de História Nacional** (vol. IX, de 1949), nos Arquivos números 7 a 20 (Recife, 1945) e na *Revista da Academia Nacional de Belas-artes de Lisboa* nº1, 1948.

Seus escritos sobre o Brasil foram constantes: "Arquitetura dos jesuìtas no Brasil" (1948); "Arquitetura colonial baiana" (1951); "Arquitetura dos seiscentos e setecentos no Brasil", para o I Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, Washington D.C. (1950); "Urbanismo colonial brasileiro", para o II Colóquio Luso-brasileiro, São Paulo (1954). A pedido de Dr. Rodrigo, redigiu "Arquitetura civil no período colonial", para publicação no segundo volume, nunca realizado, de **As artes plásticas no Brasil,** tendo sido só publicado em 1969, na *Revista do Patrimônio* nº 17.

"Documentos baianos", de 1945, resultou de pesquisas no antigo arquivo da Câmara Municipal de Salvador, incorporado ao Arquivo do Estado. Informações as mais valiosas são apresentadas quanto a obras artesanais dos mestres de ofício de carpintaria, assim como resoluções da câmara sobre normas de urbanização no Brasil dos setecentos, que respaldam as vistas urbanas representadas em gravuras e desenhos da época, localizados em arquivos de Portugal e do Brasil, alguns dos quais pelo próprio Smith.

A partir de 1960, Robert Smith concentrou suas pesquisas e estudos na arquitetura do norte de Portugal, na região do Minho, principalmente em Braga e no Porto.

Os organizadores

Crônica 1945

■ Acaba a guerra. Hitler suicida-se no *bunker* da chancelaria, em Berlim, que se rende às forças soviéticas. Mussolini é fuzilado por guerrilheiros italianos. Os americanos, por ordem do presidente Truman, lançam hombas atômicas sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki. O Japão se rende às forças aliadas.

■ Desfilam no Rio de Janeiro, sob aplausos, os pracinhas da FEB que retornam da Itália. Getúlio Vargas decreta anistia aos presos políticos de 1935. Em novembro, é deposto por um golpe militar. Acaba o Estado Novo. No final do ano o general Eurico Gaspar Dutra é eleito, com o apoio de Getúlio, presidente da República.

■ Sob o patrocínio da Casa do Estudante do Brasil é inaugurada no Rio de Janeiro a Exposição de Arte Condenada pelo III Reich – resposta à mostra de "arte degenerada", montada anos antes em Munique pelo regime nazista. Reúne trabalhos de 39 artistas europeus, entre eles Paul Klee, Kaethe Kollwitz, Oskar Kokoschka e Wassily Kandinski. A crítica de arte Hannah Levy, que viera para o Brasil como refugiada, qualificou a exposição como "um vivo protesto contra cada amordaçamento tirânico e reacionário da liberdade espiritual". Três jovens golpeiam a gilete a tela *Namoro sentimental*, de Wilhelm Woeller. Os organizadores da mostra dão queixa à polícia, mas nada se apura.

■ Inaugurada no Rio de Janeiro a exposição "Com a FEB na Itália", reunindo 80 desenhos de Carlos Scliar, que retornara da campanha. O crítico Antônio Bento escreve: "Os soldados que Scliar nos mostra nada têm de heróico e sublime. Foram retratados em pleno descanso. Mesmo assim, quase todos eles nos transmitem uma impressão de verdade muito viva. Seus corpos repousam, mas seus espíritos guardam uma tensão profunda, permanentemente e magistralmente traduzida pelo desenhista."

■ Carlos Drummond de Andrade lança **Rosa do povo**, saudando no poema "Carta a Stalingrado" a coragem do povo soviético ante o cerco nazista.

■ É inaugurada, pelo ministro Capanema, a Faculdade Nacional de Arquitetura, segundo ele, no seu discurso, "feliz resultado de uma longa campanha não só de estudantes e professores, mas também dos próprios círculos profissionais interessados".

■ O escultor Celso Antônio envia extensa carta a Getúlio Vargas, agradecendo por haver ele posado para o busto instalado no saguão do prédio do MES: "Fiquei profundamente reconhecido por V. Excia. me ter declarado nunca ter posado tanto para nenhum artista".

■ Tirando-se partido das grandes superfícies envidraçadas da nova sede do MES, são feitas experiências com a iluminação do prédio, de modo a formar grandes desenhos na fachada – total novidade na época. Para comemorar o Dia da Vitória, compôs-se um imenso *V*, que podia ser visto a grande distância, ocupando a fachada de alto a baixo.

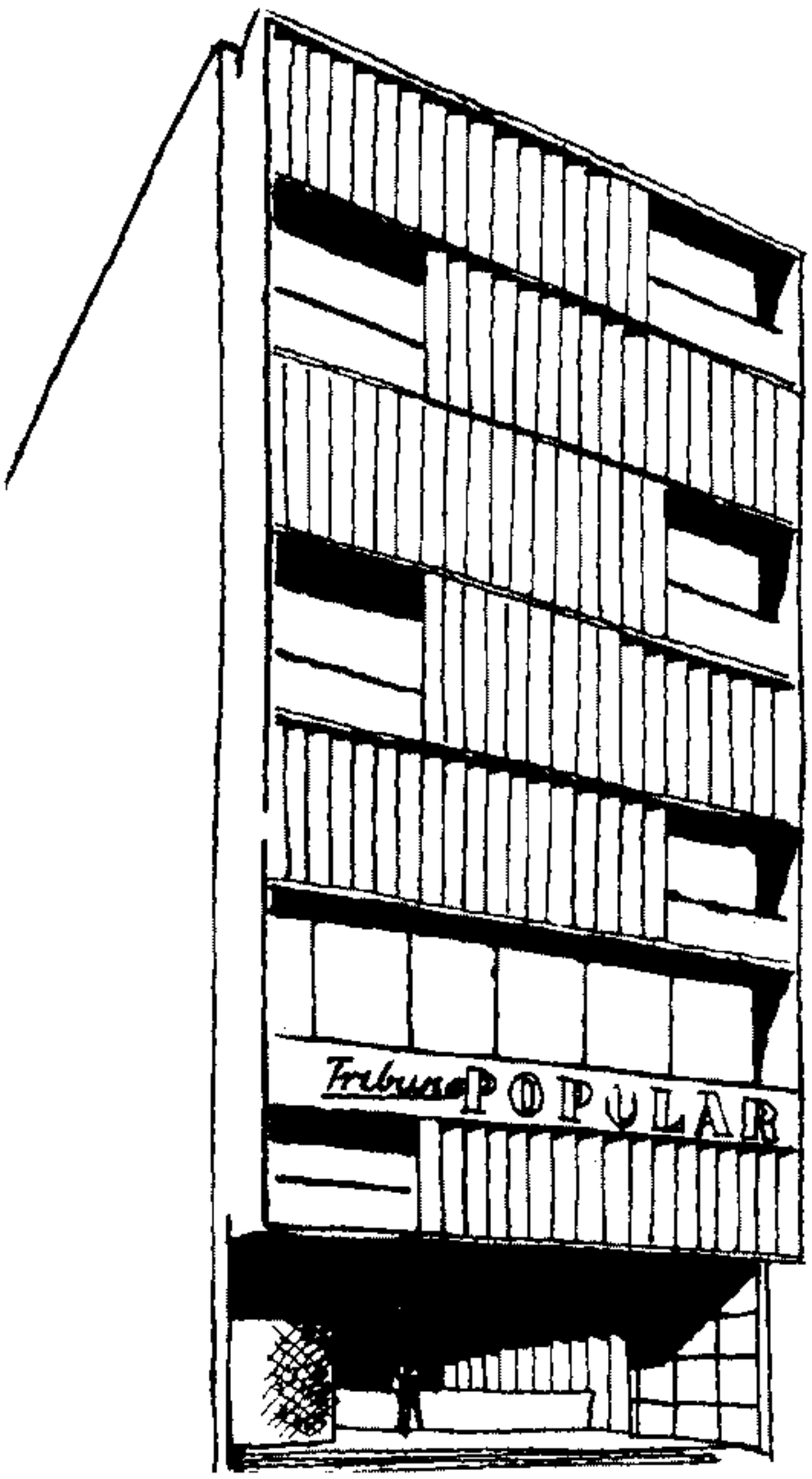
■ O crítico de arte de linha trotskista Mário Pedrosa retorna do exílio e lança o semanário *Vanguarda*, que tem como colaboradores, entre outros, os irmãos Abramo, Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão.

■ Causa grande impacto a instalação da escultura *Prometeu liberto*, de Jacques Lipchitz, na parede-cega do auditório do MES, que dá para a rua Araújo Porto Alegre. A imprensa apelida a obra de "monstro de bronze" e artistas brasileiros protestam contra o fato de o Governo ter contratado um escultor estrangeiro para realizar o trabalho. O jornal *A Notícia* registra:

"O repórter parou diante de uma aglomeração ao lado do famoso palácio envidraçado do Ministério da Educação. Vozes de protesto se faziam ouvir.

– Que bicho é aquele?

- Uma tartaruga gigante com mão de gente!...



— Qual nada! É um cogumelo estropiado!...
— É um monstro antediluviano..."

■ Após oito anos de obras é inaugurado festivamente o novo prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública – no dia 3 de outubro, 15° aniversário da Revolução de 30. Henrique Mindlin definiu o edifício, de 14 pavimentos sobre pilotis de 10 metros de altura, como "a primeira realização monumental da arquitetura nova em todo o mundo".

Além da sua arquitetura revolucionária, o prédio abriga um valioso acervo artístico: jardins de Burle Marx; esculturas de Lipchitz, Celso Antônio, Bruno Giorgi, Adriana Janacopoulos, Leão Veloso e Honório Peçanha; painéis de azulejos de Portinari e Paulo Rossi-Osir; painéis a têmpera de Portinari; e pinturas de Pancetti – totalizando 57 obras de arte.

No seu discurso de inauguração, o ministro Capanema diz, dirigindo-se ao presidente Getúlio Vargas:

"Não é freqüente entre os chefes de Estado o espírito de proteção às artes. Todavia, de quando em quando, a história nos oferece a grata presença de um mecenas. Na história do Brasil, sob esse aspecto, merece afetuoso respeito a figura de Dom Pedro II.

Porém, o que é raríssimo é que o chefe de Estado, além de protetor das artes na sua usual proteção e brilho, se transforme em animador da renovação e da rebeldia, num terreno em que o espírito acadêmico, em toda a parte e em todos os tempos, possui o mais forte poder. Este gesto, o gesto de Péricles, o gesto de Lourenço de Médicis, só se encontra raramente."

■ Triste, doente e deprimido, morre em São Paulo Mário de Andrade, depois de concluir seu último poema, "Meditação sobre o Tietê".

■ O SPHAN publica **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**, que Mário de Andrade concluiu pouco antes de morrer, tendo-lhe custado três anos de trabalho. Trata-se da biografia e análise da obra do organista, pintor e arquiteto do séc. XVIII ("Filho de parda, neto de parda. Negro!"), que Mário de Andrade considerou "a mais curiosa e importante figura da arte colonial paulista".

SUMÁRIO DA REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL Nº 10

Fontes e chafarizes do Rio de Janeiro 7
Noronha Santos

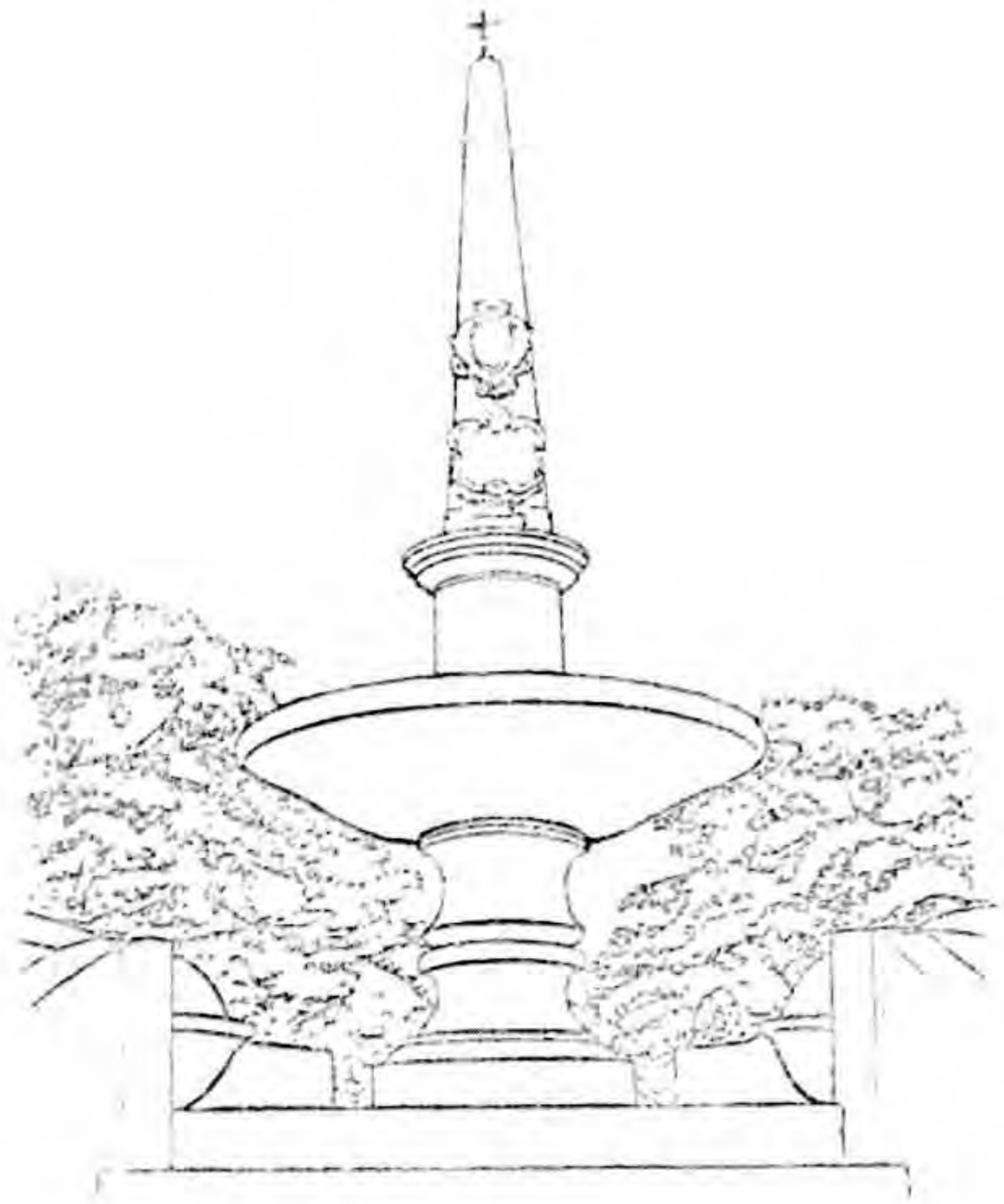
Palacio das Torres 135
J. de Sousa-Leão, filho

A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores; Marc Ferrez (1843 1923) 169
Gilberto Ferrez

O Palácio Velho de Belem 305
Artur Cesar Ferreira Reis

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL



10

RIO DE JANEIRO — 1946

Gilberto Ferrez

Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)

ADVERTÊNCIA

Neste ensaio procuramos pôr em evidência as figuras mais representativas dos artistas fotógrafos do país, no século passado.

No nosso arquivo, possuímos nomes de muitos outros que aqui não vão citados por não terem deixado obra de real mérito que chegasse ao nosso conhecimento. A inclusão só tornaria mais enfadonho este pequeno trabalho.

Procuramos, especialmente, destacar os fotógrafos paisagistas, pois somos de opinião que o pouco que resta de suas obras tem e terá cada vez maior valor iconográfico; só atualmente se principia a reconhecer esse imenso valor.

Fotógrafos de que hoje só os mais velhos se lembram. Fotógrafos cujos trabalhos são várias vezes reproduzidos em livros, jornais, revistas, tanto nacionais como estrangeiros, por autores que, com poucas exceções, não têm a preocupação de mencioná-los. Fotógrafos cujos trabalhos, ontem como hoje, foram copiados por litógrafos, desenhistas e pintores, sem que ninguém se desse ao trabalho de citar-lhes o nome. A esses esquecidos fotógrafos dedicamos nosso despretensioso ensaio, na esperança de que, de futuro, sejam eles indicados quando seus trabalhos forem reproduzidos ou servirem a estudiosos.

O autor aproveita o ensejo para dirigir um apelo a todos aqueles que, por feliz acaso, possuam fotografias de cidades, prédios, fazendas, engenhos, paisagens, etc., do Brasil, colhidas no século passado, solicitando-lhes que se comuniquem com ele ou com os museus, bibliotecas, arquivos públicos e especialmente a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a fim de que se possa empreender o levantamento de quanto ainda existe.

I

Em janeiro de 1840, aportava ao Rio de Janeiro a corveta francesa *L'Orientale*, navio-escola, comandado pelo capitão Lucas, em viagem ao redor do mundo.

A bordo viajava o abade Combes, encarregado de revelar ao mundo a maravilha do tempo, que vinha assombrando a todos: certa máquina que aprisionava a luz, e fixava as pessoas e as coisas em miniaturas tão perfeitas como a natureza as havia criado – a daguerreotipia, ou, por outra, a fotografia, invenção dos franceses Joseph Nicéphore Niepce e Louis-Jacques Mandré Daguerre, este, pintor.

Foi o abade Combes quem primeiro nos revelou essa grande invenção.

Suas primeiras demonstrações entre nós se realizaram em 17 de janeiro de 1840, no Hotel Pharoux, então o melhor da cidade e situado bem em frente à ponte de desembarque, no Largo do Paço. O prédio ainda está lá, tal qual como era; na esquina da Praça Quinze de Novembro com a Rua Pharoux, e nele se acha hoje instalado o Hotel Real.

No *Jornal do Commercio* dessa data, o cronista registrava, pasmado:

"He preciso ter visto a cousa com os seus proprios olhos para se poder fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a

Praça do Peixe, o Mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quasi sem intervenção do artista".

Dias depois, foram feitas demonstrações do aparelho a S. M. o Imperador e Altezas Imperiais. Mostraram-se todos encantados, ao verem fixados os aspectos da fachada do paço, tirados de uma das janelas do torreão, isso em nove minutos, e, logo depois, outra de uma vista geral, feita da varanda.

Assim foi apresentada a daguerreotipia aos fluminenses.

Há tempos, em palestra com Francisco Marques dos Santos, conhecedor profundo de nossas coisas, e a quem devemos tantas informações úteis para este trabalho, confessávamos nunca ter visto em *daguerre* a reprodução de uma paisagem. Concordávamos em que seria interessante procurar esses preciosos originais do abade Combes, peças iconográficas do mais alto valor histórico para a cidade do Rio de Janeiro e a fotografia. Sabemos agora que três desses daguerreótipos existem, cuidadosamente conservados e, por uma dessas circunstâncias felizes, acabam de ser trazidos do Castelo d'Eu, onde se achavam guardados pelo Príncipe D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, a quem deve o Brasil a recuperação de documentos de maior valia. Em uma das peças vemos reproduzido o Paço da Cidade, com alguns soldados formando à frente; por trás do palácio, distinguem-se as torres: uma, da Igreja do Convento do Carmo; outra, da Igreja da Ordem 3ª do Carmo. No segundo daguerreótipo, temos o chafariz do Mestre Valentim, com a fachada do mercado velho ao fundo e as torres da Igreja da Candelária. O terceiro representa a Praia do Peixe, vendo-se barcos no primeiro plano, e o Mosteiro de São Bento ao fundo. Os três se acham em bom estado de conservação, juntamente com os seus estojos primitivos de marroquim cor de vinho, que medem cerca de 8 por 6 centímetros.

M. Arago assim descreveu perante a Academia das Ciências de Paris o processo *daguerre*:

"Expõe-se ao vapor de iodo uma lâmina de casquinha (cobre e prata) bem limpa por meio de água-forte. Eis tudo: assim preparada, expõe-se a lâmina à ação da luz no foco da câmara escura, de onde é retirada, após oito minutos. O olhar mais exercitado ainda não pode distinguir cousa alguma; expondo-se, porém, a lâmina ao vapor do mercúrio aquecido até 60 graus, aparecem as miniaturas quase como por encanto. Cousa singular e inexplicável! É necessario que a posição da lâmina no fóco da câmara escura seja inclinada".

Não tardaram a parecer, por todos os lados do Rio de Janeiro, profissionais e amadores da nova arte.

Entre os primeiros, podemos citar o emigrado argentino dom Florêncio Varella; a sra. Hippolyte Lavenue, que chegou a apresentar alguns retratos na Exposição de 1842, na Academia Imperial das Belas Artes, retratos esses que seriam tão bons como aqueles com que seu marido iria apresentar, em 1845, a nova arte aos mineiros; e o sr. Morand, que aqui chegou, dos Estados Unidos da América, em 1842, com muito toque de caixa pelos jornais. Esse último tinha um sócio ou colega, de nome Smith, e estabeleceu seu comércio no Hotel Pharoux, salão 52, casa nova, 2° andar, onde permanecia às ordens dos clientes, das 8 horas da manhã às 3 da tarde. O anúncio publicado no *Jornal do Commercio,* em 25 e 27 de dezembro de 1842, e do qual extraímos estas informações, continua:

"Os anunciantes tendo a convicção de poder satisfazer completamente as pessoas que se dignarem honrá-los, convidam aos amadores das artes, e todos os que desejarem ter um retrato perfeito, um quadro de família ou uma vista qualquer, a visitar o seu gabinete".

E o cronista do *Jornal do Commercio*, maravilhado, informa-nos:

"Visitamos já diferentes vezes o seu gabinete do Hotel Pharoux, assistimos aos seus trabalhos, a toda hora, com sol, sombra e chuva, e não pode deixar de maravilhar-se a rara perfeição a que o Sr. Morand tem levado a grande descoberta de Daguerre". (23/12/42)

Deve ter-se referido a um desses artistas o

Príncipe Adalberto da Prússia, em sua interessante obra sobre viagens pelo sul da Europa e Brasil, quando nos diz: "Sua Majestade (D. Pedro II), muito amavelmente, presenteou-me também, com duas belas vistas daguerreotipadas de São Cristovão, tiradas por um artista estrangeiro e das quais me falara na véspera (8 setembro 1842)". E, mais adiante: "O imperador já fez várias experiências com a daguerreotipia e deu-me sua opinião de que a sorte entra em grande parte neste método, no que eu concordo"[1].

Vê-se por aí que Sua Majestade o sr. D. Pedro II foi um dos primeiros brasileiros a se interessarem pela nova descoberta, a ponto de também fazer daguerreótipos.

Já que aludimos aos primórdios da fotografia no Rio, cabe lembrar Hércules Florence, filho de Nice, radicado no Brasil, onde constituiu família e faleceu em Campinas, no dia 27 de março de 1879, depois de viver entre nós quase 50 anos. Era notável desenhista, e nesse caráter acompanhou a expedição científica do Barão de Langsdorff, do Tietê ao Amazonas. Dotado de espírito inventivo, muito estudou a fotografia. Infelizmente, no ambiente, que ali encontrou, não logrou levar adiante os seus trabalhos quanto à arte.

No período que medeia de 1839 a 1857, recorreu várias vezes às colunas dos jornais, para revelar ao público suas descobertas, tais como a "impressão do papel moeda inimitável", a poligrafia e a própria fotografia.

Transcreve o *Jornal do Commercio*, em 29 de dezembro de 1839, um artigo do *Phenix*, de São Paulo, de 21 de outubro de 1839, assinado por Florence, onde à certa altura se diz:

"Outra descoberta minha, conhecida também nesta vila e por algumas pessoas no Rio de Janeiro, é a fotografia; o escrito que foi enviado a Paris levava no fim estes dois títulos: "Descoberta da Fotografia, ou impressão pela luz solar. Indagações sobre a fixação das imagens na câmara escura pela ação da luz."

"Um desenho fotografado por mim foi apresentado ao príncipe da Joinville e posto no seu álbum por uma pessoa a quem devo este favor. Acabo de ser informado que na Alemanha se tem imprimido pela luz e que em Paris está-se levando a fixação das imagens a muita perfeição. Como eu tratei pouco da fotografia, por precisar de meios mais complicados e de suficientes conhecimentos químicos, não disputarei descobertas a ninguém, porque pode uma mesma idéia vir a duas pessoas, porque sempre achei precariedade nos fatos que eu alcançava e a cada um o que lhe é devido, mas antecipo esta declaração respeito à Poligrafia, que tem tão belas propriedades, para que a tempo se conheça o seu inventor".

Em 1844, aparecem outros daguerreotipistas, chegando mesmo a existir num mesmo estabelecimento, o Hotel de Itália, à Praça da Constituição, dois artistas que ofereciam seus préstimos ao público. Eram o inglês Yeanne, procedente de Londres, e Joseph Chauvin, de Paris. Ambos anunciavam no *Jornal do Commercio*, fazendo valer a perfeição, originalidade, rapidez e preços módicos de seus trabalhos. Assim, executavam retratos de pessoas em grupos ou sós, em 15 segundos e por preços que variavam de 4$000 a 8$000, de acordo com o tamanho e altura dos retratos. Como ambos trabalhassem na mesma casa e na mesma varanda, frisavam, em seus anúncios, que um estava estabelecido na entrada e o outro, no fim da varanda. Era preciso não confundir. (*Jornal do Commercio*, 14 e 18-2-1844).

No *Almanaque Laemmert* para 1847 aparece, pela primeira vez, à pág. 379, sob a rubrica *Daguerreótipos*, três oficinas que tiravam e vendiam retratos "em fumo e coloridos" em menos de um minuto, assim como davam lições "deste mecanismo".

Em 15 de junho de 1848, lê-se no *Jornal do Commercio*:

"*Retratos Coloridos* – Fotográficos, premiados nos Estados Unidos. Este incomparável estabelecimento, o maior e mais antigo dos Estados Unidos, onde os retratos são tomados por sistema inteiramente novo e desconhecido até hoje, acha-se agora aberto, a Rua do Ouvidor nº 56. As pessoas

---

1. **Travels of His Royal Highness Prince Adalbert of Prussia in the south of Europe and in Brazil, with a voyage up Amazon and the Xingu.** Translated by Sir Robert H. Schomburgh and John Taylor. London, 1849. Pág. 280.

amantes das belas artes são convidadas a visitá-lo e examinar a bela colcção de retratos, que pela sua beleza e acabamento, o seu autor desafia os professores, seja onde for, de apresentarem obras tão aperfeiçoadas". (Assinado: *W. R. Williams, professor de fotografia*). [Grifos do original]

Em 1850, vamos encontrar Francisco Napoleão Bautz, estabelecido, desde 1846, no nº 146 da Rua do Cano, hoje Sete de Setembro, anunciando que "continua a tirar retrato em fumo e coloridos, com toda perfeição, desde a chapa de um palmo de comprimento até o tamanho de botões de camisa. Os retratos só agradando se entregarão". O mesmo anunciante ministra lições para tirar retratos por todos os métodos. (*Jornal do Commercio*, 20-III-1850).

Outro professor de daguerreotipia era Guilherme Telfer, na Rua do Ouvidor, 126, sobrado, e que conseguira dar "expressão tão natural aos olhos que nenhum artista até o presente tem podido adquirir". (*Jornal do Commercio*, 21-3-1850).

Já em dezembro de 1849, preconizava-se a nova invenção do daguerreótipo sobre papel, ou seja, a fotografia como a entendemos hoje. Dizia um dos anúncios: "Os retratos sobre papel são verdadeiros desenhos que se enxergam em qualquer posição, quer colocados neste ou naquele lugar, além de que têm a vantagem de tirar um número infinito de cópias. Estes retratos são inalteráveis e pintados a fumo". Custavam 3$000 para cima, na oficina da Rua do Cano, 233.

Com o advento da chapa de colódio úmido, descoberta em 1851 pelo inglês Frederick Scott Archer, a fotografia ganhou grande impulso. O processo divulga-se rapidamente e chega ao Brasil, onde fascina muita gente, principalmente daguerreotipistas e pintores.

Nossos daguerreotipistas, a partir da 1853, passam a estudar e aplicar este e outros métodos de fotografia, arte cujo progresso se vinha acentuando rapidamente. Os novos ensinamentos, quase sempre, eram introduzidos por estrangeiros, que os haviam adquirido em seus países. Assim vemos franceses, norte-americanos, ingleses, suíços, mexicanos, austríacos a chegarem e se estabelecerem nas principais cidades do império.

A maioria dedicava-se exclusivamente ao retrato que, como em nossos dias, comercialmente falando, é mais lucrativo. Podemos, no entanto, citar alguns nomes de fotógrafos, mestres dessa arte, que também se dedicaram a colher vistas e aspectos das cidades onde trabalharam.

Na Corte, como se dizia então falando do Rio de Janeiro, a partir de 1855 ou 56, os daguerreotipistas passaram a ser chamados pelo nome usado até hoje: fotógrafos. O número deles, que era de três em 1847, sobe para onze em 57, chegando a trinta em 64 (*Almanaques Laemmert*). Devemos lembrar aqui alguns dos mais conhecidos, especialmente aqueles que mais se dedicaram à paisagem, não esquecendo outros, porém.

Deles, vários se tornaram famosos e seus nomes e obras chegaram até nos. Não podemos silenciar nomes como o de Revert Henrique Klumb, fotógrafo de SS. MM. II. e da Academia Imperial das Belas Artes, estabelecido desde 1855. Dele possui o príncipe D. Pedro em sua variada coleção de *daguerres*, um exemplar magnífico, de duas faces, representando a Imperatriz Teresa Cristina; acha-se em perfeito estado de conservação na sua bela caixa original, com *passe-partout* dourado e desenhos em baixo relevo, tudo no mais puro gosto da época. Antes de 1862, já Klumb andava fotografando aspectos de Petrópolis, e a cidade o encantou tanto que em 65 ali se estabeleceu definitivamente; ampliando suas atividades, tirava retratos de personagens ilustres que lá iam veranear e organizava exposições de seus trabalhos onde o visitante, ao pagar a entrada, adquiria "o direito a um exemplar do seu retrato em quadro que se entregará três dias depois de tirado" (*O Mercantil*, de Petrópolis. 6 e 9-1-1875). Klumb fixou vários aspectos da cidade serrana e seus arredores, e a respectiva lista vem divulgada num livro in-8, editado na própria cidade, sob o título **Petrópolis e seus arrabaldes, tiradas por R. H. Klumb, fotógrafo de SS MM. II**. Algumas dessas fotografias serviram para ilustrar o delicioso e raro livrinho **Viagem pitoresca a Petrópolis por XXX**, atribuído a Carlos Augusto Taunay, e o raríssimo **Doze horas em diligência, guia do viajante de**

Petrópolis a Juiz de Fora... por Rt. H. Klumb, Rio 1872.

Boa cliente de Klumb foi a imperatriz, a julgar pela conta paga por S. M. em 29 de agosto de 1865, e que se pode ver no Arquivo Imperial, em Petrópolis. No espaço de cinco meses, despendeu D. Teresa Cristina 480$000 em retratos, vistas e vistas estereoscópicas, o que representa soma bastante elevada para a época.

Um crítico de *O Mercantil*, de Petrópolis, em 9 de janeiro de 1875, assim se expressou quanto a Klumb e sua obra:

"A exposição de fotografias, a que nos referimos em um dos nossos números anteriores, acaba de abrir-se e em uma visita que ali fizemos, depois de um exame minucioso e atento, sentimos o progresso palpitante da arte fotográfica aplicada às paisagens, principalmente quando ela possui artista de iniciativa, de esforço próprio e de constância, como o Snr. Klumb que, a justo título, é fotógrafo de SS. MM. Imperiais.

As paisagens, representando quase na totalidade, os mais pitorescos lugares de Petrópolis, ali estão, ora conduzindo a atenção pelos meandros, vales, montanhas, e ora fazendo admirar os belos céus que tão variados se apresentam no nosso horizonte e cuja mobilidade parece ser impossível de reproduzir.

Algumas então, representando a noite, são de um efeito tanto mais admirável por sabermos que até hoje apenas um artista fotográfico tentou essa especialidade e isso sem resultado proveitoso.

É realmente lindo o quadro nº 2 representando o palácio imperial que parece receber a luz pálida e oblíqua da lua, e que no copado dos arvoredos e arbustos que cercam o palácio apresenta os contornos destacando-se por um magnífico efeito de luz.

Mais algumas paisagens noturnas são lindíssimas, como a beira do Rio Piabanha, o Palatinato Inferior, a fábrica de algodão de Renânia, etc.

Necessariamente estudou muito o Snr. Klumb para alcançar estes soberbos efeitos..."

Essa exposição, dias depois, foi visitada pelo augusto casal, que saiu satisfeito do que vira.

Contudo, não seria fácil ganhar a vida em Petrópolis, só como fotógrafo, e o nosso Klumb via-se na contingência de anunciar que também vendia vinhos franceses e portugueses de diversas qualidades, a preços módicos...

O autor deste trabalho possui vários originais de Klumb – vistas do Rio de Janeiro, de Petrópolis, de Juiz de Fora, da Estrada União e Indústria, e paisagens, alguns dos quais serviram para ilustrar os dois livrinhos citados anteriormente.

Joaquim Insley Pacheco, artista, pintor e um dos maiores fotógrafos especializados em retratos. Estabelecido em 1854, trabalhou até quase o fim do século. Por muito tempo teve o seu ateliê na Rua do Ouvidor, nº 102. Participou de várias exposições nacionais e internacionais, obtendo, com seus retratos e paisagens, executados pelos métodos mais avançados, quatorze medalhas. Aperfeiçoou-se nos Estados Unidos com os professores Insley e Gurneys, de Nova York, "sempre em busca de mais felizes resultados, enfim estudando todos os melhoramentos que do Novo e Velho Mundo recebe dia a dia a filha de Daguerre, a mágica fotografia". Fotógrafo da Casa Imperial, e Cavaleiro da Ordem de Cristo, de Portugal, era apologista do sistema de que nos ocupamos mais adiante, denominado "foto-pintura".

É dele o curioso anúncio divulgado pelo *Correio Mercantil*, em 17-1-1858, e que não nos podemos furtar de transcrever na íntegra, pois reflete ao vivo o gosto da época:

"O ilustrado público pode visitar no nosso estabelecimento de ambrotipo um retrato sobre vidro por este método, o qual reúne todas as vantagens da fotografia às de pintura a óleo, de tal perfeição que nem a máquina de Daguerre por si só, nem o pintor só com pincel, pode conseguir tal semelhança, tanta finura de contornos nem tanta beleza. A isto acresce que se pode obter um retrato perfeito, igual ao do mais excelente pintor por um preço bastante módico. É preciso ver as provas, admirá-las com os próprios olhos, para ficar de todo convencido, de que não há em nossas palavras exagerações nem vanglórias".

Isto nos dá bem idéia da mentalidade dos artistas de então, quanto à possível fusão da pintura com a fotografia, para daí sair um produto superior a ambas, separadamente.

No Palácio do Grão-Pará, em Petrópolis, vêem-se quatro quadros que representam Dom Pedro II, a Imperatriz Teresa Cristina, a Princesa Isabel e o Conde d'Eu. São fotografias executadas por Carneiro & Gaspar e primorosamente pintadas por J. Courtois. Outros dois, correspondentes às princesas meninas, Isahel e Leopoldina, da autoria de Pacheco, constituem magníficos exemplares desse gênero híbrido.

Mas cedamos a palavra, sobre o assunto, a Vítor Meireles, que, em 1866, assim julgava a foto-pintura:

"Trata-se da arte de fazer um retrato a óleo, de dimensão natural, sem grande incômodo para a pessoa que deseja ser retratada, sendo bastante o tempo indispensável de alguns minutos, afim de obter-se unicamente um retrato nas dimensões de um cartão de visita, que depois serve para reprodução em grande, sobre papel ou diretamente sobre a tela.

Este primeiro trabalho obtido é entregue ao pintor que, considerando-o já como um esboço, encarrega-se de colorir. Esta arte de retratar, que está hoje tão em moda, tem desgraçadamente de contribuir para o regresso da verdadeira arte, a qual só deveria ser exercida segundo os seus indeclináveis preceitos. Por este novo meio conhecido pelo nome de 'foto-pintura' foram executados todos os retratos, que ali vimos expostos entre a fotografia e que, se algum merecimento podem ter, é certamente devido ao pintor, e não ao fotógrafo..."

Não foram só pintores retratistas, contudo, que lançaram mão da fotografia. Já ao tempo dos *daguerres*, notava-se influência destes sobre alguns litógrafos exímios, que, graças a bons exemplares, lograram executar panoramas da cidade, perfeitos na minúcia dos elementos arquitetônicos e na veracidade descritiva, aliadas a gosto e perfeição artística. Bons exemplos desse gênero são as lindas litografias de Eug. Ciceri e Pb. Benoit, das afamadas oficinas Lemercier, de Paris (1852), as mandadas executar por Leuzinger (Biblioteca Nacional, N. 17070), as de Rensbourg, e as de H. Carls, no Recife.

Victor Frond, francês de origem, viveu durante algum tempo no Rio de Janeiro, onde se estabeleceu como fotógrafo, na Rua da Assembléia, n°s 34 e 36. Percorreu a província do Rio de Janeiro, visitando fazendas de café e engenhos de açúcar e também esteve na Bahia. Segundo Afonso d'E. Taunay, foi sócio de Sisson, o conhecido litógrafo. De suas excursões, trouxe uma coleção de fotografias que dispensam maiores comentários, pois foram largamente divulgadas em magníficas estampas litografadas, que tanto realce deram à obra de Charles Ribeyrolles – **Brasil pitoresco**.

Quando de passagem por Petrópolis, à procura de subscritores para o **Brasil pitoresco**, oportunidade em que também retratou alguns figurões da cidade, expôs no órgão local *O Parahyba*, em 21 de janeiro de 1858, o plano daquela obra, dizendo, entre outras coisas:

"A fim de tornar o nosso trabalho o mais nacional possível, comprometemo-nos a tomar sob a nossa direção dois órfãos brasileiros de qualquer asilo que tenham pelo menos 16 anos de idade. Ensinar-lhes-emos a fotografia: acompanhar-nos-ão nas excursões que fizermos, recebendo a um tempo as lições da teoria e da prática.

Depois de preenchido o nosso programa, o governo poderá então empregá-los utilmente, aproveitando a experiência, que tiverem adquirido, quer para enriquecer as coleções do cadastro, quer para explorações artísticas nas belas províncias que banha o Amazonas ou que se estendem ao sul do Império".

Era um plano inteligente, e não sabemos informar se foi aproveitado. Frond alcançou então tamanho êxito como retratista que, de regresso ao Rio, deixou ali um substituto, m. Adolphe, e anunciava em 11 de março do mesmo ano:

"*Retratos Fotográficos*: acha-se nesta cidade, como já estava anunciado, uma pessoa encarregada por m. Victor Frond de tirar retratos por este novo sistema, que é de uma perfeição e semelhança admirável.

Além das pessoas já inscritas, recebe-se na tipografia desta folha a assinatura daquelas que o desejarem ser de novo, e se lhes roga que o façam com toda brevidade, pois o artista encarregado deste trabalho, não demorará em Petrópolis mais de 15 dias".

Stahl & Wahnschaffe, fotógrafos de S. M. o Imperador, estabelecidos na Rua do Ouvidor, nº 117. Stahl, de quem nos ocuparemos quando tratarmos de fotógrafos estabelecidos no Recife, chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1861/62, e formou sociedade com Wahnschaffe, continuando a colher lindos aspectos da cidade e arredores, sumamente raros hoje em dia. Quero crer que Wahnschaffe fosse pintor medíocre, competindo-lhe a decoração dos retratos e miniaturas de fotografias feitas pelo sócio. Corroboram esta opinião os dois retratos, de 1864, da Princesa Isabel e do Conde d'Eu, que se acham no Palácio do Grão-Pará, executados pela firma, e que são ambos de pronunciado mau gosto.

George Leuzinger, suíço, de Glaris, já em 1840 era proprietário da conhecida tipografia do mesmo nome, que veio até nossos dias, e à qual as artes gráficas do país tanto devem. Observando a crescente popularidade da fotografia, montou, por volta de 1861, "oficina especial com os melhores instrumentos ingleses para paisagem, panorama, vistas diversas, estereoscópios e costumes". Dessa afamada casa conhecemos alguns álbuns[2] com vistas do Rio, Niterói, Petrópolis e Teresópolis, tiradas entre 60 e 80; provam o alto grau de perfeição e técnica a que chegaram os seus trabalhos, e vêm relacionadas em pequenino catálogo *in – 24*, boje raríssimo, impresso pela própria casa, com o título – *Officina Photographica de G. Leuzinger, 36, Rua do Ouvidor – 337 – Photographias diversas*. Por esse curioso catálogo, que deve datar aproximadamente de 1870, ficamos sabendo que um bonito panorama do Rio, em cartão de 40/10 polegadas, custava 15$000; que se podia obter fotografias de 11/15 polegadas, por 2$500, mas já pelas de Teresópolis, que ficava mais distante, tinha o freguês de pagar 3$000; a dúzia, no formato de cartão de visita, saía a 8$000. Leuzinger concorreu a várias exposições da Academia Imperial das Belas Artes, e a outros certames nacionais e internacionais, onde colheu novos louros.

Na sua obra **Voyage au Brésil**, notas à página 72, Louis Agassiz gaba vivamente os seus trabalhos, e com razão. Vistas tiradas pela casa Leuzinger e por Stahl é que serviram para as xilogravuras impressas no livro de Agassiz.

Infelizmente, não logramos descobrir o nome dos técnicos da Casa Leuzinger que nos deixaram esses trabalhos. Sabe-se que nos primeiros tempos viera contratado da Europa, Franz Keller, alemão de Mannheim, que iniciou os trabalhos e teve como assistente Marc Ferrez. Mais para adiante, é provável que Ferrez se tenha tornado fotógrafo-chefe da casa, até a data de sua saída para se estabelecer por conta própria. Reforça tal suposição o estudo comparativo de algumas vistas da Casa Leuzinger com trabalhos posteriores de Ferrez. Já nos aconteceu encontrar vistas do Rio e de Teresópolis, certos de que fossem de Ferrez, quando estavam assinadas "Casa Leuzinger". Há muitas dessas fotografias em que o ponto de vista e ângulos escolhidos, assim como a fatura, são absolutamente idênticos.

José Ferreira Guimarães, português de Guimarães, estava estabelecido com loja, na Rua do Ourives, nº 40, sobrado, em 1866, mas, desde 1862, vinha trabalhando em sociedade com Peixoto. Foi o grande *portraitiste* da Corte, com larga e boa clientela, que o enriqueceu. Seus retratos obtiveram prêmios em exposições nacionais e da Academia Imperial das Belas Artes, pela finura, nitidez e perfeição. Era especialista em "retratos vitrificados, fixados a fogo como as pinturas de Sèvres e Limoges". Foi feito cavaleiro, oficial e comendador da Ordem da Rosa. Mais para o fim do século (1886) construiu verdadeiro palácio da fotografia, na Rua Gonçalves Dias, nº 2, esquina da Rua da Assembléia; essa casa de quatro andares foi por muitos anos o prédio mais alto da cidade. Ocupavam as três primeiros pavimentos as várias seções fotográficas, servindo o restante de moradia.

Guimarães e Insley Pacheco foram dos que mais ganharam com o que então se chamava de foto-pintura, isto é, o retrato ampliado e pintado a óleo ou guache e até pastel, por artista pintor. Quando este era bom, como se dava com Augusto Moreau, Ernesto Papf, ou J. Courtois, saía algu-

2. Na Biblioteca Nacional, no Museu Imperial e nas coleções do Ministério das Relações Exteriores, do Dr Américo Jacobina Lacombe e do autor.

ma coisa de passável; porém, na maior parte das vezes a obra carecia de valor artístico, o que não obstava a que a voga se tornasse enorme. A família imperial foi assim retratada por mais de uma feita. Possuímos um quadro típico de foto-pintura, em que os príncipes imperiais, sentados num carrinho puxado por um carneiro, figuram no meio de uma paisagem fictícia de floresta, com o Corcovado a surgir entre árvores. Esteve também muito em moda a "miniatura": pequeninos retratos coloridos por miniaturistas. "Artistas" houve que, em vez de desenharem *d'après nature*, copiavam, servilmente, uma fotografia reticulada! Assim se perdeu mais de um pintor.

No *Almanaque Laemmert* para 1871, aparece pela primeira vez a firma Alberto Henschel & Cia., fotógrafos da Casa Imperial, com oficinas na Rua dos Ourives, nº 40; na Bahia, Rua Direita da Piedade, nº 16; e em Pernambuco, Largo da Matriz de Santo Antônio, nº 2. Henschel, que era alemão, chegou a Rio em 1870, e a 25 de dezembro do mesmo ano anunciava pelo *Jornal do Commercio*:

"Abertura do estabelecimento de "Fotografia Alemã" de Alberto Henschel & Cia. Sucessores de Mangeon e Van Nyvel.

O grande crédito de que gozavam há hastantes anos os nossos estabelecimentos fotográficos em Pernambuco e Babia, animou-nos a abrir outra nesta Corte com todas as proporções desejadas para satisfazer os mais exigentes nas provas desta arte".

Fotografou o Rio e seus arredores, chegando até Nova Friburgo e mesmo ao Itatiaia, que àquele tempo atraía poucas pessoas. Fez paisagens, mas antes de tudo era exímio retratista. Quase não há álbum de família em que não figurem retratos de avós, tirados por Alberto Henschel. Conhecemos dele vários retratos e paisagens. Expôs na Academia Imperial das Belas Artes, e em certames provinciais e nacionais, apresentando na exposição de 1875 o retrato a óleo do Príncipe do Grão-Pará. A Biblioteca Nacional possui o seu álbum *Lembrança de Nova Friburgo*, no exemplar que pertenceu à Coleção Teresa Cristina, com fotografias que datam aproximadamente de 1875.

II

Como toda cidade que se preza, Petrópolis teve seus fotógrafos, alguns de real merecimento.

É preciso não esquecer que durante a segunda metade do século XIX, pelo verão, Petrópolis constituía a verdadeira capital do país, pois para ali se deslocavam o imperador, sua família, a corte, titulares e veranistas. Algumas legações, mesmo, lá sediavam permanentemente, receosas da febre amarela, que grassava com intermitência no Rio de Janeiro.

Assim, temos um Revert Henrique Klumb, a quem já nos referimos no capítulo do Rio de Janeiro. Veio, a seguir, o pintor retratista e paisagista Ernest Papf, que nos deixou bons retratos e ótimas paisagens. Como tantos outros, com o advento da fotografia, tomou-se de paixão pela nova arte e se converteu em fotógrafo. Em 1885, morava na Rua do Barão do Amazonas, próximo ao Hotel Orleans (atual Palace), e anunciava pelo *Guia de Petrópolis*, de Th. C. (Cameron), que se encarregava de trabalhos relativos à sua arte, especializando-se em grupos, vistas de Petrópolis e da estrada de ferro (pág. 118).

Ernesto foi sucedido por seu filho, Jorge Henrique Papf. Em 85, publicou-se o álbum *Guia da Cidade de Petrópolis*, direção de Júlio Pompeu de Castro Albuquerque, com fotografias de J. H. Papf. A obra custava 3$000. Infelizmente, não nos foi possível até agora descobrir-lhe um exemplar.

O *Almanaque Laemmert* para 1869 contém referências ao ateliê de fotografia de um Nogueira, na Rua Paulo Barbosa; na Rua Dom Afonso, achava-se Pedro Hees, de quem existem vistas de quase todas as ruas de Petrópolis, tomadas por volta de 1875 e imprescindíveis para o estudo da cidade. Os filhos deste último prosseguiram no trabalho do pai, e a firma Hees Irmãos chegou até 1915, executando trabalhos perfeitos.

Em 1892, anunciavam eles que atendiam na Praça Dom Afonso (atual da Liberdade), nº 8, onde se tiravam retratos, vistas, etc., pelos mais aperfeiçoados sistemas. São de sua autoria grupos da família imperial, feitos dias antes do banimento. Muitas famílias petropolitanas possuem em seus álbuns trabalhos de Hees.



LOUIS COMPTE
daguerreótipo 7 x 9 cm DPOB
Reprodução ampliada do primeiro
daguerreótipo tirado na América
do Sul, em janeiro de 1840.
Rio de Janeiro: o Paço da Cidade,
com a tropa formada à sua frente.
No fundo, à esquerda, a torre da
Capela Imperial; ao centro, a
sineira provisória da Ordem Terceira
do Monte do Carmo; à direita,
o Hotel de France.





LOUIS COMPTE
daguerreótipo 9 x 7 cm DPOB
Rio de Janeiro, 1840: o Chafariz do Mestre Valentim e a fachada do mercado no Largo do Paço; ao fundo, as torres da Candelária.

LOUIS COMPTE
daguerreótipo 7 x 9 cm DPOB
Rio de Janeiro, 1840: o Mercado da Candelária, projetado por Grandjean de Montigny, demolido em 1911. Ao longe, o Mosteiro de São Bento.

KLUMB
albúmen 16,5 x 22 cm GF
Palácio Imperial, em Petrópolis,
c. 1865. Foto tirada do eixo da atual
Rua Pedro I. No primeiro plano,
cocheiras e carruagens do paço;
à esquerda, a Casa dos Semanários,
atual Palácio do Grão-Pará.

KLUMB
albúmen 20,3 x 12,6 cm GF
Cascata do Inferno, rio Paraibuna,
na Estrada União Indústria
(de Petrópolis a Juiz de Fora),
em Paraibuna. 1861. Um dos
personagens deve ser o fotógrafo.





KLUMB.



KLUMB
albúmen 9 x 5 cm DPOB
A Imperatriz d. Teresa Cristina
com as crianças em volta, c. 1866.

INSLEY PACHECO
ao carvão 37,5 x 29,5 cm IHGB
Retrato de D. Pedro II, em 1883,
numa composição tropicalista.





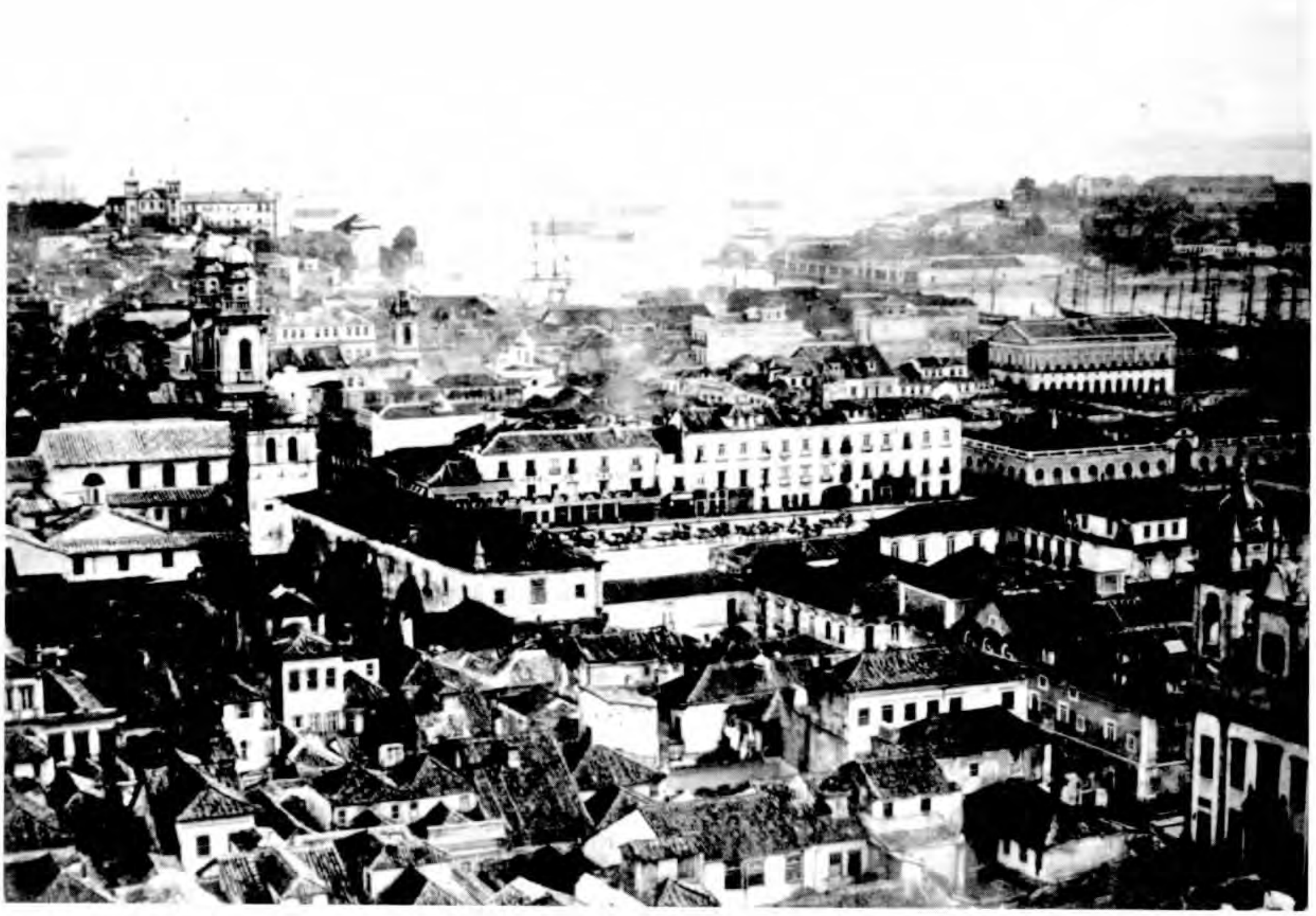
CARNEIRO & GASPAR
E J. COURTOIS
Foto-pintura 54 x 42 cm DPOB

CARNEIRO & GASPAR
E J. COURTOIS
Foto-pintura 54 x 42 cm DPOB
D. Pedro II e o Conde d'Eu em boas fotos-pinturas. Os dois retratos, tirados pelos fotógrafos Carneiro & Gaspar, foram posteriormente pintados a aquarela por J. Courtois, c. 1867.



STAHL & WAHNSCHAFFE
albúmen 19,9 x 25 cm GF
Praia de Botafogo, no
Rio de Janeiro, em 1862,
com seu casario, vendo-se,
da esquerda para a direita,
o Corcovado, os morros de
Dona Marta, Novo Mundo,
Serra da Carioca e Morro Azul.
Os dois casarões da direita pertenciam ao ex-colégio da
Associação de S. Vicente de Paulo,
atual Imaculada Conceição,
fundado e aí instalado em 1854.

STAHL & WAHNSCHAFFE
albúmen 20,5 x 25 cm GF
Notável fotografia do coração do
Rio de Janeiro, c. 1865, feita do
Morro do Castelo. É quase idêntica ao desenho de William John
Burchell, de 1825. No primeiro
plano, casas das ruas de São José
e Assembléia; seguem-se a torre
da Sé e o antigo Convento do
Carmo com o passadiço ligando-o
ao Paço da Cidade. No Largo do
Paço, o Hotel de France, o Arco
do Teles, o mercado e a fila de
tílburis, os táxis da época. Mais
além, torres da Ordem Terceira
do Carmo, da Cruz dos Militares,
São Bento, o Depósito Maxwell
e a Ilha das Cobras.









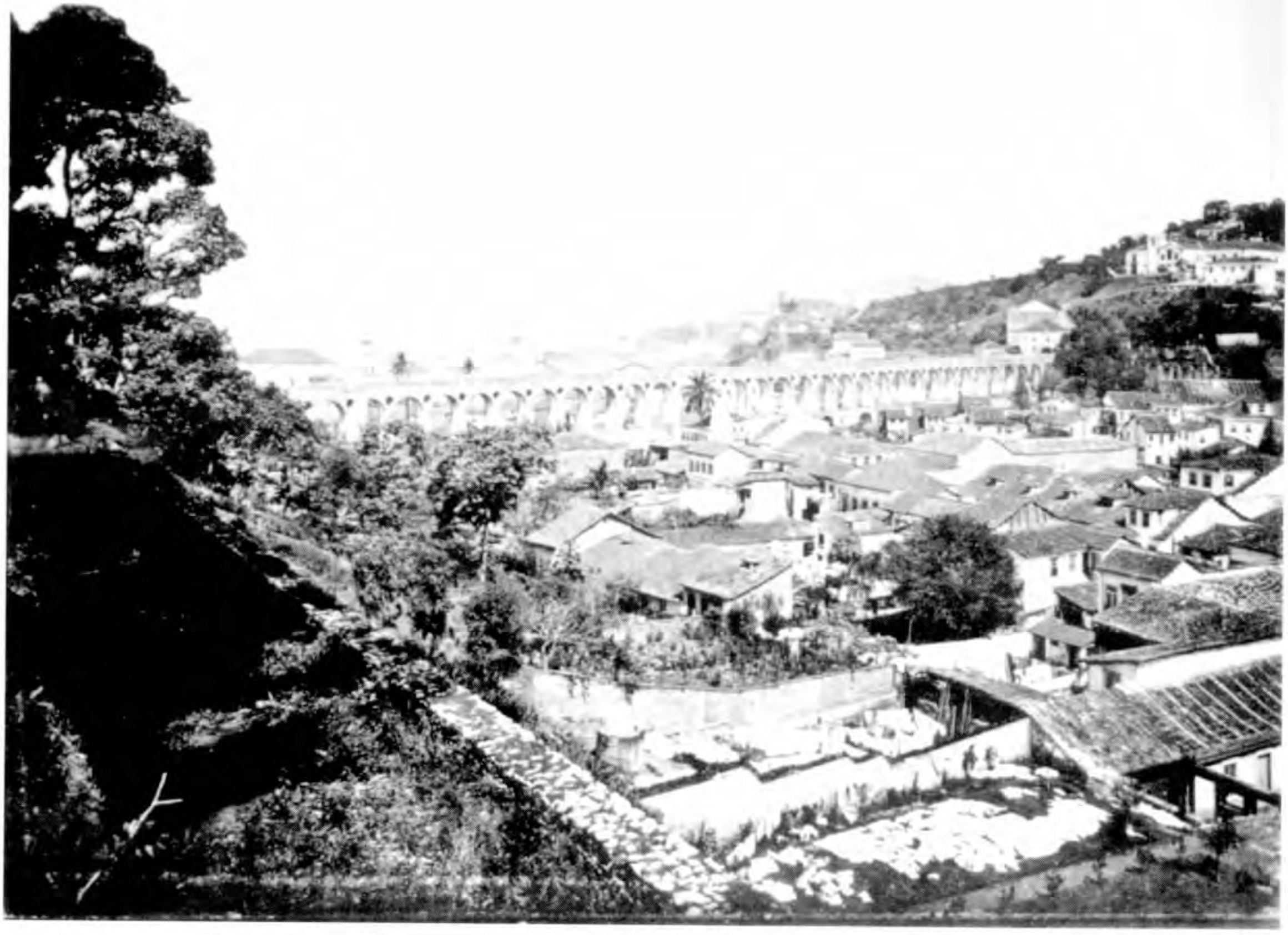






CASA LEUZINGER
albúmen 9 x 5 cm GF
Seis *cartes de visite*. Vendedores ambulantes do Rio de Janeiro, c. 1865.

CASA LEUZINGER
albúmen 19 x 24 cm GF
Rio de Janeiro, c. 1875. O casario da Lapa, aqueduto de Santa Teresa e a Glória vistos do Morro de Santo Antônio; ao longe, a entrada da barra e o Pão de Açúcar.







CASA LEUZINGER
albúmen 18,3 x 21,6 cm GF
Rio de Janeiro, c. 1865.
A Rua Direita (depois 1° de março), no trecho conhecido pela denominação de Carceler, e o ponto dos primeiros ônibus de burro chamados de gôndolas. É o trecho que vai do Largo do Paço até a Rua do Ouvidor. No Estabelecimento Carceler, de Schroeder, vendiam-se os primeiros sorvetes. Ao longe, o Morro do Castelo com a igreja dos jesuítas, a torre da igreja de São José e o passadiço que ligava o Paço da Cidade e suas dependências ao antigo Convento do Carmo, as igrejas da Sé e da Ordem Terceira do Carmo, com seus adros protegidos por grades.

LUÍS FERREIRA
albúmen 18 x 23cm DPOB
Rio de Janeiro. A Princesa Isabel, junto ao Conde d'Eu, aclamada pela multidão na sacada do Paço da Cidade, após a assinatura da Lei Áurea, a 13 de maio de 1888.
A foto está assinada, à direita.



HENSCHEL & BENQUE
albúmen 20,5 x 26 cm GF
As Prateleiras vistas do Vale do Silvério, em Itatiaia, no Estado do Rio de Janeiro, c. 1870.

PEDRO HEES
albúmen 20 x 22 cm BN
Rua do Imperador, em Petrópolis, 1867. No canto direito, as ruas D. Januária e D. Francisca (atualmente Marechal Deodoro e General Osório); ao fundo, à esquerda, a casa do Barão de Ubá.





OTTO HEES
albúmen 27 x 21,5 cm DPOB
A família imperial poucos dias antes
da proclamação da República.
Da esquerda para a direita, a
Imperatriz D. Teresa Cristina,
D. Antônio, a Princesa Isabel,
D. Pedro II, D. Pedro Augusto,
D. Luís, o Conde d'Eu, D. Pedro –
Príncipe do Grão-Pará.

III

Em Minas Gerais, a fotografia chega bastante cedo. Cinco anos depois das experiências do abade Combes, no Rio, já andava por Ouro Preto, procedente de Pouso Alegre, onde residia, o francês Hipólito Lavenue, "trazendo consigo o célebre maquinismo de tirar retratos, a pasmosa invenção do excelente pintor francês Daguerre", como nos informa a revista *Recreador Mineiro*, pág. 139, tomo 1, de 1/5/1845.

Em 1856, estabelecia-se com oficina de fotografia, na Rua Direita, nº 34, em Ouro Preto, M. F. de Abreu, que "tirava retratos a fumo ou coloridos de todos os tamanhos conhecidos, com toda perfeição a que estes têm chegado, por preços muitíssimo razoáveis. Encarrega-se igualmente de tirar vistas de cidades, povoações, chácaras, edifícios, monumentos, retratos pintados, de reproduzir quadros, gravuras, estátuas, etc., e também de tirar retratos a óleo, e de dar lições de daguerreótipo, tanto prática como teoricamente". Como vemos, o senhor Abreu fazia de tudo, e um retrato daguerreótipo custava de 5$000 para cima. (*O Bom-Senso*, de Ouro Preto, 21 e 31-3-1856).

Haveria naturalmente outros, mas seriam apenas fotógrafos retratistas; os que aí estão são os mais representativos.

Houve um, residente na Freguesia de São Miguel de Piracicaba, que assim anunciava: "Tira-se retrato por fotógrafo e ambrotipo com toda perfeição, accio [sic] e prontidão, e que também coloca dentes por todos os sistemas até hoje conhecidos"... (*Noticiador de Minas*, Ouro Preto, 5/4/71).

Em 1868, Augusto Riedel, da comitiva de S.S.A.A. Reais o Duque de Saxe e seu irmão, Dom Luís Filipe, organizou interessante álbum fotográfico, ilustrativo da longa viagem que estes visitantes empreenderam pelo interior do Brasil. No conjunto figuram vistas de Ouro Preto, Mariana, Sabará, as minas de Morro Velho (S. João d'El Rei Mining Co.), a casa de Lund na Lagoa Santa, o primeiro vapor do Rio das Velhas, Diamantina e suas lavras e, finalmente, aspectos do rio São Francisco, caminho que os levou a Penedo, e depois à Bahia, ponto final da expedição. Tudo feito com arte e pormenores dignos de nota para os que quiserem estudar os vários modos de exploração das minas de ouro e diamante. A fotografia da congada, festa de pretos, em Morro Velho, é uma delícia.

Em 75, temos notícia de um Louis Bartolomeu Calcano, a percorrer cidades mineiras. Não passava de amador muito fraco, a julgar pelas fotografias que expôs em 81, na Biblioteca Nacional.

Por essa época, estabelecia-se em Ouro Preto Guilherme Liebenau; organizou um álbum com vistas locais e de Mariana, que pertenceu e D. Pedro II e está hoje na Biblioteca Nacional. Peças nítidas, acham-se em perfeito estado de conservação, e têm grande valor iconográfico, especialmente para os trabalhos da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Dão uma boa idéia do valor desse artista, que trabalhou até a data do falecimento.

IV

Na Bahia, os primeiros daguerreotipistas chamavam-se retratistas a eletrotipo. São mencionados pelo *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia para o ano de 1857*, organizado por Camilo de Lellis Masson, à pág. 311.

Francisco Napoleão Bautz, cujo nome nos é familiar, pois em 1850 estava no Rio de Janeiro, passando-se mais tarde para Salvador, onde se estabeleceu na Rua de S. Pedro, n.º 48 e depois, em 63, no Portão da Piedade, n.º 46.

Havia ainda João Francisco Pereira Regis e João Goston.

Este último trabalhou por largos anos, pois veremos seu nome nos almanaques de 57 a 73, sem, entretanto, conhecer trabalhos de sua autoria.

Em 1860, já encontramos Ben. R. Mulock, a fotografar edifícios públicos, igrejas, paisagens do Salvador com lampiões de azeite de peixe, assim como a colher vistas da construção da Bahia and San Francisco Railway. Era ótimo especialista, bastando ver o álhum com fotografias suas, que se acha na Biblioteca Nacional, para nos convencermos disto. Devia ser inglês, pois as legendas de seus trabalhos são escritas quase sempre nesse idioma: "Fountain in Terreira (sic) Square", "Church of Sant'Antonio da

Barra", "Court House", "Palace Square" (o Paço Municipal, antes de sofrer lamentáveis modificações arquitetônicas), "San (sic) Bento Church", "Ladeira do (sic) Conceição" e muitas outras, todas preciosas para o conhecimento da Bahia daquela época.

Em 1868, Augusto Riedel chegou de Minas Gerais, via Rio São Francisco, com o Duque de Saxe e seu irmão, estendendo-se a excursão até a Cachoeira de Paulo Afonso e à cidade alagoana de Penedo. Dele já nos ocupamos ao falar de Minas Gerais.

De 1870 a 85, contam-se três bons fotógrafos: Guilherme William Gaensly, J. Schleier e a casa sucursal de Alberto Henschel, que nos legaram belos trabalhos da Bahia. O primeiro, principalmente, estabelecido no Largo do Teatro, n.º 92, organizou álbuns que ainda são encontrados. Era fotógrafo retratista e parece ter tido larga clientela e merecida reputação de artista. Sua série de fotografias de personagens ilustres da Bahia figura no catálogo da Exposição de História do Brasil, da Biblioteca Nacional (Anais de 1881/82). Por volta de 1896, deixou a Bahia e se estabeleceu em São Paulo, de onde também nos legou belos trabalhos.

Deste profissional, certamente o que mais trabalhou na Bahia, transcreveremos um anúncio encontrado à pág. 68 do *Almanaque do Diário de Notícias* de 1882, e repleto de informações curiosas:

"Fotografia premiada de Guilherme Gaensly, Largo do Teatro, n.º 92.

O proprietário deste estabelecimento, já muito conhecido nesta capital, tem a honra de participar ao respeitável público que tem ultimamente transformado e aumentado consideravelmente a sua GALERIA e convida os seus amigos e o respeitável público em geral a virem visitar a casa onde encontrarão sempre uma grande exposição de trabalhos modernos.

Além disto tem sempre a melhor *coleção de vistas* dos pontos mais bonitos da capital e subúrbios.

Chama especial a atenção para os retratos de *tamanho natural* pela câmara solar, retocados por um hábil artista de Paris.

Para chamados para fora tem sempre *trem* preparado para evitar demora.

Bahia, 1.º de janeiro de 1882. (a) *Guilherme Gaensly*". [Destaque e grifos do original]

Já ao findar do século, vamos encontrar M. Lindermann, cujos trabalhos aparecem no álbum *Le Brésil*, de E. Levasseur e do Barão do Rio Branco. Compareceu à Exposição Universal de Paris, em 1889, com quadros fotográficos da Bahia e de Pernambuco (*Catálogo Oficial da Exposição*). Em 1896, associou-se a Gaensly, não só na Bahia como também em São Paulo. Quer parecer-nos que Lindermann passou a dirigir a oficina da Bahia e Gaensly, a de São Paulo, para onde se mudou.

Os fotógrafos baianos não se davam ao trabalho ou não gostavam de comparecer às exposições provinciais, que constituíam uma preparação para as exposições nacionais (1861, 66, 73 e 75). Na mostra provincial da Bahia, em 1872, só se encontra um expositor local: Antônio Lopes Cardoso; e, na de 1875, à pág. 14 do respectivo catálogo, lemos: "As provas fotográficas nem são abundantes para se tentar alguma comparação, nem os modelos são variados para se apreciar toda a delicadeza dos respectivos processos". É provável que até 1870, com poucas exceções, não contasse a Bahia com bons fotógrafos, mas daí por diante apareceram vários, e quase todos deixaram obra valiosa.

V

"O aparecimento do daguerreótipo em Pernambuco sucedeu de poucos anos à sua maravilhosa descoberta no velho continente.

Foi em 1841 ou em 1842 que as primeiras imagens daguerreotipanas foram produzidas... O seu iniciador foi um francês..." ("Relatório apresentado ao governo pela Comissão Diretora da Exposição de Pernambuco de 1866").

No Recife, em 1856, o artista fotógrafo Stahl trabalhava com afinco. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o escritor Américo Jacobina Lacombe e o autor deste trabalho possuem coleções de 34 fotografias, em papel albuminado, em bom estado de conservação, de vistas preciosas para os estudiosos do Recife e arredores, tiradas por volta de 1855/59; são um

atestado da perfeição ali atingida pela nova arte, graças a Stahl. Três dessas fotografias mostram o que foi a chegada das Altezas Imperiais ao Recife, na sua primeira visita ao Norte, em agosto de 1859. Outras reproduzem antigas pontes de madeira, o Teatro Santa Isabel antes do incêndio, muitos locais do centro e pitorescos arrabaldes de Recife. Foi Stahl quem teve a "honrosa permissão" para ir às três horas da tarde de 1 de dezembro de 1859 retratar Suas Majestades[3]. Nosso artista deixou o Recife por volta de 1861/62, pois já no *Almanaque Laemmert* para 1863 o vemos estahelecido na Rua do Ouvidor, n.º 117, de sociedade com Wahnschaffe.

No *Almanaque Administrativo Mercantil e Industrial da Província de Pernambuco para o ano de 1861*, organizado por José de Vasconcelos, lê-se um anúncio de J. Ferreira Vilela – ambrotipista (gênero de fotografia) da Augusta Casa Imperial, estabelecido na Rua do Cabugá, n.º 18, sobrado, entrada pelo Pátio da Matriz, que tirava retratos por todos os sistemas fotográficos conhecidos. Dá-nos ele um panorama do desenvolvimento e possibilidades da fotografia naquele ano:

"Retratos em vidro, em papel, em pano encerado. Estes retratos são especiais para se remeterem dentro de cartas; eles reúnem a beleza da prova,a flexibilidade do pano. Retratos em couro de lustro, em lâminas de ferro, em mica. Estes retratos são especiais para se colocarem em alfinetes de peito, caçoletas, botões e anéis. Podem-se fazer até do tamanho de uma cabeça de alfinete. Retratos de daguerreótipo, de ambro-cromotipo. Este sistema é novíssimo e desconhecido em Pernambuco de todos os outros retratistas. Retratos a óleo. Em ponto natural, e a preços razoáveis. Vendem-se também aparelhos fotográficos, e sortimentos de químicas, caixinbas e quadros".

Mais não se podia pedir!

Este mesmo Vilela enviou à Exposição de História do Brasil,da Biblioteca Nacional, em 1881, mas sem se atribuir a respectiva autoria, quatro vistas: uma do Bairro do Recife e Cais do Apolo; outra do Palácio da Presidência e ponte entre os bairros do Recife e Santo Antônio; uma terceira da Alfândega e ponte Sete de Setembro; e, finalmente, o Teatro Santa Isabel, antes do incêndio.

João Ferreira Vilela era pernambucano e se estabeleceu no Recife em 55. Presenciou a chegada de D. Pedro II àquela cidade, em 59, oferecendo ao imperador "seis molduras douradas com as seguintes vistas por ele tomadas em chapas metálicas por meio do daguerreótipo: 1.º, Pavilhão mandado construir pela Câmara Municipal para a recepção de SS. MM. II. 2.º, Porto do desembarque de SS. MM. II. – Quiosque e dous barracões – Chafariz – Cais do Colégio. 3.º, Continuação da vista n.º 2 – Mastro norte do pavilhão da Câmara – Mosqueiro com todas as embarcações ali fundeadas. 4.º, Uma marinha – Barcaça aparelhada – Porto das Canoas em Santo Antônio. 5.º, Templo dos Ingleses – Rua da Aurora. 6.º Fim da Rua da Cruz – Princípio do Arsenal da Marinha – Observatório".

O imperador se mostrou tão satisfeito com esses trabalhos que, por intermédio do seu mordomo, manifestou desejo de obter vistas de outros lugares por onde viajara na província, o que muito lisonjeou o artista[4].

Vilela compareceu a várias exposições nacionais com trabalhos de fotografia e pintura, e como fabricante de produtos químicos (págs. 46 e 49 do *Catálogo da Exposição Provincial de Pernambuco de 1872*).

Em 1867, estavam estabelecidos Alherto Henschel & Cia., no Largo da Matriz de Santo Antônio, e em 81 figuravam na Rua do Barão da Vitória, n.º 52. Esta firma dispunha de loja no Recife (1867/1881) e no Rio de Janeiro (1869/1890). Seu fotógrafo na província era Carlos Gutzlaff, de quem diz o *Correio Pernambucano*, em 15 de julho de 1868: "nome já conhecido e apreciado por aqueles que se recordam da limpeza e elegância dos trabalhos da fotografia alemã do Sr. Henschel, devidas à perícia do Sr. Gutzlaff".

---

3. "Memórias da viagem de SS. Mag. Imp. às Províncias da Bahia" – Tomo II, pág. 83.
4. Memórias da viagem de SS. MAG. IMP. às Províncias da Bahia – Tomo II, pág. 69.

Para o fim do século, 1881, notava-se o paisagista Alfredo Ducasble, responsável por algumas boas vistas do livro **Le Brésil**, de E. Levasseur, assim como M. Lindermann, que se estabelecera na Bahia.

Alfredo Ducasble instalara-se no n.º 65 da Rua Barão da Vitória, que era a rua dos fotógrafos, e apreciava realmente as belas coisas, pois mais tarde se tornaria também antiquário. Leram bem: antiquário, e não há exagero; em 1885 já havia antiquários no Recife. Lemos no *Jornal do Recife*, de 22 de fevereiro de 1885, em "Anúncios":

"Antiguidades – Compram-se objetos antigos, como sejam: pratos, cadeiras de sola, vasos e candelabros de bronze, pinturas antigas e modernas e qualquer objeto artístico; quem quiser pode dirigir-se à Galeria Ducasble, Rua Barão da Vitória, n.º 65".

E possuía coisas tão bonitas e originais que as enviou, em grande quantidade, para Paris, a fim de figurarem na Exposição Universal de 1889. Terá sido, talvez, o primeiro a enviar peças antigas brasileiras ou luso-brasileiras para serem mostradas fora do país.

Pela mesma época, estava estabelecido na mesma rua, n.º 12 (note-se a concorrência), Francisco Labadie & Cia., que se dizia:

"Único habilitado até hoje para fazer os afamados e inalteráveis *Retratos a Carvão*, superiores não só a pintura a óleo, como a qualquer outro sistema até hoje conhecido. Retratos a domicílio como sejam: defuntos, doentes, casas de campo, etc. etc. Vistas da cidade e arrabaldes".

(*Almanaque Admnistativo Mercantil, Industrial e Agricola da Província de Pernambuco para o Ano de 1881*, pág. 207).

Os trabalhos destes artistas completam admiravelmente a obra iconográfica de aspectos do Recife de 1830 a 1890, período em que aparecem os curiosíssimos desenhos de L. Schlappriz e as litografias de F. H. Carls, a provarem que Pernambuco, no tocante a essas artes, se achava tão adiantado quanto a Corte. Somos de opinião que as preciosas estampas gravadas nas oficinas litográficas de F. H. Carls constituíam cópias de fotografias de Stahl e de João Ferreira Vilela, e por isso não trazem nome de desenhista: não era necessário...

VI

O Pará teve alguns bons profissionais, notadamente Filipe Augusto Fidanza, que em 1867 já estava estabelecido no Largo das Mercês, como retratista fotógrafo, sob a firma Fidanza & Cia. Na Biblioteca Nacional há algumas vistas de sua autoria, mostrando o que foram os festejos de 7 de setembro de 1867.

Fidanza trabalhava ainda em 1889, e pode-se facilmente aquilatar o valor artístico de sua obra, através dos *Álbuns do Pará* de 1899 e 1902, onde se reproduzem vistas, ruas, prédios e monumentos de Belém.

Em 71, aparece R. H. Furman, que anunciava no *Almanak Administrativo, Mercantil, Industrial e Noticioso da Província do Pará para o Ano de 1871*, à pág. 3 da seção própria:

"Fotógrafo, 22 Rua de Santo Antônio. Chama atenção do respeitável público da província do Pará para os trabalhos em todos os ramos de sua arte, mencionando especialmente as suas fotografias sobre PORCELANA que são muito convenientes neste clima e em firmeza excede a todos os sistemas até agora seguidos. Fotografias desde os cartões de visita até tamanho natural. Coleção de vistas e quadros para retratos". [Destaque do original]

Em 73, surge pela primeira vez o nome de José Tomás Sabino, que no ano seguinte é distinguido com o título de Fotógrafo da Casa Imperial, estabelecido à Rua Formosa, n.º 15. Apresenta seus trabalhos na Exposição de Filadélfia, em 1876, na World's Columbia Exposition, em 1893, e na Exposição Universal, de Paris, em 89.

Do relatório de Inácio Moura, sobre a Exposição Artística e Industrial... do Pará em 1895, extraímos estas linhas (pág. 141):

"Vimos as duas coleções de trabalhos fotográficos apresentados pelo artista paraense Antônio de Oliveira. São dois quadros em um dos quais se acham diversos retratos de alguns homens notáveis deste Estado e no outro diversas paisagens de belíssimos arrabaldes nesta Capital.

AUGUSTO RIEDEL
albúmen 23,3 x 28 cm BN
A primeira embarcação a vapor que sulcou o Rio das Velhas em Minas Gerais, em 1868. O local é a fazenda do Sr. Dumont.

LIEBENAU
albúmen 14 x 22 cm BN
Rua Tiradentes, em Ouro Preto, 1875-80.







CAMILO VEDANI
albúmen 15,3 x 21,8 cm GF
O Teatro São João, mais tarde Castro Alves, em Salvador, c. 1868. Foi inaugurado em 13 de junho de 1812 pelo Conde dos Arcos. Destruído por incêndio em 1923, ergue-se no local a Secretaria de Estado. Desembocando na Praça Castro Alves, antiga do Teatro, e Portas de São Bento, vê-se a Rua Direita, atual Chile.

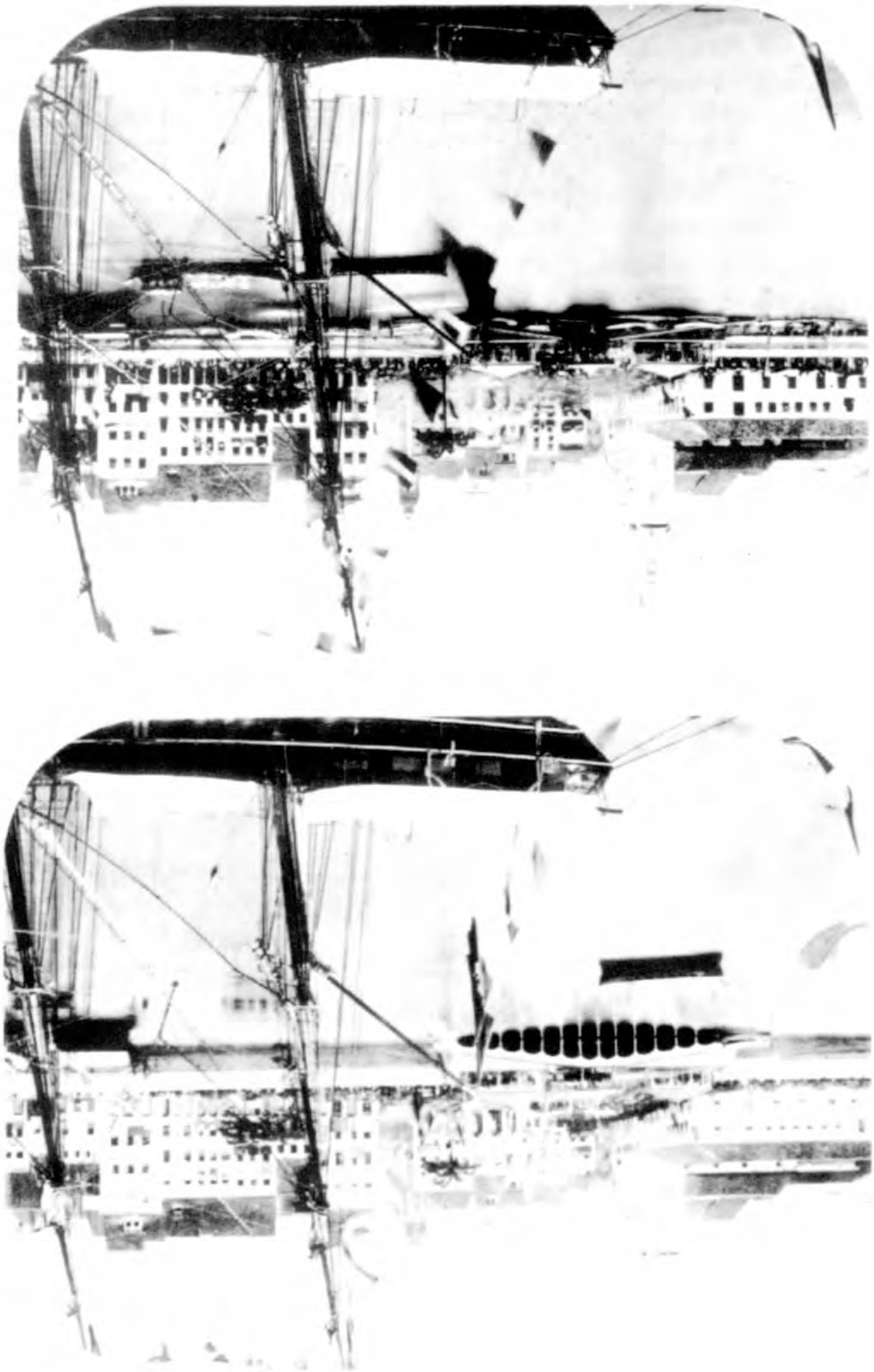
MULOCK
albúmen 18,5 x 24,5 cm BN
The New Quays Bahia, em 1860. Esplêndido conjunto de seis quadras de prédios de quatro a cinco andares, onde, já em 1760, se localizava o alto comércio baiano. Dir-se-ia uma visão de Lisboa. Levantados na segunda metade do século XVIII, estes edifícios começaram a ser demolidos logo após a construção do porto.





STAHL
albúmen 19,8 x 23,6 cm IHGB e GF
Uma das ruas mais tipicas do velho Recife em 1859, a Rua da Cruz, mais tarde do Bom Jesus. Notar a altura dos prédios, as grades de ferro dos balcões que repousam em cachorros de pedra (caracteris-ticos das construções do Recife), as esteiras da China, restos de muxarabis, os mirantes e os novos combustores de gás.

STAHL
albúmen 16,4 x 20 cm GF
Duas fotografias tiradas dez minutos antes e dez minutos depois do desembarque de D. Pedro II e D. Teresa Cristina na Praça do Colégio, no Recife, em 1859. À esquerda, o antigo colégio dos jesuitas, onde então funcionava a Faculdade de Direito, e sua igreja, cuja torre servia para o telégrafo semafórico, atual Igreja do Espírito Santo.





VILELA
albúmen 18,7 x 25,4 cm I
Vista do Bairro de Santo Antônio, tirada do Bairro do Recife, em 1870. No primeiro plano, a Ponte 7 de Setembro, vendo-se o Arco de Santo Antônio, demolido em 1917, e, a seguir, a entrada da Rua 1° de Março, antiga do Crespo. Para a entrada esquerda, o Cais 22 de Novembro e a antiga igreja do colégio dos jesuítas, atual do Espírito Santo.

Temos nesta Capital três excelentes fotografias: Girard (Girard & Freire), Fidanza (Filipe Augusto) e Oliveira (Antônio de).

Em trabalhos fotográficos não tememos a competência dos melhores artistas da Capital Federal, e pouco podemos aprender da Europa ou dos Estados Unidos".

Vemos por aí que em matéria de fotógrafos, no fim do século passado, o Pará estava plenamente satisfeito com a prata de casa.

VII

Em São Paulo, existia em 1852 o daguerreotipista Manuel José Bastos, que "tira com toda perfeição retratos coloridos, desde tamanho de um palmo de chapa, até o tamanho de um botão de casaca" (*O Ipiranga*, São Paulo, 6/10/1852). Em 1856, sabe-se de Inácio Mariano da Cunha Toledo, na Rua da Freira, atual Regente Feijó. Lamentamos não conhecer trabalhos destes dois pioneiros.

Militão Augusto de Azevedo (Fotografia Americana), português, estabelecido na Rua da Imperatriz n.º 58, foi quem nos deixou as mais deliciosas vistas de São Paulo, de 1860 a 1887. Contemplando-as, vemos ressurgir a pequena e pacata cidade provinciana que era então a capital paulista. A obra de Militão é sem par para os estudiosos da velha urbe. Chegou ele a organizar álbuns com vistas fotográficas, em que comparava o São Paulo de 1862 ao de 1887. Existem ainda exemplares desses no Museu Paulista, na biblioteca pública da cidade, e em mão de particulares. Confrontando-se tais fotografias, que têm sido intensamente reproduzidas, com o atual São Paulo, tem-se uma impressão estarrecedora do progresso vertiginoso da cidade.

Os estudos de reconstituição do São Paulo antigo, efetuados por Benedito Calixto e J. Wasth Rodrigues, só se tornaram possíveis em face das fotografias de Militão. Graças a ele e outros que surgiram mais tarde, pôde o Sr. Benedito Duarte, diretor da Seção de Iconografia da Divisão de Documentação Social e Estatística de São Paulo, organizar um arquivo fotográfico, provido de fichas elucidativas e eruditas, de grande valor para os pesquisadores. Esse trabalho deveria servir de padrão a todas as grandes cidades brasileiras, que não poderão prescindir, no futuro, de tão relevante serviço.

Há na Biblioteca Municipal de São Paulo um álbum de *Vistas da Estrada de Ferro de S. Paulo em 1865*, com peças esplêndidas, mas de cujo autor não possuímos o nome.

O litógrafo Júlio Martin, animador do audacioso projeto do Viaduto do Chá, constituiu-se depositário, em São Paulo, das fotografias tiradas por Marc Ferrez, algumas das quais foram litografadas e impressas na *Ilustração Paulista*, de propriedade do próprio Martin, em 1881. Trabalhou ele na sua Imperial Litografia a Vapor, então a melhor da província, de 1863 a 1887, quando passou o negócio para os filhos. Em 28 de setembro de 1880, organizou com aquelas fotografias aspectos de São Paulo e Santos, saltos de Piracicaba, Itu e Sorocaba, fábricas de ferro de Ipanema, Serra do Cubatão, etc., uma grande exposição recomendada em sugestivo anúncio de *A Província de S. Paulo*, do mesmo dia.

Em 1879, Leuthold e Dursky fotografaram a Fábrica de Ferro de São João de Ipanema. Cópias desse trabalho figuram na Biblioteca Nacional.

Em 1873, trabalhavam em São Paulo Carneiro & Gaspar, na Rua da Imperatriz, n.º 58, e Francisco Teodoro Passig, no Largo de São Francisco, n.º 4.

Carlos Hoenen, alemão, fundou em 1875 a Fotografia Alemã. Hoenen teve a idéia de decorar salões com fotografias ampliadas e pintadas, provavelmente a óleo, pelo artista vienense F. Piereck, a quem contratara meses antes; é o que deduzimos do seu anúncio n' *A Província de São Paulo*, de 30/4/1878, onde se lê:

"Chama-se a atenção dos srs. amadores das Belas Artes para um quadro feito neste estabelecimento (Fotografia Alemã) o qual é destinado para embelezar o teto da sala de jantar do novo e grande hotel do Sr. Glete, da Rua de S. Bento. É obra própria para decorar as salas de luxo dos srs. proprietários de palacetes".

O "hotel do Sr. Glete" era o Grande Hotel. O prédio lá está, o mesmo externamente, na esquina das ruas São Bento e Miguel Couto, mas internamente foi todo dividido em saletas, e desapareceu a foto-pintura da sala de jantar.

Durante um ano, Carlos Hoenen estudou sua profissão na Europa e anunciava, em 83, de volta dessa viagem, que adotara "principalmente o processo de 'chapas secas' (*Emulsion Gelatine*) ou chapas instantâneas". "Por meio destes *clichês* se pode obter um retrato perfeito da mais irrequieta criança, de pessoas nervosas, etc." Ensinava amadores e fotógrafos do interior a trabalharem com chapas secas de qualquer tamanho, e para isto seu laboratório estava à disposição dos interessados.

Alberto Henschel & Cia., Fotógrafos da Casa Imperial, na Rua Direita, n.° 1, formavam uma das sucursais, inaugurada em 1882, da firma do Rio de Janeiro, estabelecida desde 1870. Seus trabalhos são de primeira ordem. As pessoas que quisessem retratar-se a óleo encontrariam como encarregado desse gênero de trabalhos o hábil pintor Ernesto Papf, que mais tarde se transferiu para Petrópolis.

Militão, Carneiro & Gaspar e Alberto Henschel foram notáveis artistas, trabalhando mais ou menos até 1890. Daí por diante, temos Gaensly & Lindermann, na Rua Quinze de Novembro, n.° 28, também estabelecidos na Bahia. Gaensly criou fama nessa província, de onde se mudou para São Paulo, deixando o sócio Lindermann na gerência de Salvador. Seus trabalhos podem ser vistos no livro **São Paulo**, de Gustavo Koenigswald. Organizou uma coleção de vistas de fazendas de café, derrubada, plantio, trato, colheita, depuração, ensacamento, embarque final em Santos, que é completa e primorosa. Compareceu à Exposição Internacional de Saint Louis, em 1904, e aí obteve medalha de prata.

Para o fim do século, concorrendo com Gaensly, houve José Vollsack, sucessor da Casa Henschel, na Rua Direita, n.° 2, e um G. Renouleau, estabelecido no n.° 9 da mesma rua.

Sobre Vollsack, assim se exprimiu Valentim Magalhães, no *Diário Mercantil*, de São Paulo, em 22 de fevereiro de 1888:

"Além dos sorvetes, outra cousa tem S. Paulo em que leva as lampas à Capital do Império: é o estabelecimento fotográfico do Sr. Vollsack, sucessor da firma Henschel & Cia. – A proposição é arrogante, tendo a Corte como tem fotógrafos habilíssimos... São incomparáveis os trabalhos do Sr. Vollsack. Os melhores retratos de Ramalho Ortigão foram feitos por ele; são uns retratos admiráveis de verdade, em que o eminente crítico foi, por assim dizer, apanhado em flagrante, com todo o seu *ar*".

Já que estamos falando em fotógrafos de São Paulo, é preciso não olvidar o nome de notável artista de Campinas, o sueco Henrique Rosen, proprietário da Fotografia Campineira, fundada em 1862, e cujos trabalhos se espalharam por toda a província, até o fim do século. Em 1880, de volta da Europa, onde estudara os últimos melhoramentos de sua arte e se associara com Bernardo Munchs, dono de importante estabelecimento fotográfico na Alemanha, publica longo anúncio em *A Província de S. Paulo*, de 3/11/1880. É nesse texto que, entre outras coisas, se lê:

"Chama-se, pois, a atenção das pessoas de bom gosto para as seguintes especialidades:

1. Retratos de tamanho natural já mencionados;

2. Retratos inalteráveis sobre porcelana (não imitação) coloridos ou em cores, transparentes e duma delicadeza excepcional, próprios para presentes em dias de anos, para o Natal e Ano Bom, etc.;

3. Retratos *Boudoir* e *Promenade* há pouco tempo introduzidos em Paris, e muito estimados, próprios para as exmas. senhoras e *toilettes* elegantes;

4. Retratos de crianças que são tirados instantaneamente, com a maior facilidade, por uma nova combinação química;

5. Retratos coloridos a pastel, tamanho grande, reproduzidos de qualquer retrato antigo, por mais estragado que esteja;

6. Grupos grandes de famílias e sociedades, por mais numerosas que sejam, tendo para isso máquinas de construção especial.

7. Heliominiaturas, por processos aperfeiçoados;

8. Vistas fotográficas ou desenhadas ou coloridas a aquarela, de fazendas, chácaras, jardins, etc.

Os preços serão ao alcance de todos e com 20 por cento de abatimento para as exmas. famílias, que preferirem pagar à vista".

VIII

De Porto Alegre, já em 1868, temos notícia de três daguerreotipistas: Justiniano José de Barros, na Rua da Ponte, n.° 163, que, além de tirar fotos, ensinava "a arte com toda perfeição"; Bernardo Grasselli, na Rua da Alegria, n.° 5, que "tirava retratos com vistas da cidade ou sem ela"; e Alexandre Satamine. Mas o profissional que dominava a capital gaúcha, de 1860 em diante, era Luiz Terragno, fotógrafo da Casa Imperial, e que bem o merecia. Principiou em Pelotas, passando-se depois para a capital da província. Seus panoramas e vistas de edifícios públicos e particulares da cidade são perfeitos quanto à fatura e apresentação. Terragno compareceu à Exposição de Filadélfia, em 1876.

Depois de 85, houve Ferrari & Irmão, que a 6/8/1887, em *A Pátria*, de Porto Alegre, assim anunciava: "Continuamos a aceitar assinaturas para o álbum de vistas não só da capital, como também de diversas partes da província". Um desses álbuns existe no Ministério das Relações Exteriores, e dele extraímos duas fotos aqui reproduzidas.

IX

De todos esses artistas – e a relação é bem incompleta, pois escolhemos apenas os mais representativos, – nenhum trabalhou tanto, com tamanho amor à arte e ao seu país, que palmilhou de norte a sul, quanto Marc Ferrez[5], como nenhum o igualou em gosto artístico e em técnica, nem deixou tamanho acervo. Nasceu no Rio de Janeiro, em 7 de dezembro de 1843, e foi batizado em 3 de fevereiro de 1845, na Igreja do SS. Sacramento.

Aos 7 anos, teve a infelicidade de perder, no mesmo dia, 22 de julho de 1851, seus pais Zeferino Ferrez e Alexandrina Caroline Chevalier Ferrez, vítimas de doença fulminante.

Zeferino era escultor e gravador, tendo vindo com seu irmão Marc incorporar-se à Missão Artística Francesa, fundadora da Academia Imperial das Belas Artes. Foi o iniciador e mestre da gravura de medalhas, no Brasil.

O casal Ferrez teve morte rápida e misteriosa; idêntica moléstia sacrificou também alguns escravos e animais domésticos de sua propriedade, na fábrica de papel que então possuíam no Andaraí Pequeno, hoje Muda da Tijuca, Freguesia do Engenho Velho.

Era Marc o caçula de quatro irmãs e um irmão.

Por deliberação de família, foi enviado à França e lá passou a meninice estudando em Paris, sob os cuidados de um escultor amigo, Alphée Dubois, e de sua senhora, que se tornaram verdadeiros pais para o pequeno Marc. A data de sua volta ao Brasil é incerta, presumindo-se que haja ocorrido por volta dos seus 16 anos de idade.

Vai trabalhar com George Leuzinger, amigo da família, e dono de afamada papelaria e litografia, famosa no meado do século, onde aprendeu o abc do comércio. Data mais ou menos desse tempo o retrato reproduzido aqui: um belo moço, com fisionomia expressiva, testa larga, olhos vivos, e barba que conservaria toda a vida.

Trabalhava nos ramos de papelaria, douração, encadernação, litografia, etc.

A Casa Leuzinger criou, entre 1861 e 63, uma seção de fotografia, onde Marc aprendeu os primeiros passos da nova arte com Franz Keller, alemão de Mannheim, engenheiro e botânico, que viera para o Brasil como fotógrafo contratado da firma.

Marc, supomos, aprendeu com Keller a fotografia, e em pouco se tornava tão hábil quanto o mestre.

Em 1867, aos 23 anos, resolve estabelecer-se por conta própria, na Rua São José, n.° 96, sob a razão Marc Ferrez & Cia., logo rivalizando com os mestres da Corte, dos quais já falamos acima.

Em 1872, deixa os sócios e, com orgulho, anuncia no *Almanaque Laemmert* para esse ano, seção de fotógrafos:

"Marcos Ferrez, R. de S. José, 96 (Especialidade de vistas do Brasil)."

Como vemos, cedo trilhou caminho diverso do de seus concorrentes, especializando-se em vistas, paisagens do Brasil, e fotografias de navios, o que era bem difícil, pois não se conhe-

5. Não confundir com seu homônimo, tio e padrinho, o escultor francês Marc Ferrez, da Missão Artística Francesa, que aqui aportou com seu irmão Zeferino, em 1816.

cia o "instantâneo". Ele, porém, aperfeiçoara um sistema pelo qual podia ir num bote e fotografar, com perfeita nitidez, os navios de nossa Marinha de Guerra e Mercante, ancorados no porto, o que lhe deu enorme vantagem e prestígio sobre os concorrente, além do título de "Fotógrafo da Marinha Imperial".

Em 16 de agosto de 1873, casava-se com Maria Lefèbvre, natural de França. Meses depois, em 18 de novembro, às 10 horas da noite, ouvem-se os sinos dar sinal de fogo. Era nos bons tempos em que os sinos constituíam as gazetas da cidade: anunciavam o nascimento e sexo das crianças, falecimentos, incêndios, festividades, horas e uma porção de outras coisas narradas por Luís Edmundo. O prédio onde Ferrez tinha seu ateliê e residência ardia num dos mais espetaculares incêndios da cidade. Em alguns minutos, destruía-se o fruto de muitos anos de labor. Com os novos encargos de homem casado, Ferrez sublocara a frente da loja a um livreiro de nome Maciel, e aí se iniciou o incêndio. À vista de tanto material de fácil combustão, o sinistro tomou proporções alarmantes: em menos de uma hora devorou as casa de n.° 96 e 98, e danificou as de n.° 94 e 100, de tal modo que só se puderam salvar os trastes, e isso mesmo, graças à ajuda de populares, pois então, como sempre, faltou água. O *Jornal do Commércio* do dia seguinte, em "Gazetilha", assim se referiu ao incêndio:

"Ontem, às 10 horas da noite, manifestou-se incêndio no prédio 96 da Rua S. José (antiga do Parto) casa térrea, onde residem, na frente o Sr. Maciel, livreiro e nos fundos o Sr. Marc Ferrez, fotógrafo: começou o incêndio na frente da casa.

O fogo comunicou-se prontamente aos prédios n.° 98, 100, 94, ficando completamente destruído os de n.° 96 e 98 muito danificado o n.° 100, e com alguns estragos o de n.° 94.

Tornou-se muito sensível a falta d'água, tendo-se demorado o fornecimentos mais de uma hora.

Prestaram prontos socorros os srs. tenente-coronel Luís Inácio, inspetor Faria e várias pessoas cujos nomes não podemos saber.

Estavam presentes os Srs. Ministro da Guerra, Chefe de Policia, 1.° e 3.° delegados, Comandante do Corpo de Bombeiros, capitão Marques Sobrinho, vários comandantes de estações e inspetores de quarteirão e grande concurso de povo.

Acudiu prontamente a bomba do arsenal de guerra que prestou muito bons serviços, e logo depois as bombas dos diversos postos"[6].

Inesperadamente, Marc Ferrez ficava na miséria. Nas horas críticas, porém, encontrava sempre quem lhe estendesse a mão generosa. Além da esposa, que o encorajava a recomeçar, correu em seu auxílio o amigo Júlio Cláudio Chaigneau, comerciante antigo, estabelecido na Rua do Ouvidor, n.° 59, onde vendia artigos e material fotográfico. Seu negócio, fundado em 1830, sucedera ao da Vva. Le Bourgeois & Debaecker. E, desde 1860, vendia "instrumentos e todos os artigos próprios para daguerreotipia e fotografia"[7]. Dele é que Marc Ferrez toma emprestada a quantia necessária para uma viagem à Europa, a fim de adquirir material especializado e recomeçar a vida.

Em Paris, visita o amigo Alphée Dubois, a quem apresenta a esposa. Seu ex-tutor faz, então, dois medalhões do casal.

Voltando ao Brasil, Ferrez aceita, em maio de 1875, o convite para participar, como fotógrafo, da Comissão Geológica do Império do Brasil, chefiada por Charles Frederick Hartt, e a mais importante expedição científica organizada até então no país. Seria ele o primeiro a fotografar em plena selva os índios Botocudos, e visitaria grande parte da Região Norte, além de fazer amizade com os cientistas Hartt, Orville Ad. Derby e Richard Rathburn. Lá contraiu a moléstia de fígado de que sofreria pelo resto da vida.

No *Jornal do Commercio*, edição de 12 de agosto de 1876, lê-se:

"De volta de uma exploração da costa da parte sul da Província da Bahia chegaram anteontem de Caravelas, os ajudantes desta Comissão, os Srs. Rathburn e Ferrez, trazendo coleções muito importantes e uma rica série de

---

6. *Jornal do Commercio, Diario do Rio de Janeiro*, 19/11/1873.
7. *Guia do Santos Cardoso* 1883, pág. 224.



FIDANZA
albúmen 22,5 x 30 cm GF
Belém do Pará, 1875. Liceu Paraense.



FIDANZA
albúmen 19,5 x 24,5 cm GF
Igreja de Santa Maria da Graça, a Sé de Belém do Pará, em 1875. É uma das igrejas mais importantes do país. Sua origem data de 1616. A pedra fundamental do prédio atual, entretanto, só foi lançada em 1748 e a igreja só ficou terminada em 1771. O desenho da fachada é de Antônio José Landi.

MARC FERREZ
cc 16,5 x 22 cm GF
Rua do Conselheiro João Alfredo,
em Belém do Pará, 1875.
Ao fundo, as torres da sé.

MARC FERREZ
cc 16,5 x 22 cm GF
Belém do Pará, 1875. Teatro da Paz,
no Largo da Pólvora, em estilo neo-
clássico, obra do engenheiro José
Tibúrcio Pereira Magalhães. A foto
foi feita um ano depois do término
da construção.

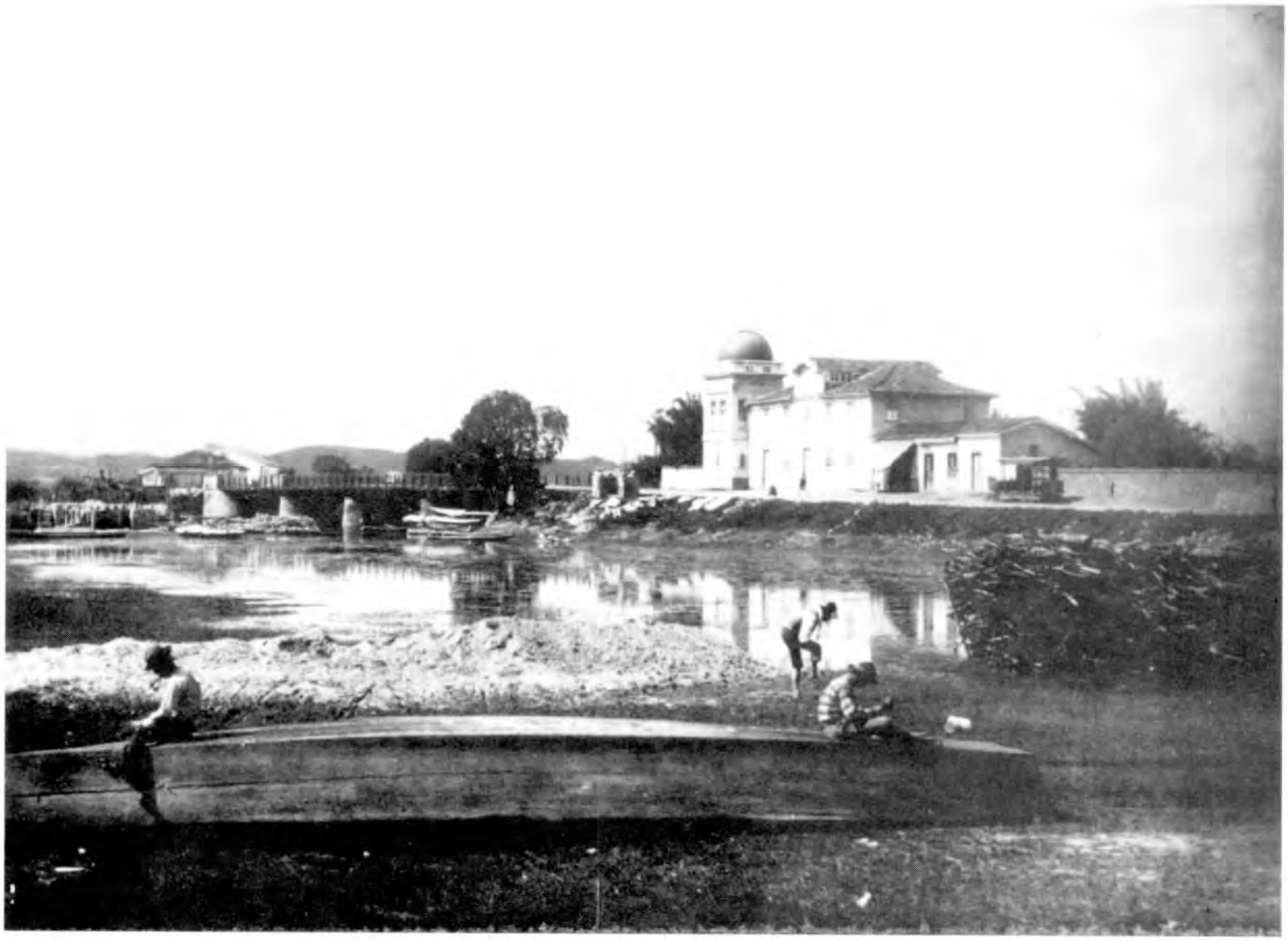




MILITÃO
albúmen 15 x 23 cm GF
A cidade de São Paulo vista dos Piques, em 1862. No primeiro plano, a Rua Quirino de Andrade, tendo à esquerda o Obelisco dos Piques e a Ladeira da Memória, que desemboca no largo do mesmo nome. Mais além, a ponte sobre o Tamanduateí, as ladeiras do Ouvidor e São Francisco, esta indo para a igreja da mesma invocação. A ladeira, à esquerda da foto, é a do Falcão.



MILITÃO
albúmen 14 x 22cm GF
São Paulo, 1862.
Igreja de São Francisco e Igreja da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco, no Largo de São Francisco. No antigo convento funcionava e continua funcionando até hoje a Faculdade de Direito de São Paulo.



MARC FERREZ
albúmen 16 x 22 cm GF
Observatório de São Paulo,
do General Couto de Magalhães,
na Ponte Grande, c. 1880.

MARC FERREZ
cc 22 x 16,5 cm GF
São Paulo, c. 1892. A Rua 15 de
Novembro, antiga Rua dos Bancos.



MARC FERREZ
cc 16,5 x 22 cm GF
O Viaduto da Grota Funda em funcionamento na Serra do Cubatão, c. 1890.

MARC FERREZ
albúmen 15 x 22,2 cm GF
O porto de Santos, c. 1885, quando a febre amarela ceifava as tripulações inteiras dos veleiros que se aglomeravam no ancoradouro, enquanto refaziam suas equipagens.

MARC FERRE Z
cc 13 x 18 cm GF
O mercado no porto de Santos, c. 1880. Sacos de café empilhados à beira do cais, aguardam o embarque.







FERRARI & IRMÃO
albúmen 16,3 x 20,8 cm |
Rua da Praia, em Porto Alegre,
c. 1885.

fotografias, entre as quais há grande número de retratos dos Botocudos".

Esse material foi exposto em 1877, num prédio à Rua dos Ciganos (atual Rua da Constituição), onde ficava o escritório da expedição, e figurou parcialmente na Exposição de Obras Públicas do Ministério da Agricultura, de 1877.

De 1878 em diante, o nome de Marc Ferrez reaparece no Laemmert, onde deixara de anunciar em 74. Mais uma vez, triunfara. Está estabelecido na sua rua predileta – São José, n.º 88, onde permanece até a abertura da Avenida Rio Branco, ocasião em que o prédio foi demolido por se achar no eixo da nova artéria.

Sua fama crescera, tornara-se conhecido e estimado em seu justo valor, não só no comércio, como grande técnico, trabalhador e honesto, mas também nos meios artísticos e científicos da Corte.

Como homem era de caráter firme e irrepreensível, muito sóbrio, dedicando-se exclusivamente aos seus e ao seu trabalho. De coração largo e bom, ele, que quando pequeno fora espoliado por membros de sua família, viria em socorro dos mesmos, ao se mudar a sorte.

Era, antes de tudo, um artista. Basta ver suas fotografias, para reconhecê-lo como tal. Ao escolher um assunto, mesmo quando puramente documental, procurava um ângulo visual novo, original, e compunha um "quadro" com diversos planos, para dar impressão de profundidade, de atmosfera: estudava a luz necessária ao conjunto. Como as chapas sensíveis de então só tivessem um único grau de sensibilidade, tornava-se imprescindível estudar previamente qual a melhor luz: se a de um dia claro ou nublado, com o sol batendo oblíquo ou a pino, etc. No Rio de Janeiro, o problema de tirar vistas ainda se complicava com a bruma, efeito do alto teor de umidade do ar, que prevalece na maior parte do ano.

A fotografia, ainda não industrializada pelos progressos alcançados no princípio do século atual, que a puseram ao alcance dos amadores, era então arte trabalhosa, requerendo paciência e habilidade.

O artista preparava suas chapas úmidas, à base de colódio, o que lhe tornava o manejo delicado: cumpria-lhe também preparar o papel de impressão. Esse trabalho, no verão, em se tratando de chapas de 30 x 40 centímetros, como as usou em abundância Marc Ferrez, reclamava perícia e um *tour de main* que só se adquiriam com muita prática.

A chapa de colódio úmida era assim chamada porque a sensibilidade e fixação da imagem se davam enquanto estivesse úmida, o que obrigava ao seu preparo momentos antes de ser usada. Imaginem-se as dificuldades que apresentaria o trabalho efetuado longe do laboratório, com este gênero de chapas, as únicas então conhecidas, e que reproduziam uma imagem nítida, fina e bem recortada, só obtida hoje pelas melhores chapas de grão fino.

Possuímos em nosso arquivo muitas dessas chapas, feitas no interior das províncias de Minas Gerais e da Bahia, na Serra dos Órgãos, em plena floresta ou no sertão. Lugares de acesso difícil e penoso, para onde, a fim de obter tais fotografias, tinha o artista de conduzir tenda que servisse de quarto escuro, um mínimo de 10 a 12 frascos de drogas, e banheiras de manipulação. Sem falar no tripé, na pesada máquina fotográfica, nas grandes objetivas e nas ainda mais pesadas caixas de chapas de vidro. Mesmo ao tempo da chapa seca (a partir de 1880), trabalhar com placas de 50 x 60 e até com 1,10m de largura, requeria técnica invulgar. Avaliando tudo isto é que pasmamos diante da obra realizada pelo incansável Marc Ferrez.

Era ele também um curioso de física e química, procurando saber o que pudesse ter ainda remota aplicação à sua arte. Acompanhava e estudava as últimas novidades: mandava vir, – e com isso despendia o que ganhava – todos os novos inventos e melhoramentos que apareciam no mercado europeu. Quantas vezes esse suposto invento nada valia! Nunca, porém, se preocupou com a parte financeira. Constantemente realizava experiências, procurando adaptar sua arte a outras ciências, como a astronomia, a medicina, a engenharia. Fotografias de astros e eclipses, através de telescópios, ou o mundo dos invisíveis pela microscopia, ou as tentativas dos primeiros raios-X, tudo era campo para a sua atividade. Luís

Cruls e Henrique Morize, ambos diretores do Observatório Nacional, passavam horas pesquisando em seu laboratório. Acompanhando o último, Ferrez empreendeu várias excursões e tirou as primeiras chapas fotográficas possíveis com os incipientes aparelhos de raios-X. Para o dr. Álvaro Ramos, emérito cirurgião, fez a roentgen-fotografia das meninas xipófagas, Maria de Lourdes e Maria Francisca, assim como inúmeras outras chapas de casos interessantes de medicina.

Como já dissemos, sua especialidade consistia em vistas panorâmicas. Atraído pela natureza exuberante que nos rodeia, queria obter chapas diretas, sempre maiores, reproduzindo com fidelidade, sem distorções, e em seus verdadeiros planos e minúcias, extensas vistas, que nas suas excursões tinha constantemente diante dos olhos. Mandou construir em Paris o grande aparelho panorâmico de Branden, aperfeiçoado por ele depois de três anos de estudos, com objetiva inglesa Dalmeyer, muito luminosa, para panorama, sob chapas diretas de 1,10 x 0,40m, que em 1881 eram únicas no mundo. Essa máquina pesava 110 quilos e empregava chapas de cristal de oito quilos cada uma![8].

Avalie-se o risco de se tirarem fotografias do alto do Pão de Açúcar, quando não existia ainda o caminho aéreo, e era necessário fazer uma ascensão difícil, com apetrechos pesados, ou o esforço para obter um panorama de 0,50 x 0,40 ou 0,55 x 0,35m na Serra dos Órgãos, em Teresópolis, a que só se atingia em lombo de burro. E isso já era a infância da arte, em comparação com as dificuldades da expedição geológica de Hartt, de 1874 a 1876, em plena floresta virgem, do sul da Bahia, com chapas de colódio úmido.

Convém lembrar que nada então era industrializado para facilitar a tarefa, e até a cola necessária para grudar as cópias sobre cartões ou álbuns, tinha de ser feita em casa.

De 1876 em diante, Ferrez concorre a várias exposições nacionais e a todas as exposições internacionais a que o Brasil comparece, ajudando assim na sua órbita, a divulgação de costumes, paisagens e aspectos de cidades, lavouras de café e de açúcar, obras de engenharia, indústria, etc.

Resumindo: expõe e é premiado em Filadélfia (1876), em Paris (1878) e em 1879 ganha a medalha de ouro na Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes, do Rio de Janeiro, além de outra correspondente às "suas fotografias pelo processo denominado – ao carvão", e mais o grande prêmio na Exposição do Brasil, em 1881. Logo no ano seguinte, prêmio ao mérito, medalha de prata, na Exposição Continental de Buenos Aires. Medalha de bronze, na Exposição de Amsterdã, de 1883, e da Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes. Em 7 de março de 1885, com 41 anos de idade, é agraciado com o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa. O diploma respectivo é assinado por Dom Pedro II e reza: "Querendo dar a Marc Ferrez um público testemunho de Minha Imperial Consideração, em atenção ao merecimento artístico de que deu provas na última Exposição geral da Academia Imperial das Belas Artes: Hei por bem Nomeá-lo Cavaleiro da Ordem da Rosa". No mesmo ano, achou tempo para apresentar trabalhos na Exposição Universal de Antuérpia, e recebeu medalha de bronze, assim como em 1889, na Exposição Internacional de Paris. Para rematar a lista, que vai longa, aparece com trabalhos na Exposição do Centenário do Descobrimento do Brasil, em 1900, no Rio, e em Saint Louis, Estados Unidos, em 1904, onde alcançou grande êxito e medalha de ouro, juntamente com Insley Pacheco, únicos fotógrafos atingidos por essa distinção.

Em 14 de abril de 1881, nasce-lhe o primeiro filho varão (perdera a primogênita), Júlio Marc Ferrez; em 9 de fevereiro de 1884, o segundo, Luciano José André Ferrez.

Introduziu no mercado, por volta de 1881, as primeiras chapas secas de Lumière e os papéis à base de bromureto, além de outros processos.

Sua paixão pelas viagens, que nunca esmoreceu até o fim da vida, leva-o a percorrer grande parte do país, já em comissões oficiais, já contratado por particulares, já como caçador de vistas de nossas coisas. Daí a variedade de assuntos fixados por ele, a constituir um acervo numeroso.

---

8. "Exposição de Paisagens, Fotografias, Produtos do Artista Brasileiro Marc Ferrez".

Em 1881, publica um folheto de propaganda, onde, entre outras coisas, lemos: "Possui este estabelecimento (Marc Ferrez) acima de 1500 clichês de diferentes tamanhos, para estereoscópios, cartões-álbuns, cartões touristas (sic), e panoramas pequenos, assim como de 24 x 30, 30 x 39, 25 x 51, 50 x 60 e 1,10 x 0,40. A sua carteira compõe-se de uma grande variedade de vistas do Rio de Janeiro e seus arredores, de Petrópolis, Nova Friburgo, Teresópolis, Pernambuco, Bahia, S. Paulo, Campinas e Santos. Todos os clichês são obtidos diretamente (*d'après nature*), e não por cópias, nem por meio de aparelhos de aumentação". Uma dúzia de vistas de 24 x 30cm custava de 30 a 48$; de 30 x 39cm, obtinha-se por 120$; de 50 x 25cm, o preço era 120$. Uma vista de 50 x 60 cm saía por 20$, e outra de 1,02 x 0,49 cm cotava-se a 40$.

Pelo anúncio acima e pelas gravuras que ilustram este trabalho, julgar-se-á do escopo de Marc Ferrez e de sua ação durante mais de meio século de labor ininterrupto.

Fotografou muitas de nossas principais cidades, retratou construções de estradas de ferro, dando-nos visões de monumentos, costumes, fazendas, minerações, interiores de palácios e de igrejas, quadros de nossos artistas, serviços de abastecimento de água, paisagens de florestas, cachoeiras, rios, portos, aparelhagem industrial, serras, índios, navios, etc., no longo período de 1870 a 1910.

Muitas chapas se estragaram com o uso; quebraram-se, perderam-se ou foram roubadas outras, mas as que a família ainda conserva chegam largamente para conhecermos o Brasil desse período.

Todo esse material é o traço de união entre antigas e preciosas gravuras de Debret, Rugendas, Chamberlain, Steinmann, Príncipe Maximiliano, Maria Graham, William Gore Ouseley, Desmons, P. Bertichem, Pustkow, Hagedorn, Adolphe d'Hastrel, Ender e muitos outros, e os modernos fotógrafos.

Hoje, sentimo-nos admirados pela nitidez e impecabilidade de suas chapas. São perfeitas. Estão guardadas há 50 anos, e algumas há 65 e 70 anos.

Até certo ponto a fotografia influenciou o movimento que, com o advento posterior do bonde (1868), iria revolucionar a fundo os hábitos pacatos e quase orientais da família brasileira. Sem dúvida, sua influência se fez sentir de modo muito mais discreto, mas é certo que a partir de 1850 não há família, da classe média para cima, que não se fizesse retratar. Mocinhas e senhoras tinham assim mais um pretexto para sair. Daí por diante, até o fim do século, foi um constante trocar de fotografias entre parentes, que não eram poucos, padrinhos e amigos.

Já não era preciso gastar um dinheirão com artistas do pincel, o que só estava ao alcance dos mais abastados. Bastava ir a um dos vários fotógrafos da cidade para se ter, mediante alguns mil réis, um bom retrato, pelo processo mais recente e mais em voga.

Podia ser em daguerreótipo, ambrotipo, em fumo, colorido, em papel albuminado, gelatino, clorureto e gelatino-bromureto, à platina, ao ferro prussiato e ao carvão, retratos sobre papel, sobre marfim, sobre porcelana, sobre tela, sobre oleado, coloridos a mão, nitrificados e fixados a fogo como pintura de Sèvres e Limoges, de tamanho natural, pequenos e minúsculos.

O resultado aí está nesses deliciosos retratos que encheram tantos álbuns de família e que só principiaram a desaparecer de nossas salas de visita por volta de 1920. Havia a mamãe sentada numa cadeira de "óculos", com a chapéu que mais parecia um jardim florido; o papai de sobrecasaca, bengala de castão de ouro, corrente de ouro ao peito, encostado à infalível coluna; as meninas por trás da cadeira, ao lado da não menos conspícua mesa com vaso de flores e um ou dois livros; ou a senhora de saia rodada sob o caramanchão de rosas ou tendo, como fundo de cenário romântico, uma paisagem tropical.

Artistas houve que mandavam preparar na Europa esses cenários, encomendando-os a pintores conhecidos, tal como fez J. Vollsack, húngaro, sucessor da Fotografia Henscbel, que anunciava a 1.º de dezembro de 1887 no *Diário Mercantil*, de São Paulo, em folha avulsa colorida, especialmente preparada:

"Desejoso de igualar o seu estabelecimento, que está passando por uma completa reforma, às primeiras casas deste gênero da Europa, o Sr.

Vollsack, com seu instinto artístico e não poupando despesas, mandou expressamente pintar, em Monfalcone, na Itália, pelo célebre pintor M. Moro, vários fundos para seu magnífico ateliê".

Nessas fotografias, nossos pais meninos chegam até nós montados em triciclos ou cavalinhos de pau, rodeados por um mundo de brinquedos. Tudo muito rígido e formal, pois era imprescindível que o retratado não se mexesse, ficasse atento, com os olhos fitos na objetiva, de onde sairia o passarinho verde.

O gênero fotógrafo-paisagista era muito menos lucrativo que o fotógrafo-retratista, pois servia a clientela mais restrita. Aquele atraía de preferência viajantes ou estrangeiros aqui residentes, que desejavam mandar a seus parentes e compatriotas distantes, aspectos do país para onde haviam emigrado. Tanto isto é verdade que a maioria dessas vistas traz dizeres explicativos, quase sempre em francês, e algumas vezes em inglês. Assim fizeram Leuzinger e Marc Ferrez no Rio, Gaensly e Muloch, na Bahia, Riedl, em Minas, e outros.

A reprodução intensiva de suas chapas muito preocupava a Marc Ferrez, que logo no início de aplicação do processo, hoje banal, chamado fototipia, vislumbrava nele um futuro concorrente mecânico ao trabalho manual das cópias individuais. Não sendo perito em tintas nem dispondo de máquinas e de espaço para a adoção de tal sistema, procurou uma firma, Lombaerts, que editava livros e um jornal de modas, a fim de alcançar seu intento. A sociedade não logrou êxito; eram ambos pioneiros numa especialidade que ainda hoje reclama clima especializado: a temperatura do Rio é responsável pelo malogro dessa tentativa, audaciosa em 1890.

Um dos mais importantes ramos da oficina de Ferrez era a cópia de plantas para construtores de prédios na cidade. O sistema adotado, único e prático, era o denominado ferro-prussiato, em que os desenhos de fachadas, cortes, plantas, etc., feitos em tela transparente, se reproduzem em papel, de fundo azul e traços brancos (sistema heliográfico). Esse papel era importado em grandes bobinas de várias larguras, e ia sendo sensibilizado, aqui, nas quantidades que fossem necessárias. O trabalho se efetuava à noite, após o descanso em seguida ao jantar, e prolongava-se até 22 ou 23 horas. Desejoso de aprimorar o serviço, Ferrez muitas vezes importou aparelhos, papéis e drogas, para obter a almejada reprodução de plantas em linhas negras sobre papel branco, mas vale consignar que, malgrado esforços gastos, os vários processos experimentados jamais corresponderam às mirabolantes promessas dos inventores ou dos vendedores de produtos, deixando sempre o resultado muito incerto.

Na loja, a vida seria dura, em comparação com a de hoje, mas era a habitual naqueles tempos. Vida quase em família, lembrando o trabalho dos artistas e seus aprendizes na época medieval; em suma, o artesanato, em que um pequeno núcleo de pessoas trabalha em ambiente de completa harmonia familiar, especializando-se. Empregados, auxiliares e patrões jantavam e almoçavam juntos. Tornava-se, de resto, compreensível esse regime, vigorante em muitos outros ramos de atividades, comercial ou da pequena indústria, pois as diversões eram poucas; não havia cinemas, nem praias, nem futebol. Uma vez ou outra, ia-se ao teatro, a reuniões familiares onde havia música, jogo de bisca, voltarete, ou então se dançava com muito respeito. Época das festas religiosas, que não eram poucas, namoros à distância, olhadelas de esquina, quando não de bonde. E havia o entrudo, o carnaval de hoje, com muita bisnaga, limões de cheiro e água e mais água, nem sempre limpa e perfumada.

Ferrez era incansável, a tudo queria atender. Muito severo com os auxiliares, se um cliente pedisse dez cópias de um negativo, as dez cópias tinham que ter, todas, exatamente a mesma intensidade; se não, repetia o serviço, até ficar ótimo.

Às vezes, tornava-se um tanto brusco com os próprios clientes, pois nem sempre tinha paciência com amadores, que afluíam em número cada vez maior à sua loja. Eram jovens curiosos de aprender os segredos do mestre; se revelavam aptidão, ele se mostrava radiante, mas quando o discípulo incidia amiúde nos mesmos defeitos, já muitas vezes observados, carregava o semblante e ia logo dizendo o que pensava, sem

rodeios. É Roquete Pinto, em sua interessantíssima e erudita obra **Ensaios brasilianos**, pág. 111, quem diz: "Marc Ferrez, que era mestre na sua arte, deixou o nome aqui ligado a essa e outras iniciativas científicas. Foi no fim da vida um hábil conselheiro dos amadores de fotografia, pouco numerosos no começo do século. Menino de calças curtas, muitas vezes procurei a sua loja, na rua S. José, defronte da Galeria Cruzeiro, para comprar material e principalmente o 'papel sensível' que ele mesmo preparava em grandes folhas".

Marc Ferrez foi professor de fotografia da Princesa Imperial, Dona Isabel, a Redentora.

Amigos, artistas, cientistas, viajantes, vinham procurá-lo para conselhos e estudos. Eram Barbosa Rodrigues, a quem tanto deve o Jardim Botânico; Glaziou, o arquiteto e jardineiro paisagista, autor de nossos maiores parques (Campo de Sant'Ana e Quinta da Boa Vista); pintores como Fachinetti, Tomás Driendl, Breno Treidler, Langerock, Antônio Parreiras, Vítor Meireles, Pedro Américo, Ângelo Agostini, criador da *Revista Ilustrada*, Bethencourt da Silva, fundador do Liceu de Artes e Ofícios; Belmiro de Almeida; os irmãos Bernardelli; o escultor Berna; Paulo Ferrand, engenheiro, escritor e professor da Escola de Minas de Ouro Preto; Júlio Martin, litógrafo de São Paulo; L. Berini, engenheiro e financista; o general Tasso Fragoso, então tenente e colaborador da obra republicana de 89; Júlio Meilli, autor de inigualável obra numismática do Brasil; engenheiros Teixeira Soares, Paulo de Frontin, Pereira Passos, o Barão do Rio Branco, e muitas outras notabilidades.

Em 1895, os irmãos Lumière descobrem o cinema. Marc Ferrez tem logo a intuição do formidável invento, que viria "animar" a fotografia e tornar ainda mais "documentária" a vida, cujos aspectos ele fixava, infatigavelmente. A partir de 1900, a cronofotografia exercia uma ação magnética no seu entusiasmo por fixar a vida ambiente; já não são imagens fixas, mas a própria característica da vida: o *movimento*, que se trata de registrar. Não viu no invento as possibilidades teatrais, sem limite, nem a personificação dos romances ou criações de ficção, nem a sua futura industrialização. O que se lhe afigurou imenso e sem par foi a documentação do universo, trazendo ao conhecimento dos povos, vistas, indústrias, usos e costumes, "a viagem através do mundo sem sair de casa". Era um devoto das projeções luminosas, desde os primitivos ensaios da famosa lanterna mágica adaptada à fotografia, substituindo os vidros pintados a nanquim ou a tintas translúcidas por chapas fotográficas diapositivas, representando retratos, vistas e até, o que na época era bem difícil, foto-microscopia dos seres infinitamente pequenos, vistos em lâminas de microscópios. Nas projeções luminosas, fosse em teatros, conferências ou mesmo na via pública, usava a luz oxietérica.

Acompanhou com entusiasmo os primeiros passos da cinematografia nascente nas mãos dos irmãos Lumière, de quem era amigo, e teve oportunidade, no Rio, de manejar os primeiros aparelhos que para o Brasil vieram.

Em 1905, tendo seu filho Júlio obtido, em Paris, a representação da firma Pathé Frères, a maior e melhor fábrica de aparelhos e filmes cinematográficos europeus, criou entre nós os cinematógrafos ambulantes, que se deslocavam de cidade em cidade, exibindo pequena coleção de filmes cômicos, dramáticos e de fantasia, e assim difundindo o primitivo domínio dos cinemas, já em franco progresso.

No Brasil, dois bons empreendimentos de exploração cinematográfica, por meio de entradas pagas em salões adaptados a esse gênero de espetáculos, logo se registraram: um em São Paulo, dirigido por um Sr. Vítor de Maio, e outro no Rio, pertencente ao empresário Paschoal Segreto. Em meses sucessivos, aparecem cinemas ambulantes, que arrendam teatros para os seus espetáculos bem apresentados, e fazem-se exibições em praça pública, intercaladas de anúncios luminosos, obtidos por meio das já mui conhecidas lanternas mágicas.

Em 1907 começa a verdadeira era dos cinemas fixos; em lojas ou armazéns adaptados ao gênero, J. R. Staffa inaugura o Parisiense e logo após Marc Ferrez, associando-se a Arnaldo Gomes de Sousa, abre em 17 de setembro de 1907 o Cinema Pathé, nos prédios 147 e 149 da

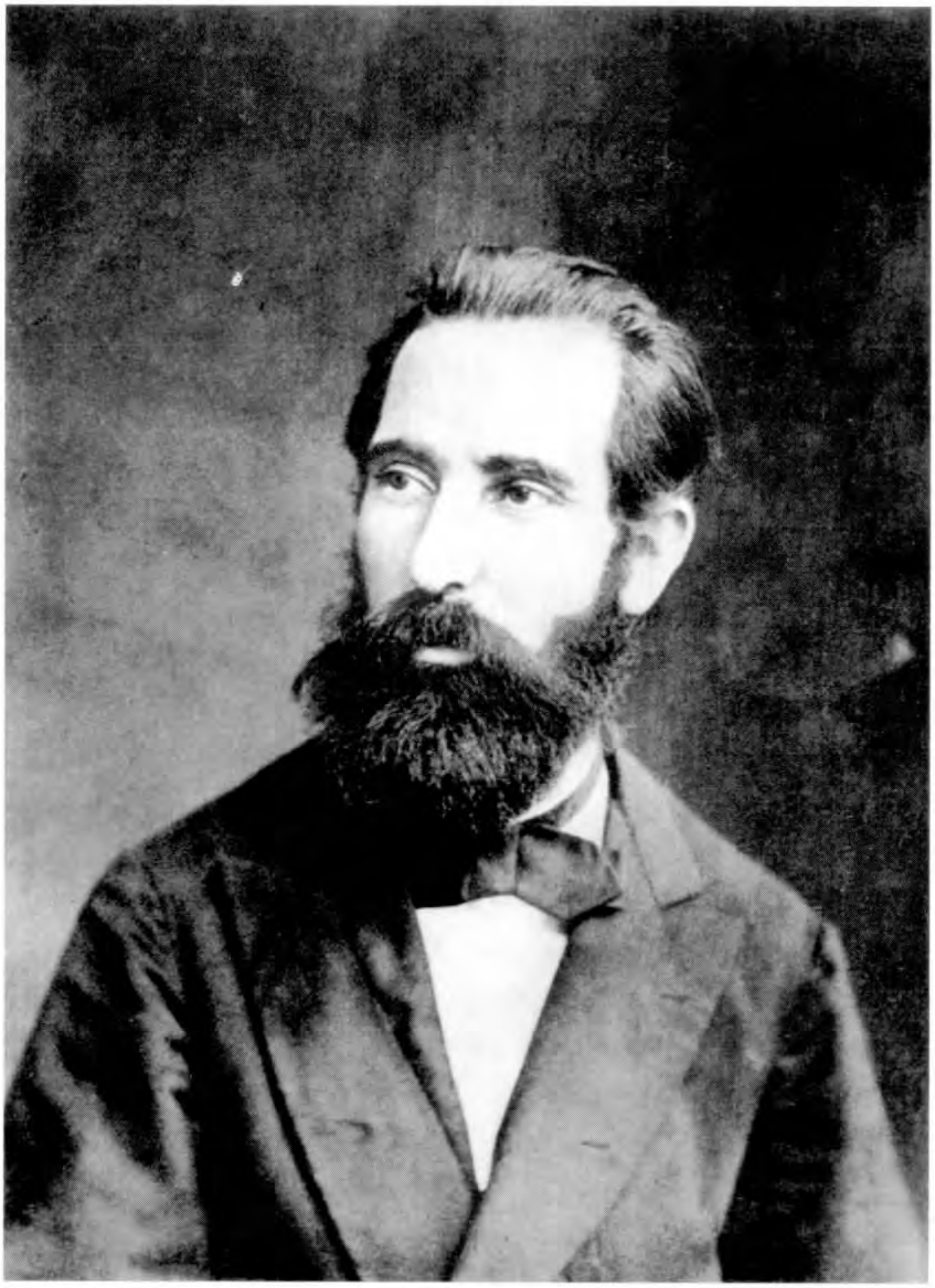
Avenida Central, hoje Rio Branco, onde começam a ser exibidos de modo constante os produtos Pathé, com renovação bissemanal de programas, a preços populares. Ali se manteve o cinema até 1913, ano em que foi transferido para o n.° 116 da mesma avenida.

Contudo, não abandona a sua querida fotografia. Como amador, é ainda quem primeiro introduz no Brasil, em 1912, as chapas autocromos de Lumière, formando outra maravilhosa coleção de chapas em cores, com três dimensões, de vistas do Brasil e vários países europeus.

Em 1914, perde a querida esposa. Foi um rude golpe; acabrunhado e doente, retira-se da vida artística, comercial e industrial e volta à França, onde procura ainda ser útil à firma que fundara e cedera aos filhos. Voltando, veio a falecer em 12 de janeiro de 1923.

Os jornais foram unânimes em reconhecer-lhe o valor. Citaremos apenas a opinião de *La Pelicula*, de Buenos Aires, a quem não podemos deixar de tachar de parcialidade, em sua edição de 1 de fevereiro daquele ano:

"... el sénor Marc Ferrez seguió las tradiciones de sua familia, dedicando-se al arte grafica em sus variadas espressiones. Fué el primero en introduzir en el Brasil el cinematografo y el nombre de su casa está vinculada al desarollo que há tenido el comercio del film en el país hermano. Muere el señor Marc Ferrez a una edad avanzada, desapareciendo con el un verdadero *pioneer* de la cinematografia en Sud America".



MARC FERREZ,
aos 33-35 anos de idade.
Coleção Gilberto Ferrez.



GEORGES ARLOING
gelatina 10 x 10 cm GF
Marc Ferrez na velhice.
Vichy, França, c. 1915.



J.F. GUIMARÃES
albúmen 13,5 x 9,5 cm GF
Marie Lefebvre Ferrez, mulher
de Marc Ferrez, c. 1875

MARC FERREZ
cc 16,5 x 22 cm GF
La France fora da barra do Rio de
Janeiro, navegando com todos os
panos, c. 1888, quando não existia
ainda o instantâneo.



MARC FERREZ
albúmen 23 x 28 cm GF
O grande viaduto da Estrada de Ferro Paranaguá – Curitiba, a maior e mais audaciosa obra ferroviária do país, quando em término de construção, em 1879.

MARC FERREZ
albúmen 10,5 x 16,5 cm GF
Aparelho fotográfico para vistas panorâmicas, inventado e construído por M. Brandon e aperfeiçoado por Marc Ferrez, em 1881.





MARC FERREZ
cc 15,5 x 22 cm
Vista Chinesa, vendo-se,
da esquerda para a direita,
o Corcovado, o Pão de Açúcar, o
Morro dos Cabritos e a Lagoa
Rodrigo de Freitas. Rio de Janeiro.





MARC FERREZ
albúmen 24,5 x 19 cm GF
Ladeira e Igreja do Mosteiro de São Bento, em Salvador, 1884.

MARC FERREZ cc
28,5 x 34,2 cm GF
Pinheiro-brasileiro (Araucaria brasiliensis), 1879.



MARC FERREZ
cc 16,4 x 22 cm GF
Por esta fotografia, vê-se a antiga disposição das figuras esculpidas por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e seus discipulos, quando elas se achavam em perfeito estado de conservação e a maioria dos objetos não havia desaparecido. Congonhas do Campo, MG, c. 1880.



MARC FERREZ
cc 16,4 x 21,9 cm GF
Ouro Preto, 1880. O mercado e a Igreja de São Francisco, obra máxima do Aleijadinho. Infelizmente, o mercado já não existe. No local do chafariz ficava outrora o pelourinho. Divisam-se ainda as torres da Igreja das Mercês de Baixo e, ao longe, o Itacolomi.

MARC FERREZ
cc 16,3 x 22 cm GF
Aspecto da chegada a Vitória, 1884. A vista é inteiramente dominada pelo antigo colégio, então Palácio do Governador, e a igreja dos jesuítas, antes de reformados e completamente descaracterizados.



BIBLIOGRAFIA

ADALBERTO DA PRUSSIA: **Travels of his Royal Highness Prince ... in the South of Europe and in Brazil.** London. 1849.

AGASSIZ, Mme. Et M Louis: **Voyage au Brésil**. Paris, 1869.

ÁLBUNS de Fotografias de : Biblioteca Nacional, Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, Museu Imperial, Bibliotecas Municipais de Petrópolis e de S. Paulo, Museus Paulista e Mariano Procópio, Seção de Iconografia da Divisão de Documentação Social e Estatística de S. Paulo, Diretoria de Documentação e Cultura do Recife, Instituto Histórico e Geográfico, Arquivo Nacional. *Coleções particulares*: Américo Jacobina Lacombe, Francisco Marques dos Santos, Wanderley Pinho, e do autor.

ALMANAQUE da Gazeta de Notícias. Rio. Coleção.

ALMANAQUE Laemmert da Corte e Província do Rio de Janeiro. Coleção.

ALMANAQUE Laemmert das Províncias. 1885.

ARQUIVOS da Exposição de Indústria Nacional. 1881.

ARQUIVO Imperial. Museu Imperial. Petrópolis.

8EL, Alured Gray. **The beautiful Rio de Janeiro**. London. (Magníficas reproduções de aquarelas e fotografias. Não cita o autor das fotografias).

BOURROUL, Estevão Leão. **Hercules Florence.** S. Paulo. 1900.

BRAZIL at the Louisiana Purchase Exposition. St. Louis. 1904.

BRÉSIL (Le) à L'Exposition d'Amsterdam. 1883.

CATALOGUE of the Brazilian Section – Philadelphia International Exhibition. 1876.

CATALOGUE of the Brazilian Section – at the World's Columbian Exposition. Chicago. 1893.

CATÁLOGO da Cia. Fotográfica Brasileira. 1892/93. J. Gutierrez.

CATÁLOGO da Exposição da Academia Imperial das Belas Artes. Coleção.

CATÁLOGO da Exposição de História do Brasil. 1881-82. *Anais da Biblioteca Nacional*.

CATÁLOGO da Exposição Nacional. 1861, 1866, 1873, 1875 e 1881.

CATÁLOGO da Exposição de Obras Públicas do Ministério da Agricultura inaugurada por S. M. o Imperador. 31/XII/1875.

CATÁLOGO dos produtos naturais e industriais que figurarão na Exposição Nacional. 1861.

CATÁLOGO dos produtos naturais e industriais remetidos das províncias para a Exposição Nacional. 1861.

CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro.** Rio, 1949.

DAGUERRE. **Historique et description des procédés du daguerreotype et du diorama**. Paris, 1839.

DIAS, Artur. **Il Brasile Attuale. Nivelle.** 1907 (Contém fotografias curiosas, mal impressas. Não cita os fotógrafos. Algumas são de Marc Ferrez).

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro do meu tempo.** Rio, 1938. (Copiosamente ilustrado com desenhos e fotografias. Infelizmente, cita o nome dos fotógrafos apenas na folha de rosto.)

ENCYCLOPEDIA (The) Americana.

ENCYCLOPEDIA (The) Britannica.

EXPOSITION Universelle de Paris. 1889. Empire du Brésil. Catalogue officiel.

FERREZ, Gilberto. "Um passeio a Petrópolis em companhia do fotógrafo Marc Ferrez"– in Anais do Museu Imperial. 1949.

FERREZ, Júlio. O **amador fotográfico**. Paris.

FERREZ, Marc. **Avenida Central.**

_____.**Exposição de paisagens fotográficas.** Rio.

_____.**Máquinas e acessórios para fotografia.** Rio, 1905.

FRANCK, Harry A. **Working North from Patagonia** – N. Y. 1921. (Com algumas fotografias interessantes. Não cita nome dos fotógrafos)

FOLHINHA de Eduardo & Henrique Laemmert. Rio. Coleção.

GUIA de Santos Cardoso. 1883.

IMPÉRIO (O) do Brasil na Exposição de 1867 em Paris.

JORNAIS: Coleções – *A Reforma, Diário do Rio de Janeiro, Correio Mercantil, Gazeta de Notícias, Jornal do Comércio, Jornal da Tarde, O Despertador, O Monarquista, O País, O Espectador Brasileiro.*

LEUZINGER, G. **Oficina Fotográfica de G. Leuzinger... – 337 fotografias diversas.** Rio.

PESSOA, Paulo. **Guia da cidade do Rio de Janeiro.** 1905. (Copiosamente ilustrado com fotografias. O autor não cita nomes de fotógrafos. Várias são de Marc Ferrez.)

PINTO, Roquete. **Ensaios brasilianos**. S. Paulo. 1940.

RELATÓRIO da Exposição Artística, Industrial Fluminense. 1900.

RELATÓRIO da Exposição Nacional. 1861, 1866, 1873, 1875, 1881.

RESUMÉ du catalogue de la section brésilienne à Vienne. 1873.

REVISTAS: Coleções – *Kosmos, O Comentário, Ostensor Brasileiro, Renascença, Revista Ilustrada, Revista da Semana, Século XX.*

RIBEYROLLES, Charles. **O Brasil pitoresco.** S. Paulo. 1841.

ROSA, Ferreira da. **O Rio de Janeiro de 1900** (Com algumas fotografias).

_____.**Rio de Janeiro**. Rio, 1905 (Boas fotografias. Não cita os nomes dos fotógrafos)

_____.**Rio de Janeiro**. Notícias histórica e descritiva da capital do Brasil. Rio, 1922. (Com fotografias, sem citação de nome de autor)

TAUNAY, Afonso de E. *"Hercules Florence". Jornal do Comércio*. Rio, 20-1-1946.

WRIGHT, Marie Robinson. **The new Brazil** (ilustrado com muitas fotografias, sem citar os autores. Algumas são de Marc Ferrez.)

BAHIA

ALMANAQUE administrativo, comercial e industrial da Província da Bahia para o ano de1873, 1.° ano. Compilado por Albino Rodrigues Pimenta.

ALMANAQUE administrativo, mercantil , industrial da Bahia. 1857, 1860, 1863. Organizado por Camilo de Lellis Masson.

ALMANAQUE do Diário de Notícias. 1882.

ALMANAQUE do Estado da Bahia. 1898, 1899.

ALMANAQUE literário e de indicações. 1888, 1889.

ALMANAQUE da Província da Bahia. Organizado por Antonio Freire. 1881.

CATÁLOGO da Exposição Baiana. 1875.

CATÁLOGO da Exposição Provincial da Bahia. 1872.

PEIXOTO, Afrânio. **Livro de horas**. Rio, 1947.

_____.**Breviário da Bahia**. Rio, 1946.

MINAS GERAIS

ALMANAQUE administrativo, civil e industrial da Província de Minas Gerais. 1870, 1875. Organizado e redigido por A. de Assis Martins e J. Marques de Oliveira.

ALMANAQUE administrativo, mercantil, industrial, científico e literário do Município de Ouro Preto. 1890. Organizado e dirigido por Manuel Ozzor.

JORNAIS: Coleções – *A Atualidade* (1878), *A Província de Minas* (1880-82-84), *Constitucional* (1866 a 68), *Dezesseis de Julho* (1869 a 70), *Diário de Minas* (1878), *Liberal* (1868 a 69), *Bom Senso*, de Ouro Preto (1856), *O Povo* (1849), *Noticiador de Minas* (1868 a 73).

PARÁ

A EXPOSIÇÃO artística e industrial ... do Pará. 1895.

ALMANAQUE administrativo, mercantil, industrial e noticioso da Província do Pará. 1868, 1869, 1871, 1873, 1874. Carlos Seidl & Cia.

ALMANAQUE do Pará, comercial, industrial e administrativo. 1889. Organizado por Pinto Barbosa.

ALMANAQUE paraense de administração, comércio, indústria e estatística. 1833. Organizado por Belmiro Paes de Azevedo e Marcelino A. Lima Barata.

PERNAMBUCO

ALMANAQUE administrativo, mercantil, industrial e agrícola da Província de Pernambuco. 1881. De F. P. de Amaral.

ALMANAQUE administrativo, mercantil e industrial da Província de Pernambuco. 1861. Organizado por José de Vasconcelos.

ALMANAQUE literário pernambucano. 1899. Propriedade de Gaspar Regueira Costa. Ano 10.º

ALMANAQUE de Pernambuco. 1872.

ALMANAQUE de Pernambuco. 1899, 1900, 1901. De Júlio Pires Ferreira.

ARQUIVOS (Prefeitura Municipal). Coleção.

CATÁLOGO de Exposição Provincial de Pernambuco em 1872. Idem 1875.

CATÁLOGO dos objetos remetidos à Exposição Nacional pela comissão diretora da Exposição da Província de Pernambuco de 1866 por Rufino Augusto de Almeida.

COSTA, A . Pereira da: **Artes em Pernambuco**.

FOLHINHA de Almanaque ou diário eclesiástico e civil para as Províncias de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e Alagoas.1861, 1863, 1865.

FREIRE, Gilberto. **Um engenheiro francês no Brasil**. Rio, 1940.

Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife. 1942.

_____.**Guia da cidade do Recife**.

JORNAIS: *Correio Pernambucano, Jornal do Recife*.

RELATÓRIO apresentado ao Governo, pela comissão diretora da Exposição de Pernambuco. 1866.

RELATÓRIO da comissão diretora da Exposição Provincial de Pernambuco. 1872.

SETTE, Mário. **Arruar**. Rio, 1948.

TEATRO Santa Isabel (Prefeitura Municipal do Recife).

RIO DE JANEIRO (PETRÓPOLIS)

KLUMB, Rt. H. **Doze horas de diligência. Guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora**. Rio, 1872.

JORNAIS: Coleções – *A Gazeta de Petrópolis, Mercantil, O Paraíba*.

TAUNAY, Carlos Augusto. "Viagem Pitoresca a Petrópolis... por XXX". Rio, 1862.

TH. C. (Thomas Cameron). **Guia de Petrópolis**. Petrópolis, 1885.

RIO GRANDE DO SUL

FERREIRA, Athos Damasceno. **Imagens sentimentais da cidade**. Porto Alegre, 1940.

JORNAIS: Coleções – *A Pátria* (Porto Alegre, 1887), *Correio do Sul* (Porto Alegre, 1858, 68, 69), *O Brado do Sul* (Pelotas, 1859, 60), *O Mercantil* (Porto Alegre, 1853).

SÃO PAULO

ALMANAQUE administrativo, comercial e industrial da Província de S. Paulo. 1884, 1885, 1886, 1888, 1891. Jorge Seckler & Cia.

ALMANAQUE administrativo, comercial, profissional do Estado de São Paulo. 1897.

ALMANAQUE administrativo, mercantil e industrial da Província de São Paulo. 1857. Organizado e redigido por Marquez e Irmãos.

ALMANAQUE da Província de São Paulo. 1873. Organizado e publicado por Antonio José Baptista de Luné.

INDICADOR de São Paulo. 1878.

JORNAIS: Coleções – *A Província de São Paulo* (1877/80, 1882-85/86 e 88), *Correio Paulistano* (1886), *Diário do Comércio Santos* (1884), *Diário Mercantil* (1886, 88), *Diário Popular* (1886, 87), *Ilustração Paulista* (1881), *O Estado de São Paulo* (1890), *O Mercantil* (1850), *O Ipiranga* (1852).

KOENIGSWALD, Gustavo. São Paulo.

MEMORIAL Paulistano. 1863.

MILANO, Miguel. **Os fantasmas de São Paulo**. S. Paulo, 1949.

MOURA, Paulo Cursino. **São Paulo de outrora**. S. Paulo.

NOVO Almanaque de São Paulo. 1883.

SANT'ANA, Nuto. **São Paulo histórico**.

COMENTÁRIO

Pedro Karp Vasques

Foi este o primeiro texto sobre história da fotografia a ser publicado no Brasil, numa época (1946) na qual, mesmo no hemisfério norte, os livros sobre o assunto podiam ser contados nos dedos das mãos – quiçá até mesmo de uma única mão – e na qual imperava entre nós o mais absoluto desprezo em relação à fotografia como documento histórico. Trata-se, portanto, da pedra fundamental, do marco inaugural do estudo da história da fotografia produzida no Brasil oitocentista, que – editado sob forma da separata, em 1953 – aguardava uma reedição há tempos, para atender às expectativas dos muitos pesquisadores e estudiosos surgidos nas últimas duas décadas.

Tentar definir a importância da contribuição de Gilberto Ferrez para a fotografia brasileira é tarefa talvez desnecessária, pois equivale à tentativa de definir a importância do Sol para a vida sobre a Terra. A comparação é desmedida mas não despropositada, uma vez que a publicação de **A fotografia no Brasil** foi, de fato, o primeiro raio de luz a iluminar uma vasta e preciosa produção fotográfica inteiramente desconhecida e ameaçada pela indiferença e a incúria. É preciso não esquecer, por exemplo, que Ferrez foi o primeiro a difundir publicamente as imagens pertencentes à coleção Teresa Cristina Maria, da Biblioteca Nacional, que permaneciam ignoradas fora dos muros da instituição desde que o imperador Pedro II as doara, em 1892. Esse acervo é hoje mundialmente aclamado como um dos mais importantes do gênero.

Constatando a inexistência de uma política cultural – seja na esfera nacional, na estadual ou na municipal – capaz de conferir a devida importância à fotografia, a ponto de assegurar a preservação de nossa produção, Gilberto Ferrez empenhou-se, já na década de 1940, em constituir uma coleção pessoal capaz de sintetizar a fase áurea da fotografia brasileira. Objetivo plenamente alcançado, de tal forma que, se houvessem subsistido apenas as imagens da Coleção Teresa Cristina, da Biblioteca Nacional, e aquelas de sua coleção pessoal, ainda assim seria possível termos um painel bastante acurado do que foi a fotografia brasileira no século passado.

Contudo, Gilberto Ferrez não deve ser confundido com o colecionador típico, que entesoura seus achados apenas para o próprio gáudio. Longe disto, Ferrez é o pesquisador que acabou se tornando colecionador para paliar as deficiências institucionais e subsidiar assim as próprias pesquisas, colocando seu acervo em circulação através de uma dúzia de obras capitais para o entendimento da evolução da fotografia no país. Além disto, dotado de um verdadeiro espírito cívico, ele sempre cedeu suas peças para a realização de exposições, tanto no Brasil quanto no exterior, liberando-as igualmente para os estudos, ensaios e teses de outros pesquisadores, com uma generosidade e um desprendimento que, infelizmente, se fazem cada dia mais raros.

Vale lembrar a este propósito que Gilberto Ferrez foi também o responsável pela realização da primeira grande mostra internacional de nossa fotografia, ao montar, em Nova York, em 1976 – em parceria com Weston Naef, então curador de fotografia do Metropolitan Museum, hoje exercendo as mesmas funções no Getty Museum –, a exposição "Pioneer Photographers of Brazil", no Center for Inter-American Relations, atualmente denominado de Americas Society. Sendo que o catálogo/livro publicado na ocasião permitiu que a comunidade internacional de historiadores da fotografia tivesse acesso a um universo totalmente ignorado, forçando uma reavaliação da equivocada postura etnocentrista imperante e o reconhecimento de que a fotografia não tinha uma história importante apenas acima da linha do Equador. No início da presente década, Ferrez teve novamente a importância de sua contribuição ratificada no exterior, com a publicação, pela prestigiosa New

Mexico University Press, da edição norte-americana de **Photography in Brazil, 1840-1900**. Obra que teve, aliás, sua gênese longínqua no texto ora republicado e que foi primeiramente editada em 1985, por iniciativa conjunta do Instituto Nacional da Fotografia da FUNARTE e da Fundação Nacional Pró-Memória.

Assim, para complementar esta homenagem que lhe é prestada pela *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, eu gostaria de sugerir que a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro conferisse o título de doutor *honoris causa* a Gilberto Ferrez, autor de quarenta livros sobre os aspectos mais diversos do patrimônio artístico nacional que, por um lapso imperdoável, nunca recebeu semelhante distinção. Inclusive, nada mais justo que seja a Escola de Belas Artes a realizar tal homenagem, visto que esse estabelecimento teve entre seus fundadores, nos idos da Missão Artística Francesa, os irmãos escultores Zéphirin e Marc Ferrez, respectivamente bisavô e tio-bisavô de Gilberto Ferrez.

1946: CRÔNICA

■ Na Alemanha termina o julgamento de Nuremberg, com a condenação dos criminosos de guerra nazistas. Em Paris, é realizada a Conferência de Paz.

■ O general Eurico Gaspar Dutra toma posse na presidência da República.

■ São instalados os trabalhos da Assembléia Nacional Constituinte. Uma comissão interpartidária de 37 membros elabora o anteprojeto da nova Carta. Promulgada em setembro, a Constituição de 1946 restabelece a independência entre os três poderes e eleições diretas em todos os níveis. Ela regerá o país até 1964.

■ O SPHAN cresce e muda de nome. Passa a chamar-se Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN, tendo em vista "a necessidade de dar aos serviços de proteção ao patrimônio de arte e de história do país organização técnica e administrativa consentânea com o seu desenvolvimento atual", segundo o Decreto-lei nº 8.534, de 2 de janeiro de 1946. O decreto cria também quatro distritos da DPHAN, com sedes em Recife, Salvador, Belo Horizonte e São Paulo e subordina à instituição o Museu da Inconfidência, o Museu das Missões e o Museu do Ouro.

■ Dutra assina decreto proibindo o jogo e determinando o fechamento dos cassinos em todo o Brasil.

■ Oscar Niemeyer projeta o edifício-sede do Banco Boavista, no centro do Rio de Janeiro, que ficará pronto em 1948.

■ Realiza-se no Instituto Brasil-Estados Unidos a primeira reunião com vistas à fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o que só aconteceria em 1948. O encontro contou com a presença do presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York, Nelson Rockefeller, que doou uma coleção de quadros de artistas contemporâneos americanos e europeus, destinados à constituição do acervo inicial do MAM. Participaram dessa reunião preparatória artistas, intelectuais e empresários, entre eles Raimundo Ottoni Castro Maia, Paulo Bittencourt, Roberto Marinho, Marques Rebelo, Quirino Campofiorito, Roberto Burle Marx, Santa Rosa, Carlos Scliar, Alcides Rocha Miranda, Aníbal Machado, Rubens Borba de Moraes e Henrique Mindlin.

■ Josué de Castro publica **Geografia da fome**, que se transformaria num clássico mundial, estudando o problema da nutrição e denunciando as causas da fome endêmica nos países subdesenvolvidos.

■ A médica Nise da Silveira funda no Hospital Psiquiátrico D. Pedro II, no Engenho de Dentro (RJ), uma seção de terapêutica ocupacional, ensinando a doentes técnicas de pintura e modelagem. "Era espantoso constatar a existência de uma pulsão configuradora de imagens, sobrevivendo mesmo quando a personalidade estava desagregada", diria depois. A médica descobriu entre os internos artistas de grande talento, como Fernando Diniz, Rafael e Adelina.

■ Roberto Burle Marx projeta o Jardim Zoológico da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro.

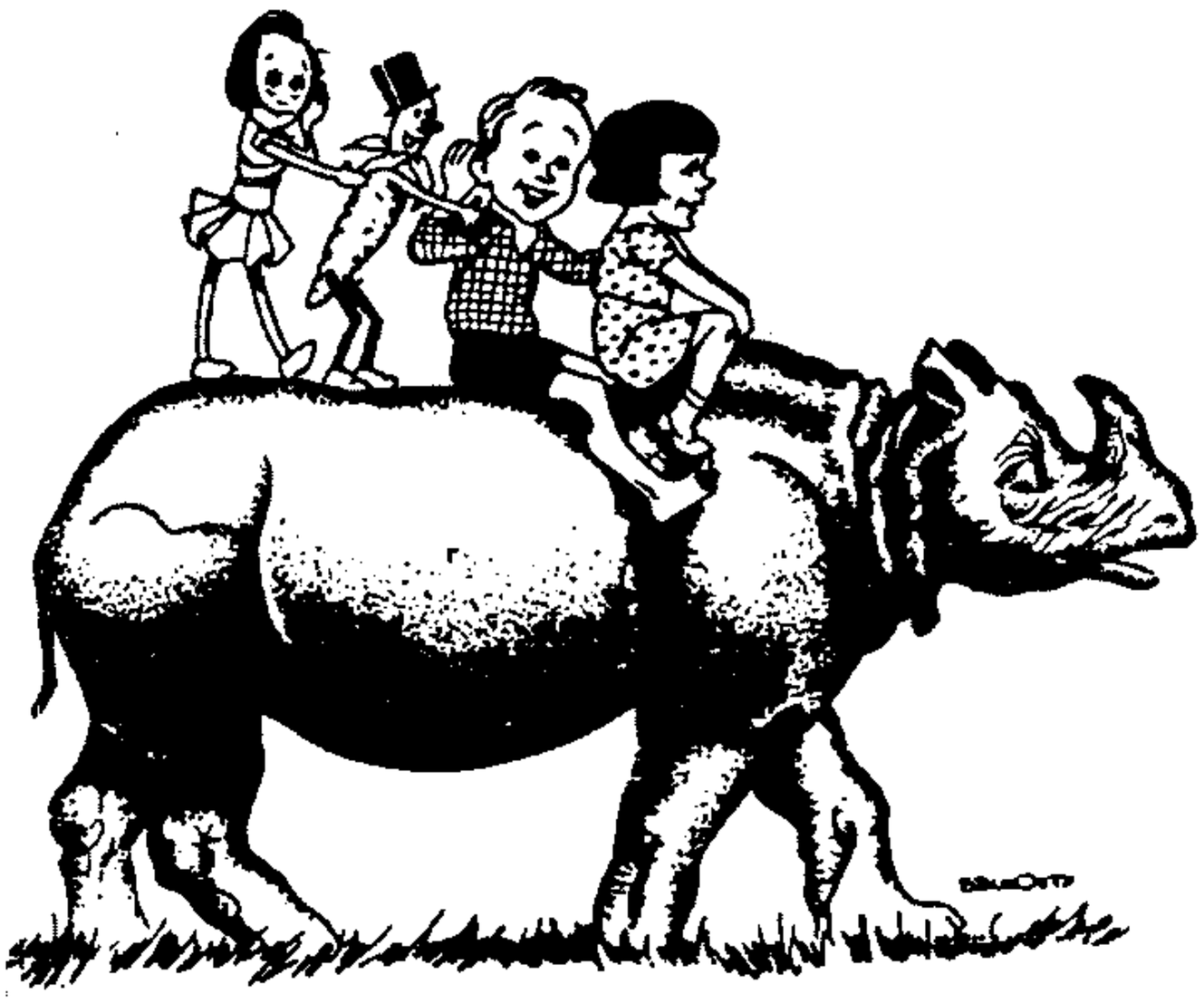
■ João Guimarães Rosa publica **Sagarana**, dez anos antes de consagrar-se como um dos maiores escritores brasileiros com **Grande sertão: veredas**.

■ Bruno Giorgi conclui o seu Monumento da Juventude, que será instalado no jardim do Ministério da Educação.

■ Monteiro Lobato publica suas obras completas pela Brasiliense de Caio Prado Júnior.

■ É inaugurado pelo novo ministro da Educação, Ernesto de Sousa Campos, o Museu do Ouro, que passa a ocupar a antiga Casa da Intendência do Ouro, em Sabará, MG.

O museu é fruto do empenho pessoal de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Ao saber, em 1937, que a Siderúrgica Belgo-Mineira iria demolir a Casa da Intendência para construir no terreno um prédio novo, Rodrigo enviou uma carta ao diretor da Belgo-Mineira, Louis Ensch, em que dizia:



"Tratando-se efetivamente de uma obra de interesse histórico excepcional e que constitui uma das últimas edificações civis da mesma natureza subsistente em Minas, constituiria um prejuízo irreparável para o patrimônio de arte e de história o seu desaparecimento. Por isso mesmo é que, tendo conhecimento do elevado espírito público sempre manifestado por V. S., bem como do sincero apreço pelas coisas brasileiras, tomo a liberdade de rogar a preciosa colaboração de V. S. a fim de salvar-se aquela preciosa relíquia da história colonial brasileira."

Dias depois Rodrigo recebe a resposta de Louis Ensch:

"Anuindo plenamente ao vosso desejo, ponho o referido imóvel à disposição do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para nele serem feitos os estudos com o objetivo de ser verificado se o dito imóvel pode ainda ser restaurado."

No dia da inauguração do Museu do Ouro, o prefeito de Sabará, Homero Machado Coelho, homenageou Rodrigo, que "tem feito muito mais que restaurar monumentos artísticos e históricos, pois fez renascer em nós – e somos nós, os administradores, quem melhor o podem atestar – a mentalidade de defesa do admirável tesouro de arte que ainda resta no país".

SUMÁRIO DA REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL Nº 11

Casas de Câmara e Cadeia 9
Paulo Tedim Barreto

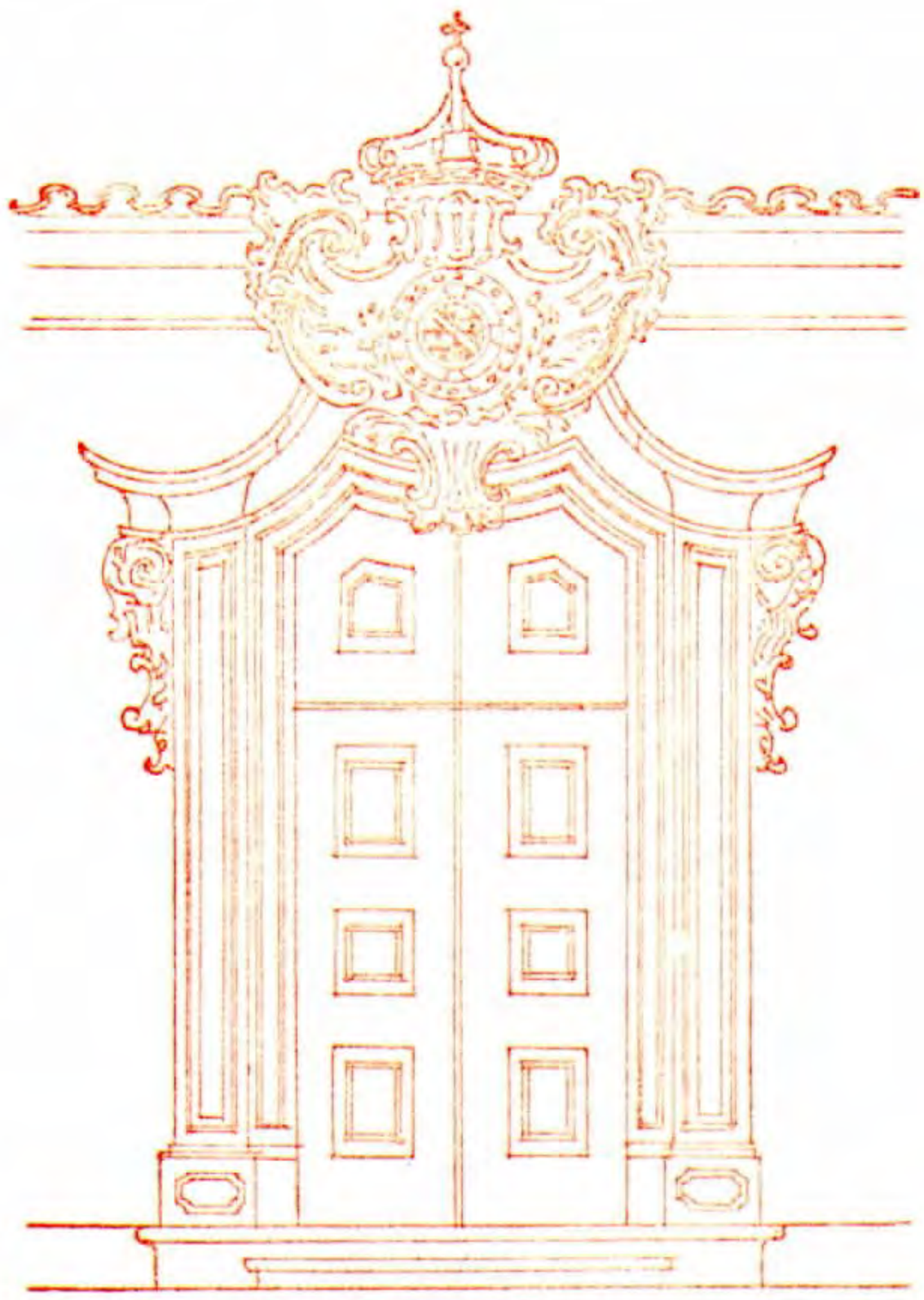
Noções sobre a procedencia da
arte de pintura na Provincia da Bahia
(Manuscrito da Biblioteca Nacional) 107
Carlos Ott

Vestigios de Fortim Colonial no Engenho Novo 225
Noronha Santos

Guia Historico dos Municipios do Para 233
Artur Cesar Ferreira Reis

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL



11

RIO DE JANEIRO — 1947

Paulo Tedim Barreto

CASAS DE CÂMARA E CADEIA

A Rodrigo M. F. de Andrade
O.D.C.

EXPLICAÇÃO

Os monumentos nacionais constituem sempre objeto de nossa particular atenção, inicialmente despertada por duas grandes influências: a educação doméstica e as preleções do saudoso professor Adolfo Morales de los Rios. O emérito mestre, de nossa cátedra de História e Teoria da Arquitetura, era incansável em mostrar a necessidade de se estudarem os nossos monumentos.

Todavia, para nós, estava reservado um dia mais feliz no ano da graça de 1937, quando Rodrigo M. F. de Andrade nos chamou ao então "Serviço", hoje Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Daí em diante passamos a fazer viagens de estudos e a acompanhar trabalhos de conservação e restauração de monumentos nacionais, que paulatinamente vêm sendo realizados segundo o programa que Rodrigo M. F. de Andrade elaborou para a DPHAN Até então nossos "olhos eram pequenos para ver..." Mas entreabriram-se na convivência de colegas e colaboradores da DPHAN, aos quais nos é grato render também nossas homenagens de apreço e gratidão.

Retornando às origens do presente trabalho, diremos ainda que, no plano de ação de Rodrigo M. F. de Andrade, entre outras preocupações consta a do estudo em particular de cada monumento e dos grupos por eles formados. Nesse programa não faltaria, por certo, a Casa de Câmara e Cadeia.

Nossas obrigações coincidem com a abertura do concurso para provimento da cátedra de Arquitetura no Brasil, recentemente criada na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Cumprindo prazerosamente nossos misteres, procuramos, parelhamente, organizar a "tese" exigida por lei, para concurso de "professor", que obrigou o estudante a dar ao seu trabalho direção didática.

A direção requeria um sentido. Julgamos que "o modo de considerar o fato" deveria ser vazado nos princípios da arte de construir. Impunha-se, pois, um método. O método pertence aos mestres professores de História e de Teoria da Arquitetura: Cabelo y Aso, Choisy, Cloquet, Durant, Guadet, Planat, Reynaud, Tubeuf, Viollet-le-Duc e outros.

Admitimos que, em virtude da nossa cotidiana atividade, nos tenhamos familiarizado com os materiais, e com os sistemas construtivos de nossos monumentos.

Fácil é comprovar o racionalismo que domina em nossas construções, verdadeiramente funcionais, cuja pureza construtiva temos verificado a cada passo.

Nos limites da necessidade de aclarar peculiaridades das Casas de Câmara e Cadeia abordamos a todo o instante problemas relativos aos materiais e aos sistemas construtivos. As breves notícias sobre normas gerais de construção, que procuramos objetivar, aparecem, porém, como termos de comparação. Nossos "elegimentos" fundam-se principalmente em documentos originais: apontamentos, termos de arrematação e

de louvação e atas de câmara.

Os documentos inéditos de que nos utilizamos são, em sua maioria, códices do Arquivo Público Mineiro, do Arquivo Municipal do Salvador e Livros de receita e despesa das câmaras. De todos existem cópias manuscritas, datilografadas ou fotostáticas no arquivo da DPHAN. As atas das câmaras constituem preciosas fontes de informação, e entre todas as da câmara de São Paulo são as de maior contribuição; ao estudá-las, procuramos seguir como simples "faiscadores" as pegadas do insigne mestre Afonso de E. Taunay.

Os documentos citados são mananciais de informações e repositório de variada nomenclatura técnica. Muitos de seus termos e expressões necessitaram de interpretação; outros tantos chegaram até nós, mas, alguns deles, com significações diversas da que tinham. Para tanto recorremos a antigos dicionários, a vocabulários de termos técnicos, de livros para bases de orçamento, cadernos de encargos, posturas municipais e obras dedicadas à formação de artífices. Neste particular procuramos iluminar a nossa estrada com os ensinamentos de Assis Rodrigues, Augusto Leitão, Azevedo Marques, Bluteau, Cohen, Lino Assunção, Pinto Ferreira, Santos Segurado e outros. Os trabalhos de Santos Segurado em diversos volumes da Biblioteca de Instrução Profissional, fundada por Tomás Bordalo Pinheiro, são fontes que não se podem desprezar em estudos da natureza do que nos comprometemos a fazer, e deles nos servimos freqüentemente.

Caber-nos-ia pois, também, o estudo comparado dos termos e expressões dos documentos, e a interpretação deles, de acordo com a finalidade dos serviços expressados. Muitos se apresentaram grafados da maneira mais estranha. Por exemplo, citaremos apenas, o "Registro das condições com que se rematou a nova obra da Cadea e Casa da Camara" de Mariana, de 1782, onde se determina que as tábuas do soalho da Câmara, sejam limpas a enxó e atravessadas a "reboque". Interpretamos: atravessadas a "rebote". Rebote: "Instrumento maior que a plaina, com ferro cortante, de que usam os carpinteiros, marceneiros e outros artífices, para raspar, alisar e aplainar madeiras".

A nomenclatura técnica é problema de relevância, que sempre nos preocupou. No exercício profissional procuramos sempre enriquecer nosso vocabulário. Nesta finalidade, vimos tomando também depoimentos de oficiais mais expertos nos seus ofícios de carapina, de pedreiro, de pedreiro-de-meia-colher, de servente, etc. Com esse interesse temos de longa data registrado termos e expressões, muitos de puro sabor regional. Utilizamos aqui também alguns termos por nós colhidos. Fizemo-lo com a intenção única de os não deixar perecer. A nomenclatura técnica portuguesa é sobremaneira rica. Nela se evidenciam aqueles termos tão ligados à constituição humana e que passaram a designar também elementos construtivos. Há termos e expressões que, por si sós, solidarizam o homem e a casa: corpo, alma, cabeça, testa, dente, mão, perna, pé, macho, fêmea, morder, sangrar, curar, abraçar, alegrar, chapéu, saia, camisa, travesseiro, pique, etc. Vocábulos designativos de membros, órgãos, sentimentos e utilidades do homem, integraram-se na nomenclatura técnica para denominar também elementos e funções indispensáveis nas construções.

Neste novo trabalho tivemos a máxima preocupação em não registrar execuções de serviços, nem tão pouco puras expressões de livros. A este respeito nos utilizamos de termos de nossos documentos antigos e do linguajar dos operários de aqui, e de acolá. Todas as descrições de trabalhos e suas respectivas nomenclaturas são fatos verificados e comprovados intencionalmente.

Dir-se-á exagerarmos essas particularidades. Todavia, julgamo-las do maior interesse, e as acentuamos porque infelizmente se acha decadente entre nós esse rico patrimônio que representa o entendimento entre os profissionais.

No mapa de nosso estudo procuramos espelhar: a origem das Casas de Câmara e Cadeia; a gênese dos municípios brasileiros e breves notas sobre a organização municipal em Portugal e no Brasil; inventário das existentes Casas de Câmara e Cadeia; características gerais das vilas e cidades, localização das Casa de Câmara e Cadeia e

provisórias instalações; projetos, apontamentos, arrematações, contratos, fiscalização, mão-de-obra e recursos financeiros; programação: elementos de distribuição e circulação; breves notas sobre os sistemas construtivos; elementos construtivos decorativos: alicerces, paredes, muros, vãos, cobertura, pisos e forros, fechamento dos vãos; condições de higiene: instalações de água e esgoto, fogões e luz; pintura: cal, têmpera, óleo e douradura; partidos das plantas e dos alçados, formas, traçados reguladores, escalas; móveis, aviamentos e alfaias; edifícios de Casas de Câmara e Cadeia e seus artistas: intenções plásticas, princípios renascentistas que influíram na composição das Casas de Câmara e Cadeia, o movimento barroco e, por fim, as características arquitetônicas das Casas de Câmara e Cadeia, estudadas em ordem cronológica.

Finalmente, a gratidão, estampando "com maior gosto e valentia", um caríssimo nome no frontispício deste livro, não o fez "para condenar a profundo silêncio as bocas críticas", que muito tem que aprender quem pouco sabe.

Capítulo I – (Antecedentes)

O "Domus Municipalis" no cenário da comuna. Sede da administração e da justiça. Programa tradicional. No norte da França as catedrais são a casa do povo. Portugal guarda a tradição romana. O "Domus Municipalis" de Bragança. Reuniões nos adros das igrejas. Paços do Concelho. Persistência do programa. Portugal transplanta as instituições municipais para o Brasil. Casas de Câmara e Cadeia.

O Domus Municipalis tem sua origem no estabelecimento da comuna medieval e, no tempo, corresponde à cúria e à basílica romana. Tradicionalmente, é a sede da administração e da justiça, e se colocou sempre no lugar de honra da cidade, isto é, na praça central ou do mercado. Algumas casas municipais possuem pórticos destinados a feiras e mercados, e outras são precedidas de escadarias ou, então, possuem varandas para os pregões. Centralizando o edifício coloca-se, em geral, a torre, onde se instalam os sinos que comandam a vida da cidade. O Domus Municipalis contém a cadeia, o arsenal das milícias, as salas de reuniões para os magistrados, acompanhadas, por vezes, de outras salas e de uma capela. As salas de reuniões eram abertas sobre a fachada principal e ladeavam, quase sempre, a torre. Em síntese, é esse o tradicional programa das casas municipais[1].

Lembraremos inicialmente que muitas comunas, quer por falta de recursos materiais, quer devido às flutuações do novo regime, estabeleceram suas sedes em simples torres isoladas ou, mesmo, em torres sobre as portas das cidades[2].

De modo geral, a Igreja, por intermédio dos seus bispos, solidarizou-se com o movimento comunal. Tem essa manifestação seu maior sentido no norte da França, onde as catedrais góticas, até o XV século, revelam caráter misto de "fé religiosa e municipalista"[3]. Nas próprias naves daquelas igrejas realizavam-se assembléias populares, e mercados instalavam-se nos seus pórticos[4].

Ainda no norte da França, os mais antigos edifícios municipais, existentes, datam do século XVI[5]. "Em França o XVI século é a verdadeira época dos edifícios municipais".

Em geral as regiões que guardaram maiores tradições romanas possuem as mais antigas casas municipais[6].

Alguns desses monumentos se caracterizam, incontestavelmente, pela expressão de arrogante vitória. É no arrojo das torres que se manifestam e se concentram os sentimentos de conquista[7]. Com o tempo, a torre se conserva como puro elemento de tradição. Em algumas casas municipais, chega a desaparecer, ou, é substituída por simples sineiras, nesses edifícios que, no tempo e no espaço são: Hotel-de-Ville em França; Palazzo publico ou Palazzo della Regione ou, ainda Palazzo della Comunitá, na Itália; Casas Consistoriales, Casas de Ayuntamientos ou Cabildos na Espanha; Paços do Concelho em Portugal e Casas de Câmara e Cadeia no Brasil[8].

"Desde os princípios do século XI, o desenvolvimento do regime municipal nas Espanhas é incontestável"[9]. No século XIV todo Portugal já "se achava organizado em concelhos" e, já "avultam os paços municipais ou talvez, só a igreja, em cujo adro se ajuntam para deliberar". Nas

aldeias, era também costume realizarem-se assembléias populares, feiras e mercados nos adros das igrejas[10]. Mercados ou açougues que estavam, muitos deles, à disposição do próprio grêmio municipal e que se instalavam também nos pórticos dos Paços do Concelho[11].

Interessa dizer agora, porém, que Portugal parece usufruir a mais antiga casa municipal, com o Domus Municipalis de Bragança, construção românica do século XI de um só pavimento, e cujo programa se resume em uma simples sala de assembléia[12]. O Domus Municipalis de Bragança tem a caracterizá-lo uma expressão de tranqüila e severa naturalidade característica que se transmitiria aos Paços do Concelho, "em terras de reis que se firmaram na vontade popular"[13].

As antigas torres portucalenses, como a do burgo de Castelo-de-Vide no século XV, e a do Arronches no século XVI, não têm, tamhém, a arrogância daquelas outras, plantadas em terras regadas com sangue[14].

A programação dos Paços do Concelho foi a mesma que vimos anteriormente: cadeia; salas de reuniões; corpo da guarda; capela; torres em Almada e Grandola, sineira em Cezimhra; pórticos em Guimarães, Setúbal, Lagos; escadarias em Almada e em Campo Maior[15].

Os Paços do Concelho instalavam-se sempre na praça nobre da Vila.

O sino-de-correr era indispensável para o comando da vida municipal, "como havia nos paços das principais cidades e vilas do reino"[16]. Em 1465, a cidade de Vizeu não possuía o sino-de-correr. "Até então, serviam-se dos sinos da Sé, mas agora o bispo e o cabido não consentem e os têm fechados"[17].

Portugal, mantendo a tradição das repúblicas municipais, faz de Lisboa, no final do século XV, "o ponto de encontro entre os povos semíticos e os da Europa"[18]. "No século XV, inicia-se o ciclo marítimo para Portugal que se inaugura com a tomada de Ceuta em 1414, Calecute em 1498 e, no Brasil em 1500". A Portugal caberia, daí por diante, defender seu patrimônio contra a ambição de espanhóis, franceses, holandeses e ingleses. A consolidação da conquista portuguesa, na América, inicia-se trinta e dois anos após a descoberta do Brasil, com a transplantação das instituições municipais, cujo programa o reino mantinha persistentemente.

No Brasil, a sede da administração e da justiça foi a Casa de Câmara e Cadeia que, com as igrejas, figuram no primeiro plano do quadro das nossas vilas e cidades, nos primeiros quatrocentos anos de vida do país.

Capítulo II

Ligeiras notas sobre a organização do município português. Gênese dos municípios brasileiros. Breves notas sobre a organização municipal no Brasil-Colônia e no Brasil-Império. Confusão e tendências para a separação dos poderes administrativos e judiciais. Preocupações com os delinqüentes. O Império já cogita dos mais adiantados regimes penitenciários. Honras e privilégios conferidos a algumas câmaras e aos seus oficiais. A República já não constrói Casas de Câmara e Cadeia.

Com toda a sua autoridade, Alexandre Herculano ensina que é romana a origem do município português. Gama Barros, por sua vez, adotando as lições do mestre, escreveu que "os efeitos da tradição romana não se manifestam apenas na lei geral dos godos; o regime municipal, mais ou menos profundamente caracterizado, atravessando o período visigótico e arábico, atesta esse influxo de um modo indubitável, mostrando ao mesmo tempo o largo quinhão que lhe deve ter cabido na formação do direito local". E, diz ainda: "Que o município romano foi implantado na Península com todo o seu corpo de magistraturas, é uma verdade de história que já não carece de ser demonstrada[19].

Em nossos dias, Paulo Merêa, professor da Universidade de Lisboa, tendo em consideração pesquisas mais modernas, repudia a origem romana do município e acredita ser no concelho rural que se deva "procurar a organização municipal originária e que o seu aparecimento obedeceu principalmente a exigências de ordem econômica"[20].

Mas, não é a origem do município o objeto deste nosso estudo, nem a tanto nos aventuraríamos. O que importa é sabermos, em linhas gerais, qual era a organização municipal em

Portugal, e, como foi implantada no Brasil, onde teve como sede a Casa de Câmara e Cadeia.

Qualificando Herculano de "mestre da nossa História", é o próprio Paulo Merêa que dele se serve reproduzindo-lhe este trecho: "quando se diligenciava dar incremento a uma povoação importante, formada por homens livres, a idéia de cercar os seus moradores de um certo número de garantias, de os revestir de certos direitos, de os fazer contribuir para a segurança e prosperidade da monarquia que se dilatava, trazia normalmente as instituições municipais mais ou menos completas".

A defesa territorial e a administração do reino encontraram, pois, no município, a solução lógica e natural, de acordo com as idéias do tempo. Os concelhos eram "um fato que aliava antigas tradições com o interesse comum ao soberano e aos povos" que se uniram na luta contra a nobreza. Os monarcas portugueses encontraram sempre o maior apoio no elemento popular. E "a força das instituições municipais foi decrescendo na proporção da superioridade que o poder do rei ia ganhando sobre todas as classes até decair decisivamente no século XV". Não obstante, ainda em 1459, dizia el-rei "que nunca fora seu intento fazer outorgas em prejuízo das cidades e vilas, cujas liberdades e franquezas muito desejava honrar e acrescentar"[21]. Em meados dos século XIV, todo o país já estava dividido em concelhos, regulamentados pelas cartas de foral, que criaram ou reconheceram a constituição municipal preexistente a sua concessão. Tais cartas significam "a existência de grêmios formados de classe do povo, independentes uns dos outros, constituídos com franquias e direitos próprios, e provendo por si mesmo a todos ou a alguns atos da sua administração"(Gama Barros). Ainda segundo Herculano, a autonomia municipal é caracterizada pela existência de magistraturas particulares, atingindo a perfeição quando essas funções são exercidas por pessoas eleitas pelo próprio concelho, o que na realidade nem sempre se dava. Reconhecem os autores também, que o "município tivera desde a sua origem índole aristocrática" no caráter coletivo e democrático do concelho[22]. A regalia de participar da administração, estava limitada à classe dos "homens-bons", não se estendendo às demais. Inicialmente, aquela prerrogativa restringia-se à classe dos cavaleiros vilões, e só mais tarde abrangeu a dos peões, incluindo-se todos os chefes de famílias que moravam nos limites do concelho, e excetuando-se os que viviam assoldados em casa alheia (mancipii). Acresce que a maior ou menor interferência do rei na administração municipal foi sempre um fato.

Acompanhando o trabalho de Paulo Merêa, vamos pedir-lhe ainda algo que nos interessa no momento: "O concelho tinha as suas finanças, as suas despesas, as suas receitas, a sua arca". Privilégios, regalias e seguranças eram consignadas na carta de foral: "Diziam respeito, por exemplo, ao direito de asilo, à liberdade das pessoas, ao dever tributário, ao serviço militar, à defesa dos direitos em juízo, à inviolabilidade do domicílio, etc.". Nos séculos XII e XIII, os juízes ou alvasis eram os funcionários de maior importância no município, e "tinham como principal e característica função administrar justiça". Exerciam ainda atribuições fiscais, e, dentro dos limites de sua jurisdição, muitas vezes legislavam. Normalmente, eram em número de dois, havendo casos de um só juiz e mais raramente de três. Nos concelhos perfeitos, eram eleitos pelos próprios vizinhos. Entre outros funcionários, o concelho elegia também os almotacés, "a cujo cargo estavam a inspeção dos mercados, a aferição dos pesos e medidas, a taxação dos preços, a polícia das ruas caminhos e outras funções análogas". O concilium, isto é, o concelho dos vizinhos, assembléia dos homens bons, intervinha nos atos da vida municipal, reunindo-se uma vez por semana, e era presidido pelo juiz.

Os juízes presidiam à assembléia popular e deliberavam com ela, sujeitando também à sanção do povo as medidas de sua iniciativa. Os concelhos em geral estavam vinculados à administração central por variadas formas, entre elas, a do alcaide-mor, investido de atribuições militares e funções administrativas e judiciárias em colaboração com as autoridades municipais. Juízes régios, mordomos e etc., eram outras autoridades que prendiam o município à corte.

A transição para o século XIV assinala-se, no respeitante à administração local, por um conjunto de transformações da mais alta importância.

Certos funcionários que até então só excepcionalmente eram enviados pelos monarcas para fazer "correição" nesta ou naquela província do reino converteram-se em agentes estáveis do rei, postos por este à testa das várias comarcas, que deste modo passaram a ser as grandes circunscrições administrativas. "Ao corregedor, como representante direto do rei, cabia "apurar como era ministrada a justiça e como corriam os serviços de administração e fazenda, emendar – correger – os abusos e injustiças, e coibir as usurpações dos direitos reais". No século XIV, "a partir do reinado de D. Afonso IV, aparecem os vereadores, que eram, juntamente com os juízes, os órgãos administrativos por excelência do concelho". Juízes e vereadores reuniam-se uma vez por semana para tratarem dos interesses municipais. Junto ao concelho havia também o Procurador, "a quem competia requerer tudo o que fosse de utilidade pública, cabendo-lhe além disso as funções de tesoureiro nas vilas em que não existisse este cargo. Juízes, vereadores e almotacés eram escolhidos e eleitos pelos vizinhos, mas casos havia em que eram obrigatoriamente confirmados pelo rei (limitação de liberdade). Em alguns concelhos "se praticava o costume de ser nobre um dos juízes, ou mesmo vários, se, como sucedia em Lisboa, os juízes eram mais de dois". Ainda no século XIV, assinala-se a política centralizadora na nomeação pelo rei, dos "juízes-de-fora". A instituição dos juízes-de-fora foi de certa maneira "bem acolhida, e até solicitada, por gente da própria população". O juiz-de-fora era pessoa estranha ao concelho, e, se por um lado fazia cessar a magistratura dos juízes ordinários, por outro lado contribuía para eliminar certas manifestações de oligarquia e injustiças concelhiais. O cargo de juiz-de-fora era provido por pessoas de instrução mais elevada. Aos concelhos cabia preencher uma série de cargos cuja enumeração não caberia aqui. Em toda esta fase, parte do povo continuava alheio à administração municipal, como sejam os criados, os jornaleiros e mesmo muitos mestrais. O mestre de Avís, sustentado pelo braço popular e a criação da casa dos Vinte e Quatro, faz com que os mestrais tenham interferência no governo da capital do país, o que se estende, com o tempo, aos demais concelhos. Os oficiais mecânicos estavam reunidos em doze grêmios ou "bandeiras" que elegiam, cada uma delas, dois representantes; estes iam constituir a casa dos Vinte-e-Quatro. Por sua vez, os Vinte-e-Quatro elegiam o juiz-do-povo, o seu escrivão, e quatro procuradores dos "mesteres", cabendo-lhes assistir e propor à câmara medidas de interesses do povo. "Nas primeiras cortes de D. João II requeria o braço popular que ninguém pudesse ser mestre de ofício sem proceder exame com aprovação, e que os filhos de mecânicos fossem obrigados a seguir a profissão dos pais. Tinham os concelhos ainda, como sinais materiais de sua personalidade jurídica a picota ou pelourinho, o sêlo municipal, insígnias, etc. Paulo Merêa, citando o professor Armindo Monteiro, observa finalmente que "por outro lado convém ter presente que a intromissão do poder central nos negócios do município é acompanhada dum progressivo interesse da coroa pelas despesas locais". É o que também observaremos mais adiante, na parte referente ao Brasil, onde muitas casas de câmara e cadeia foram construídas com recursos da fazenda real.

Antes de deixar Portugal, queremos advertir que, falecendo-nos autoridade para tratar do assunto tão relevante desta parte do nosso trabalho, procuramos seguir as lições dos mestres supracitados, acompanhando-os em pensamento e freqüentemente na forma. Pelos mesmo motivos, passando para o Brasil, iremos em companhia de mestres nacionais, esperando não declinarmos o norte por eles orientado[23].

Escreveu Carvalho Mourão, em seu trabalho sobre os Municípios brasileiros: "Aliás, para estar no XVI século, já havia cessado a franca fase de organização espontânea do período medieval e lhes tinha sido por completo aplicado o molde uniforme da regulamentação do poder central delineado nas Ordenações. Afonsinas, a princípio, e, depois nas Manuelinas, que já vigoravam por ocasião das primeiras tentativas de colonização do Brasil (1525 – data da

fundação de uma feitoria na Baía de Todos os Santos pelo capitão-mor Cristóvam Jacques). Por força destas circunstâncias a história da organização mundial no Brasil-colônia não pode ser senão a história da legislação portuguesa sobre a administração dos concelhos dentro do mesmo período".

Sucedendo pois ao ciclo das feitorias de caráter "econômico-militar" e ao "prólogo guerreiro da colonização", Portugal padroniza e embarca a civilização para o Brasil, remetendo-nos em série "religião, legislação, agricultura e as instituições municipais".

Não é, pois, nebulosa a gênese de nossos municípios. O municipalismo brasileiro é conseqüência da organização do plano colonizador. A civilização que se transplantava para o Brasil, seria regida pelo que se achava determinado nas cartas das doações, nos forais e nas Ordenações do reino: "Afonsinas séc. XV; Manuelinas séc. XVI; Filipinas séc. XVII, cuja fonte era o código visigótico. Nos casos omissos, envolvendo pecado, os sagrados cânones e não os envolvendo a antiga legislação romana, e o direito consuetudinário traço vivo da tradição"[24]. Em todo o período colonial, foi essa legislação acrescida com uma série de alvarás, cartas, provisões, ordens régias e etc. que, formariam uma "legislação extravagante".

As eleições se faziam então pelo sistema indireto: os "homens bons do povo, dos mais nobres e autorizados" votavam em seis eleitores que, por sua vez votavam, em segundo turno, nos candidatos aos cargos. Assim, eram eleitos dois juízes ordinários ou da terra; três ou quatro vereadores e o procurador, que nos concelhos menores, acumúlavam as funções de tesoureiro. Os juízes ordinários exerciam alternadamente a presidência da câmara. O juiz, os vereadores e o procurador formavam o corpo da câmara e, diziam-se oficiais da câmara, – de pelouro, quando eleitos na forma acima descrita. Na vaga de um oficial de pelouro, eram os camaristas que elegiam o seu substituto que se dizia então oficial de barrete[25].

Os oficiais da câmara exerciam suas funções gratuitamente, motivo pelo qual previam as leis penalidades a lhes serem aplicadas, – forma prática de compeli-los ao exercício dos mandatos[26].

Nos concelhos de maior importância, o juiz era nomeado pelo rei, e dizia-se juiz-de-fora, juiz letrado, e tinha como insígnia a vara branca.

"A vara era a insígnia que traziam os juízes e oficiais seculares em sinal de jurisdição". O juiz ordinário tinha vara vermelha.

A câmara tinha atribuições administrativas e judiciais no cível e no crime. Conforme escreve Max Feliuss, exercia ela "jurisdição sobre caminhos, chafarizes, pontes, calçadas, fontes e etc... taxava oficiais mecânicos, jornaleiros, mercadorias e provia posturas. Cabia à câmara legislar, administrar, policiar e punir".

Em questões de maior gravidade, era uso fazer-se o "ajuntamento" do povo que, reunido, deliberava, então, juntamente com os oficiais da câmara. Junto ao corpo da câmara, era forçoso existir um quadro de auxiliares, entre os quais citaremos: "meirinho para arrecadação dos bens do Concelho"; almotacés que cuidavam "dos mercados e vendagens públicas e do asseio das ruas da cidade; escrivães, tabeliães, inquiridores, aferidores, avaliadores, arruadores, porteiros, etc.

Em geral, os autores reconhecem a confusão reinante na esfera dos poderes administrativos e judiciais, no regime colonial.

A instituição municipal estava também na dependência de outros poderes, como fossem, os dos ouvidores que homologavam as eleições e passavam as "cartas de usança" aos oficiais da câmara. A câmara estava sujeita às "correições" dos mesmos ouvidores.

Junto às câmaras, existia um corpo com atribuições semelhantes aos da atual justiça do trabalho, composto de juízes e escrivães de ofício, eleitos pelos oficiais mecânicos e confirmados pela câmara[27].

As diferentes classes de oficiais mecânicos eram congregadas em corporações de ofício. Em geral, a atividade profissional só era exercida por quem possuísse carta-de-exame, confirmada pela câmara a quem cabia conceder a respectiva licença.

A legislação colonial esteve em vigor até à lei de 1.° de outubro de 1828, pela qual foi abolida toda a legislação que deu "às câmaras jurisdição

de caráter judicial" e transformou-as em "corporações meramente administrativas", na dependência da "assembléia geral por intermédio dos concelhos gerais de província". "As câmaras passaram a depender, desde então, dos Concelhos Gerais, dos Presidentes de Província e do Governo Geral".

A Constituição de 1824 tinha mantido em parte a autonomia dos municípios, e as câmaras seriam eletivas. Durante o regime imperial as câmaras compunham-se de nove ou de sete vereadores, respectivamente nas cidades e nas vilas, eleitos por sufrágio direto[28]. Como funcionários, existiam: secretário, procurador, porteiro e um corpo anexo de ajudantes, fiscais, suplentes, etc.

A citada Constituição de 1824 aboliu, entretanto, as corporações de ofícios, seus juízes, escrivães e mestres.

A jurisdição judicial passou a cargo do eletivo Juiz de Paz (Lei de 15 de outubro de 1827).

Com a independência nacional, o Império institui o código criminal de 1830 e o código do processo de 1832, no intuito de melhorar as condições dos delinqüentes. A lei de 3 de dezembro de 1841 cria as funções de chefe e delegados de polícia, que além das atribuições propriamente policiais, dispunham também de poderes judiciais. A lei de 20 de setembro de 1871 estabelece que as funções judiciais fiquem "pertencendo exclusivamente às autoridades judiciárias".

"Em todos esses movimentos ou tentativas de reforma predominou o pensamento culminante de extinguir a confusão do poder de prender com o poder de julgar, de separar das funções policiais as funções de julgar"[29].

Aos movimentos tendentes à separação de poderes administrativos judiciais juntar-se-iam também as preocupações penitenciárias. Em 1831, o Império já cogita de construir Casa de Correção, no Rio de Janeiro, que começou a funcionar em 1850, obedecendo ao regime penitenciário de Ausburn. Em 1833, Honório Hermeto Carneiro Leão propugna a criação de colônias-agrícolas-penitenciárias. Em 1854 já se advoga o regime penitenciário da Pensilvânia[30].

Finalmente, iremos fazer referência a honras e privilégios obtidos também, pelas nossas câmaras. Mas, "êsses privilégios já não constituiam um tipo especial de organização de concelho e sim meras graças honoríficas". D. João IV, em 1642, concedeu à câmara do Rio de Janeiro os privilégios e regalias da câmara da cidade do Porto e Infançõens, e no ano de 1647 fez-lhes mercê de que na ausência do escrivão ou alcaide-mor desta praça fizesse a câmara o ofício de capitão-mor, e tivesse as chaves dela e deu-lhe o título de Leal[31]. Por sua antigüidade, a Câmara de Mariana tinha a prerrogativa de preceder a todas da capitania concorrendo em atos públicos de junta, e aos vereadores foram concedidas honras de cavaleiro (C. R. de 28-2-1721 e O. R. de 17 de junho de 1723). A Câmara de Vila Rica por costume antigo devia o pároco recebê-la a despedi-la à porta de sua igreja, assim na entrada como na saída, a repique de sinos, o que foi introduzido na sua criação em obséquio das armas reais, de que usava em seu estandarte. Em festas públicas pertencia-lhe o camarote à direita do governador e capitão-general[32]. No século XIX, Ouro Preto foi condecorada com o título de Imperial.

Em toda a fase histórica relativa ao Brasil, de que acabamos de tratar, a sede da administração e da justiça é a Casa de Câmara e Cadeia. Só na República deixaram de ser feitas construções com a mesma finalidade.

Capítulo III

Inventário das Casas de Câmara e Cadeia existentes

As Casas de Câmara e Cadeia têm resistido ao tempo e sobrevivido entre as novas instituições: ainda hoje cumprem o seu programa colonial.

Dos edifícios de Casas de Câmara e Cadeia de que somos usufrutuários, alguns datam do século XIX. Muitos outros porém, são acervos da colônia e, incontestavelmente, exemplares de maior importância. Os mais antigos existentes, datam do século XVII. O inventário que elaboramos abaixo não tem a veleidade de ser completo e seguramente terá de ser enriquecido com o tempo:

MARANHÃO:

Alcântara: Construção do final do século XVIII ou, princípios do século XIX.

CEARÁ[33]:

Aquiraz: Construção do século XIX. Em 1816, a vila não tinha Casa de Câmara e Cadeia; havia-se começado uma que, naquela data, só tinha paredes.

Aracati: Construção do final do século XVIII. Foi muito modificada no século XIX e no século XX. É a maior e melhor Casa de Câmara e Cadeia do Ceará[34].

Barbalha: Construção do século XIX, muito modificada.

Caucaia: (Ex-Soure): Construção do século XVIII. É expressão de arquitetura popular e de boas proporções.

Crato: Construção do século XIX. Em 1816 estava principiada a parte da cadeia.

Icó: Construção do final do século XVIII. A construção foi suspensa em 1780 a requerimento dos habitantes de Icó, porque o contratante José Bernardes Nogueira "havendo-se comprometido a fazer os alicerces de pedra e cal fazia-os com barro". Em 1784 os serviços ficaram paralisados. Em 1800, o juiz ordinário o capitão Roberto Correia da Silva foi encarregado desta obra. "Tirou fintas no povo com tamanho rigor e cobrou o atrazado de muitos anos de multa, por falta de apresentação de cabeças de periquitos exigidos por um acordo do Senado, com as quais fintas conseguiu fazer a obra da cadeia e Câmara". Em defesa da lavoura eram perseguidos os pássaros que pudessem causar danos[35].

Itapipoca: Construção do século XIX.

Jaguaribe: Construção do século XIX. Encontra-se muito modificada.

Quixeramobim: Construção do século XIX.

Saboeiro: Construção do século XIX. Modificada em 1934.

PARAÍBA:

Pilar: Construção do século XVIII. O edifício encontra-se bastante arruinado.

ALAGOAS:

Marechal Deodoro: Construção do século XIX.

BAHIA:

Cachoeira: Sua construção data de 1698 a 1712. Reformada em 1789-90. Modificada em 1835, quando foram substituídas as varandas de madeira pelas de ferro. Em 1947 a DPHAN realizou neste monumento obras de conservação e restauração. Este edifício tem a realçá-lo sua situação elevada em um terrapleno sobre a praça[36].

Jaguaripe: Construção do final do século XVII – 1697 – e que já sofreu algumas modificações. Tem, a evidenciá-lo, a sua localização à margem do rio, para onde se volta a fachada de trás com quatro pavimentos.

Maragogipe: Sua construção data de 1728. D. Pedro II hospedou-se aí, em 1859. Tem sofrido algumas modificações. Na presente data, a Prefeitura e a DPHAN estão realizando neste edifício obras de conservação e restauração.

Minas do Rio das Contas: Construção do século XVIII. É exemplar que se mantém com o aspecto primitivo, guardando todas as suas características.

Porto Seguro: Construção do século XVIII. Sofreu profundas reformas. Em 1940, a D.P.H.A.N. realizou neste edifício obras de reparação.

Salvador: Construção do século XVII. Muito modificada. "Edifício digno de formosear uma grande Praça", é como a ele se refere Vilhena em suas Notícias Soteropolitanas e Brasílicas. E diz mais: – "O edifício da Câmara levantado por Tomé de Sousa foi inteiramente reformado por Francisco de Meneses, entre 1653 e 1657, e ampliado no tempo de D. João de Lencastre. Em 1796 sofreu novas reformas no governo de Fernando José de Portugal". No cunhal direito da fachada lateral esquerda encontra-se uma pedra comemorativa com a seguinte inscrição: "Reynando El-Rey D. Afonso VI mandou fazer este edifício a custa da cidade. Francisco Barreto do Conc. D. Guerra G.E.C.G. Destado do Brasil-1660".

Observemos que, logo nos primeiros dias da

cidade do Salvador, construiu-se uma "casa para audiência e câmara" cujo documento não faz referência alguma à cadeia. Sabemos, porém, que, para ela, e para outra que se fez na Ribeira, onde se recolheu o sal e outras mercadorias do Armazém, comprou-se "Madeira, palma e outras cousas". O mandado de pagamento passado pelo Provedor-mor aos 22 de junho de 1549, atesta que a "Casa da audiência foi entregue aos Oficiais da Justiça da dita Cidade"[37]. É, pois, justiça dizer que a primeira Casa de Câmara e Cadeia da cidade do Salvador e, talvez, do Brasil, é a de Luís Dias, à qual se refere Vilhena, lembrando com todo o direito, a pessoa de Tomé de Sousa.

Santo Amaro: Construção do século XVIII. A fachada deste edifício foi muito modificada.

São Francisco do Conde: Construção do século XVIII. Tem sofrido algumas modificações.

ESPÍRITO SANTO:

Aracruz: Construção do século XIX. Tem um só pavimento.

Itapemirim (vila do): Construção do século XIX. Muito modificada.

RIO DE JANEIRO:

Angra dos Reis: Construção do século XIX, modificada.

Itaboraí: Construção do século XIX.

Maricá: Construção do século XIX.

SÃO PAULO:

Itanhaém: Construção do final do século XVIII, princípios do XIX, muito modificada.

São Sebastião: Construção do final do século XVIII, princípios do XIX, modificada.

PARANÁ:

Guaratuba: Construção do século XIX.

Lapa: Construção do século XIX.

SANTA CATARINA:

Laguna: Construção do século XVIII.

MINAS GERAIS:

Mariana: Construída em 1782. este edifício tem sofrido pequenas modificações[38].

Ouro Preto: O início de sua construção data de 1784. Sua construção, muito demorada, foi terminada em meados do século XIX[39]. É uma Casa "mui digna de se notar pela sua grandeza". Foi construída segundo projeto de Luís da Cunha Meneses[40]. No correr da construção sofreu algumas modificações. A Câmara deve ter saído deste edifício em 1862, quando foi ele adaptado para penitenciária[41]. Em 1942. a D.P.H.A.N. deu a este edifício destino cultural – Museu da Inconfidência. Nessa oportunidade, este monumento sofreu intensas obras de conservação, restauração e adaptação para a sua nova finalidade. Nessa ocasião também, uma das casas deste edifício foi consagrada, em monumento funerário, aos Inconfidentes, e nela repousam presentemente seus ossos.

A nosso ver, por todos os títulos, é este o monumento funerário que possuímos, inspirando maior respeito, tal é a sua sobriedade[42].

São João del Rei: Construção da primeira metade do século XIX.

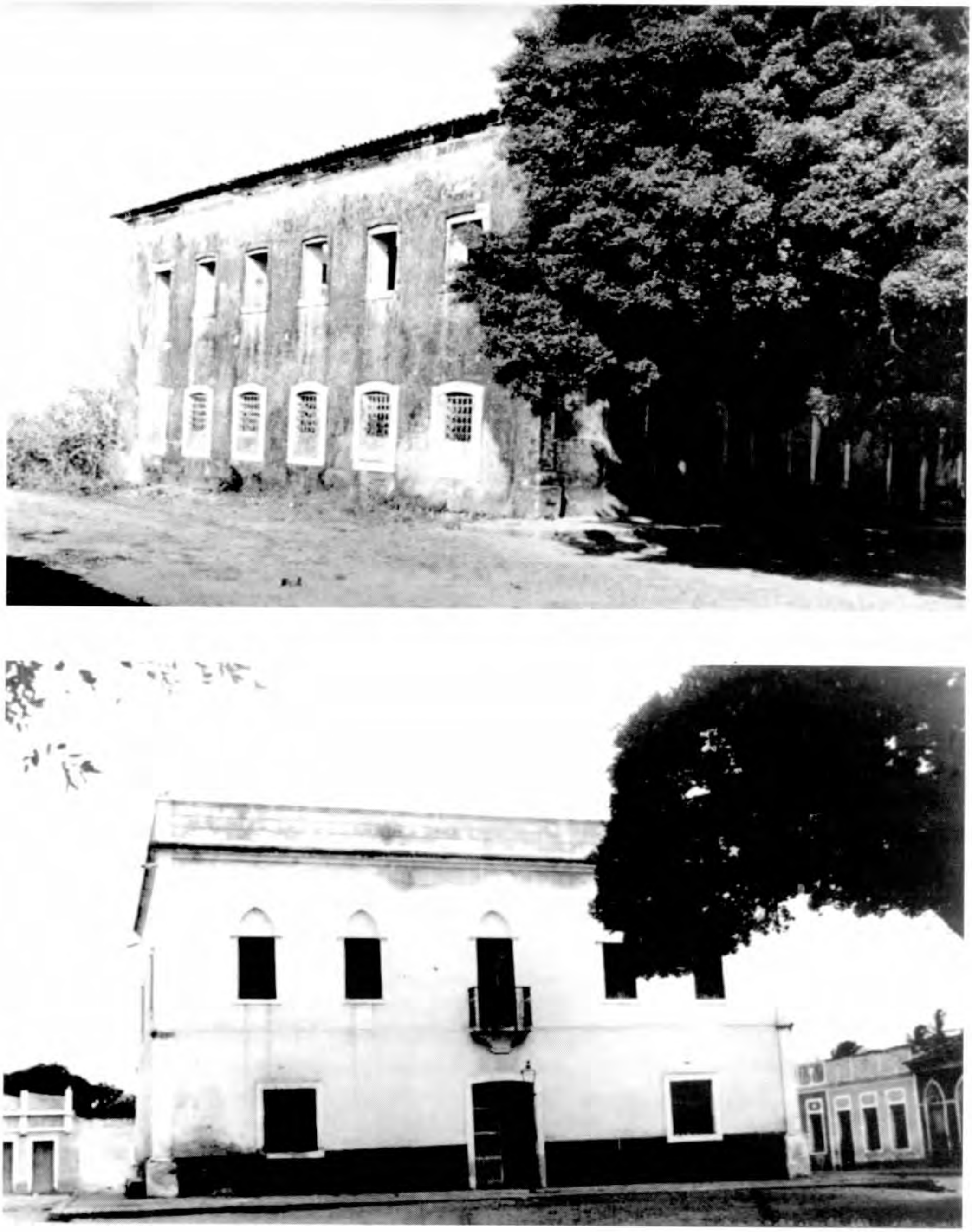
GOIÁS:

Arraias: Construção do século XVIII.

Goiás: Construção do século XVIII. Data do ano de 1766, no governo de João Manuel de Melo. Foi construído segundo projeto existente no Arquivo Colonial Português de Marinha e Ultramar[43]. No correr da construção o projeto foi em parte alterado. Restaurada, em 1951, pela D.P.H.A.N.

Pilar – (hoje Iracê): Construção do século XVIII. Consta de uma só enxovia no andar de baixo e, sobre ela, no andar de cima, uma única sala de reuniões.

Santa Luzia – (hoje Luziânia): Construção do século XVIII.



Alcântara, MA
Aquiraz, CE
Barbalha, CE
Caucaia, CE









Itapipoca, CE
Jaguaribe, CE
Quixeramobim, CE
Saboeiro, CE




DELEGACIA
POLICIA







Pilar da Paraíba, PB
Cachoeira, BA
Jaguaripe, BA



Maragogipe, BA
Minas do Rio de Contas, BA
Porto Seguro, BA





Salvador, BA
Santo Amaro, BA
São Francisco do Conde, BA









Aracruz, ES
Itaboraí, RJ
Maricá, RJ
Itanhaem, SP







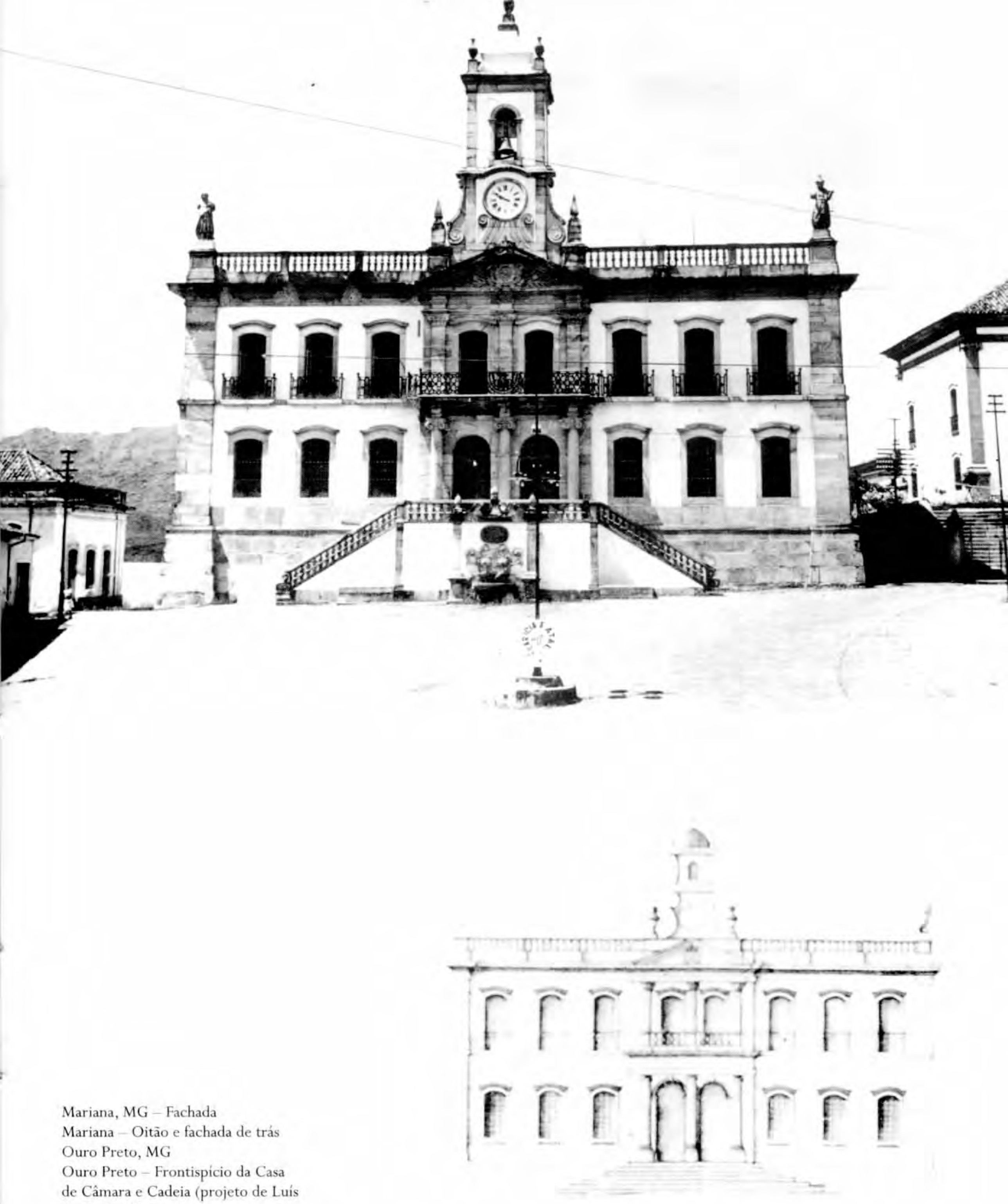
São Sebastião, SP
Lapa, PR
Laguna, SC
São João Del Rei, MG











Mariana, MG – Fachada
Mariana – Oitão e fachada de trás
Ouro Preto, MG
Ouro Preto – Frontispício da Casa de Câmara e Cadeia (projeto de Luís da Cunha Meneses)





Goiás, GO
Projeto da Casa de Câmara e Cadeia
de Goiás (Documento do Arquivo
Colonial de Marinha e Ultramar)
Santa Luzia (hoje Luziânia), GO
Pilar de Goiás, GO
Arraias, TO

CAPÍTULO IV

A torre da feitoria de São Vicente. Primeiras vilas brasileiras. Características gerais das vilas e cidades do Reino e da Colônia. Criação das vilas segundo a legislação do reino. A ereção de uma vila e cuidados com a localização da Casa de Câmara e Cadeia. Instalações provisórias. Reuniões em igrejas. Câmaras e Cadeias, instaladas no colégio dos Jesuítas.

Os trinta e dois primeiros anos do Brasil são de feitorias, algumas das quais se desenvolveram de tal forma que chegaram a ter foros de Vila e de Cidade.

Os habitantes da feitoria de São Vicente, em 1527, já possuíam "diez o doce casas y una hecha de piedra con sus tellados y una torre para se defender de los Indios en tiempos de necessidad"[44].

Queremos crer se possa admitir ter sido a torre da feitoria de São Vicente a sede da embrionária Vila, categoria a que a elevou Martim Afonso de Sousa, em 1532. São Vicente, no dizer de Varnhagen foi "o primeiro núcleo de uma povoação européia, o rudimento da civilização brasileira". Incontestavelmente, a torre da feitoria já seria, por si só, uma expressão européia – municipalista.

Em 1553, Antônio de Oliveira, loco-tenente de Martim Afonso, funda Santo André da Borda do Campo; dando-lhe "os foros de vila, criação que no ano imediato o donatário ratificaria".[45].

As vilas de São Vicente e Santo André teriam sido "fundadas sem distinção alguma do que se passaria, tratando-se da instalação de qualquer colônia em uma paragem menos povoada de Portugal" (Varnhagen).

As cidades do século XV, em Portugal, caracterizavam-se por suas "muralhas cercando as habitações, amontoadas em estreitas e tortuosas ruas, e no topo do monte a alcáçova com a sua torre de menagem; sob a proteção desta, a catedral, ou a igreja matriz, e não longe os paços do concelho, em frente dos quais se levanta o pelourinho"[46].

Nossas vilas e cidades coloniais deveriam também ter sido quase assim: Olinda e Salvador continuam alcandoradas. O Rio de Janeiro esteve no alto do morro. Duarte Coelbo e Mem de Sá construíram torres em Olinda e no Rio de Janeiro, respectivamente[47]. As vilas e cidades eram cercadas de muros de defesa, e o seu caminhamento foi balizado pelas Casas de Câmara e Cadeia, Pelourinhos e Igrejas.

Não temos notícias das sedes das Casas de Câmara e Cadeia nas donatarias. É de crer, porém, que, pelo menos em algumas delas, devam ter existido aquelas casas. El-rei ordenou aos donatários fizessem vilas, que precisavam ter termo, jurisdição, liberdade e insígnias de vila, segundo foro e costume de seus reinos[48]. E os donatários assim fizeram.

Da mesma forma sucedeu com Tomé de Sousa, que centralizou o governo da Colônia em 1548.

O primeiro Governador Geral chega a Vila Velha, aos 19 de março de 1549, trazendo em sua companhia, entre outros, Luís Dias "mestre das obras da fortaleza", Diogo Peres, "mestre pedreiro", e Pedro de Góis, "mestre da pedraria".

Tomé de Sousa funda Salvador e surgem: "a igreja, o paço do governo, a Casa de Câmara e Cadeia, o pelourinho, alfândega e as terracenas". Com dois anos e cinco meses incompletos de residência na colônia, Luís Dias informa a el-rei que fizera "cadeia muito boa e bem acabada com casa de audiência e câmara em cima". Casa de Câmara e Cadeia de pedra-e-barro, rebocada com cal e "telhada com telha"[49].

Com quatro anos e três meses, incompletos, de morada no Brasil, Tomé de Sousa, após percorrer a costa, comunica a el-rei que mandara fazer em todas as vilas "casas de audiência e de prisão"[50].

Na ereção das vilas, uma das primeiras preocupações era a localização e instalação da Casa de Câmara e Cadeia, do pelourinho e da igreja. Esses três monumentos são as referências de níveis (R.R.N.N.) que assinalam os destinos das vilas.

Igrejas "muito honradas" sobre as quais se permitiu Duarte Coelho dizer em carta a el-rei: "As cousas que V. A. escrepveo que proveria para as Igrejas, nam lhe esquesam"[51].

Pelourinhos, "padrões ou símbolos de liberdade municipal"[52].

Casas de Câmara e Cadeia que tornavam "enobrecidos" os lados das praças.

O estudo das cartas ou dos autos cíveis da

ereção de uma vila, deixa claro que o levantamento do pelourinho era cerimônia que fazia parte do próprio ato da fundação.

Na demarcação do termo da vila, entre outras providências, já ficava reservado e balizado o terreno onde se construiria a Casa de Câmara e Cadeia e, também, o da igreja. Eram ordens del-rei que, "em primeiro lugar se (determinasse) area das cazas as que se devem fazer para a Câmara, Cadêa e Caza das audiências e mais oficina publicas"[53]. Os terrenos eram situados na praça, que ficava, também, desde logo alinhada ou cordeada.

Os oficiais da câmara, enquanto não se construía a casa da Câmara, reuniam-se em casas cedidas por empréstimos. As prisões se faziam em locais que oferecessem "segurança aos presos". E a justiça instalava-se em casas de aposentadoria. O mesmo acontecia quando se arruinavam ou quando eram cedidas ou, ainda, requisitadas as Casas de Câmara e Cadeia. Em 1542, por falta de edifício próprio, reuniam-se os Vereadores da Vila de São Vicente na igreja de N. S. da Praia[54]. Em 1585, "os Santistas ofereceram a própria Casa do Concelho, junto ao local em que os Padres ergueriam a sua morada e igreja. Para a Câmara, arranjar-se-iam outras casas, já em andamento"[55]. As atas da Câmara de São Paulo registram freqüentemente, vereações feitas em determinada casa, por não haver casa de câmara ou, então, por se achar a mesma arruinada. A vila do Rio de Santa Cruz, em 1764, por sua pobreza, não tinha, ainda, a sua casa de Câmara e Cadeia. As vereações faziam-se em uma loja e a Cadeia era em outra loja com grades de pau[56]. A Câmara do Rio de Janeiro vivia desde 1565 "aboletando-se por vezes em casas sem acomodações precisas, algumas das quais alugados por bom dinheiro"[57]. Quando, no reino, se pensou em criar a casa de Relação no Rio de Janeiro, em 1735, o governador informou a el-rei que esse tribunal poderia ter assento em um "segundo andar, que se (poderia) fazer sobre toda a cadeia e casa do Senado da Câmara". E enquanto não se completassem as obras, alugariam uma outra casa para o Senado, onde ele pudesse fazer suas vereações[58].

Com a vinda da corte, em 1808, a Câmara do Rio de Janeiro foi desalojada, e a sua Casa serviu de acréscimo do paço. Por duas vezes esteve instalada no consistório da Igreja do Rosário. A primeira vez, em 1809, e a segunda vez, de 1820 até 1825[59]. Em 1816, a Câmara e Cadeia da Vila de Nova Almeida e a da Vila de Benevente estavam instaladas nos antigos colégios dos jesuítas[60]

Capítulo V

Prospectos a Apontamentos. Termos de arrematação. Arrematantes. Contratos: empreitada e administração, quer globais, quer parciais. Fiscalização. Mão-de-obra. Recursos financeiros.

A existência da Casa de Câmara e Cadeia era preocupação constante del-rei, das autoridades e do próprio povo, o qual não dispensava a sua Casa. É o que temos visto e veremos, no correr deste estudo.

Para a construção dessas Casas era costume organizarem-se prospectos e apontamentos. Não temos conhecimento de prospectos e apontamentos para casas de Câmara e Cadeia que datem das duas primeiras centúrias. Mas é de se admitir que devam ter existido esses documentos.

O cuidado e atenção com que Luís Dias informa a el-rei sobre a casa de Câmara e Cadeia do Salvador não o teria permitido realizar tal obra sem projeto, máxime sabendo-se que era hábito remeter para a corte dados precisos sobre as construções que se realizavam na colônia. Mem de Sá também não faria no Rio de Janeiro "a Casa da Câmara sobradada, telhada e grande a cadea", sem se orientar pelo menos por um simples desenho[61].

Fomos mais felizes em relação a alguns prospectos e apontamentos dos séculos XVIII e XIX que chegaram ao nosso conhecimento, e baseados neles elaboramos em parte este nosso presente trabalho. São prospectos e apontamentos organizados por governadores, por ouvidores e por engenheiros. Muitos desses monumentos nos foram legados anonimamente, também.

É o governador Luís da Cunha Meneses que informa, em 1786, que o projeto da Casa da Câmara de Vila Rica, o de 1784 – fora feito por suas próprias mãos e que esse prospecto era muito diferente de outro anterior feito por Alpoim[62]. O sargento-mor, engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim, elaborara de fato um projeto, em 1745, para a construção da Câmara e Cadeia daquela Vila e que não foi executado[63].

Não era menor a atividade projetista dos ouvidores. Rafael Pardinho, em 1721, organiza o projeto para a casa de Câmara e Cadeia de Paranaguá "na forma das plantas e risco, que ele Ouvidor geral lhes deixou feitas na arca do Concelho"[64]. O ouvidor Xavier Monteiro, em Porto Seguro, no final do século XVIII, conclui de pedra-e-cal, a "formoza obra da Câmara e Cadeia", que ficara "forte e sumptuoza". Na Vila Verde, na Vila de São Mateus e na Vila de Caravelas fabrica também, para cada uma delas, uma Casa de Câmara e Cadeia "porém estas, ainda que de sobrado, são de taipa grossa, de madeira e de barro". É o próprio Xavier Monteiro que diz: "eu fui o mestre da obra das Cazas da Camara"[65].

Ainda no século XVIII, podemos citar o projeto de Antônio José Landi para a Casa de Câmara e Cadeia de Belém[66].

Em 1857, o engenheiro Carlos Stoppani elaborou o projeto para a continuação da Casa de Câmara e Cadeia de Guaratuba, no Paraná[67].

Organizados os prospectos e apontamentos, as construções, em geral, eram postas em pregão – em praça pública – para serem arrematadas por quem melhor preço oferecesse. Entre os licitantes e arrematantes mais notáveis, de serviços dessa natureza, citaremos apenas Manuel Francisco Lisboa, que arrematou, em 1745, a construção da Câmara e Cadeia, projetada por Alpoim, para Vila Rica e o alferes José Pereira Arouca, que arrematou, em 1782, a construção da Casa de Câmara e Cadeia de Mariana[68].

De tudo se lavrava o termo ou auto de arrematação.

No estudo desses termos, verifica-se que os contratos eram feitos na base de empreitadas globais[69] ou parciais[70]. Casos há, entretanto, de construções executadas pelo regime de administração[71]. Observam-se, também, contratos relativos a simples mão de obra[72], fornecendo a Câmara os materiais[73]. Tais contratos eram garantidos por fiadores[74]. Arrematantes e fiadores obrigavam-se por suas pessoas, por seus bens móveis e de raiz presentes e futuros e, também, por suas almas[75].

Os trabalhos eram pagos parceladamente em dinheiro de contado ou em mercadorias, em prestações, de acordo com o serviço executado. Em geral, os contratos não dispensavam a fiscalização direta, por parte dos oficiais da câmara ou, então, por louvados[76]. Negro não podia ser louvado[77].

Relativamente à mão de obra, poderemos dizer que muitas vezes era gratuita[78].

Entre os presos havia os *galés*, condenados a serviços públicos, e nenhum salário recebiam. No século XIX, os galés passaram a receber pequenos jornais para o seu sustento[79].

Ainda com referência à mão de obra, cumpre distinguir a qualidade dos serviços. Havia trabalhos de negros: transportes de materiais, emboços, barreamentos e entulhos[80]. Os índios prestaram também sua colaboração: "Repartam-se os índios com a Câmara de São Luís do Maranhão, para serem empregados nas obras do seu edifício próprio e da cadeia", ordena el-rei em 1730. Na correspondência dos governadores do Pará com a Metrópole, verifica-se que essa Câmara, em 1732, não podia continuar a obra da Câmara e Cadeia por falta de índios[81]. Os indígenas trabalhavam bem em cortes de madeira e transportes[82]. Os trabalhos de pedreiro, carapina e pintura eram feitos pelos oficiais mecânicos.

As Câmaras eram pobres e necessitavam de recursos econômicos e financeiros para construir suas casas. Os recursos para pagamento das construções das Casas de Câmara e Cadeia eram obtidos por diferentes meios: pelos rendimentos delrei[83]; dos donatários[84]; dos alcaides e das Câmaras[85]; por fintas criadas especialmente[86]; por contribuições também, algumas vezes, das Câmaras de outras vilas e cidades[87]; por empréstimos e donativos de particulares, interesseiros ou não[88].

Capítulo VI

Programas das Casas de Câmara e Cadeia: a) *Elementos de distribuição*: Casa de câmara; Casa de audiência; Açougue; Pórticos; O Sino do povo: Sineiras; Trapeiras; Torres; Relógio Público. A cadeia era um dos esteios do regime. Coimas e prisões. Prisões e enxovias; Sala-livre; Sala-fechada; Aljube; Segredo; Oratório; Passos e Capelas; Casas do Carcereiro; Corpo da guarda; "Hospital". No Império, algumas Casas de Câmara e Cadeia sofreram reformas, segundo a orientação da época. b) *Circulações horizontais e verticais*: salas de entrada; corredores; pátios; terreiros; escadas fixas e móveis. Praça. Rua da Cadeia.

O programa das Casas de Câmara e Cadeia tem por fim satisfazer as necessidades de serviços administrativos e judiciais, penitenciários e religiosos. Compõe-se, pois, o respectivo programa de duas partes distintas: Câmara e Cadeia. Câmara, entenda-se, neste nosso estudo, como simples salas destinadas para os serviços camarários e para os da judicatura. Da mesma forma, entenda-se Cadeia: casas destinadas a prisão. Advertimos porém, inicialmente, que não se considere a extensão do programa que vamos estudar, aplicável indistintamente a todas as Casas de Câmara e Cadeia. O maior ou menor desenvolvimento deste programa era função dos recursos materiais de que dispunham os municípios. Os serviços das Câmaras satisfaziam-se, em geral, com uma, ou então, com duas salas: a *Casa de Câmara* e a *Casa das Audiências*. Em 1741, em Vila Rica, havia uma só casa e, aos 27 de outubro, resolveram os vereadores pôr em praça "outro lanço ygual ao da caza da camara para nelle se fazerem as audiencias"[89]. Em Pilar de Goiás há também uma só casa para audiência e vereações, situada no sobrado. Na casa da Câmara, os vereadores tomavam posse jurando sobre os "Santos Evangelhoz em hum Livro delles emq. punham a mão para que bem, everdadeiramente sirvão os ditos officiais, guardando em tudo oserviço de Deos, o de sua Magestade e as partes seodireito"[90]. A casa de câmara era uma sala nobre onde os oficiais se reuniam e, aí presentes em vereação, tratavam "das Cousas dobem Commum" atendendo "ao bom regimen da República". A casa de Audiência era outra sala nobre e servia para as audiências dos Ouvidores, juízes e mais julgadores[91].

Nas Casas de Câmara os Capitães generais e governadores tomavam posse de seus cargos, embora em diversas oportunidades essas cerimônias fossem feitas nas igrejas[92].

A *Casa da Secretaria* é objeto também do nosso programa. Existia em 1735 na Câmara do Salvador, e consta no projeto de Cunha Menezes[93].

No século XIX aparecem as casas destinadas a *arquivo* (Guaratuba). Até então, *arquivo* era designação que se dava às *arcas* e *armários* onde se guardavam os bens da Câmara. "fiz-lhe cofre para os bens dos Órfãos e arca para arquivo do Concelho, que ainda não tinham" é a informação de Pires Pardinho em sua carta de 30 de agosto de 1721[94].

A serviço da câmara encontrava-se por vezes o *açougue*, no pórtico ou, então, em casa especialmente reservada para tal fim[95].

Os *pórticos* caracterizam um grupo de Casas de Câmara e Cadeia, baianas, como as de Salvador, Maragogipe, Santo Amaro, Cachoeira e Jaguaripe. Além destas, possui pórtico, a Câmara de Pilar, na Paraíba. Os pórticos de nossas Casas de Câmara parecem ter tido sobretudo, finalidade de estacionamento; não eram pórticos de circulação. Em geral, são seccionados ao meio por escadas que vão buscar a rua diretamente. O pórtico da Câmara de Cachoeira, embora não cortado pela escada, caracteriza-se também por seu destino de estacionamento. Sua localização especial, em um terrapleno sobre a praça, não lhe pode dar outro destino. Obedecendo ao mesmo princípio foi localizado o pórtico da Câmara do Pilar.

Em Jaguaripe, ainda hoje, o mercado se faz no pórtico da Casa de Câmara e Cadeia, sob as arcadas localizadas quase à beira do rio, com fácil contato com a via fluvial. O mesmo sucede no de Santo Amaro.

Em Salvador, a 22 de novembro de 1634, foi posto "em pregão o concerto e retalhamento da Casa de Câmara e Cadeia, e Casa da Câmara nova sobre os açougues"[96]. Em Vila Rica, a 29 de julho de 1720, os vereadores acordaram em mandar fazer por baixo da Casa de Câmara,

"Repartimt.os ebalcoens para demonstradores do q. (quisessem) vender (as) negras e negros de taboleiro"[97]. Rafael Pires Pardinho previu açougue no seu projeto para a Câmara de Paranaguá, em uma das casas do andar de baixo. Da mesma forma, Cunha Meneses localizou, no seu projeto, o açougue no andar térreo da Câmara de Vila Rica, na parte de trás, à moda de mercadinho, com sete repartimentos e galeria de circulação.

Cumprindo sua tradicional missão, vamos encontrar também, em nossa câmaras, o *sino-do-povo* que, como já dissemos, comandava e regulava a vida das populações. Seguramente, os sinos, teriam sido tangidos desde os primeiros dias da colônia. Sobre eles, os documentos mais antigos que conhecemos são as atas da Câmara de Salvador (1625-1641), ressalvando naturalmente as determinações contidas nas Ordenações do Reino. Com freqüência registram as atas da Câmara do Salvador: "ouvindo tanger o sino acodissem todos para antão se ajuntar mais gente ese deliberar o que será milhor"..., "foram chamados particularmente e consom dc Campa tangida para este effeito"...; ... "e se chamou o povo comsino tocado"... A esse sino chamam-no também as atas da Câmara de São Paulo: sino-do-povo, sino-de-correr. As vilas e cidades viviam ao som de repiques, dobres e rebates[98].

Com o tempo, em algumas câmaras, ao lado do sino do povo, colocava-se o *relógio* público que com todo o *engenho*, com o sino torna solidário (Ouro Preto, Mariana, Salvador, Santo Amaro). Relógios de pesos, como o que existia a 29 de agosto de 1761, em Vila Rica, e no qual João Alves do Couto, em 1780, "poz corda nova para trinta e duas horas, sendo a mesma de couro crú e bem forte"[99]. É preciso que se diga aqui que muitas das Casas de Câmara se satisfizeram com pequenos sinos ou sinetas, colocados a pouca altura, dependurados nas paredes ou na verga de algum vão como em São Sebastião e na Lapa. Em outras câmaras foram colocados simples *sineiras*, como em Quixeramobim ou, então, em *trapeiras*, como em Mariana. Na sineira da Câmara de Maragogipe foi mais tarde colocado um relógio e, sobre ela, aplicada a sineta. *Torres* para o sino-do-povo encontramo-las em Ouro Preto, Salvador, Santo Amaro, Aracati.

A cadeia era um dos esteios do regime. Penas pecuniárias e corporais previam-se até nas simples posturas. Povo, clero c nobreza estavam sujeitas à prisão. Das multas e prisões não escapavam sequer os oficiais das Câmaras. As funções camarárias eram, como se disse, exercidas gratuitamente, e o regime da prisão e da multa, um meio previsto em lei, a fim de compelir os municípios ao exercício daquelas funções. Prendia-se por tudo[100].

Para cumprimento das penas havia diferentes casas de prisões, onde eram distribuídos os delinqüentes de diversas castas, por sexo, cor e categoria social. Essas casas tinham designações próprias, de acordo com sua finalidade: *enxovias de homens, de mulheres, de brancos, de pretos e de galés*; *caza para prezos*; *sala-livre*; *sala-fechada*; *aljube*; *segredo ou moxinga e oratória*.

Diremos aqui também que as prisões, colocadas no andar térreo, eram denominadas *enxovias*. O acesso às enxovias se faziam, em geral, por *alçapões* abertos no piso do sobrado, e a elas se descia por "escadas-de-mão", isto é, escadas móveis. Muitas enxovias não tinham nenhuma porta; tinham apenas: janelas com grades[101]. No interior de algumas enxovias encontravam-sc *fogões* e *comuas*.

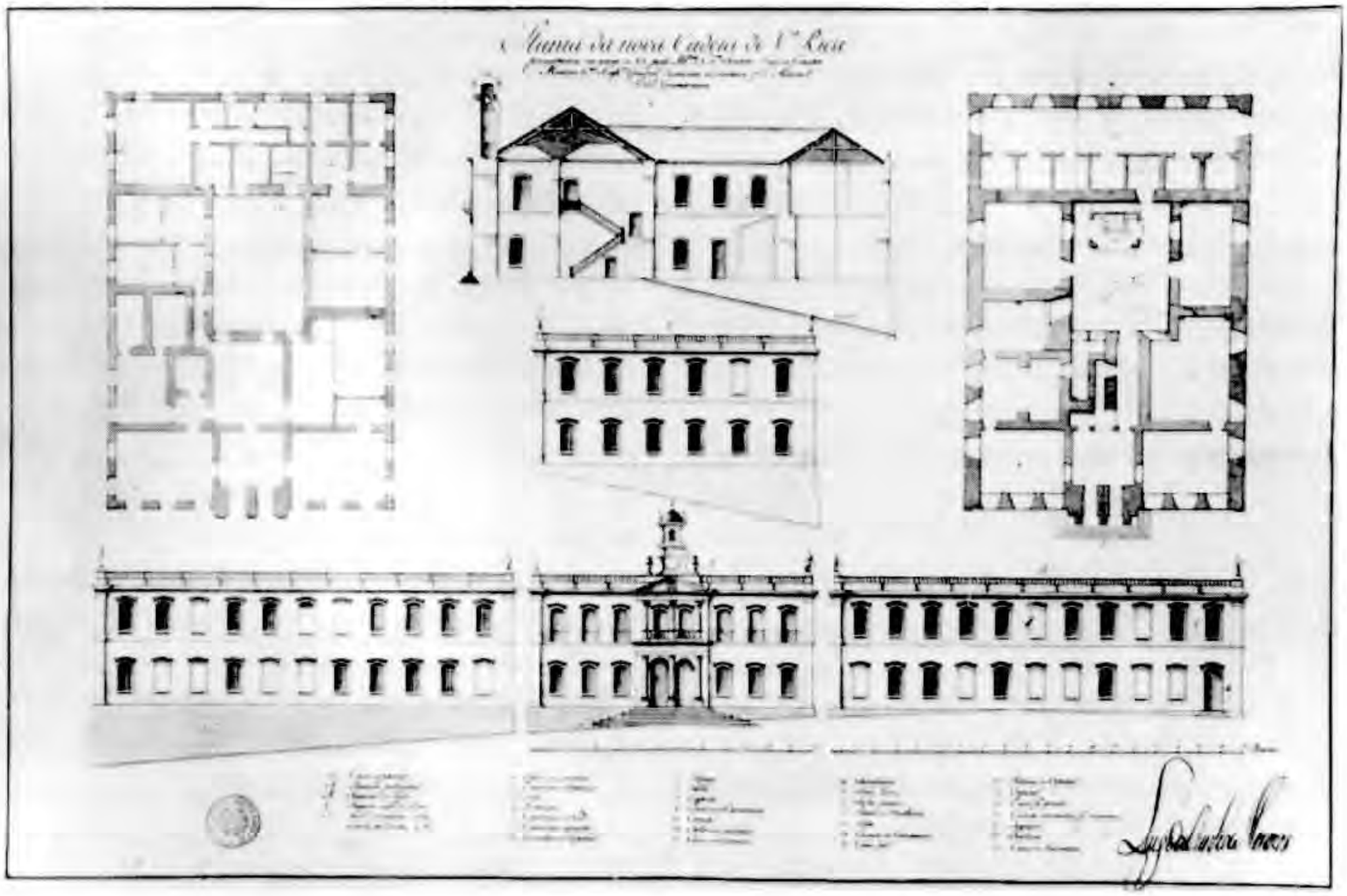
Caza p.ª prezos é expressão que encontramos no projeto de Cunha Meneses e, nele, designando cômodos. É genérica designação pela qual não conseguimos caracterizar precisamente a qualidade da prisão.

Sala-livre é designação que ainda hoje se dá à casa de prisão para gente qualificada. Sala-livre era casa para presos que tinham menagem[102].

Sala-fechada deveria ser "húa salla forte para guardar prezos"[103]. Em 1769, em São Paulo, na sala-fechada existia um tronco[104].

Aljube era a casa onde se prendiam os clérigos. Em São Paulo, os vereadores mandaram fazer "um xadrez de pau bem seguro para a porta do aljube dos clérigos, cuja porta olhava para a

Planta da nova cadeia de Vila Rica
(projeto de Luís da Cunha Menezes)



sala livre"[105]. Os arcebispos, usavam "para seus presos" a cadeia pública do Salvador[106]. Os clérigos eram presos também, na cadeia pública com "grande escândalo, e indecência contra o Hábito Sacerdotal acharem-se os tais Clérigos na companhia dos seculares facinerozos sendo os mais deles pardos e negros". E el-rei ordenava que se prendessem os clérigos "com tôda a decência pondo-os n'aquelas cazas, que servem de prizam as pessoas mais graves"[107].

Segredo é uma casa "em que se metem pessoas por culpa grave por tantos dias, e lhe vão fazer perguntas, e dar tratos para os obrigar a confessar a verdade"[108]. Dar tratos, no bom sentido da expressão, significa torturar.

Na cadeia de Vila Rica, a de 1723, havia "hum repartimento a que chamavam *moxinga*". Moxinga, segundo Bluteau, significa "çurar". Bluteau registra também "Muchinga", designando "cárcere na cidade de Lisboa", dando-lhe, igualmente, sentido de "secreta no Limoeiro". Todavia, ficou grafado "moxinga" no nosso documento: ... "e na mesma caza (da Cadeia) se fara hum repartim.° a que chamão moxinga; e hum alsapão em sima correspondente a sala da mesma cadeya com sua escada de mão". Os dois segredos da cadeia de Paranaguá ficavam "por baicho do tal corredor" para o qual se descia por meio de uma escada-de-mão, tornando-se a descer da mesma maneira para se chegar aos segredos. Queremos crer, pois, que segredo e moxinga sejam expressões que designam a finalidade de um mesmo gênero de prisão. Os segredos e as moxingas não tinham nenhuma abertura para o exterior. Os segredos eram uma imagem dos cárceres da odiosa inquisição"[109]. Na cadeia do Salvador havia dez segredos[110].

Oratório era uma prisão, com um altar. Aí, passavam seus últimos dias os condenados à morte, recebendo o conforto da religião. Em 1821, em São Paulo, era "preciso mandar-se fazer duas cordas de barbantes para serem enforcados dois padecentes que se (achavam) no oratório para serem enforcados". E, ainda naquele ano, os vereadores ordenaram ao procurador que "mandasse fazer quatro catres para se pôr no oratório da cadeia para servirem em ocasião de justiçarem-se alguns reos"...

E é óbvio dizer-se que as janelas dos oratórios possuíam as necessárias grades para a "segurança dos presos"[111]. Em 1746, em Vila Rica, foi mandado fazer um xadrez ou grade para a janela da casa do oratório[112]. No projeto de Cunha Meneses, encontra-se também a casa do oratório, com o seu altar e duas janelas gradeadas. No Rio de Janeiro, a casa do oratório era "um sinistro recinto, forrado de negro"[113]. A finalidade do oratório, era, pois, penal-religiosa[114].

Normalmente, os presos recebiam, também, assistência religiosa. Para tanto, construíam-se os *Passos* ou *Capelas*, "para servirem para dizer missa" e, para o contínuo exercício do "pasto espiritual". Os Passos das Cadeias desapareceram. Pelo que conhecemos, resta nas Minas Gerais o Passo da Cadeia de Mariana. E, na cadeia de Cachoeira, o altar de N. S. da Lapa, colocado no pórtico, por doação de Antônio Pais Cardoso da Silva. Este altar é de fraca composição e é construído em alvenaria. Tomando por modelo o Passo da Cadeia de Mariana, poderemos dizer que, em princípio, é ele semelhante aos demais existentes no país: edícula, tratada com a maior atenção. Uma edícula, é, também, a capela do prospecto de Cunha Meneses, colocada no pátio interno. Em 1683, tinha semelhante localização a capela da cadeia do Salvador[115].

A cadeia de Vila Rica, em 1723, servia-se da capela de Santa Rita, que lhe ficava nas proximidades[116]. A de São Paulo, em 1821, possuía também uma capelinha[117].

Responsáveis pelos presos eram os carcereiros, função exercida, muitas vezes, ohrigatoriamente. Em algumas cadeias, aparecem as *casas do carcereiro* e *as do corpo-da-guarda* (Minas do Rio das Contas, Guaratuba). Em 1717, em São Paulo, projeta-se construir a morada do carcereiro por baixo da Casa dc Câmara e Cadeia do Concelho[118]. No prospecto de Cunha de Meneses as, casas do carcereiro compreendem quatro amplos cômodos, sendo um deles destinado à *cozinha*. A indicação gráfica desta casa possui todas as características da dependência que lhe fica ao lado e que é, taxativamentc, *"cozinha do ospital"*.

O *hospital* projetado para a cadeia de Vila Rica é constituído de uma simples sala com oito repartimentos c um altar, c de outro cômodo, destinado à *botica*. Verifica-se pois, que o pomposo nome de hospital significa, na realidade, uma pequena enfermaria. Hospital, nas cadeias, é expressão puramcnte fictícia[119].

De acordo com o espírito da Constituição do Império, a de 1824, as Casas de Câmara e Cadeia passam, muitas dclas, a sofrcr reformas, no sentido de se adaptarem melhormente às tendências da época[120]. As prisões foram-se arejando, e novos destinos se deram aos oratórios, às salas fechadas e aos segredos. Os serviços camarários já requeriam maior número de salas, arquivo, tesouraria, etc. Notaremos aqui que, em São João del Rei, a Biblioteca Pública foi instalada na Casa da Câmara, possuindo, em 1881, mais de 6.000 volumes, a maior parte franceses[121]. A câmara da vila de N. S. da Conceição de Mato Dentro, "no intuito de melhorar a sorte dos presos" pensou em fazê-los trabalhar ao ar livre e alfabetizar os delinqüentes, e para tanto, chegou a comprar um terreno situado ao lado da cadeia[122]. As cadeias por vczes serviram de manicômio. Ainda hoje, na de Cachoeira, conserva-se uma gaiola para presos furiosos ou para loucos. Dessa gaiola falaremos cm outra oportunidade.

Completando a programação das Casas de Câmara e Cadeia, temos de considerar ainda as *salas-de-entrada*, *corredores*, *pátios*, *terreiros*, *as escadas e as escadas móveis*. Em Vila Rica, em 1723, determinou-se fazer uma *sala-vaga*, que ficava situada no sobrado, cntre a casa de câmara e a casa de audiência. A sala vaga é chamada também *sala do meio*.

Sala-de-entrada, *salão-de-entrada* são desiginações que cncontramos no projeto de Cunha de Meneses e no Registro das Condições com que se arrematou a Casa de Câmara de Mariana.

Comumente os corredores se reduzem a pequenas passagens, mas, por vczes, acentuam-se como na Casa de Câmara e Cadeia de Jaguaribe ou na de Itapipoca.

Quanto aos pátios, podemos dizer serem eles internos, como em Salvador e em Ouro Preto, ou cxternos, como os de Icó e o de Itapipoca, que possui verdadeiro muro de cintu-

ra. Pátios que serviam apenas à cadeia, como o de Ouro Prcto e o de Salvador, ou então à Câmara e Cadeia juntamente, como o de Alcântara. Com freqüência, as Casas de Câmara e Cadeia dispõem de *terreiros* murados, tais como o de Mariana e o de São Sebastião.

As *escadas* são elementos de circulação vertical, onde incontestavelmente se concentram grandes atenções. Neste ponto diremos apenas que as escadas externas caracterizam um grupo de casas de Câmara, lembrando também sua tradicional expressão: *Tribuna*.

Nos inventários dos ferros, trastes, livros, etc., pertencentes às cadeias, é comum encontrarem-se, especificamente, escadas-de-mão, carregadas aos carcereiros. Ao se construir uma Casa de Câmara e Cadeia, cabia ao empreiteiro fornecer as escadas para o serviço das enxovias[123]. Contra elas, já em 1790, aos 10 de novembro, reclamava o carcereiro de Santo Amaro, achando que a escada das enxovias dos homens devia ser fixa[124].

Finalmente, assinalaremos que a *praça* era o maior centro de circulação a serviço da Câmara. Com toda segurança, podemos afirmar que várias cerimônias camarárias tinham por teatro aquele centro cívico.

Os pregões faziam-se em plena praça. Os porteiros eram obrigados a andar "na praça de sima para baycho e de baycho para sima", apregoando em voz alta e inteligível. As resoluções camarárias eram lidas pelos porteiros, colocados nas escadas ou, então, de uma janela voltada para a praça[125]. Os serviços e necessidades camarárias extravasavam pela praça onde, com freqüência, eram convocados a nobreza, o clero e o povo para *ajuntamento* e *saimentos*. Ajuntamentos, para deliberarem com os oficiais da Câmara sobre questões de ordem pública; saimentos, para festejos de dias santificados, aclamações, procissões del-rei, nascimentos, casamentos, aniversários de pessoas da real e, mais tarde, imperial. Festivos saimentos realizavam-se nas chegadas de bispos e de generais, e pesarosos saimentos, para reverenciar a memória dos que já se achavam em glória. As manifestações de alegria ou de pesar se efetuavam em plena praça pública ou, então, "no público teatro de uma Sé"[126]. Na praça incorporada ao serviço da Câmara, os mercadores armavam suas tendas e barracas nos dias de feira, e o povo realizava os costumados festejos de cavalo e teatros de comédias[127]. Finalmente, deixemos a praça pela rua da Cadeia, que na nomenclatura das ruas de nossas vilas e cidades é uma tradição também.

Capítulo VII

Origens dos sistemas construtivos. Técnicas adotadas nas construções das Casas de Câmara e Cadeia: Taipa, Taipa-de-pilão; Frontal e Frontais; Pau-a-pique; Adobe e Tijolo; Pedra-e-barro; Pedra-e-cal. Princípios que orientam a construção.

Determinou el-rei no regimento dado a Tomé de Sousa, a 17 de dezembro de 1548, que fizesse ele uma fortaleza de pedra-e-cal e, se não a pudesse construir com esses materiais, que a fabricasse de pedra-e-barro ou, então, de taipa ou, ainda, de madeira. As ordens reais são: faça-se a fortaleza "como melhor poder ser"[128]. Com o tempo, essa ordem generalizou-se aos demais problemas. Com Tomé de Sousa vieram pedreiros, carpinteiros e outros oficiais "capazes de fazerem cal, telha e tijolo".

As técnicas construtivas, cujas origens "se perdem na mais remota antiguidade", passaram a ter na colônia aplicação oficial. Mas, técnica de construção é uma função do material. Os lusitanos aqui chegando encontraram boas terras, brandas e rígidas madeiras, pedras de variadas contexturas: calcários que se deixavam trabalhar por "brandos ferros"; arenitos, onde se adoçavam as arestas que, com o tempo, se diluíam; e em granitos e gneiss se *alegraram*, isto é, avivaram. Areia, cal-de-burgalhao, cal-de-pedra, palha, couro, etc., materiais cujas qualidades físicas e químicas foram e são exploradas consoante as necessidades de regiões cujos aspectos físicos e climáticos, por sua vez, importam algures em soluções regionais. Esses materiais ficaram a serviço de técnicas usuais e tradicionais na Península de onde, seguramente, algumas delas

já teriam emigrado para o Brasil, desde os primeiros dias quinhentistas.

Os sistemas construtivos, empregados na fábrica das Casas de Câmara e Cadeia, bem como na dos demais monumentos, compreendem as técnicas da *taipa-de-pilão*; a do *frontal*; a do *tijolo* e a da pedra[129]. Muito resumidamente, lembraremos certas características e peculiares cuidados observados nos diferentes sistemas construtivos.

Taipa: sistema de construção de variadas técnicas, caracterizado pela necessidade de ser apiloado o material, ou o aglomerado e, conseqüentemente, a existência do taipal para a sua execução.

Na variedade das taipas, trataremos aqui somente da taipa-de-pilão.

Taipa-de-pilão: construção de terra de preferência argila úmida, apiloada entre taipais de madeira adrede preparados, formando paredes monolíticas, após a dissecação e retirada dos taipais. É apiloada com seus aparelhos e também com os pés[130]. Dos primeiros cuidados para a boa execução de uma taipa-de-pilão é a perfeição dos taipais, de tanta importância que eram, pela Câmaras, arrecadados em penhor[131]. A taipa-de-pilão requer defesa contra as águas e precisa ser muito bem pilada[132]. O apiloamento é objeto da maior atenção. Por esse motivo, os vereadores de São Paulo, em corpo-de-câmara, no ano de 1719, foram ver se estavam bem piladas as paredes da cadeia nova[133].

Frontal: obra de carpinteiro e de pedreiro, caracteriza-se pela estrutura independente, de madeira (o *engradamento*, chamado também *esqueleto*,) e organiza-se com esteios principais, baldrames e frechais. O auto de arrematação para a construção da Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, em 1723, determina: "os esteios principais serão de palmo de quina viva madeira de lei; os baldrames de um palmo de largo, e três quartos de alto, e, os frechais de três quartos de palmo em quadra.

Os diferentes frontais distinguem-se pelo sistema adotado na construção dos panos, das paredes de fechamento, dos painéis do esqueleto. O citado documento de 1723 estabelece perfeita distinção entre o engradamento e as paredes ao especificar: "no que toca as paredes será a ripa de eyssara"[134].

Quanto a frontais, as Casas de Câmara e Cadeia, pelo que conhecemos, só utilizaram o de pau-a-pique. E somente deste aqui trataremos. Pau-a-pique é denominação conseqüente ao emprego de piques, organizados em sebe, nos painéis. Por fim, sendo a sebe barreada a mão, diz-se vulgarmente *taipa-de-mão* ou *taipa-de-sebe*. *Tapona*[135], *Pescoção*[136] e *Sopapo*[137] são outras tantas designações regionais do pau-a-pique. Este gênero de frontal é, também, conhecido em Portugal pelo nome de "francesa ou frontal à galega". *Paredes francesas* determinou Alpoin para as lojas pavimentadas com tijolos, na casa dos Governadores, em Vila Rica. *Paredes de enchimento* é o termo usado por Leonam de Azeredo Pena ao traduzir Saint-Hilaire, em sua *Viagem ao Rio Grande do Sul*. De agora em diante, usaremos a expressão *Taipa* com o fito de designar simplesmente a taipa-de-pilão.

Na utilização do *tijolo*, que é uma pedra artificial, temos que considerar o tijolo cru e o cozido. O tijolo cru é o adobe[138]. De agora em diante, usaremos a expressão *tijolo* para designar simplesmente o tijolo cozido. A técnica do adobe é a do tijolo. Nosso tradicional tijolo é o *burro*; tijolo maciço, de medidas variáveis. Nas construções de tijolos, encontram-se também estruturas independentes como no sobrado da Casa de Câmara da cidade de Lapa.

Técnicas de construções mais ricas e que sempre foram desejadas são as de *pedra-e-barro* e das de *pedra-e-cal*, das honradas casas. Na variedade dos trabalhos de pedra, iremos encontrar serviços de *alvenaria*, *silharia* e *cantaria*[139]. Nos edifícios mais ricos, a pedra se apresentará algures revestida com os lavores da escultura e da estatuária.

O princípio que orienta a construção da cadeia é o da "segurança dos presos". Aí tudo se fortalece na singeleza. Já na câmara, quase tudo se expressa em apuros de delicadeza. Neste contraste, tudo contribui para soluções plásticas cujas formas comuniquem aos monumentos e às suas partes constitutivas conveniência, solidez e expressão. Eram essas formas realçadas por modenaturas e comodulações, subordinadas,

muitas vezes, a traçados regulares; serão estudadas cada uma delas, em seu lugar. A ordem de finura e o grau de reforço a que se submetiam os elementos de distribuição e os elementos construtivos decorativos da Casa de Câmara e Cadeia eram também módulos que lhes davam proporcionado caráter[140].

Capítulo VIII

Construção das Casas de Câmaras e Cadeia: A) Alicerces, Paredes e Muros; B) Vãos; C) Coberturas; D) Pisos e forros; E) Escadas; F) Fechamento dos vãos.

A) ALICERCES, PAREDES E MUROS

Nas construções comuns, de taipa, os alicerces são também executados com terra apiloada. As paredes têm em média 0,40 a 0,60 de espessura[141]. Nas cadeias, porém, os alicerces e paredes são reforçados.

Em 1628, em São Paulo, o ouvidor Luís Nogueira de Brito, achando a cadeia fraca, ordenou que "pozessem pello meo diviza de pao fortissimas e cravejadas e foradas cõ outra taipa resguardando-lhe bem as grades com boas ombreiras de pedra e grades de ferro"[142].

Em 1653, o ouvidor João Velho de Azevedo, à vista de não se poder fazer cadeia de pedra-e-cal, ordenou "se fizesse de taipa de pilão com vigas de banda de dentro a pau-a-pique"[143].

Em 1675, determina o ouvidor Paulo de Unhão Castelo-Branco que "visto a cadea ser tam fraca que a estão arrombando os prezos e fogindo della os oficiais do anno que vem a fortifiquem forandolhe as paredes e rodeando-a de vigas fortes por dentro e a comprido fazendolhe humas grades de ferro bem fortes ou farão outra cadea de novo bem alta e forte de paredes com vigas bem fortes e fique unidas pela banda de dentro"[144].

Em 1717, comprometeu-se José de Góis e Morais a construir a nova cadeia com paredes "da grossura e largura de quatro palmos e levantada estacada pello amago das paredes athe as vigas com alicerce de hu taipal"[145]. Em 1721, essa cadeia foi vistoriada, consignando um dos louvados que as vigas da estacada "pello amago das paredes" estavam espaçadas de palmo e meio. Outro informou "que as vigas que estavão por dentro della (parede) ter de largura de vam de huma a outra hum pallmo e tres dedos (groços) mais ou menos"[146]. Ainda em 1721, outra vistoria foi realizada ua Cadeia de José de Góis. O louvado João Dias da Silva "diçe que em nenhuma cousa açhava a cadeya ser segura nem ser capax pera segurança de coalquer prezo por ser a terra inutil pera taipas que na esperiencia que se fez cortando com hum maçhado[147] não se lhe achou ligadura de terra por ser emcapax... em cujos termos se não devia fazer a cadeyade tal terra e asim mais na largura das vigas em parte hera demaziadamente largo porque se achou palmo e hum bom gemyo[148] de huma a outra viga capas de sahir coalquer homem como se tem visto por duas vezes que fugirão os prezos huma pello sobrado por causa da pregaria ser miuda, e a outra fuga por baixo pelo furo que esta patente"[149]. Os vereadores não aceitaram a obra, e determinaram a José de Góis que "segurasse a enchovia dos homens, mandando forrala de vigas de Gemio[150] bom de testa que entrarão pella terra abaixo coatro palmos athe o Alicerce (0,88), e em sima entestará no sobrado pregando-se com pregos fortes do dito sobrado na cabesa das vigas porque desta sorte ficará com a melhor segurança"[151]. As novas vigas aplicadas por José de Góis "forão algumas couza mais Grosas do que se lhe tinham encarregado, e as profundou mais hum palmo, e presintou com vigas pera mais frotificação"[152].

A existente Casa de Câmara e Cadeia de Goiás, construída em 1766, é, também, em parte, fábrica de taipa; mas as paredes externas, de alvenaria de pedra, das enxovias, além de terem 0,80 ms. de espessura são ainda forradas com vigas pela banda de dentro[153]. De taipa também é a Casa de Câmara e Cadeia de Pilar, e a de Luziânia, antiga Santa Luzia de Goiás, esta última com a singularidade de ter esteios nos cunhais[154].

Na técnica do pau-a-pique, o alicerce é descontínuo. Os esteios principais vão buscar diretamente a terra firme. As paredes de puro fechamento pousam em baldrames elevados acima da terra e apoiados nos esteios principais. Havendo

socos ou embasamentos, são, também, de puro fechamento.

Em 1714, a Casa da Câmara e Cadeia de Vila Rica foi reformada e acrescida. Para "a dita Cadeia", resolveram os vereadores "que pera mais segurança fose de vigarias asoalhada folhada por sima e de pau a pique junto com as mesmas vigarias das paredes[155]. A vigaria, seguramente, deveria ser faciada, isto é, vigas unidas uma às outras; tais como as estacadas paulistas e, também, como se faziam pisos e forros, o que veremos em ocasião oportuna.

Como dissemos, encontram-se, por vezes, na construção de pau-a-pique, socos de alvenaria. É de admitir a existência de socos não só na Cadeia a que acabamos de nos referir, como também, na de 1723, ainda em Vila Rica. A Cadeia de 1723 possuía baldrames de "um palmo de largo e, três quartos de palmo, de alto". A enxovia dos negros tinha o "seu xadrez de baycho do cham e aterrado com terra"[156]. Assim sendo, o soco existiu, porque o requer este gênero de trabalho. Sendo a "segurança dos presos" a preocupação máxima, é lícito admitir a existência daqueles socos, em ambas as cadeias.

Na confusa história das sucessivas reformas e acréscimos da Casa de Câmara e Cadeia de Sabará, queremos crer que, pelo menos em 1738, lhe fizeram os socos. Nessa ocasião foram colocados "tres esteyos de brauna inteiriços e principais, com seus... a roda rebocados e cayados, feitos, asim pedestaiz da dita Caza,"...[157].

Não pode haver dúvida de que o auto de arrematação se refere à construção de pau-a-pique, e é provável que a falha existente no documento se refira exatamente a *soco* em toda a volta do edifício.

Na cadeia de 1723, as paredes das enxovias dos brancos e dos negros foram "forradas de taboado alto a baxo pela parte de dentro, e por fora gasora e barriadas"[158].

Gazora é expressão que podemos tomar no sentido de *rebocada*[159]. Isto posto, podemos dizer: a cadeia é de pau-a-pique barreada e rebocada pelo lado de fora, e suas enxovias têm as paredes "forradas de alto a baxo pela parte de dentro".

Assim, a fábrica deste edifício "seria o que bastaria, para não fogirem os prezos"[160]. Porém, de 1725 a 1726, os presos fugiram por três vezes. As causas dessas fugas eram por não se sentenciarem com brevidade os criminosos, e por ser a cadeia arrendada a "homens de tão pouco ser e vil nascimta. tirarem o q. dão de renda fazem negociações com os prezos, e fogem com elles". Criminosos foragidos reuniam-se para fazer insolências, havendo mesmo "resistência – com mt°s. tiros". Tais distúrbios forçaram a el-rei ordenar, entre outras medidas, que a cadeia não fosse arrendada; que "se proveja o lugar de Carcereiro em algum home cazado de boa verdade e zelo", e que dê fiança. E, por fim, el-rei determina que a "Camara seja obrigada a fazer pella dita renda (da carceragem) hua, cadeya de tal segurança, q. nella se possa recolher os prezos". Esta ordem foi executada, reforçando-se a cadeia em data que, embora não se possa precisar, pode-se, contudo, assegurar ter sido entre 1727 e 1746. Delongamo-nos neste assunto com o fito de compreendermos melhor a razão do documento de 1746, que surge objetivando, sem maiores esclarecimentos, obras de conservação e restauração que, de certo modo, se afastam das que ficaram definidas anteriormente. No ano de 1746, Antônio Luís de Araujo, aos 21 de março, arrematou os trabalhos de que estava carecendo a cadeia, de acordo com as "condições para obras" de reforma, elaboradas aos 29 de janeiro do mesmo ano[161]. Determinam as "condições" ser obrigado o rematante "a ratificar toda a frente da Casa da Câmara por baixo do sobrado, assim a frente da praça, como defronte do Doutor Ouvidor Geral, e da parte donde mora o capitão Dias Rosa, e a *dita ratificação se estende tão somente o que comprehende enchovias a donde de presente se achão os vigames de embosta (encosto) por fora da dita Cadeya*". Nesta paragem, *no que comprehendia as enxovias, foi retifado todo o vigame velho*, que ficou pertencendo ao rematante. Substituíram-se todos os pés-dos-esteios e os baldrames que estavam podres. Aplicaram-se novos "paus-a-pique", e de boa qualidade, sendo os pés-dos-esteios de canela preta. Igualmente foram, no necessário, substituídos os portais das janelas das enxovias e os da porta principal. Feita a reti-

ficação na forma declarada foi tudo ripado com boa ripa e barreado com toda a segurança. Depois de tudo assim satisfeito, cercou-se em roda, com "esteios" de canela preta, canjerana ou sucupira, "encostados pela parte de fora da dita ratificação". Tinham os "esteios", pelo menos, um palmo em quadra, *chegavam à altura do sobrado* e enterravam-se seis palmos de comprimento, e pregados com bons pregos. E os ditos "esteios" ficaram forrados pela parte de fora, "com pranxoens de canella preta, ou vyguenta" (deve ser visguenta) de três dedos de grosso, tudo bem unido, e pregado com pregos "coytares", isto é, pregos colocados ocultamente, pregos coutados[162]. Por cima dos topos dos ditos "esteios", em toda a roda, foi colocado um pranchão sacando um palmo, a fim de receber uma moldura que guarnecesse tudo em roda.

Assim foi feito todo o serviço externo referente à "dita ratificação (que) se intende tão somente o que comprehende inchovias adonde de prezente se achão os vigames de encosto por fora da dita cadeya".

Procuramos evidenciar os serviços externos porque, ao passarmos agora aos trabalhos internos, executados nas enxovias, iremos talvez retificar um lapso existente no documento[163].

As paredes das enxovias dos brancos e pretos foram outra vez forrados *pela parte de dentro* (o documento diz: pela parte de fora) *até às vigas*, com tabuado de canela parda, ou "vyguenta" (visguenta) de três dedos de grosso, pregadas com bons pregos.

Outrossim, foi posto "*taboado e vigas* que fo(ssem) necessário na Inchovia das mulheres, assim *no soalho como nas paredes*". Este último serviço subentende e nos faz admitir "vigames de encosto" colocados também, internamente, nas enxovias.

Diante do conjunto dos trabalhos executados, em 1746, poderemos concluir que o frontal da cadeia fica, em parte, com suas paredes de paus-a-pique grossos entaladas por "vigames de encosto", revestidos com pranchões de três dedos de grossura.

Os trabalhos foram acautelados porque se determinou: a) "não poderá o rematante abrir mais parede ou alicerse do que quanto no mesmo dia possa ratificar e ficar com toda a segurança a ma(n)tenção dos prezos da dita Cadeya"; b) fazer toda a referida obra, inclusive a das esquadrias "com madeyra de ley cortada em Lua mingoante e bem pregada e segura"[164]; c) "a segurar com escoras o sobrado da Casa de Camara, que não tenha prejuízo algum, porquanto asim poderia suceder, se acaso não houvesse prevenção".

Ao terminarmos a análise deste documento diremos, ainda, sobre a impropriedade do uso do vocabulário "esteio" todas as vezes que o colocamos entre aspas. Assim fizemos por ser este o termo contido no documento. A expressão *esteio* implica a função estrutural de suporte, o que, na realidade, não ocorre com as couçoeiras que organizam os "vigames de encosto"[165].

As construções de adobe têm seus "baldrames de pedra como he costume"[166]. Assim foram fabricados, em 1741, os alicerces das paredes da frontaria da Casa de Câmara de Sabará. Não conhecemos qualquer documento que mande, taxativamente, reforçar as paredes de adobes, nas cadeias. Com toda a probabilidade, porém, deveriam ter sido fortificados, porque até as de pedra o foram. Paredes de adobes deverão ser também as da Casa de Câmara e Cadeia de São João-del-Rei, para a qual, a 13 de abril de 1847, os vereadores resolveram mandar "aprontar os materiais de adobes"[167].

Cadeias construídas com paredes de tijolos, citaremos as das Casas de Câmara de Itapipoca, Aracati e Jaguaribe.

No Ceará, encontram-se, também, construções de Casas de Câmara e Cadeia, onde as paredes do primeiro pavimento são de pedra-e-cal, e as do segundo, de tijolo, como as Casas de Câmara e Cadeia de Soboeiro e Icó.

As paredes de tijolos, nas cadeias cearenses, variam de 0,80 a 1,00m. de espessura.

As únicas referências que conhecemos de Casas de Câmara e Cadeia construídas de pedra-e-barro são: a carta de Luís Dias, e o provimento de Manuel Franco, em São Paulo, em 1649.

Relembraremos, aqui, a carta de Luís Dias, datada de 15 de agosto de 1551, na qual comunica a el-rei que fizera, entre outras obras, "-

cadeia muito boa e bem acabada com casa de audiencia e camara em cima... tudo de pedra e barro, rebocadas e telhados com telha que servem já, de maneira que pelo presente me parece que isto he acabado até ho tempo mostrar de si mais cousas"...

Os termos da carta de Luís Dias são em parte confirmados pelo mandado de 16 de agosto de 1551, dia seguinte ao da referida carta, quando o Provedor ordenou ao tesoureiro "que pagasse a Pedro André Taipeiro Empreiteiro dezeseis mil e trezentos, e cincoenta reis, a metade em dinheiro, e a outra metade em mercadorias, que lhe eram devidas de trinta e nove braças e meia de taipa, que fez de empreitada na Casa da Cadeia, e camara desta Cidade do Salvador; ...a qual foi medida e vista por Luís Dias Mestre das ditas obras da dita Cidade"[168].

Ainda hoje, por vezes, encontramos na fábrica de paredes a utilização do taipal, no qual se despeja, por camadas, que são sucessivamente apiloadas, um aglomerado, uma mistura de argamassa, pedras miúdas e, vez por outra, pedras-de-mão. Sem entrarmos no estudo de suas variadas técnicas, diremos tratar-se de um processo de execução semelhante ao da taipa-de-pilão, ao do formigão, ao do concreto-ciclópico e – por que não fizer também? – ao do concreto-armado. Trata-se enfim de um processo construtivo que tem raízes no tempo. É uma taipa. O documento citado demonstra que este método de trabalhar também a pedra-e-barro, apiloando-os, requer taipeiros especializados. Tal processo nada tem que ver com os trabalhos de alvenaria, que eram entregues aos alvanéis que, na diversidade delas, executavam, igualmente, serviços de pedra-e-barro, e os de pedra-sêca ou pedra-insossa[169].

Manuel Franco ordenou "q. fizessem huma cadea caza do cons.° e de camara de pedra e barro de quatro palmos de largo a parede com bons alisercies e mais bem travejadas com traves fortes e as grades de ferro"...[170].

Assim, paredes de pedra-e-barro, bem travejadas, são as paredes externas do andar térreo da Casa de Câmara e Cadeia de Goiás, como já dissemos.

Os alicerces e paredes das cadeias, construídas de pedra-e-cal, deveriam merecer toda atenção e cuidado, de maneira que "a obra de alvenaria do fundo do alicerce até a altura das soleiras das janelas de baicho", isto é, das janelas das enxovias fosse "da maior pedra que se pudesse conduzir". As pedras, quando colocadas, deveriam atravessar as paredes, "ficando as cabeças ou topos um para dentro da Cadeia, outra para a rua, e daí para cima" paredes de alvenaria ordinária, mas sempre bem grossas[171].

Na Cadeia de Mariana, os alicerces das paredes externas deverão ter doze palmos de profundidade, medidos do insoleiramento. Alicerces de "pedra grande e bem maciçada a cal", com a espessura de "oito palmos para fazer por fora um palmo de corte" e outro palmo de corte pela parte de dentro.

Havendo instalações sanitárias e fogões, tanto as canalizações como as chaminés eram feitas, por ocasião da fábrica dos alicerces e das pedras, respectivamente. Para estes assuntos reservamos um capítulo especial.

Por vezes, as paredes fazem recorte na altura do sobrado, onde se assentam frechais para receberem as *entregas dos barrotes*. Não havendo recorte, os frechais ficam embutidos nas paredes, ou então, agora, as traves apóiam-se em favas, isto é, em consolos ou represas[172].

Reforçavam-se as paredes em atenção ao Campanário que por vezes eram também fortificados na grossura dos seus ângulos[173]. Alpoim especificou, em 1745, que as paredes da torre da projetada Casa de Câmara de Vila Rica deveriam "ser a prumo pela parte de dentro sem recorte algum, que somente os levará pela banda de fora". Contudo, as paredes das torres que se construíram e que chegaram até nós, obedeceram exatamente ao oposto: ficaram aprumadas pela parte de fora, fazendo-se os recortes pela banda de dentro.

Como vimos, reforçavam-se também todas as paredes internas das enxovias. Mas, para as demais, quase sempre eram "feitos todos os ingradamentos, dos repartimentos dos saloens e quartos, comuas, chaminés e escadas"[174].

A construção dos muros que limitam os terrenos de algumas Casas de Câmara e Cadeia, acompanha, em geral, os sistemas construtivos adotados

na fábrica dos edifícios. O muro da de Goiás é de taipa. O muro do terreiro da Câmara de Mariana tinha "de grosso dous palmos e meio, e de alto doze palmos". Junto aos cunhais da Cadeia, havia portas com portais de pedra de Itacolomi. As portas tinham de "largo seis palmos e de alto doze" e eram cobertas com lages de pedra[175].

O muro da Câmara de Icó é constituído por um soco sobre o qual assentam grades de ferro, entre pilares de alvenaria de tijolo. Os das Câmaras de Aracati, Caucaia e Quixeramobim são muros de altura limitada. Já o muro da Câmara de Itapipoca é suficientemente alto, caracterizando-se, assim, como verdadeiro muro de cintura de cadeia. O muro da de Itapipoca foi construído com renque de vãos cegos e com cobertura de telhas.

Telhas, tijolos e pedras, quase sempre protegem muros e paredes. Tal proteção, participando de menor ou maior balanço, cumpre uma necessidade funcional, mas apresenta sempre uma solução plástica correspondente.

Podia ser a proteção de simples "*encascamento* por cima de tijolo, telha" ou pedras, como em Aracati e Caucaia[176]; de simples *capeamento* de tijolo, telha ou, então, pedra, como as de Itapipoca, Goiás e Mariana; proteção organizada, em *cimalha de boca-de-telha*, como em Caucaia, Goiás e Jaguaribe[177]; proteção formando *beiradas de "boa cachorrada* (sic) e bem sahida p.ª fora *por cauza das agoas*", como em Goiás[178]; proteção de *cimalhas molduradas*, de madeira, de massa ou mesmo de pedra em toda a roda. São freqüentes também as cimalhas de pedra "somente em cima dos cunhais... com seus ressaltos, e toda a mais cimalha... de tijolo seguindo as mesmas molduras q. tiver as q. está em cima dos cunhais"[179].

Na casa de Câmara de Mariana, os cunhais são de "cantaria do Itacolomi, e da mesma pedra as suas cimalhas, e as cimalhas de todas as quatro faces... fingidas e feitas de cal na forma do risco"...[180]. Mas, na Casa de Câmara de Ouro Preto, toda a cimalha é de pedra, em redondo, isto é, pelos quatro lados, em toda a volta. Distingue-a o apuro com que foi executada a *pingadeira* do lacrimal. Esta é ainda valorizada na luz pelo jogo de sombra projetada pelo *lacrimal*. Esse apuro é conseqüência também da qualidade do material aplicado: arenito. A pingadeira, organizando-se com dois dentes reduz a região em que a água possa ofendê-la por absorção.

Entablamento completo de arquitrave, frisa e cornija ou cimalha encontra-se na Casa de Câmara do Salvador. Oferecendo transição proporcionada da parede ao beiral, as cimalhas estão servidas por perfilaturas, cujas molduras mais usuais são o filete, a meia cana, quarto de redondo, gola, talão, etc.

Algumas vezes, coroando ainda as paredes, surgem as varandas ou platibandas. Em Ouro Preto, é vasada "a varanda de balaustres sobre a cimalha real"[181]. Já a varanda da Câmara de São João del Rei é cheia e ornada com "florões e muitos outros enfeites, indispensáveis para que a obra não (ficasse) defeituosa"[182]. Tanto em um como em outro edifício, porém, as varandas são interrompidas por falsos frontões. Verdadeiros frontões, conseqüentes dos telhados de duas águas são os das Casas de Câmara de Itaboraí e Maricá.

Os embasamentos, quando existem, se reduzem, em geral, a simples socos, como em São Sebastião[183]. O soco da Casa da Câmara de Mariana assenta sobre o insoleiramento dos alicerces; daí para cima, é metido a prumo até a altura de cinco palmos, onde faz novo insoleiramento, isto é, novo respaldo. O pedestal de "ensilheria de cantaria"[184] da Câmara de Ouro Preto não dispõe de base; tem apenas o núcleo ou dado em talude, e cornija reduzida a um simples cordão. O núcleo em talude dá maior força ao pedestal e elegância ao monumento. Este talude, independentemente de satisfazer sua função técnica – muro de sustentação – contribui para evitar uma deformação ótica que, seguramente, se manifestaria na ilusão de o edifício se alargar para o alto. Tal deformação resultaria da regular altura do edifício e do acentuado balanço de sua cimalha, bem sacada. Para a recuperação aparente da prumada das paredes, contribui também o feliz expediente da estatuária. Sobre cada um dos cunhais, lá estão as imagens da Lei, da Justiça, da Força e da Temperança, hieraticamente colocadas em cima dos dados extre-

mos, da varanda vasada, de balaœstres.

Embasamentos há que se reduzem a simples degraus de escadas, como seja o da Câmara do Salvador, que, por sua escala humana, proporciona ao monumento maior aparência. Muitas vezes, os embasamentos residem apenas nos cunhais, reduzindo-se a simples pedestais de pilastras, como em Alcântara e Laguna.

Observa-se também a existência de cordões, que se manifestam algumas vezes, caracterizando os níveis dos andares. Lembramos os cunhais apilarados, acusando firmemente os limites laterais das paredes.

Finalmente, as paredes, enquadradas ou não pelos embasamentos, varas de cunhais e cimalhas, ou, então, por baldrames, esteios e frechais, recebiam revestimento a régua, a desempenadeira ou a colher.

E era de uso as paredes "rebocadas de bosta (sic) e cayadas, tudo no última perfeição". Reboco de "bosta" era, em 1741, o da Casa de Câmara e Cadeia de Sabará[185].

Essas paredes, independentemente de suas características técnico-funcionais, já se acham decoradas pelos próprios elementos constitutivos. Muitas estão enriquecidas pela cor de seus materiais heterogêneos. Outras decorações e ornamentações, superficiais ou não, interferiram também, e para elas reservamos os capítulos que se seguem, onde serão tratadas em particular.

B) VÃOS

A *janela* tem sua luz limitada pelo quadro constituído de ombreiras, verga e peitoril, que organizam o vão. Na construção de frontal, as ombreiras aproveitam-se, por vezes, dos esteios principais, mas constituem-se com esteios secundários, e o peitoril é chamado, também, pau-de-peito. Os quadros de pedra são, geralmente, fabricados com lancil. As ombreiras colocam-se em rebaixos feitos na parede, formando dentes para o lado do vão, e ficam apilaradas, isto é, ressaltadas sobre o paramento da parede, à moda de pilar. A janela tem soleira, que por vezes vai ainda ocupar no quadro o lugar do peitoril. Assim é o quadro da janela.

Porém, a janela é quase sempre "rasgada pela parte de dentro até o pavimento"[186]. O rasgo faz descer a soleira, cria o largo-do-vão e reduz a espessura da parede, formando o pano-de-peito. E, assim, fica constituída a janela-de-peito.

Geralmente, as ilhargas ou faces-do-rasgo são ensutadas[187]. O largo-do-vão é limitado internamente pelo vão-do-largo, quase sempre enquadrado por alizares de simples cabeça ou, então, "de cabeça e aduela"[188]. Defendendo a verga ou padieira, da sobrecarga da parede que lhe fica por cima, constrói-se o arco-de-descarga, que se prolonga por toda a espessura da parede, constituindo a volta-de-dentro ou, então, a contra-padieira (arco-plano) cobrindo o largo-do-vão. A volta-de-dentro e a contra-padieira geralmente são capialçadas, têm vôo. Os expedientes de que acabamos de falar, contribuem sobremaneira para melhor iluminação, ventilação e visibilidade. No largo-do-vão colocam-se com freqüência os assentos ou conversadeiras.

Mas o rasgamento das janelas pode ser feito, também, pela parte de fora. O uso, quase normal, de serem elas rasgadas pela parte de dentro contribui para que a expressão *janela-rasgada* viesse designar simplesmente as "janelas rasgadas pela parte de fora"[189]. Adotaremos daqui por diante a designação de janela-rasgada no sentido tradicional.

A soleira da janela-rasgada pode apenas ressaltar sobre o paramento externo da parede ou, então, irmanar-se com os cordões ou, ainda, ser soleira sacada: bacia.

A janela-rasgada pede guarda-corpo: varanda, vazada ou não. Sendo a varanda de madeira, diz-se, também: *balcão*[190].

A janela-rasgada possuindo bacia, a varanda forma púlpito e se diz *janela-de-púlpito*[191].

Nas câmaras, as janelas-de-púlpito serviam de Tribuna[192].

É comum as soleiras sacadas se estenderem pelas fachadas, servindo ou não a duas ou mais janelas, dizendo-se: sacada corrida, bacia corrida, varanda corrida. Nas portas, o vão-do-largo é trânsito.

Agora, poderemos dizer que as câmaras e cadeias usaram também, nos seus vãos, quadros de massa, de madeira e de pedra, com vergas

retas ou curvas. No Ceará, em algumas casas de câmara encontram-se, igualmente, vergas em ogiva, como em Aquiraz[193]. A verga quase sempre tem protetora "cimalha erguida a romana"[194]. As janelas – onde as soleiras ficam na altura do peitoril – eram as preferidas para as enxovias. As janelas-de-peito ficavam em geral situadas nos cômodos de menor importância. Lembraremos aqui as janelas-de-peito, baianas, onde o peitoril é substituído por uma simples tábua-de-peito, como na câmara de Jaguaripe. As casas de câmara e as de audiência eram honradas com janelas-rasgadas, das quais a preferida era a de púlpito. Em Goiás, as varandas são vazadas e entaladas pelas aduelas das ombreiras, em desobediência ao projeto, que mostra janelas-de-púlpito. Na câmara de Jaguaripe, as varandas têm mão nas cabeças das ombreiras, mas, nas câmaras do Salvador, Mariana e Laguna, formam púlpitos e ficam ancoradas nos panos das paredes. Nas câmaras de Maricá, Itaboraí e São João del-Rei, encontram-se varandas corridas. Varandas com balaœstres de madeira, torneados e recortados eram as de Vila Rica, em 1723, e as de Sabará, em 1738. As varandas de madeira da câmara de Cachoeira foram, em 1853, substituídas por outras de ferro. Varandas de grades de ferro são as de Mariana, que tiveram "pirolas de chumbo torneadas e douradas, tudo bem feito, seguro e forte como pede semelhante obra"[195]. Varanda de ferro onde se colocaram as armas imperiais, vemo-la em Icó.

As portas têm também seus quadros lisos ou, então, refundidos, e por vezes, soquetiados, isto é, com socos. As portas de entrada das casas de câmara organizaram-se em Santo Amaro e Minas do Rio-das-Contas. A de Porto-Seguro teve "hum portal muito bem feito..., em sima do portal as armas de S. Mag.de", e o mesmo consta no prospecto da Câmara de Goiás[196]. A porta da Câmara do Salvador enriquecia-se com um frontão heráldico, rompido pelas armas del-rei. Primeiramente figuravam sobre as portas as armas del-rei "Nosso Senhor". Depois, instalaram-se as armas do império.

Nas Câmaras de Mariana e Ouro Preto, as portas de entrada ficaram encastoadas em verdadeiras portadas. A portada marianense, alcandorada no patamar de chegada da escada, sustém e ostenta uma tarja bem movimentada, em cujo campo se acham as armas do império em substituição às de del-rei, tarja que, rompendo a cimalha, eleva a coroa acima da beirada. A coroa é real.

A portada da Câmara de Ouro Preto distingue-se pelo caráter monumental, de ordens superpostas. É coroada por um frontão retilíneo, que resguarda as armas do império, que aí teriam sido colocadas também em substituição às do reino. As armas imperiais enchem o tímpano, transbordando pela cimalha e pelo vértice das empenas. Tem três colunas jônicas, cujos capitéis são lavrados com desenvoltura. As colunas são soltas, de fustes lisos e contraturados, e assentam em dados. Caracteriza-se, também, por ter o eixo central membrado, contribuindo para mais fácil assento da torre. O monumento possui apenas cimalha, mas, na portada, as ordens têm entablamento. Esta portada encontra origem no prospecto de Cunha Meneses, porém em sua execução sofreu alterações. No lugar da pequena escada, de um só lanço perpendicular à fachada, colocou-se outra, de duas mãos paralelas à mesma, e com patamar central de chegada. A "formosa e regular varanda" de balaœstres de alvas pedras foi substituída pela varanda corrida de ferro, onde estão as armas de Bernardo José de Lorena – 11° governador das Minas, 1797 a 1803 – 5° conde de Sarzedas, com a seguinte legenda: *Semper honos nomenque suum laudesque manebum* (A honra, o seu nome e os louvores sempre permanecerão, ou, melhor, interpretando: ... "com fama e glória viverão teus louvores em memória"[197]. Igualmente, não se executaram três colunas da ordem superior. Fizeram-se pilastras compósitas.

A portada da Câmara de São João del-Rei ficou apenas modelada no plano da fachada. Seu frontão aparece desajeitado, pois não se fez a torre[198].

A construção dos vãos internos segue os princípios já expostos. Os portais eram – como já se disse – lisos, refendidos, soquetiados ou não. Os de madeira tinham freqüentemente guarnições e também cimalhas de madeira. O acesso às enxovias fazia-se por meio de alçapões,

de entradas baixas e de portas. Primeiramente, é de admitir o alçapão, abertura feita no piso do sobrado, e cuja execução está na dependência de seccionamento de barrotes e interferências de "-cadeias", isto é, vigas colocadas transversalmente aos barrotes seccionados, encadeando-os, servindo-lhes de apoio e limitando o alçapão por dois dos seus lados. Com o tempo, vagarosamente, a porta lhe fez concorrência. Já em 1723, a cadeia dos brancos em Vila Rica tinha "portas por dentro", e a cadeia dos negros "porta forte no taboleiro do princípio da escada que servia as casas de cima". O prospecto de Cunha Meneses também, já indica portas nas enxovias (1784). Ainda em 1833, os vereadores de São Paulo determinaram "que a entrada para a prisão grande ainda não concluída (deveria) ser também por alçapão em cima (no) corredor)[199]. Em 1852, os camaristas de São João del-Rei resolveram não fazer "portas rasgadas" nas enxovias, e sim "que, o rompimento das paredes onde se (-deviam) assentar as portas das duas enxovias do fundo seriam ao rés do chão[200]. Contra as aberturas ao rés do chão protestaram o delegado de polícia, o juiz municipal e o juiz de direito, que desejavam alçapões embora o espírito da Constituição e o do Código criminal determinassem o contrário, como diziam os vereadores[201]. Apesar de tudo, o acesso às enxovias complicava-se ainda mais em algumas cadeias. Havia duplas entradas. No projeto de Pires Pardinho, verifica-se que pelos alçapões se descia a corredores, pequenas passagens que se comunicavam diretamente com as enxovias, mas pelo alto. Dessa maneira, para se chegar dentro das enxovias, era preciso descer duas vezes por escadas-de-mão. Na cadeia de Minas do Rio-das-Contas, o acesso às enxovias se faz através de uma passagem de 0,80 de largura por 1,47m de altura. Passagem aberta por cima de uma porta da casa do corpo-da-guarda e para a qual se sobe por uma escada-de-mão. Dessa passagem é que se desce para as enxovias[202].

Em algumas prisões havia frestas, seteiras ou "janelinhas com suas grades de ferro sahidas para fora (servindo) de vigias, das quaes hua so pessoa ao mesmo tempo, e sem ser sentida (pudesse) ver o que os prezos (faziam) nas cadeias"[203]. As frestas que não tinham finalidades de vigia tornavam-se cegas. Os dois segredos de Mariana tinham "huma fresta em cada hum, sendo esta rasgada para huma e outra parte, sendo estas tão somente fingidas, e a sua soleira, assentada em altura de doze palmos". Essas frestas cegas tinham "de largo tão sòmente três quartos de palmo e, de alto quatro". No Museu da Inconfidência, lá estão as "janelinhas".

As casas de Câmara e Cadeia, independentemente dos arquetes que já vimos, fizeram uso também dos arcos. Arcos construídos com roscas de tijolo. Lembraremos aqui, destacadamente, os arcos de cantaria, com aduelas bem definidas, do antigo pórtico do Salvador. O arco-pleno foi o preferido pelas Casas de Câmara. Os arcos de "círculo redondo" encontramo-los em Ouro Preto, Mariana, Pilar, e, sobretudo, organizando as arcadas dos pórticos. Os arcos plenos dos pórticos, em ritmados arranjos, assentam sobre pilares, comumente, soquetiados. As impostas, quase sempre acusadas com "faxas sacadas"[204]. As arquivoltas ou "voltas de fora"[205] sempre ressaltadas. Excepcionalmente, a arcada da Câmara do Salvador era contínua; as arquivoltas tangenciavam-se nas impostas; os arcos da cantaria nasciam sobre capitéis de robustas colunas também de cantaria, de fustes lisos e bases. As colunas assentavam em dados muito simples e achatados.

Os pilares extremos dos pórticos eram sempre reforçados, a fim de cumprirem sua missão estática. A fortificação dos pilares extremos contribuía para que não fossem absorvidos pela luz (Cloquet, Guadet). Por aquelas mesmas razões, as colunas extremas do pórtico da Câmara do Salvador estavam contrapostas aos pilares que formavam os cunhais.

C) COBERTURAS

Os gêneros de cobertura que temos de considerar nas Casas de Câmara e Cadeia são: abóbadas e telhados.

As abóbadas, que tiveram maior campo de aplicação em nossos monumentos religiosos, tornaram-se tímidas ao se manifestarem nas Casas de Câmara e Cadeia. A rigor, teríamos que

classificar algumas como abóbadas-suporte. A aplicação dessas abóbadas ficou limitada à cobertura de pequenas passagens, como sejam os trânsitos das entradas da Câmara de Ouro Preto. Usando ainda de rigor, poderíamos dizer que esses trânsitos são cobertos com arcos bem espessos, de alvenaria de pedra e revestidos com silharia. E não seria despropositada essa qualificação, pois a abóbada que sustenta o patamar alto da escada de Mariana foi assim também interpretada, segundo os termos do "Registro das condições com que se rematou a nova obra da Cadeia e Casa da Camara". A abóbada de berço de uma das prisões da Cadeia do Crato é em arco-pleno, em alvenaria de tijolo, sobre uma superfície aproximada de 7,50x5,00ms, talvez seja a abóbada de maiores dimensões, a serviço das Casas de Câmara e Cadeia. Abóbadas de coberturas são aquelas pequeninas abóbadas hemisféricas, de alvenaria, das torres do Salvador e de Santo Amaro. A abóbada da torre de Ouro Preto é lobulada.

Neste estudo de telhados, faremos referências a certas e limitadas características gerais dos seus elementos constitutivos: madeiramento, encaibramento, e telhado propriamente dito. Estudá-los-emos, apenas, nos domínios das Casas de Câmara e Cadeia, e al não diremos.

O madeiramento é constituído por couçoeiras de seções quadradas ou de seções que muito se lhes aproximam. Comumente, as Casas de Câmara adotaram o sistema generalizado de repousar as armações dos telhados sobre pontaletes ou, então, sobre paredes ou, ainda, sobre pilares de alvenaria, que se elevam por dentro do forro, como na Câmara de Maragogipe e na de Cachoeira. Quanto à forma, armaram-se os telhados em duas águas na Câmara de Itaboraí e na de Jaguaribe; em quatro águas, nas de Cachoeira e Goiás; em várias águas, nas de Salvador e Ouro Preto[206]. Algumas dependências cobriram-se com telhados de meia-água ou alpendre, como sucede em Goiás.

Para a execução do telhado da Casa de Câmara de Mariana, ordena o seu tão citado documento: "será todo o madeiramento do telhado de *copiara* e *cumieira* com as *thezouras* necessárias para a segurança da mesma obra, levará terças por todos os quatro lados... e levará este madeiramento os precizos pontaletes e escoras para a sua segurança e serão todas as madeiras de lei. Será feito o trapeirão para o serviço do Campanario como se mostra"...

Analisando as determinações supra-transcritas, diremos que se deve entender por tesoura à do sistema aberto de falso-nível ou linha elevada, denominada vulgarmente, no nordeste e norte do país, tesoura de *canga-de-porco* ou de pernas mancas, respectivamente, ou, então, a tesoura com linha, sem pendural. *Copiara ou copiar* é o mesmo que *tacaniça*. Empina-se a tacaniça nos telhados de duas águas, e forma empena[207].

O encaibramento ou varejamento executava-se com material bastante variado, como caibros de paus roliços ou, melhor, varas roliças, isto é, "caibros do mato virgem redondos e bons" ou, então, caibros lavrados a machado ou, ainda, serrados.

Os caibros, ordenados para a Câmara de Mariana são: caibros lavrados a machado, tendo de altura três quartos de palmo e de grosso meio palmo, e assentados em distância uns dos outros dous palmos. Com aqueles mesmos materiais faziam-se as cachorradas e também os contrafeitos ou contra-caibros.

O ripamento era feito com ripões ou, então, com ripas, lenhosas ou fibrosas. Na Câmara de Mariana foram aplicadas "ripas serradas, de murici, com meio palmo de largo e uma polegada de grosso, pregadas em distância uma da outra tres quartos de palmo". Na fábrica da armação do telhado tinha-se por objetivo, também, obter a sanca tão característica dos nossos tradicionais telhados de até meados do século XIX, quando deixam de ser trabalhados com contrafeitos. Observe-se que o trapeirão marianense está coberto com telhado de duas-águas, ao passo que o pequeno campanário da Câmara de Goiás é provido de telhado acoruchado, isto é, em pirâmide de base quadrangular, tão elevado que se não pode andar por ele[208].

Finalmente, as Casas de Câmara foram cobertas com palha ou com telha.

Em 1575, a Casa de Câmara de São Paulo

cobria-se de sapê. De sapê era ainda sua cobertura em 1579, quando os vereadores obrigaram os seus moradores a dar feixes de sapê e escravos para o serviço de reparo[209].

A telha foi sempre material ambicionado para o "enobrecimento" da vila[210]. Com Tomé de Sousa vieram oficiais para fazer telhas. Em 1551, Luís Dias informa a el-rei que fizera, em Salvador, Casa de Câmara e Cadeia, Casa de Fazenda, armazéns e ferrarias, todas com "telhados com telha". Voltando a São Paulo, em 1584, o povo queria uma casa nova para a Câmara e que fosse coberta com telha[211]. As telhas eram de canal de bom tamanho e de boa forma[212]. Era preocupação dos vereadores que fossem bem enformadas, grandes e todas iguais por uma, com dois palmos e meio depois de cozidas[213]. Na variedade de modos em que se trabalhavam as telhas, e sobre os quais não cabe aqui dizer, foram as Casas de Câmara cobertas, pelo que sabemos, apenas com *telhados valadios* (telha vã); *embocadas ou cravadas* (pregos de massa nas bocas das telhas de coberta); *encaliçados* (telhas de coberta, pregadas com massa pela boca e pelos lados) e *telhados cintados ou percintados*, como se diz, hoje em dia, na Bahia, e denominados com mais propriedade nas Minas Gerais de "*telhados espinhados*" (formado de telha vã, ou de telhas embocadas, cujos canais, espaçadamente, de três em três ou de quatro em quatro, são tomados com cacos de telha e argamassa, sendo o cume e as beiras assentes em argamassa[214]. Na beirada da Casa de Câmara de Sabará, em 1738, colocou-se "cano de latão" para receber as águas do telhado e expulsá-las de seus pedestais[215]. Na Casa de Câmara de Ouro Preto, entretanto, fizeram-se calhas de "cantaria para esgoto dos telhados", e em 1832 os camaristas providenciaram fossem elas forradas com chumbo em pasta, por estarem vazando[216].

D) PISOS E FORROS

Os pisos e forros das cadeias eram fortificados. Na de Ouro Preto, em 1723, os pisos foram fabricados com lastro de couçoeiras, de três quartos de palmo em quadra, madeira de lei, formando xadrez[217]. Nas enxovias dos negros, o lastro era de "xadrêz debaixo do chão e aterrado com terra", seguramente com terra batida e, talvez, com sangue de boi[218]. Nas dos brancos, porém, o lastro de couçoeiras era assoalhado por cima do xadrez.

Em São Paulo, em 1733, todo o piso assentava sobre lastro de carvão, e era organizado "com vigas unidas, pregadas nas cabeças com as que guarneciam a cadeia". Sobre as vigas, o soalho de "consoeyras de pau de ley, suficiente passando-lhe a roda huas sintas de altura e grossura de duas consoeyras[219].

Na cadeia de Sabará, em 1741, mandou-se fazer o piso "nas Inchovias dos negros com todos os pranxoens que lhe (fossem) necessários tendo estes todos seis nabos (sic?) de largura de hum palmo em quadra de tal sorte que (ficassem) ao olivel" e, sobre os pranchões "taboado bom que rachado, de compr.é de quatorze palmos e três dedos de grosso com oitenta cavilhas de ferro de palmo de comprido"[220].

Em 1745, ordenou Alpoim que os pisos dos calabouços da cadeia de Ouro Preto fossem "lageados por baycho com lagedo do morro, e que nenhuma pedra (tivesse) menos de cinco palmos de comprido, e hum ou dous de groço, excepto em alguns angulos"[221].

Os pisos das enxovias de Mariana são lajeados na frente das chaminés e comuas em todo o comprimento, com quatro palmos de largura. Lajes bem assentes, de pedra dura, lavrada, apresentando juntas feitas com picão miúdo e bem unidas. De acordo com as "condiçõens", as partes restantes dos pisos foram rebaixadas e lajeadas com lajes toscas mas faciadas para que, no final, todos os pisos ficassem de nível com os lajedos das frentes das chaminés e comuas. Sobre os lajedos toscos dos rebaixos, foram colocados barrotes de braúna de um palmo de grosso e três quartos de largo fazendo todo o comprimento de largura das enchovias assentados em distância uns dos outros dous palmos bem direitos. Por cima dos barrotes, o tabuado do soalho com "bitola de porta e junta de meio fio". As tábuas tinham no mínimo dois palmos de largo, trabalhadas a enxó bem pregadas com "pregos caibrais e de paus-a-pique[222].

Ainda no andar de baixo, lembraremos os

pisos das enxovias cearenses, pavimentados com "tijolos-ladrilhos", de uso generalizado no norte do país e, seguramente, aplicados também em pátios internos que, em outras casas de Câmara e Cadeia foram, igualmente, pavimentos com lajes de pedra, como o de Ouro Preto[223]. Como de hábito, o barrotamento é obra-de-tosco, ou de preto, porém o tabuado é obra-de-limpo ou de branco, como em Mariana, onde foi lavrado a enxó, mas "atravessado a rebote"[224].

Geralmente, o soalho é trespassado, isto é, de tábuas emendadas. É de admitir, contudo, a existência de soalho-a-encher, fabricado com tábuas de comprimento igual ao da casa, tabuado sem emendas.

Em Ouro Preto, o tabuado do piso de todo o sobrado assentava em barrotes bem juntos e unidos como está ainda em uma das casas do Museu da Inconfidência. Mediam os barrotes 26cms. em quadra e serviam de forro às enxovias. Os barrotes da Casa de Mariana têm um palmo e um quarto de alto por um palmo de largo, e distanciam-se de palmo e meio de eixo a eixo. Em Mariana, porém, o forro das enxovias foi feito com "tábuas de bitola de soalho".

Rompem-se os barrotes para formar o alçapão mas – tornamos a dizer – consolidam-se com as cadeias e chapas de ferro que guarnecem o alçapão em toda a roda[225].

Em 1733, na cadeia de São Paulo, foi mandado fazer um entresolho, um ante sobrado de madeira de lei assoalhado para defender o sobrado de cima[226].

Em geral, nas enxovias os forros são de esteira, isto é, planos[227]. Os forros planos eram completamente lisos, ou então recebiam simples mata-juntas e molduras ordinárias. Alguns eram à moda de *esteira-de-sobreposto* ou *saia-e-camisa*[228].

Forro de esteira foi mandado fazer, em 1723, na "sala-vaga", na sala do meio da Câmara de Vila Rica[229]. Forros de esteira, dizemos nós de estuque, foram previstos para a casa da Câmara e para a casa de audiências de Vila Rica, em 1745, segundo os apontamentos de Alpoim. Os forros seriam pelos "quatro lados bem acentado e (palavra ilegível) com forquias" (fasquias). Ainda nesta data determinou Alpoim: "Que por baycho da Casa da Câmara se forrará de esteyra e junta coberta com divisão de tres paineis egoaes, e com duas molduras ordinárias[230].

Geralmente, os forros das casas de câmara e das casas de audiências eram forros-de-armação. Em Vila Rica, no ano de 1723, foram de "armação com seus cordões e molduras em roda com hua gola deslavada com seu redondo em sima e os cordões lizos"[231]. Em Mariana, os forros são de armação, em forma de barretes, com "os seus panos lizos ornados as... de moldura, levando em roda sua simalha, bem proporcionada, repartida segundo a arte toda a moldura e ornato de frizo"...

A Casa de Câmara do Salvador é de planta retangular, mas o seu forro é de barrete de base irregular, octogonal. Não se cuidou da transição suave de uma forma à outra. Não figuram trompas, nem perxinas, ou represas para atenuar a mudança de volumes. A lei é a do contraste. Junto aos cantos da casa, sobre a cimalha, figuram simples forros, pequenos planos horizontais, triangulados, definindo o octógono em que se assenta o barrete cujas faces estão ornadas com molduras sobrepostas. Na armação de cada um dos triângulos verificam-se dois lados formados pelos frechais; e o terceiro, por uma couçoeira que garante a indeformabilidade do sistema. As couçoeiras dizem-se *travesseiros*, e neles repousam as faces menores do barrete. Tirantes de ferro asseguram, também, a estabilidade da armação do forro de madeira. A composição do barrete da Casa de Câmara do Salvador não é comum; contudo, soluções idênticas encontram-se alhures. Muitos forros eram enriquecidos com engraçadas cimalhas, sustentadas pelas caveiras ou fixadas no taquejamento. Nem todas as casas de câmara tiveram forro. Esta solução teria sido imposta, algumas vezes, por questões econômicas, e, outras, por imposição climática como se poderá justificar para algumas casas de câmara do Ceará, que ficaram sem forro[232].

E) ESCADAS

As escadas são elementos de circulações verticais onde incontestavelmente se concentram grandes atenções.

Nas Casas de Câmara e Cadeia, encontramos

escadas externas e internas; de madeira e de pedra, de trapeiras e de torres; escadas-de-mão. Escadas há, em que os pisos dos degraus se apresentam com seus bocéis bem perfilados; guarda-chapins de madeira ou de pedra com suas molduras; corrimões sobre guarda-corpos cheios, ou então vazados; de alvenaria ou de cantaria; de balaustrada ou de gradeados; colunas, pilastras e quartilhas, sempre bem lavradas. Em escadas mais simples, quando entaladas, existindo o corrimão, reduz-se ele, por vezes, a simples varas, presas nas paredes.

Quanto às escadas externas, com seus largos patamares-de-chegada, queremos lembrar mais uma vez, sua tradicional expressão: Tribuna. As escadas caracterizam um grupo de Casas de Câmara e Cadeia. Construíram-se de um só lanço paralelo à facbada com patamar de chegada em Laguna e Santa Luzia de Goiás; de dois lanços retilíneos, paralelos à fachada, com patamar alto de chegada, em São Sebastião, Ouro Preto e Quixeramobim; de vários lanços, com patamares-de-volta, intermediários, em Mariana, e sobre esta voltaremos a falar. As escadas externas das Câmaras caracterizam-se, ainda, por terem ficado sistematicamente encostadas nos edifícios, não são escadas soltas. A escada de madeira da Câmara de Luziânia, antiga Santa Luzia de Goiás, é totalmente coberta por telhado. Na Câmara de Santos, o quadro de Benedito Calixto, existente no Museu Paulista, mostra a antiga escada de dois lanços retilíneos, paralelos à fachada, tendo o seu patamar-alto coberto com telhado de três águas, que se apóia em duas colunas colocadas sobre o guarda-corpo. O patamar-de-chegada da escada da Câmara de Quixeramobim é coberto com meia-água. Nesta escada, o guarda-corpo, se pode dizer, cresceu para servir de suporte ao telhadinho e sobre ele foi aberta a sineira. Mas, em geral, as escadas externas são descobertas, como em Mariana e Ouro Preto. Queremos fazer sobressair essas escadas mineiras. Por seus lavores, distinguem-se das demais: corrimões, balaœstres, colunas, pirolas e quartilhas bem ornados e trabalhados. O guarda-corpo da escada marianense é cheio, mas o da ouropretana é vazado. Nesta última, notaremos que os seus dois lanços retilíneos ficaram desiguais em virtude do declive do terreno da praça, desequilíbrio que a não prejudicou, e está enriquecida com o chafariz aí inaugurado em 1846, e sobre o qual falaremos em outra oportunidade. A escada tem guarda-corpo vazado de balaœstre, e, incontestavelmente, toda ela contribui para maior realce do edifício.

A escada da Câmara de Mariana tem cinco lanços, dos quais um é perpendicular, e quatro são paralelos à fachada, dois a dois. Seu maior desenvolvimento e largueza permitiram-lhe possuir amplos patamares-de-volta. O tradicional uso de tribuna que a tais escadas se dava, faz com que se compreenda melhor a expressão teatral da escada marianense. Há nela um sentido hierárquico. A expressão cenográfica é acentuada pela heráldica portada que a coroa e lhe faz fundo. Seus degraus são todos feitos de pedra da Passagem e os dos quatro lanços de cima são inteiros e os mais o maior que p^{TM}de ser. Têm "moldura de bocel com seu redondo e filete e meia cana, e bem repartido e proporcionado a seu molde". Os patamares são revestidos com lajes de pedra de Itacolomi. Todo o guarda-corpo é revestido com pedra pela parte de dentro, e ornado de corrimão moldurado, de pedra da passagem. A escada levou "cunhais e pilastras com pirolas feitas da mesma pedra da Passagem, muito bem lavrados". Da mesma forma, suas quartilhas, contrapostas às colunas. Foi feito o "arco e todo o vão para receber sobre si o patama(r) alto da entrada, a saber, o arco de fora da mesma cantaria e a sua volta". A "sua volta de dentro (foi) feita de tijolos e cal, e tudo o mais maciço de pedra e cal".

O autor das "condições" para a construção desta obra advertiu "que na porta da entrada do pátio para ela subam dous degraos, um qua faça soleira a mesma porta, andando para fora os mesmos palmos dos seus ornatos tão somente a sacada do dito degrao, e outro o que pedir o passo determinado e razão de formar melhor, e por ficar esta porta mais resguardada dos respingos que do telhado batem neste pátio[233].

As escadas internas são de lanço reto, de madeira, como em Cachoeira, ou, então, de can-

taria, como em Ouro Preto. Em geral, são entaladas e suspensas. As mais das vezes, são de pernas-galgadas (degraus pousando sobre as pernas), como é o comum de nossas antigas escadas. Vez por outra, um lanço fica completamente livre, ou, então, encostado à parede (Santo Amaro). Há vários tipos de escadas internas: de um só lanço entalado, como a de Porto Seguro; de dois lanços ortogonais, em esquadro, com patamar intermediário, como a de Pilar; de três lanços paralelos com patamar de volta, como a de Ouro Preto; de quatro lanços desencontrados e independentes, interessados por amplo varandim, como em Santo Amaro; escadas baianas, cruciformes, como a de Salvador; de quatro lanços retilíneos em que, dois a dois, se cruzam em ângulo reto, formando um patamar de volta, intermediário e central. Nessas escadas de quatro lanços, um vai buscar a rua; outro, desce ao pátio; os demais sobem para as alas laterais do prédio, cada um deles, para um lado.

As escadas para as trapeiras e para as torres são também de madeira ou de pedra. Quanto à forma, são retilíneas ou de caracol. As escadas helicoidais são sempre de pião: núcleo cheio. Em Mariana, a escada para a trapeira é entalada, de pernas galgadas, retilíneas e de madeira. Alpoim, em 1745, determina que para a torre se suba "por uma escada de caracol de madeira". Para a atual escada da torre de Ouro Preto, foi determinado "que a escada he de caracol com degraos metidos na parede a qual hira em sirculo redondo pela parte de dentro, a escada chegará a caza do relógio"[234]. E assim foi feita. Em algumas cadeias, os desvãos das escadas foram aproveitados para prisões (Ouro Preto, Quixeramobim). De passagem lembraremos aquelas escadas-de-mão, com cargas aos carcereiros.

F) FECHAMENTO DOS VÃOS

Normalmente, os quadros de madeira são rebaixados. "Portais rebaixados" eram os das portas das "casas de cima" da Câmara de Ouro Preto, em 1723.

Os batentes fixavam-se nos quadros de pedra por intermédio do caixilho de madeira, o *aro-da-pedraria*. O caixilho era fixado no quadro com parafusos "chumbados com toda a segurança"[235]. E assim ficavam seguros no *dente* pela *gola* da ombreira. No século XIX é que os caixilhos começaram a ficar entalados pelas aduelas das ombreiras. *Marcos* e *verga* constituem o caixilho que, nas janelas-de-peito, é acrescido da *travessa-de-peito*[236].

Nas janelas das prisões colocavam-se grades de madeira ou de ferro e "bem entendido, que cada janela leva(va) duas grades" quase sempre.

Grades de ferro de macho-e-fêmea simplesmente, ou, então, de macho-e-fêmea com travessas encalcadas. Ferros de polegada e meia foram os preconizados por Alpoim, em 1745, para a cadeia de Vila Rica. Os das grades da cadeia de Mariana deviam meter todas as suas pontas meio palmo na cantaria. Grades de madeira encontramo-las em Aracati, Jaguaripe e Goiás. Alpoim determinou para a cadeia de Vila Rica que as grades de pau tivessem "tres polegadas de lado". Grades de pau, feitas com pernas-de-três, é como diríamos hoje. Advertimos, porém, que todas as grades de madeira eram chapeadas com ferro.

As janelas "para se fecharem as grades das enchovias" apareciam sempre reforçadas. As das enxovias marianenses foram mandadas fazer com quatro dedos de grossura.

As portas das prisões igualmente se faziam com fechamentos, ora cheios, ora vazados: portas maciças e portas gradeadas, de ferro ou de madeira. Freqüentemente as portas de madeira eram também chapeadas, quando não guarnecidas "com barras de ferro pregadas com pregos de grossas cabeças"[237]. Na cadeia de Cachoeira, as grades de madeira organizaram-se com pernas-ao-alto e travessas espaçadas. Em Aracati, Jaguaripe e Goiás as grades de madeira formam xadrez. Em Ouro Preto, são gradeadas as portas de ferro das enxovias.

As Casas de Câmara e Cadeia adotariam os tipos generalizados dos fechamentos cheios, de madeira. Portas e janelas, como hoje ocorre, tinham nomes diversos, de acordo com o modo por que eram fabricadas.

A Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, de 1723, tinha *portas de xanfro* e "janelas rasgadas com *almofadas* (...) com seus postigos e band.ª

fixa e os almofadados sobre postos"[238]. Para a mesma Vila Rica, em 1745, determinou Alpoim que as portas e janelas da Casa da Câmara, e porta principal fossem almofadadas como as do Palácio, e que as mais portas e janelas fossem "lisas de consoeyras em seladas"[239]. Para a existente Casa de Câmara e Cadeia de Mariana, suas "condiçõens" determinam portas "de almofada de sobreposto ou uivaziadas" e, ainda, as portas de suas comuas "lizas e de chanfro". Na Casa Marianense encontram-se, também, esquadrias com "ensilhados por dentro na madeira, e juntas de macho e fêmea"[240].

Advertimos mais uma vez que os tipos citados de batentes são não só adotados por todas as Casas de Câmara e Cadeia, mas ainda os aplicados nos demais monumentos.

Na fábrica das portas de que estamos tratando, cumpre distinguir: portas construídas com tabuado ao alto, e portas organizadas com engradados. No presente estudo diremos apenas que as portas fabricadas com tábuas ao alto são consolidadas por travessas emalhetadas no tardoz, ou, então, por travessas embutidas em toda a largura do tabuado suficientemente grosso. As portas de travessas emalhetadas eram denominadas portas-de-chanfro[241]. As portas-de-chanfro, mais modernamente, passaram a chamar-se portas-de-calha, e podem ser lisas ou não. O tempo reservaria para as portas com travessas embutidas as denominações de: portas ensilhadas, entaladeiras ou relhadas[242]. As portas engradadas têm seus painéis almofadados. Sendo as almofadas de macho, as esquadrias dizem-se simplesmente: almofadadas. Tendo almofadas fêmeas nas juntas, os batentes são chamados: portas ou janelas com almofadas envaziadas ou com almofadas de sobrepostos. Nos envaziados, mordendo-se as fêmeas pelos dentes, as almofadas ficam sobrepostas ao engradado. A Casa de Câmara de São Francisco do Conde possui ricas portas de almofadas envaziadas. As almofadas são sempre refendidas, ou, relevadas, ou pelo menos, chanfradas. Nas janelas das casas de câmara, é comum encontrarem-se postigos, onde se colocaram, com o tempo, caixilhos de vidraça, fixos nas couçoeiras e travessas dos batentes. Em uma das portas de entrada da Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto, encontra-se um postigo-de-entrada. Nessas portas observamos ainda as bandeiras, que também existiram nas janelas da antiga Câmara do Salvador. As bandeiras da Câmara de São João del-Rei são muito trabalhadas e têm vidraças.

Os alçapões tinham também duplo fechamento. Em 1806, revoltaram-se os presos da cadeia de Cuiabá, tentando "quebrar com machados a porta exterior do alçapão, no momento de ir o carcereiro fazer a limpeza das enxovias"[243]. Ainda hoje, os três alçapões da cadeia de Icó conservam fechamento duplo, pesando catorze arrobas – segundo informações – os fechamentos de baixo.

As portas e janelas se movimentam por intermédio de lemes chamados também de missagras ou de cancros, as mais das vezes, fazendo pião em seus cachimbos. Ferrolhos, trancas, tranquetas, aldrabas, grampas, feixos-pedreiros e fechaduras de painel, com suas "chaves capazes", são as ferragens que garantem os fechamentos das esquadrias, e que figuram em inventários de ferros de Câmara e Cadeia. Os alçapões têm dobradiças, ferrolhos, cadeados e fechaduras com "chaves fortes e seguras".

Nas prisões, as ferragens são reforçadas e colocadas na face das esquadrias, isto é, pela parte de fora[244]. Mas, nas Câmaras, as ferragens se dispõem no tardoz dos batentes, isto é, pela parte de dentro.

Em algumas Casas de Câmara encontram-se caixilhos-de-vidraça, de correr, guilhotinas oitocentistas com "pinásios" muito delicados[245]. Na Câmara de São João del-Rei evidenciam-se as portas envidraçadas. Aí, porém, os vãos têm duplo fechamento: folhas de segurança pelo lado de dentro, vidraças pelo lado de fora. Nessas esquadrias do século XIX, o maior trabalho concentrou-se nas vidraças. Realmente, o vidro só teve maior uso em meados do século XIX.

É provável que os mais antigos caixilhos de vidraça de algumas casas de câmara tivessem primeiramente recebido folhas de mica[246].









Mariana
Ouro Preto

Ouro Preto
Santo Amaro







São Francisco do Conde
Ouro Preto
Ouro Preto

Capítulo IX

Condições de higiene: A) Instalações de água e esgoto; B) Fogões; C) Luz.

A) INSTALAÇÕES DE ÁGUA E ESGOTO

As condições higiênicas das Cadeias eram as mais variadas e, por vezes, precaríssimas. Os presos vestiam-se a custa de esmolas. Ainda em 1832, ao "requerimento do preso Manuel Pereira pedindo alguma roupa" o despacho da Câmara de São Paulo foi: "recorra-se a Santa Casa de Misericórdia, ou a Sociedade Filantrópica"[247]. A promiscuidade reinava nesses ambientes. Em Cachoeira, no ano de 1834, verificou-se a existência de cem presos na Cadeia, que só comportava quarenta, e, aos quais, a Santa Casa de Misericórdia fornecia, caridosamente, alimentação e medicamento, uma vez por semana[248]. A falta de higiene era outras vezes provocada pelo descaso. Em requerimento de 1800, aos camaristas, informa o carcereiro de Santo Amaro "que o cano da cadea dos homens estava tam entupido que já suberbava no caixão da comua e que se devia cavar na boca dele para desentulhar". Passado quase um ano, voltou o mesmo carcereiro Agostinho Moreira de Barros a insistir no seu pedido, pois "o cano da Cadea se havia de todo entupido de sorte que já subia do caixão de dentro da Enxovia"[249].

Em 1829, a comissão nomeada para examinar os hospitais e prisões de Ouro Preto, em virtude da lei de 1° de outubro de 1828, informou que os presos ali viviam na maior opressão e miséria. O ar fétido e pestilento que respiravam, a falta de ambiente necessário, o nenhum asseio e limpeza faziam "dessa casa um verdadeiro flagelo"[250]. Em 1834, a cadeia de São Paulo necessitava desinfecção, limpeza e asseio[251]. Em São João del-Rei, em 1881, na Casa de Câmara fazia-se "sentir a falta de um encanamento de esgôto"[252].

Havendo abastecimento de água, este, em geral, era insuficiente. Já em 1831, em São Paulo, "o mísero estado da cadeia pela falta de segurança e limpeza" obrigara os vereadores a mandar comprar "2 barris para a limpeza, visto não chegarem os 9 existentes" e a água deveria chegar dentro das prisões por meio de "uma bica de madeira e não de folha para introduzir a água pelas grades da prisão[253]. Os barris substituíram os primitivos potes, que se quebravam[254]. Na cadeia de Crato, a água de beber é, ainda hoje, conservada em potes de barro. Mas, no norte, esse uso é geral e justifica-se[255]. O abastecimento de água e as dejeções em barris constituem hábito. Na referida cadeia do Crato, a sentiua já se encontra no interior da prisão, e é separada por uma mureta. Em Ouro Preto e Mariana, porém, o abastecimento de água e esgoto se fazem canalizados e com água corrente. Ambas as instalações caíram em ruína, porém a de Ouro Preto foi em parte restaurada pela D.P.H.A.N. Pelo que conhecemos, as cadeias mineiras têm talvez a primazia nas canalizações sanitárias. Estas se faziam com cuidado para que não dessem à evasão dos presos. As junções eram feitas em ângulo reto. Contudo, apesar de tais preocupações, são inúmeras as notícias de fuga ou de tentativa de fuga de detentos[256].

Já ordenava Alpoim, em 1745, que os canos das secretas deveriam ser "tão fundos como os alicerces em ang(u)lo embaycho feito de lagens". As canalizações tinham acentuada declividade, a fim de "escoar as imundices com a água"[257]. As secretas de Ouro Preto, na cadeia de 1784, figuram hoje no Museu da Inconfidência. Dentro de algumas das antigas enxovias encontram-se baterias de secretas, socos corridos de alvenaria forrados por cima com grossas lajes de pedra, onde foram abertos "buracos circulares", em série, e convenientemente espaçados. A água corrente chega ainda hoje ao interior das antigas enxovias em alcatruzes de pedra sabão, sendo lançadas por bicas em pias de arenito; as sobras, então, escoavam as imundícies. Ainda em Ouro Preto, lembraremos o chafariz contraposto à escadaria externa, em 1846. Chafariz de ainda hoje, ao interior das antigas enxovias, em alcatruzes de pedra e as sobras vão ter aos bebedouros, um de cada lado, e de onde se escoam. As comuas marianenses são unitárias: pequenos cubículos dentro das enxovias. Suas paredes são feitas com pedras "de perpianho até a altura do soalho de cima, e em altura de doze palmos"

cobertas com uma só laje, inteira, metida no grosso da parede e têm portas.

Não inspecionamos toda a instalação mas, pelo que nos foi dado observar, admitimos haverem sido respeitadas as determinações do Registro das condiçõens com que se rematou a nova obra da Cadeia e Casa de Câmara. Poderemos então dizer que suas instalações foram executadas da seguinte forma: O insoleiramento dos alicerces da fachada de trás mais alto que o da fachada da frente, quatro palmos e meio, pela parte de fora e, correndo sobre ele o cano de pedra, de água corrente para o serviço das enxovias. Ao se construírem os alicerces das paredes de trás, pela parte de dentro no fundo das enxovias, foi considerado o cano mestre para despejo das comuas, cujos buracos lhe ficaram a prumo. O cano mestre é de pedra, e tem de seção dois palmos e meio de largo e três de alto. Em uma pedra grande, de cantaria, tomando toda a espessura da parede, foi aberta a entrada da água, com seção de um palmo em quadra. A pedra em que foi preparada a saída da água é maior que a da entrada, porque metade dela foi aberta com a secção do cano mestre, fazendo parte dele, e, a outra metade, à moda de funil, reduzindo-se então a saída para um palmo em quadra. Tanto a pedra da entrada, como a de saída da água, são cobertas por pedras grandes. A pedra da entrada da água, assente no insoleiramento da frente de fora, onde, como já se disse, foi colocado o cano de abastecimento e as soleiras do cano de despejo neste lugar, estão dispostas seis palmos abaixo dela. O cano de despejo tem quatro palmos de correnteza ou declive, no comprimento das três enxovias. O cano de despejo feito ao mesmo tempo que o alicerce, assentado em linha reta, desde a sua entrada até a sua saída, sobre maçame de pedra-e-cal. Suas capas feitas também ao mesmo tempo que os alicerces, são de pedras duras, com juntas apicoadas, bem justas e assentadas com cal e areia. Os buracos circulares das comuas e os das pias foram trazidos ao nível do lajedo e abertos em pedras colocadas ao alto com cova de um palmo e quarto de diâmetro. Os assentos das comuas têm igualmente "buracos de volta circular", são de pedras inteiras, duras, bem lavrada, lisas e escorridas para melhor se lavarem. No leito do lajedo, quatro buracos, defronte das comuas "para a saída da água quando se lavarem as mesmas comuas". O lajedo é assentado com declive para os mesmos buracos que se canalizam para o sumidouro da água das pias. Para o exame da canalização, localizado na enxovia das mulheres – no percurso do dito cano mestre – há um alçapão por onde se desce, sendo necessário limpar o dito cano. O alçapão, tendo em quadro dous palmos e meio, é trazido desde as capas do cano até o nível do lajedo, com "ombreiras e vigas para se meter os pés, e firmar estes e as mãos quando ao dito cano subir e descer". A boca do alçapão, no nível do lajedo da enxovia, é aberta em uma só pedra, com a espessura de palmo e um quarto, e com seis palmos em quadra; sua tampa, de pedra, com espessura de meio palmo, e "junta de macho de três dedos em roda na circunferência do buraco". A tampa, com dois buracos, como se costumava fazer nas sepulturas, para se meterem duas chaves bem grossas quando se quiser levantá-la. As chaves, com um palmo de haste e em baixo uma boa verga de quatro dedos; em cima, uma boa argola para se meter as mãos, ou trancas, sendo necessário. Da mesma forma, outro alçapão, pelo lado de fora da enxovia, no terreiro, junto ao alicerce para exame do cano, que segue para o quintal do Manopla, atrás do terreiro da cadeia. A seção de vazamento desse cano sendo a mesma do ramal interior e com a mesma correnteza que lhe corresponda em seu comprimento. Toda a obra ficou oculta e subterrânea e foi vista e examinada pelos senhores do Senado, ou por pessoas por eles aprovadas a tempo, de modo que se pudesse ver a execução dos serviços. Só depois de examinados e aprovados os trabalhos, é que o arrematante pôde aterrar as valas e prosseguir a obra.

Na parede de trás da cadeia, exteriormente, foi colocado para cada uma das enxovias um "registo, com chave de bronze grossa e forte para tirar a agua para todo o serviço dos presos e presas". Os registros metidos e firmados em pedras duras tomando todo o grosso da parede ficavam salientes, pelo lado de fora da cadeia, a fim de receberem água do aqueduto, que teve

rasgos de nível para se conduzir a água até às pias, assentes sobre o lajedo, dentro das enxovias. São as pias de pedra da Passagem, lavradas com picão, tendo cada uma cinco palmos de comprido e de largo dous e meio, tudo em vão. As pias têm um palmo de fundo e os bordos metidos na parede de trás de maneira que o vão faceasse com a mesma parede. Os fundos das pias dispõem de sumidouros para o cano de esgoto. No sobrado da casa marianense, havia três comuas feitas de madeira – braúna – e com seus canos metidos nas paredes. Os canos eram também feitos de madeira – braúna – "em razão de se ter assentado ser melhor para não passar as umidades as paredes".

O cuidadoso abastecimento de água da Casa de Câmara e Cadeia de Mariana foi, por sua vez, enriquecido com fonte e tanques. Obrigou-se o rematante a fazer também uma "fonte demonstrada na planta Letra A medida pelo petipé de palmos na mesma planta e a fazer o tanque figurado na mesma no lugar que se (determinasse) a dita fonte e tanque"[258]. A fonte tinha taça, e tinha tanque para "se ajuntar as águas". Na taça da fonte, no seu sobreleito, ao nível da água havia "duas hastes de ferro ao correr das biqueiras para sôbre estas ter o uso de tomarem a água em barris". Ficaram essas bastes metidas no maciço da fonte e com as pontas chumbadas na mesma taça, de modo que se evitasse a corrupção da água. O rematante foi ainda obrigado a encanar na fonte água do cano real, e da fonte partia a canalização para o serviço dos presos das enxovias[259]. Canalização feita com "alcatruzes de pedra assim no repucho, como por cima do corte ou... da parte de detraz das mesmas enchovias". No meio da parede do fundo das enxovias, notava-se no aqueduto "hum sangradouro, ou huma bica de pedra com alguma galantaria". Esta graciosa bica abastecia um tanque ou pia grande, que lhe ficava por baixo e onde caíam as obras de água do aqueduto. Esta bica era colocada "mais alta que as chaves das enchovias, meio palmo". Por baixo da pia havia um outro tanque de pedra encostado na parede da cadeia. O tanque tinha "de comprido doze palmos e de largo cinco e de alto três palmos e três quartos". O tanque era de pedras grandes com "um palmo de grosso, lavradas de picão". O fundo do tanque era "tão somente de duas lajes inteiras, fazendo sapata em roda do mesmo tanque de um palmo de largo". No fundo do tanque havia um sumidouro ligado ao "cano mestre colega" de despejo.

Eram, pois, projetadas as instalações de abastecimento de água e esgoto. Não só os apontamentos para a Casa de Câmara e Cadeia de Mariana nos asseguram das atenções que lhes eram devidas, mas também fazem referências ao projeto daquelas instalações. No projeto de Cunha Meneses encontra-se o traçado das canalizações para a Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto.

B) FOGÕES

Os presos alimentavam-se da caridade pública ou de instituições pias e filantrópicas. Por vezes, eram socorridos em alimento, remédio e roupa por essas beneméritas instituições que se chamam Santa Casa da Misericórdia. Em datas festivas, resolviam as Câmaras fornecer-lhes alimento. Quando tal acontecia, enramalhetavam-se os carros precisos, carregados com mantimentos e carnes, desfilavam eles pelas ruas da cidade secundados por alguma música dos regimentos, com assistência e acompanhamento das altas autoridades e republicanos[260]. Informa-nos Saint-Hilaire que os presos era vistos "às grades solicitando a piedade dos transeuntes ou conversando com eles. É necessário, aliás, que os encarcerados estejam, tanto quanto possível, em contacto com os cidadãos, pois êstes últimos é que os alimentam com suas esmolas"[261]. Em virtude da lei de 15 de dezembro de 1830, foram os governos provinciais obrigados a designar verbas orçamentárias para sustento dos presos pobres, o que proporcionou a suspensão das esmolas por parte das sociedades caritativas[262]. Contudo, e apesar de todas as informações, o que passaremos a verificar é que em algumas cadeias havia fogões onde os presos preparavam ou aqueciam seus alimentos. As lareiras eram localizadas dentro das próprias enxovias. Em Mariana existe um fogão em cada enxovia, e suas chaminés foram feitas ao "mesmo tempo da fatura das paredes mestras".

Cada uma delas tem sua coluna de pedra, de um palmo e um quarto em quadra, e de dez palmos de comprido. Suas vergas ou padieiras são assentadas em "altura de oito palmos e meio". Os fogões têm de largo três palmos, e suas lareiras são de uma laje inteira de pedra branda, apicoada, e com a grossura de um palmo. O fogo é feito sobre a lareira. As caixas de combustão sohem até quase ao forro, daí para cima as chaminés são metidas "no grosso das paredes até a cimalha real". Suas trombas erguem-se bem acima do telhado. No sobrado da Casa marianense havia mais dois fogões, que tinham "pilares e vergas de braúna" e lareiras com uma só laje lavrada de boa qualidade para o fogo".

Os fogões da Cadeia de Ouro Preto foram feitos com iguais cuidados, sendo também de pedras lavradas as suas foguras, vergas, etc.

A Casa de Câmara e Cadeia de Sabará, em 1741, teve o seu fogão. Pelo menos na casa do carcereiro deveria ser feita "uma chaminé de largura da Casa com tromhão saído pelo telhado"[263]. Na cadeia de São Paulo, em 1733, fez-se uma "lareira de tijolos com suas costas do mesmo tijolo para defender as madeiras"[264]. No mesmo edifício, em 1827, os vereadores paulistas resolveram "que se puzesse em praça a mão de obra dos fogões da enxovia grande com grades de ferro, e chaminé de tijolo"[265].

C) LUZ

Os sistemas de iluminação não interferiam na fábrica das Casas de Câmara e Cadeia. A iluminação era a óleo ou, então, a cera, em aparelhos móveis, como lampiões, lanternas, candeeiros, luminárias, etc.

São ricas as atas caramárias em dizer sobre as luminárias das Casas de Câmara, nos festivos dias de procissões solenes, nas festas reais, imperiais e nas comemorações de chegadas de generais, bispos, etc.[266]. Naquelas oportunidades, não só as Casas de Câmara eram iluminadas, mas também os vereadores obrigavam os moradores a iluminarem as frentes de suas casas, sob pena de coimas e cadeia. As luminárias prolongavam-se por noites consecutivas, comumente por três noites[267].

De acordo com os documentos que conseguimos coligir, foi no século XIX que, parcimoniosamente, as enxovias começaram a iluminar-se. Não logramos obter maiores dados quanto à época precisa em que se instalou essa comodidade. Já em 1810, porém, a câmara de São Paulo mandava fazer uma candeia para o "xadrez da sala-livre"[268]. Em 1816 os vereadores paulistas encomendaram "um lampeão de vidro para conservar o candieiro aceso da enxovia"[269]. Em 1819, os mesmos camaristas resolveram "fazer um lampeão de vidro para o candieiro da enxovia grande" e consertar os candeeiros de todas as prisões que se achavam desmanchados e vazando azeite"[270]. Ainda em São Paulo, no ano de 1821, manda-se buscar na vila de Santos, um barril de azeite de peixe para as três luzes que teriam sido acrescentadas nas enxovias[271].

Em 1829, o Ouvidor da Comarca de Ouro Preto ponderava aos vereadores a "conveniência de se entreter em uma das salas da enxovia da Cadeia desta cidade um lampião que a noite de aos presos alguma luz"[272]. Em 1832, a Câmara da mesma cidade informa ao Presidente da Província que, a respeito da luz, dera nova providência, mandando fazer novo lampião, o qual ficaria a cargo da sentinela e estaria: "suspenso pela parte de fora da enxovia"[273]. Mas, ainda em 1832, a Câmara pagava 21$000 a Francisco Antônio Pimenta pelos "utensílios, e feitio de dezesseis lanternas que fez para os dias em que se ilumina(va) a Casa de Camara"[274].

CAPÍTULO X

Pintura: cal; óleo; douradura; têmpera. Pinturas de lavado. Pinturas com lavores. Cores.

Nas Casas de Câmara e Cadeia, encontrou a pintura bom campo de ação, manifestando-se por meio de diferentes processos: cal, óleo, douradura e talvez a têmpera. As Casas de Câmara e Cadeia adotariam pinturas de lavado e pinturas com lavores.

É de admitir que até princípios do século passado fossem de cor branca as caiações. O branco era habitualmente usado, e muitas vezes

por determinação oficial[275]. Em São Paulo, os vereadores mandavam os moradores "rebotar de branco as suas cazas"[276]. Em Mariana, os camaristas davam ordens para que os moradores "mandassem branquear as frentes" de suas casas[277]. Em 1790 a Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica recebeu "caiamentos de branco"[278].

As primitivas pinturas das Casas de Câmara e Cadeia desapareceram. Restam-nos, porém, alguns documentos por onde se verifica que foram algumas delas cuidadosamente executadas. Advertimos que, por vezes, os nossos documentos se referem taxativamente a pinturas a óleo. É de presumir, também a aplicação da pintura a têmpera, tão atual e freqüentemente encontrada no interior de outros edifícios. A óleo ou têmpora far-se-iam também "pinturas de fingimentos" mais comumente "fingindo pedra"[279].

Em 1725, a Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica teve portas, janelas e grades pintadas de verde, sendo que onze janelas e portas foram pintadas "pela parte de dentro de rais de olivr.ª". As ferragens e os filetes foram pintados de preto. Eram todos os portais e "a cimalha de fora em redondo fingindo de pedra branca". O tribunal de audiência, pintado também com "pedras fingidas, e pelo respaldo a figura da Justiça"[280]. Em 1738, a Casa de Câmara e Cadeia de Sabará teve "todos os batentes dela oliados e pintados de verde"[281]. Em 1760, a Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica foi pintada por Francisco Xavier Meireles, que se comprometeu a dar "duas demãos de óleo na siseira, cimalha, pés-direitos, em tudo que fosse de madeira, e depois seria fingido de pedra". As "tintas deveriam ser de anil, alvaiade e secante"[282].

As pinturas de maior lavor concentram-se nos forros das Casas de Câmara e nas de audiências, onde se manifestaram os doirados, enriquecendo as pinturas ornamentais-simbólicas. No ano de 1725, em Vila Rica, foi pintado o teto da Casa de Câmara "de branco com as Armas Riais de ouro e prata conf(orme) as que esta(vam) pintadas na Caza da Moeda e nos mais payneis suas tarjas goarnecidas de brutylo (brutesco) com forros e folhas de ouro todas as folhas que gorne(ciam) os payneis cobertas de ornato, e simalha de bacho coberta de cores toda lavrada". Da mesma forma, pintou-se o "teto de Caza de audiencia de branco com as armas Riais no paynel do meyo na forma asima declarada e o mais campo filetes de cores, e a simalha coberta de lavor"[283].

Em Salvador, aos 17 de outubro de 1736, o mestre pintor Antônio Simões Ribeiro arrematou por 120$000 "a pintura do fôrro da salla grande das Vereaçõens do Senado da Camara... com as condiçõens de Pintar de ges(so) branco com colla de retalho (de pelica), com filletes azues e vermelhos, e nos paineis do meyo as armas da Cidade e nos cantos do forro huns floroens"[284]. Em 1738, em Sabará, no forro da Casa da Câmara se fez... "no meyo hua Tarja das armas Reais"... e os demais forros foram todos eles oleados[285]. Na mesma vila, em 1740, os quatro painéis do forro foram "cheios todos de cratescos (grotescos) e quartois e flores e quartellas"... Ainda por essa ocasião pintou-se a "caza da audiencia a olio e... (três palavras inelegíveis)... serão vermelhos as molduras azuis e a simalha fingindo de pedra azul"...[286].

A 2 de outubro de 1752, em Salvador, Manuel da Silva de Araújo de Figueiredo arrematou "as pinturas de 20 janelas da Casa de Camaras... portaes e soleiras, fingidas de marmore preto"[287]. Em Cachoeira, no ano de 1753, o artista Vitório da Costa pintou no forro da casa de audiências as armas da vila[288].

A pintura costumava atingir os pertences das Casas de Câmara e Cadeia, cujos móveis foram, por vezes, pintados também. Desse assunto trataremos em ocasião mais oportuna.

O sino-do-povo recebia pintura, em alguns casos. Em 1760, as armas reais e os frisos em redor do sino do relógio de Vila Rica foram dourados. Os "levantados" do mesmo sino, pintados com "tinta amarela fingindo ouro". Também se pintou o mostrador do relógio, e foram dourados seus ponteiros[289].

Em 1822, logo após a Independência, as pinturas simbólicas das Casas de Câmara sofreram interferências: as armas do reino foram substituídas pelas armas do Império do Brasil[290].

Em 1881, em São João del-Rei "a sala das sessões é de pintura adamascada a óleo"[291].

CAPÍTULO XI

Partido das plantas e dos alçados. Normalmente as Casas de Câmara e Cadeia são de sobrado. Situação. Terrenos planos e acidentados. Orientação. Localização dos edifícios nos terrenos. Plantas maciças. Plantas vazadas. A área de construção reservada para a Cadeia é maior que a destinada à Câmara. Elementos de distribuição. Circulações. Elementos construtivos – decorativos. Ornamentação. Escalas. Expressões populares. Formas. Traçados reguladores.

Preliminarmente, faremos referência às notícias das Casas de Câmara de um só pavimento. Pelo estudo a que vimos procedendo, julgamos que as Casas de Câmara e Cadeia eram normalmente de sobrado. Embora a programação anteriormente apresentada e comprovada não justifique por si só esta afirmação, temos a aboná-la a persistência do alçapão. É de observar que, na série de edifícios de Casas de Câmara e Cadeia que temos estudado, seja o de Aracruz o único de um só pavimento. Mas este exemplo já é seguramente da segunda metade do século XIX. Acresce que, vez por outra, quando surge notícia de Casa de Câmara de um só pavimento, lhe tem faltado igualmente o complemento: ... e Cadeia. Saint-Hilaire encontra a Câmara do Rio Grande e a de Porto Alegre instaladas em prédios térreos, o que lhe chama a atenção, ocorrendo-lhe informar incontinente: a cadeia instalada em outro prédio[292]. A Casa de Câmara do Salvador, a de Luís Dias, era de dois pavimentos. Mem de Sá construiu no Rio de Janeiro a Casa de Câmara e Cadeia sobradada[293]. Como vimos, era também de dois pavimentos a primeira Casa de Câmara de Vila Rica. Outros exemplos são todas as Casas de Câmara citadas no presente estudo. Torna-se incontestável, pelo menos, a preferência por dois pavimentos. E o "rez do chão é, segundo o costume geral do Brasil, ocupado pela cadeia[294].

Ao iniciarmos o estudo dos partidos adotados na composição das Casas de Câmara e Cadeia, recordaremos: o partido era o de situá-las em um dos lados das praças, e tinham normalmente dois pavimentos. Construíam-se em terrenos de variada topografia. Terrenos planos, como em Icó, Aracati, São João del-Rei, Laguna. Terrenos acidentados, como em Cachoeira, Salvador, Jaguaripe, Ouro Preto. Nesse particular, queremos pôr em evidência o respeito aos acidentes topográficos, consideração essa que proporcionou lógicas soluções de tabuleiro. Em Jaguaripe, o mais acidentado de todos os terrenos, permitiu também externas soluções de escadas, parapeitos e poiais, contribuindo para maior realce do edifício que ficou com dois pavimentos na frontaria, e nos fundos com quatro.

Quanto à *orientação* adotada para com as Casas de Câmara e Cadeia, queremos crer não tenha havido maiores preocupações. A fachada principal da Câmara do Salvador e a de Goiás estão voltadas para noroeste; a de Ouro Preto olha para nordeste; a de Mariana para sudeste e a de São João del-Rei para sudoeste. Pelos poucos exemplos que podemos citar, não ousamos tirar conclusões. Contudo, seja-nos permitido lembrar que as vereações e as audiências eram feitas pela manhã, o que justifica em parte, talvez, esta despreocupação. Lastimavelmente estamos sem norte para os demais casos. Mas aqui fica registrada a anotação, pois julgamos necessário e indispensável que em estudos e pesquisas da natureza da que estamos realizando, não se despreze essa particularidade de capital importância, que pode justificar e aclarar soluções.

Algumas casas de câmara aparecem localizadas no centro do terreno, organizando pátios externos, como em Itapipoca, inteiramente fechado com muro de cintura, ou aberto, apenas gradeado pelo lado da frente, como em Icó. Outras casas têm terreiro murado, como em Aracati e Mariana, por trás da Casa de Câmara; e como em Caucaia, onde o edificio está acantoado no terreno. As casas de câmara ainda podem ser consideradas sem dependência de terreno, completamente isoladas, soltas na vila ou na cidade, cercadas em toda a roda por vias públicas, como em Salvador e em Ouro Preto. A existência ou não do pátio interno permite-nos afirmar que, quanto ao partido horizontal, as composições são maciças, completamente cheias, como sucede em Mariana e Porto Seguro, ou então vazadas pelos saguões, tal o caso de Ouro Preto ou o de Salvador.

Por imposição do próprio programa a área de construção destinada à cadeia é quase sempre maior que a reservada para a Câmara. No sobrado, localizavam-se a casa de câmara, a casa de audiências e suas dependências: secretaria, arquivo, etc. A casa de câmara e a de audiências situavam-se em lugar de honra: na fachada da frente, "fazendo cara com a praça". No sobrado ficavam também as demais prisões, salvo as enxovias, que estas eram postas no andar de baixo. A cadeia de Vila Rica, em 1723, teve sua moxinga situada também no andar térreo, à moda da enxovia. Igualmente, instalavam-se no andar térreo, em os havendo, açougues e corpos-da-guarda. A casa do carcereiro era colocada indistintamente, quer no andar de baixo quer no de cima. Assim também a sala de entrada, que na Câmara de Ouro Preto fica em baixo, e na de Mariana, em cima. Os pátios internos serviam simplesmente à cadeia, em Ouro Preto e em Salvador, porém, já em Alcântara, é centro de circulação para a Câmara e para a cadeia, servidas respectivamente por um avarandado coberto e superposto a um pórtico. Em algumas casas de câmara e cadeia, encontram-se pequenas passagens, como em Ouro Preto. Acentuados corredores, verdadeiras galerias são os de Jaguaribe e Itapipoca, um em cada pavimento, centros de circulação dos serviços das câmaras e das cadeias. No corredor é que, em Itapipoca, se localiza também a escada para o sobrado. Salas-de-entrada, corredores, pátios e escadas internas ficam comumente centrados em planta. Os núcleos de circulação, por vezes, reduzem-se a simples patamar de escada, como é o caso de Porto Seguro e Maragogipe. A escada interna, em Ouro Preto, faz fundo à sala de entrada, que, em Goiás, contém toda a caixa da escada. A escada da câmara de Cachoeira tem princípio no fundo do pórtico, deixando-o, contudo, completamente livre. Já a da câmara do Pilar, da Paraíba, tem um dos seus lanços contido no pórtico. Algumas escadas baianas apresentam degraus de convite em plena rua, como sucede na Casa de Câmara do Salvador, na de Santo Amaro e na de Maragogipe, onde as escadas ficam seccionando os pórticos situados nas fachadas das frentes. Pórtico, que na câmara do Pilar, da Paraíba, ficou à direita, ocupando apenas uma parte da fachada, e que, em Jaguaripe, solicitado pelo comércio fluvial, se localizou à beira d'água, na fachada de trás. Geralmente, as Casas de Câmara e Cadeia são servidas por uma entrada comum (Caucaia, Salvador, São Sebastião). Casos há de duas entradas, uma para a câmara, e outra para a cadeia, como em Guaratuba e Jaguaribe. A porta de entrada coloca-se dentro do pórtico, em Cachoeira, e solidariza-se com a arcada em Maragogipe. A portada do Salvador organiza-se no corpo da torre, ao rés-do-chão, e as de Mariana e Ouro Preto alcandoram-se em escadas, cujos planos são tratados, amiudamente, com divisões e subdivisões que contribuem para valorizar e engrandecer os corpos dos edifícios, aos quais se deu tratamento mais amplo. Portas, portadas, torres e escadas ficam centradas nas fachadas. As torres têm sineiras e relógios. Obedecendo ainda a esta centralização, encontramos trapeiras e simples sineiras na altura do telhado. A trapeira marianense incorpora-se no telhado. Sineira, interrompendo a beirada do telhado, encontramo-la em São Francisco do Conde; recuada do paramento da fachada, e deixando correr livremente a projectura, temo-la em Maragogipe. Excepcionalmente, a Câmara de Aracati ostenta duas torres, que não são torres sineiras, dispostas uma de cada lado do edifício. Algumas vezes, também, as escadas externas tomam outras posições, situando-se nas fachadas laterais, como na Casa de Câmara de Laguna e na de Santa Luzia. A primeira ficou em plena rua, e a segunda foi para dentro do terreiro privativo da câmara. A sineira muda por igual de posição, desce das torres e dos telhados e localiza-se sobre o guarda-corpo do patamar alto, da escada externa da Câmara de Quixeramobim. Sinos e sinetas ficam situados a pouca altura, dependurados nas paredes ou na verga de algum vão, como em São Sebastião e na Lapa.

Portas, portadas, escadas e torres comumente ficam centradas nas fachadas das frentes. "E, pegam desta frente para os lados", galerias de janelas. As janelas são arrumadas regularmente, em correspondência e em iguais distâncias. "Tôdas as vêrgas das portas, exceto a principal,

janelas e frestas andam no mesmo nível, no andar de baixo como no de cima". As janelas-de-púlpito e as varandas corridas têm preferência nas fachadas principais. As janelas-de-peito com mais freqüência situam-se nas fachadas laterais e posteriores. E as simples janelas são colocadas nas enxovias. Os vãos surgem com fechamentos singelos, ou senão duplos, com batentes de calha ou chanfro, ou de engradados com almofadas de sobre-posto, ou com almofadados. Bandeiras, postigos, caixilhos, vidraças, e as pesadas grades das janelas caracterizam também as casas e suas serventias. Em obediência a regular distribuição das portas e janelas, aparecem por vezes os vãos cegos (Ouro Preto). Finalmente, os volumes dos edifícios, limitados e enquadrados pelas varas dos cunhais, embasamentos, ou então badrames, cimalhas ou talvez beiradas, ficam cobertos por telhados que têm ou não acentuadas sancas e que por vezes se ocultam por trás de varandas ou platibandas, ou então ficam entalados entre empenas e frontões. Telhados que se apresentam algumas vezes recortados pelas torres, trapeiras, sineiras e trombas de chaminés. Observaremos ainda que as demais varandas e pórticos destes edifícios criam apreciáveis volumes vazados, o que tem sua mais alta expressão na Casa de Câmara e Cadeia do Salvador.

Assim, ficam ordenados os elementos construtivos decorativos segundo eixos principais e secundários e eixos horizontais e verticais. A decoração é o resultado da aplicação judiciosa de elementos construtivos bem definidos. A ornamentação é sóbria, limitando-se por vezes em pontos centrais da frontaria e na distribuição de pequenos atributos: grimpas, pirâmides e quartões nas torres; balaœstres de varandas; colunas de escadas, com suas quartilhas e pirolas. E, contribuindo para realce do conjunto, não lhes faltam cores.

Os edifícios de Casas de Câmara e Cadeia, por suas dimensões, não têm na realidade apreciável tamanho. Alguns deles, porém, manifestam – se assim nos podemos exprimir – aparente monumentalidade (Ouro Preto, Salvador). Esse efeito cênico é fruto do expediente de jogo de escalas. Os nossos edifícios são tratados conjuntamente na escala-das-proporções-visuais e na escala-humana. Suas maiores dimensões ficam realçadas pela escala real do palmo em que são trabalhados os cordões, ombreiras, vergas, peitoris, degraus de escada, etc., elementos que geralmente eram estandartizados.

No conjunto das Casas de Câmara e Cadeia, apresentam-se também aquelas outras, de expressões populares manifestando soluções espontâneas e proporções bastante agradáveis e que, em Caucaia e Luziânia, se fazem representar com exemplares do maior valor.

Predomina a forma do quadrado ou, então, a dos retângulos por ele gerados. Em grande parte, as formas ficaram subordinadas a traçados reguladores. Quadradas são as Casas de Câmara de Jaguaribe e de Saboeiro. Retangular é a planta da Câmara de Mariana: duplo quadrado. A planta de Pires Pardinho para a Câmara de Paranaguá é um duplo quadrado mais a quarta parte do quadrado. Retangulares são também as plantas das Câmaras de Porto Seguro, Cachoeira, Ouro Preto e Guaratuba, onde os retângulos se organizam, muitas vezes, em função do quadrado. É retangular a planta da Casa da Câmara do Salvador, tal como se acha indicada no mapa da cidade, de princípio do século XVIII, e que ilustra as *Notícias Soteropolitanas e Brasílicas*, de Luís dos Santos Vilhena. Porém, a planta existente da Câmara do Salvador tem forma de trapézio retangular. A altura do trapézio contém duas vezes a base menor, e, com desprezível diferença, podemos considerá-la igual à diagonal do quadrado formado pela base maior. Fugiria ao presente estudo apurar essa particular divergência de formas, ou ainda o excepcional exemplo de aplicação da forma trapezoidal. É de salientar, contudo, que, mau grado as interferências havidas neste prédio, exatamente a sua fachada posterior, cuja alinhamento organizou o trapézio, é a única onde os vãos não guardam correspondência nem iguais distâncias, evidenciando-se membros desiguais. Fica pois, aqui também, o traçado regulador como um índice de partida para o estudo especial que se queira consagrar a esse particular. Os alçados também se submeteram àquelas relações. O módulo geométrico é o quadrado, originando muitas vezes "retângulos

dinâmicos", isto é, retângulos "de proporções irracionais" (–2, –3, –5 e –5+1/2). Essas figuras encontramo-las ordenando ritmos através de "diagramas abstratos". Citando apenas as Casas de Câmara de Mariana e Ouro Preto poderemos dizer terem sido comoduladas segundo a "divina-proporção". Mas, no frontispício da Câmara de Mariana ficou gravada ao vivo a composição e decomposição do retângulo áureo[295]. Incontestavelmente, dava-se preferência à forma do quadrado ou às formas por ele geradas. Essa preferência está explícita no auto de arrematação da nova obra da Casa de Câmara de Sabará: "a dita caza se haja de findar aonde ficar quadrada ou quoazi"[296]. Os elementos de distribuição, a circulação e os elementos construtivos decorativos ficavam, também, subordinados a relações geométricas. Muitos cômodos das Casas de Câmara e Cadeia de Ouro Preto, Mariana e Guaratuba guardam as relações com o quadrado anteriormente citadas. Com tais relações ou com medidas muito próximas a elas, eram também executados os vãos e suas varandas, havendo-as. A Casa de Câmara de 1723, de Vila Rica, teve: janelas de "doze palmos de alto e seis de largo; janelas pequenas (...) de seis palmos de alto e quatro de largo; seis portas de cinco almofadas na proporção das janelas, sendo a porta da rua de treze palmos de alto e seis de vivo".

O auto de arrematação da Casa de Mariana (1782) refere-se a janelas de seis palmos de largo por nove de alto; a janelas de cinco palmos e três quartos, quer de altura quer de largura. As portas de entrada para o terreiro tinham 6 palmos de largo por 12 de alto, e a porta do Passo 8 palmos de largo por 16 de alto. Do projeto de Pires Pardinho constam vãos quadrados; vãos retangulares, em função da diagonal, e outros cuja altura é igual à soma de sua largura mais a diagonal do quadrado que ela forma.

O partido ou sentido da diagonalidade é posto igualmente em evidência: Laguna, Ouro Preto, Mariana. O que temos dito verifica-se em Cachoeira, Salvador, etc. Enfim, conjunto e pormenores ficam subordinados a traçados reguladores, que tiveram, também, aplicação em nossos outros edifícios, de diversas naturezas.

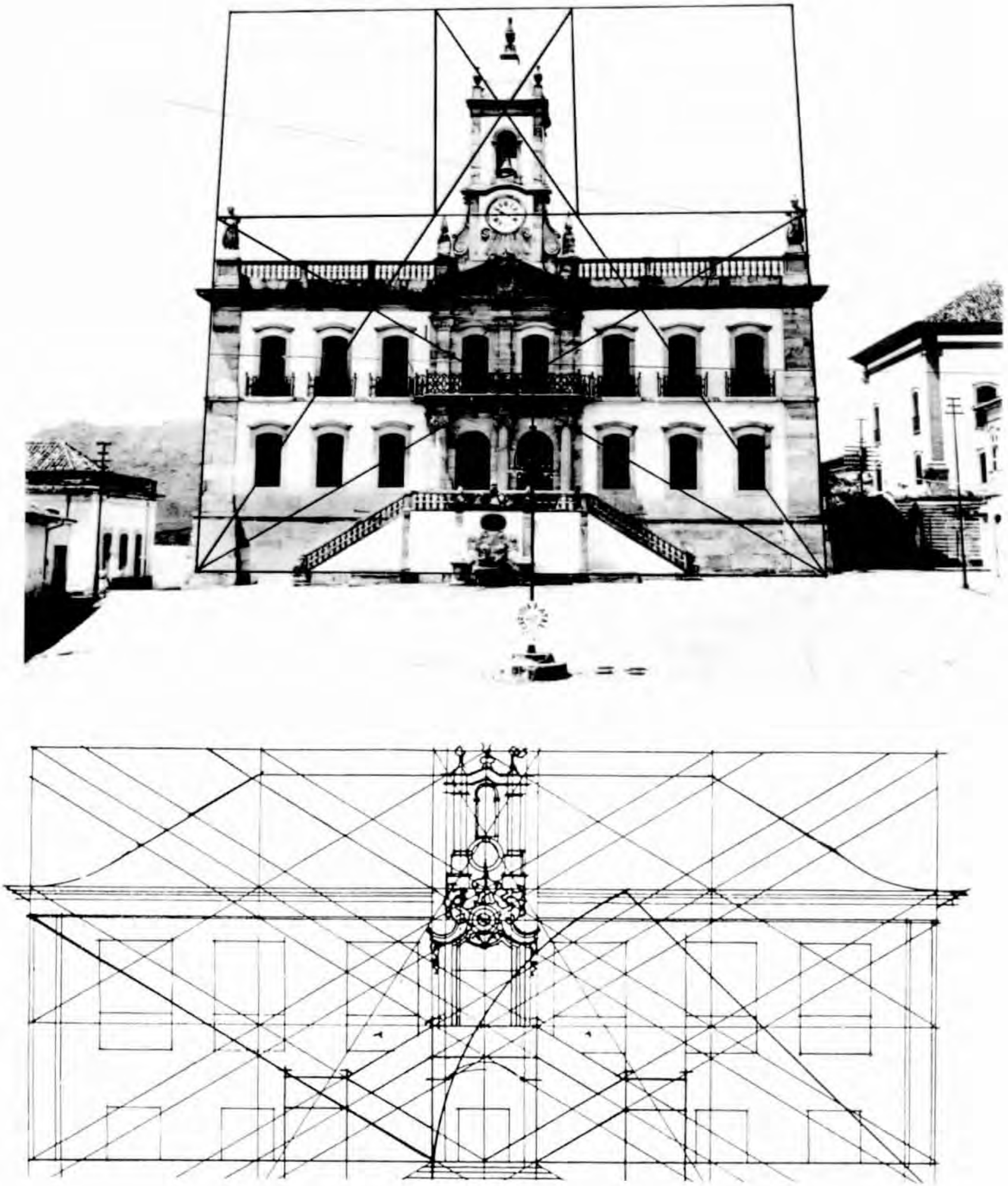
Capítulo XII

MÓVEIS – AVIAMENTOS E ALFAIAS.

Muitas Casas de Câmara e Cadeia eram desprovidas dos trastes mais necessários. Outras, contudo, apresentavam-se bem mobiliadas. Com o tempo, as Casas de Câmara e Cadeia despiram-se de suas mobílias, de suas alfaias e de seus aviamentos. Hoje em dia são relativamente poucas as peças que poderemos identificar como originárias destas Casas. Contudo, os inventários demonstram o valor e a importância de seu antigo mobiliário. Entre os inventários que compulsamos, os paulistas e os mineiros constituem preciosas fontes de informação. Tal é a riqueza desses inventários que poderemos admiti-los como expressões de limites de luxo[297].

Em 1575, a Câmara de São Paulo não dispunha sequer de "caixa com fechaduras para nela estar os papeis da câmara, como el-rei mandava"[298]. Em 1764 a Câmara da Vila de Santa-Cruz não tinha ordenação, tamboretes, armários e finalmente nenhuma mesa[299]. Em 1803, a vila de São Bernardo de Alcobaça era tão pobre que sua cadeia funcionava em casa térrea, sem portas e "sem mais formalidade de prisão senão um tronco de madeira". As vereações faziam-se em outra casa térrea, igual às demais[300]. Todavia, em 1821, a Casa da Câmara de Aracati "era melhor, mais asseada e mobiliada da capitânia do Ceará[301].

O *arquivo* era designação genérica, dada às arcas onde se guardavam os bens das câmaras. Tudo se depositava em arcas. Era um hábito tradicional português, que Costa Lobo justifica pela necessidade freqüente de se esconder as preciosidades em virtudes das constantes guerras[302]. As próprias Ordenações determinavam que "todos os Forais, Tombos, Previlégios e quaisquer outras escrituras que pertencessem" ao conselho fossem guardadas em uma arca. A arca devia ter duas fechaduras; uma chave ficava com o escrivão da Câmara, e outra com um vereador (§ 23 do título 66 – L. I – Ordenação). Uma vez ou outra é que encontramos notícias de armários. A 22 de janeiro de 1724, na cidade do Salvador, o Alferes Manuel de Sousa Ribeiro arrematou, pela quantia de 200$000, a obra de



dois armários para neles se guardar os livros e papéis pertencentes à câmara[303]. Em 1742, havia na câmara de Vila Rica um armário com duas chaves, que servia para guardar os livros[304]. Em 1755, temos notícias, também, de um armário na câmara de São Paulo[305].

Peças de mobiliário, da maior importância e sempre preparadas com grande decência, eram as mesas ou bofetes, cadeiras, bancos e tamboretes. Em 1575, os vereadores de São Paulo mandaram fazer, para o juiz, uma mesa de três palmos e meio de comprido e dois de largo, e havia de ser coberta com pano de seda. Devia-se fabricar com assentos de uma banda e da outra para o escrivão e meirinho. Nessa mesma oportunidade, far-se-ia para o escrivão outra mesa com "dois palmos de comprido e três de largo", e dois bancos, tendo cada um deles "seis palmos de comprimento"[306]. Sendo os bancos mais compridos que a mesa, neles seguramente se sentariam os depoentes. A ata da Câmara do Salvador, de 23 de maio de 1635, dá notícia de três escabelos, com fechaduras, arrematados por "Simão Jorge Carpinteiro" pela quantia de cem mil e duzentos réis. Os bancos da Câmara de Mariana, em 1718, estavam forrados com seda fina, no dia em que tomaram posse os novos oficiais. Essa mesma câmara, em 1737, possuía um "bofete de pau preto com duas gavetas e uma chave delas que governava ambas". Estes bofetes eram cobertos com panos de baeta, com panos de seda fina, ambos verdes e também com pano de cobertura com o assento de carneira lavrada, com guarnição de damasco carmesim e ouro". Notavam-se igualmente oito cadeiras de jacarandá, torneadas, cobertas do mesmo damasco e com franja de retrós[307].

Em 1740, na Câmara de Sabará, mandou-se pintar, na sala de audiências, a "cadeira da dita caza de zapis (sic) de oliveira, as almofadas de petiá amarella em botiares (?) de preto, todos os bancos da caza da camara e audiência que houverem de zapis (sic) de oliveira"[308].

Na Câmara de Vila Rica, em 1742, podiam ver-se uma grande mesa com seu pano de veludo carmesim, guarnecido de galão de prata; um pano verde, já usado, guarnecido, à roda, de damasco, que era do uso; uma cadeira de encosto, coberta de veludo carmesim; outra mesa na sala vaga, com duas gavetas. Na casa de audiências, encontrava-se uma mesa com pano verde; outra mesa pequena que servia ao distribuidor, com seu pano verde; uma cadeira coberta de damasco encarnado; um tamborete de encosto, de madeira branca, e quatro bancos grandes[309]. Em 1819, os vereadores paulistas mandaram cobrir "a mesa de audiência do doutor Juiz-de-fora na Sala das audiências com baeta nova, e pregada com cadarço em roda com decencia"[310]. Em São Paulo, a mesa de vereação tinha dossel de seda vermelha[311].

Os inventários paulistas registram "tamboretes com pregaria grossa, e cadeiras de sola lavrada"[312]. Em Mariana, os tamboretes eram de sola com pregaria dourada, e também de pau preto, lisos, possuindo capas de damasco com franjas de retrós carmesim. Nos dias comuns, as capas dos mochos eram de brim. Em Vila Rica, havia em 1742 vinte e três tamboretes de jacarandá, com capas de veludo carmesim. Todos esses móveis eram armados com a maior atenção. O auto de arrematação, de 8 de março de 1738, "da nova obra da Casa de Câmara de Sabará" é documento que melhor nos informa sobre o mobiliário e seus arranjos na casa da câmara e na de audiência: "p.ª a caza da audiência, e para a dita Caza da Camara se fará um bofete de bastante cumprim.º e largura proporcionada a hú

Mariana: Adverte-se que as janelas de púlpito, marcadas com o no 1, sofreram pequenos deslocamentos no ensejo da construção. Esta particularidade evidencia o cuidado havido na fábrica do edifício, a ponto das condições da arrematação justificarem aqueles deslocamentos nos seguintes termos ... "por cuja razão vira a ter a enchovia das mulheres, e o salão da entrada mais treis palmos do que se mostrão nas plantas com atenção a este acrescimo se regularão as janellas desta sala, sem que fação desformidade". Traçados reguladores – Ouro Preto e Mariana.

estrado q. tambem se hade fazer, adonde com m.ª largueza se possão por os assentos dos Juizes, e mais officiaiz da Câmara, e escrivão della. E a Caza hade server para a aud.ª Juiz e mays Julgadores q. fique com toda a largura necess.ª ainda q. se entre algua couza Casa de carcer.º porq. não fique disforme e terá duas janelas na forma das mais entre as quoaz se fará hua nova cadeira bem feita e larga, e no meyo da d.ª Caza húa grade torneada para dentro da qual se hão de fazer assentos por degraos, em que se hão de assentar os advogados por húa p^te^ e pella outra de q. hão de servir os tabalians, destrebuidor com húa meza para nella escreverem, e por fora da dita grade q. fiquem huns bancos para nelles se assentarem as partes e requerentes dellas"[313]. Por sua vez, o auto de arrematação de pintura da casa de audiência, a 22 de dezembro de 1740, diz na parte referente à grade: "e balaustes da Caza da audiência... de sima fingindo pedra azul e corrimão de baixo de pedra azul os balaustes fingindo de montes claros (?)...".

Da mesma forma, as Casas de Câmara eram ornadas com cortinas e retratos de suas Majestades. Cortinas "com suas sanefas também de baeta azul guarnecidas de picoro (?) amarelo" eram as que existiam na Casa marianense[314]. Em 1742, contavam-se seis cortinas de damasco, para as seis portas da Casa da Câmara de Vila Rica[315]. Em 1854, a Casa da Câmara de Penedo "é ampla e decente e nela se celebram as sessões do Tribunal do Júri; ainda tem seus estufados de damasco vermelho, e seus resposteiros das côres do tempo do domínio português"[316]. Os retratos de Suas Majestades tinham cortinas e dossel de damasco[317]. Em 1881, a sala das sessões da Câmara de São João del-Rei é "elegantemente alfaiada (e) dividida por uma grade ferro"[318].

Na história das Casas de Câmara sabemos que, por vezes, nelas próprias se hospedavam pessoas ilustres. A de Maragogipe possuía "bastantes e decentes agasalhos para os Ouvidores da câmara que entram na vila em correição, ou Governadores Vice-Reis que chegam de visitas"[319]. Ordenava el-rei: "no cazo que os Governadores vão a ellas (às câmaras) lhes hão de dar aposentadoria, cazas, e camas para elles, e suas comitivas, nos dias, que assistirem nellas, e, que os ornatos das ditas cazas sejão com tal moderação, que se não fação gastos exorbitantes, mas somente aqueles que lhe forem precisos". E, quanto ao Ouvidor, "só terão elle e seus Oficiais, o que as Ordens lhes permitem nas apozentadorias, que, são cama, cazas, estrebarias à custa dos povos, e tudo mais devem pagar com o seu dinheiro"[320]. S.S.M.M.I.I., em 1831, foram hospedados na Casa de Câmara de Sabará e na de Caeté[321]. Os inventários marianenses consignam: leito de jacarandá todo torneado com suas ferragens; cortinado de baeta azul com seu pavimento (?), com sanefas, tudo guarnecido de picoro (?) amarelo; cortinado para porta de alcova com sanefa de baeta azul guarnecida de baeta azul.

As câmaras possuíam estandartes com suas armas pintadas ou, então, "bordadas no mesmo estandarte de uma, e outra parte". Alguns estandartes tinham lança de prata[322]. A Câmara de Mariana dispunha de estandarte de seda e estandarte de tafetá carmesim, com suas armas reais. As varas dos juizes e vereadores eram brancas, vermelhas, pretas e douradas. Varas pretas e douradas encontramos na Prefeitura de Parati, e sobre elas falaremos mais adiante. As varas são citadas constantemente nos inventários, e por estes ficamos sabendo que eram guardadas em sacos de linho. Os temos de arrematação nos dão notícia de que freqüentemente recebiam pintura.

O inventário da Câmara de Vila Rica, em 1742, entre outros objetos, registra: "Escrivaninha de prata com oito tinteiros e uma campainha, pesando 38 marcos, duas onças e tres oitavas"; três escrivaninhas de estanho; caixa com quatro chaves, e dentro um cofre pequeno de três chaves, onde estavam vários papeis das eleições dos anos anteriores; dois bancos grandes, um deles com uma fechadura; cinco varas douradas e cinco que ficaram por dourar; seis varas do pálio, douradas. Em Vila Rica, as "bandeiras dos ofícios" ficavam depositadas na Casa da Câmara, "bem condicionadas em suas caixinhas"[323]. Campainha com as armas reais; cofre para eleições, com seda guarnecida de galão para cobrilo, sinetes, castiçais, pratos, copos, catres, Ordenações do Reino, livros de lançamentos,

etc., são outros tantos objetos mencionados nos inventários. Pelo menos na Câmara de Mariana se encontravam também sacos das cartas que se remetiam para el-rei: de seda, forrados de tafetá, com fitas e letreiros de prata ou de ouro[324].

Nos dias de luto as Casas de Câmara armavam-se de preto, cobrindo os móveis com baeta preta[325].

Os pesos e medidas eram padronizados, embora, por vezes, variassem de município para município. Os padrões deveriam estar sempre no arquivo da Casa da Câmara, para se fazerem as necessárias conferências, e não podiam ser emprestados a ninguém, sob pena de lei[326].

Para o uso comum do povo, faziam-se outras medidas, que ficavam em poder dos afiladores, e todos os seis meses os oficiais da câmara as confirmavam com os padrões principais[327]. Os pesos eram de bronze, chumbo, ferro ou qualquer outro metal. Pesos de pedra, só de uma arroba para cima. As medidas de mantimentos e sal eram de pau e quadradas, com chapas de ferro nas beiras[328]. As posturas e regimentos de afiladores fazem freqüentes referências a: vara, côvado, peso de meia oitava, peso de meia pataca, meio alqueire, quarta, medidas de madeira de uma quarta até um prato; balança de pesar ouro com o respectivo marco de quarta, meia libra e libra, terno de pesos miúdos que compreenda de um vintém até oito; cinco medidas de arame ou folha para vinho e aguardente de fora, que compreenda de uma medida para baixo, gradualmente; cinco ditas da mesma ordem para vinagre e azeite doce, quadro ditas de uma medida para baixo para aguardente de cana; quatro ditas pela mesma forma para azeite de mamona; seis ditas de madeira de uma quarta para baixo, gradualmente, para mantimentos e sal, etc.

Dentro das prisões, às vezes, encontravam-se trens de cozinha para o serviço dos fogões, e tarimbas para os presos se deitarem. Para maior "segurança dos presos", porém, as prisões não dispensavam seus "aviamentos".

As tarimbas paulistas foram mandadas fazer com independência dos bancos. Depois de ocupadas durante a noite, seriam levantadas e acomodadas "por baixo da prateleira destinada para comodidade dos presos"[329]. No norte do país, em vez de tarimbas, as cadeias têm armadores de rede (Crato, Icó).

Não havendo carcereiro nem ferros, os juízes não exerciam suas missões. A função de carcereiro era por vezes exercida obrigatoriamente, à força[330]. Os "aviamentos" tinham tal importância que forçaram os vereadores de São Paulo a pedir o embargo dos "redizimos do S^{or} da terra lopo de souza p.ª feragem da cadeia e prizões por as não haver"[331].

Ainda na primeira metade do século XIX, os Presidentes e Vice-Presidentes de Províncias preocupavam-se com os ferros das cadeias[332].

Os inventários de ferros são ricos em: colares de namorado com correntes grossas ou finas, colares para pescoços grossos; troncos com fechaduras e chaves; pesos, correntes grossas que servem de namorado; cadeado, palmatórias; correntes com argolas de pé para os presos de galés; martelos; telhadeiras; ponteiros; algemas com cadeados; ferros de marcar negros fugidos; tenazes dos mesmos ferros de marcar; foles, etc.[333]. Às vezes, surge também, "hua pesça de Parícula p.ª a alva do padecente e hua oitava de sal p.ª, a cabeça do d.º"[334].

Do "fatal tormento" padeciam igualmente os carcereiros, como aconteceu com Félix Fernandes Viana, que foi metido no namorado porque o tronco não tinha lugar para pescoço[335].

Das alfaias existentes nos oratórios, Passos e Capelas, dão-nos uma idéia os inventários paulistas: Imagem do Senhor Crucificado, imagem de São Vicente Ferreira, castiçais, sacras, casula verde com estola e manípulo, casula branca com estola e manípulo, bolsas com véus, cobertas de patena, alva com cordão, cálice de prata dourado com patena, corporal com guarda sanguinos, missal, estante do missal, par de galhetas e prato, toalha de bretanha do altar, retábulo de Nossa Senhora da Conceição, um dito de São Paulo, mochos de pau, arcaz com gavetas[336].

No Passo da Cadeia de Mariana, ainda existente, foi colocado "o altar e o retábulo" do Passo da antiga cadeia, e feito um "caixão ou mesa para se revestir o sacerdote"[337].

Com o tempo, dispersaram-se o mobiliário,

os aviamentos e as alfaias das Casas de Câmara e Cadeia. Pelo que conhecemos, contudo, podemos, entre outros objetos, indicar: a) sino da antiga Casa de Câmara do Salvador, existente no Museu do Estado da Bahia. Diz sua ficha 31.34: "Sino da antiga Casa de Câmara da Bahia. Bronze. Holanda, 1615. Alt. 0,56 – Diam. bôca 0,545, Fabricado por Henderick Wegewart De Jonge, de Deventer, Holanda", conforme inscrição em relevo datada 1615, no alto. O fundidor pertencia a uma família especializada no gênero, seg. informa J. A. Gonçalves de Melo Neto. A peça, de proporções equilibradas, é ornada de astrágalos e de dois frisos separados pela inscrição "Henderick-Wegewart-De-Jonge-Macte-Mi-In-Deventer-ano-1615". Ambos os frisos são de gosto renascença – o mais largo mostrando sereias conjugadas, alternadas com carrancas e o mais estreito, um desenho floral. Alça fortalecida com aranhas. Devido à presença de sereias na decoração, Jorge Calmon presumiu que o sino tivesse pertencido a alguma nau flamenga, antes de vir para a torre de nossa Câmara, onde esteve até 1886, data da remodelação. Enquanto aí esteve, testemunhou e deu rebate nos acontecimentos mais importantes da comuna. Bibl. Braz do Amaral, "Comentários às Cartas de Vilhena", Vol. I, 86; José Antônio Gonçalves de Melo Neto, **No Tempo dos Flamengos**; Jorge Calmon, ref. *O Cruzeiro*, n. dedicado a Bahia, 1942. Aq. Transferência do Arquivo Público, 1942. Cons. Perfeito, mas falta badalo"; b) uma gaiola para presos furiosos ou para loucos, na cadeia de Cachoeira, medindo 2,32x1,83, e tendo de altura 2,41; foi fabricada com peças de madeira, de seções que variam entre 19 e 21 centímetros e afastadas de 10 centímetros, umas das outras; as arestas do madeiramento foram abatidas, as peças ficaram chanfradas; a porta da gaiola é feita com varas roliças e tem a defendê-la corrente de ferro e cadeado[338]; c) tinteiro de prata, na Prefeitura de Maricá; d) três tamboretes de jacarandá (0,45 x 0,45 x 0,46), uma mesa de jacarandá (1,08 x 2,225 x 0,84), uma balança, uma urna em forma de tronco de pirâmide, pintada de vermelho por dentro, e verde por fora (0,90 x 1,50 no tampo, 0,70 x 1,32 no fundo e 0,72 de alto), bandeira municipal do tempo da colônia, de seda branca e escudo bordado a ouro, bandeira municipal do tempo do Império, de damasco verde e amarelo; varas douradas, com a coroa imperial e a imagem de N. S. dos Remédios de Parati, tendo 1,82 de altura e 0,025 de diâmetro; varas pretas, com alturas e diâmetros variáveis (1,85-1,82-1,805 e 1,65, diâmetros de 0,015 e 0,025), existentes na sede da Prefeitura Municipal de Parati[339]; e) um cofre de 1735, dos órfãos, que pertenceu à Câmara de São Paulo, pintado por dentro à cola, na cor branca, e com as armas reais na face interna da tampa (1,87x0,735x0,70 de altura); um cofre da antiga câmara de Jundiaí, de 1750, pintado por dentro à cola na cor branca e com as armas reais na face interna da tampa (1,34x0,67x0,685 de altura), expostas hoje no Museu Paulista; f) o retrato de Gomes Freire de Andrade, Conde de Borboleta, cujos serviços fizeram com que S. Majestade o distinguisse por real decreto, fazendo conservar na Casa da Câmara o seu retrato, ainda hoje figurando na Câmara dos vereadores do Rio de Janeiro[340]; g) retratos de SS. Maj.^{des} Fidelíssimas, o Sr. D. João V e sua augusta consorte D. Maria Ana da Áustria, ou o da nossa D. Maria I, conservados e expostos na Câmara de Mariana[341].

Trens de cozinha, aviamentos, padrões e peças de mobiliário foram reunidos e arrecadados pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e hoje se encontram no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto e, no Museu do Ouro, em Sabará, estabelecimentos organizados pela mesma Diretoria.

No Museu da Inconfidência acham-se expostos: trens de cozinha; coleção de aviamentos; candeeiros, lanternas, luminárias; padrões; a "escrivaninha de prata com oito tinteiros e uma campainha", e sinete de ébano e prata da Câmara de Vila Rica.

Enriquecendo o Museu do Ouro, lá estão: uma urna de xarão e as cadeiras de espaldar e assento, de couro lavrado com pregaria dourada, que pertenceram à antiga Câmara da "Vila Real de N. S. da Conceição do Sabará".

Capítulo XIII

Casas de Câmara e Cadeia e seus artistas. Princípios renascentistas que influíram na composição das Casas de Câmara e Cadeia. Movimento barroco. Características cronológicas.

Pelo que temos exposto, podemos ver nas Casas de Câmara e Cadeia manifestações arquitetônicas a exprimirem idéias e princípios que orientaram e regeram a sociedade européia.

Procuraremos agora determinar suas coordenadas históricas – tempo e espaço – e, em rápido esboço cronológico, projetar a curva de evolução desses princípios, que de um modo geral influíram nas construções portuguesas no Brasil; serão agora, porém, estudados individualmente, nas Casas de Câmara e Cadeia.

Algumas orientações artísticas da Renascença de certo modo ainda se refletiram no movimento arquitetural da colônia. Vitrúvio, Alberti, Vignola, Palládio, Sérlio e outros autores codificaram proporções da antigüidade clássica, e seus princípios ainda encontraram aplicação, embora limitadas, nas Casas de Câmara e Cadeia. De todos os codificadores foi Sérlio um dos de maior influência em nosso meio. "Sérlio preconiza relações lineares de comprimento para com a largura. Determina o quadrado e suas relações geométricas, ordena ritmos, divulga leis"[342]. "Brunelesco reduziu as cornijas e ampliou as beiradas. Alberti faz uso das ordens superpostas. Miguel Ângelo faz dominar a ordem monumental, abrangendo andares, sobre uma só ordem de pilastras ou de colunas"[343].

Em Portugal – escreve o Professor Vergílio Correia – "o conhecimento do classicismo arquitetônico facilitara-se pela freqüência das viagens, pela intimidade de relações políticas, pela divulgação dos tratados e pelo ensino oficial. Os Dez Livros de Arquitetura de Vitrúvio, traduzidos desde 1565 por Lázaro de Velasco são estampados por Miguel de Urrea em 1582; Francisco Lozano traduz Alberti, no mesmo ano; Patrício Caxesi faz a versão de Vignola em 1593. O cosmógrafo Pedro Nunes traduziu e anotou Vitrúvio, tendo-se perdido o manuscrito"[344].

O movimento artístico que se processara refletiu-se em nossos edifícios, embora mais modestamente. Recolhemos nas lições de Weissbach: fachadas maciças, estendidas com adornos pobres e severos; massa arquitetônica compacta; desintegração da massa por meio de arcos; processo da dissolução de formas plásticas; efeitos nos contornos das fachadas; efeitos cênicos, centralização e agrupação simétrica em torno de um eixo de equilíbrio; princípios da diagonalidade; problemas da escada, como centro de composição; problemas de centralização, quer em planta quer em fachada; cartelas, centros de convergência; efeitos de claro-escuro; impressões óticas, claridade e decoração superficial e pictórica são problemas de soluções barrocas, em cujo conjunto a obra artística é obtida pela "cooperação simultânea da arquitetura, escultura e pintura. Conjunto harmônico concebido como unidade ótica[345].

O barroco das Casas de Câmara e Cadeia foi ainda o da "fase renascentista de inspiração clássica de severa simetria, de origem italiana"[346]. O barroco das Casas de Câmara e Cadeia permaneceu subordinado a formas estáticas. A dinâmica barroca, que em nossas igrejas se manifestou com maior desenvoltura, nas Casas de Câmara se limitou a pormenores: tarjas, quartilhas, etc., e deve ter reinado também nas pinturas dos forros.

Todos os problemas arquiteturais de expressão barroca eram enfrentados com o entusiasmo de quem encontra soluções novas. O ouvidor Xavier Monteiro informou a el-rei que havia construído Casas de Câmara e Cadeia à moderna[347]. Loreto Couto, em 1757, entusiasma-se com o Recife e escreve: a cidade "he muyto fermosa por dentro, e suas casas são feitas ao estilo moderno de singular archictetura"[348].

Nos autos de arrematação e nos apontamentos relativos à construção de Casas de Câmara e Cadeia encontram-se algumas das mais significativas expressões verbais de princípios relativos à arquitetura: "janelas a proporção (de) cada casa"...[349], ... "proporção, e igualdade"...[350]; ... "para ser visto por mestre, se está com perfeição que he esillo fazerce semelhantes obras"...[351]; "cimalha bem proporcionada, repartida segundo a arte"[352], etc.

As formas de conveniência, de solidez e de expressão das casas de Câmara e Cadeia manifestaram proporções e harmonia, originando caráter e estilo, observados nos limites do tempo e do espaço em que se manifestaram. Comprovam tais casas sua utilidade e por elas se poderá avaliar da cultura de seus autores, através dos princípios de arte e ciência que encerram. Os mais modestos artífices eram oficiais ao tempo da colônia. Suas bandeiras, abolidas no século XIX, resistiram algum tempo, ao menos por tradição. Até então, os simples "medidores das obras civis" eram obrigados a aprender a "arte da geometria que pertence às medições", e examinados pelo engenheiro-mor do Reino. As Câmaras não lhes davam as respectivas cartas sem que satisfizessem aquela exigência[353]. As Casas de Câmara e Cadeia foram projetadas por mestres das fortalezas, Sargentos-mores, Ouvidores, Governadores, engenheiros, etc. Na realidade seus autores não manifestaram maiores inspirações nem tampouco gênio criador. Todavia, essas obras são honestas, sinceramente conseqüentes à programação, resultam com pureza dos sistemas construtivos adotados e encerram o espírito e as tendências da época em que foram realizadas. Seguramente, sofreram as influências do tempo. Para terminar, faremos ligeira recapitulação de determinadas características arquitetônicas das Casas de Câmara e Cadeia, aqui reunindo-as e ordenando-as também cronologicamente.

Vimos, nos primeiros séculos de vida do país, serem construídas as Casas de Câmara e Cadeia à custa da fazenda real: o povo exige embargo dos redízimos do senhor da terra e, reunido em praça pública, resolve o modo pela qual se fará a Casa Municipal, contribuindo espontaneamente para o seu custeio. Mais tarde, os oficiais das câmaras são obrigados a lançar fintas, contra as quais já protesta o povo. Para se construir a Casa de Câmara e Cadeia já é preciso associar as rendas de el-rei com as das vilas, ou então, el-rei ordena o socorro econômico e financeiro por parte de outros concelhos. As autoridades administrativas tentam por fim interessar o povo, seduzindo-o com loterias. Surgem os aproveitadores dessa situação, prontificando-se a auxiliar a construção da Casa de Câmara e Cadeia por conta própria, em troca de honras e benefícios. No século XIX, as subscrições públicas se fazem por solicitação, e recursos financeiros se alcançam por favor de empréstimos particulares.

Não herdamos nenhum edifício de Casa de Câmara e Cadeia quinhentista, mas o século dos seiscentos nos legou a do Salvador, "inteiramente reformada", segundo Santos Vilhena. O século XVIII nos foi mais pródigo, e o dos oitocentistas mais avarento.

Estas Casas, que sistematicamente se colocavam nas praças, já no século XIX vamos encontrá-las, como em São João del-Rei, situadas em simples quarteirões de ruas. Seguramente nos três primeiros séculos, por imposição do próprio programa, a área de construção destinada à Cadeia era sempre maior que a reservada para a Câmara, o que no século XIX se inverte, não só nas novas construções como também com as modificações introduzidas por exigência das mais recentes tendências na organização administrativo-judicial e penitenciário. O pórtico do século XVII, o do Salvador, da escola veneziana, tem amplo vazamento, o que já não sucede tão acentuadamente com os pórticos do século XVIII, que filiados à escola romana, repousam sobre robustos pés-direitos. Os açougues, que muitas vezes se instalam também em cômodos internos, não são projetados nem se encontram nas construções de Casa de Câmara do século XIX. Os Passos, no século dos oitocentos, de acordo com o nosso documentário, não são mais problemas de programação. O Passo de Cachoeira, reduzido a simples altar, é dádiva de piedoso devoto. As pequenas passagens de circulação são substituídas no século XIX por acentuados corredores, e as escadas perdem em valor. As entradas únicas, de serviço comum à Câmara e à Cadeia, já se duplicam no século XIX, uma para a Câmara, e outra para a Cadeia. Ampliam-se alguns vãos das portas de entrada das Câmaras oitocentistas, mas já não se estabelecem grandes portadas, nem tampouco se evidenciam maiores escadas externas. Na Câmara do Salvador, a importância social do sino faz com que a torre

maciça domine verticalmente a composição arquitetônica, seccionando francamente toda a frontaria. Em pleno século XVIII, a torre ainda se mantém com certo domínio em Santo Amaro. Perdura em Vila Rica, para coroar o pórtico, onde o sino revive mecanicamente, obedecendo ao relógio. Em Goiás a torre não cresceu, é minúscula. Em algumas Casas de Câmara setecentistas, a torre é substituída por simples sineira, como em Maragogipe. Em Mariana, a sineira incorpora-se ao telhado, como trapeira. No século XIX ela força o seu reaparecimento em Aracati, sem ser torre de sino, onde redundamente se duplica. Tenta reaparecer em São João del-Rei, mas é desprezada no correr da construção, para não mais existir.

As simples sineiras igualmente já não se manifestam, sendo excepcional o exemplo da de Quixeramobim, colocada sobre o guarda-corpo do patamar alto da escada externa. É este o sentido da descida dos sinos, que desapareceram de todo no decurso do século XIX. As janelas, que se abrigam no pórtico do Salvador, já no século XVIII vêm colocar-se também no primeiro plano da frontaria. E aí continuam no século XIX, quando por vezes são substituídas pelas janelas-de-peito, que passam igualmente a ladear então as portas de entrada, como em Maricá e em Itaboraí. Já no século XIX, algumas vezes as janelas-de-peito são dispostas na frontaria, apenas no sobrado, deixando soltas, isoladas as portas de entrada, como em Itanhaém, em Marechal Deodoro e em Caucaia. As aristocráticas janelas-de-púlpito, que primeiramente formavam "vistosas galerias" nas casas de Câmara e nas de audiência, são, no século XIX, arrumadas algumas vezes em modestos renques, ao longo de toda a fachada, como sucede em Maricá e Aracati. De outras vezes, como em Aquiraz, em todo o edifício encontramos apenas uma só janela-de-púlpito, a qual em Jaguaribe se reduz a janela-rasgada. As bacias e suas varandas muito se aproximaram umas das outras na câmara do Salvador, mas se afastam no século XVIII e tornam a aproximar-se no século XIX, em Maricá e Aracati. Nesta última cidade, os membros são bastante largos, as janelas ficam espaçadas e as varandas encompridaram-se acentuadamente. Em Maricá os membros são menores, acentua-se o vazamento da fachada, tal como sucede, mais vigorosamente, em Salvador. A varanda do século XVII, em Salvador, organiza também, destacadamente, uma janela de púlpito, centrada no corpo da torre e disposta sobre a portada. No século XVIII, a varanda já é corrida na portada da Câmara de Vila Rica, abrangendo duas janelas-rasgadas do vestíbulo do sobrado, centro de circulação geral. Em pleno século XIX, a varanda corrida já ocupa toda a extensão da fachada principal em São João del-Rei, onde se curva ligeiramente sobre a porta de entrada, e em Itaboraí, onde corre num só alinhamento. No século XIX, continuam a ser fabricados vãos com quadros de pedra, mas por vezes aparecem também quadros de massa. Seus fechamentos maciços perdem no século XIX o vigor dos refendidos e relevados, características das centúrias anteriores. Os postigos setecentistas recebem caixilhos fixos. Até então, os fechamentos dos vãos eram singelos, ressalvando-se naturalmente as janelas com suas grades. No oitocentos, caracterizam-se os fechamentos duplos, de vidraça e folhas de segurança. Os batentes das primeiras centúrias, trabalhando em rebaixos, ou então no aro-da-pedraria, fazem com que os vãos sejam acentuadamente realçados, o que não sucede com os do século XIX, que entalados nos quadros, se situam praticamente no plano da fachada. O caráter vigoroso do enquadramento das paredes, e das enérgicas perfilaturas existentes na Casa de Câmara do Salvador, continua a fazer sentir-se em muitos exemplares do século XVIII. Contudo, no século XIX, quando o enquadramento se faz representar – se assim poderemos dizer – surgem amolecidos, inexpressivos. Também aí as cimalhas das Casas de Câmara vão perdendo sua função, como observa Lúcio Costa[354]. E muitas delas são fabricadas totalmente de massa. Os embasamentos desaparecem praticamente. O mesmo sucede com as varas dos cunhais, que existindo, ficaram indecisas em ordens superpostas nas Câmaras de Itaboraí e Maricá, e delgadas na de Aquiraz. Os telhados dos séculos XVII e XVIII caracterizam-se por suas acentuadas sancas ou galbos. No final

do século XVIII, na Casa de Câmara de Vila Rica deixou de fazer-se sanca, porque o telhado se escondia por trás da varanda. O mesmo sucedeu em meados do século seguinte, com o telhado da Câmara de São João del-Rei. Todavia, já então não se usava mais fabricar os contrafeitos na cobertura das Casas de Câmara, motivo pelo qual seus telhados se apresentam muito rijos. Igualmente, as coberturas, que eram comumente de várias águas ou de cortes, como se diz em Sergipe, no século XIX surgem por vezes em exemplares de duas águas, telhados corridos que permitem organizar exagerados frontões na Casa da Câmara de Marechal Deodoro, na de Itaboraí e na de Maricá. E, pelo que já observamos anteriormente, ficam os telhados do século XIX desembaraçados de torres, trapeiras, sineiras e trombas. A decoração judiciosa, que valoriza sobremaneira as casas de câmara dos séculos anteriores, é perturbada em muitos exemplares do século XIX porque alguns elementos construtivos decorativos já não são mais interpretados em sua verdadeira função. A ornamentação desaparece de todo, ou quando se manifesta, como em São João del-Rei, é superabundante e tímida nos seus estucados afrancesados ou, ainda, como no frontão da Casa da Câmara e Cadeia de Marechal Deodoro, em que as armas imperiais ficaram desajeitadas, soltas no tímpano. Os contrastes cromáticos do século XVII e do XVIII já não se acentuam tão vigorosamente no XIX. Relativamente aos traçados reguladores que persistiram ainda em pleno século XIX, podemos dizer que perderam o seu principal sentido controlador, para serem aplicados mecanicamente, como simples traçados geométricos.

Os edifícios de Casas de Câmara e Cadeia no decurso do século XIX perderam a energia construtiva e plástica dos séculos anteriores. Todavia, cumpre realçar ter sido nesta centúria que se acentuaram mais fortemente as tendências de separação de poderes administrativo-judiciais e penitenciários, que forçosamente haviam de contribuir na expressão material da Casa de Câmara e Cadeia impregnando-a de todas as tentativas e indecisões. A sociedade já não deseja mais ver a Câmara junta com a Cadeia. Novos princípios orientavam o desaparecimento das Casas de Câmara e Cadeia. E o máximo exemplo vinha sendo dado pelo Rio de Janeiro, cuja Câmara vivia quase sempre, e já de longa data, separada da Cadeia e, para a qual, no final do primeiro quarto do século XIX, em 1825, se inaugurou com inteira independência da cadeia, o Paço Municipal.

Embora à margem do estudo que nos comprometemos a realizar, cumpre dizer que, seja por estarmos no fim do primeiro quartel do século XIX, seja porque o programa do Paço Municipal do Rio de Janeiro fosse matéria de novas cogitações, verdade é que podemos observar em partes a permanência ou a recuperação, nesse edifício, de certas características por nós já realçadas nas Casas de Câmara e Cadeia do século XVIII, a par de outras qualidades que não cabem aqui ser distinguidas. Assim é que poderemos citar: enquadramento geral de todas as fachadas; telhado com sanca; portada com tendência a monumentalidade, embora modesta, e coroada por um frontão que forçou o expediente de complicar o telhado para a sua real existência; varanda corrida no sobrado e centrada na porta, que é ladeada, no mesmo andar, por galerias de janelas-de-púlpito; decoração mais adequada e aplicação das pirâmides[355].

Isto posto, não desejamos terminar sem uma referência àquelas Casas de Câmara e Cadeia como a da Lapa, a de Itanhaém e a de São Sebastião, que inicialmente, em nosso inventário, classificamos como construções do final do século XVIII ou princípios do século XIX. Pelo que acabamos de expor e comprovar, queremos crer não termos laborado em erro nesta classificação.

Finalmente, dir-se-á que o século XIX nos deu pronta e acabada a Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto. Todavia, é preciso lembrar que o seu projeto foi concebido ainda no último quartel do século XVIII.

Terminando, com toda segurança afirmamos também: as Casas de Câmara e Cadeia expressam em maior ou menor grau intenção estética e, apesar de todas as vicissitudes, são a "coiza mais essencial das vilas e que mais as authorizam e ennobrecem"[356].

NOTAS

1. L. Cloquet: **Traité d'architecture**, 5 tomos Paris et Liège, Librairie Polytechnique, Ch. Béranger, éditeur, 1898-1901 – (Ver T. 4.°, 331). Confronte-se Viollet-le-Duc: **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI.e au XVI.e siècle**. 10 vols. , Paris, Ernest Gründ éditeur (ver Hotel-de-Ville).

2. Abbeville, Evreux, Bethune. A câmara de Silves esteve instalada sobre a porta da cidade (ver **História de Portugal**, Edição Monumental, MCMXXXII, Portucalense Editora Lda., Barcelos. T. II, pág. 141).

3. Auguste Choisy: **Histoire de l'architecture**, 2 vols., Paris, Librairie Georges Béranger, 1929, T. II, 415 (Noyon, Bourges, Laon).

4. Sens, Amiens, Reims, Cambrai, Arres, Beauvais (ver Catedral, Viollet-le-Duc, op. Cit.).

5. Orleans, Compiègne, Beaugency, Rouen.

6. Choisy, op. Cit., T. II, pág. 550.

Nota: Apreciável número de cidades européias conservam antigas casas municipais. Do séc. XIII, Saint-Antonin: do séc. XIV, Orvieto, Florença, Siena, Münster; do séc. XV, Pádua, Vicence, Verona, Veneza, Bruxelas, Gand, Louvain, Lubeck, Hamburgo. Confronte-se Daniel Ramée: **Histoire générale de l'architecture**, Paris, Amyot, éditeur, MDCCCLX.

7. Bruges, Bruxelas.

8. Chamada também, muito raramente, Paço do Concelho. Ver p. e. Inventário de presos, 2 de junho de 1804, Sabará, Arq. Púb. Min., códice 106, fls. 6.

9. Henrique Gama Barros: **História da administração pública em Portugal nos séculos XII a XV**, 4 vols., 1885 a 1922.

10. Alexandre Herculano: **História de Portugal**, 5.ª Edição, 4 tomos, Antiga Casa Bertrand, José Bastos & Cia., Livraria Editora, Lisboa, T. IV, 439. Ver também, Damião Augusto Brito de Vasconcelos: **Notícia histórica de Tavira**, 1242-1840, Livraria Lusitana, Lisboa, 1937, pág. 79.

Nota: A câmara de Tavira, em 1242, reunia-se no adro da igreja de Santa Maria do Castelo (Brito de Vasconcelos, op. Cit.). Em 1268 em Torres Vedras o Concelho reunia-se "no lugar costumado, que era a igreja de Santiago" (Herculano, op. Cit., T. IV, 220).

11. Herculano, op. Cit., T. IV, 422, 428, 429 e 431. Ver também, Gama Barros, op. Cit., T. II, 156 e 157.

12. Boletim da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Ministério das Obras Públicas e Comunicações, Domus Municipalis de Bragança, n.° 4, junho de 1936, República Portuguesa.

13. A. de Sousa Silva Costa Lobo: **História da sociedade em Portugal no século XV**, Lisboa, Imp. Nac. 1903, pág. 289.

14. Luis Keil: **Inventário artístico de Portugal**, Distrito de Porto Alegre, Lisboa, 1934, págs. XXVI, XXVII e XXVIII.

15. Alberto Pimentel: **Portugal pitoresco e Ilustrado. A Extremadura Portuguesa**, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1908.

16. Costa Lobo, op. Cit., pág. 125. Nota: Ao Sino-de-correr – Brito de Vasconcelos chama-o também: – "Sinto-de-ronda; Sino-de-oração".

17. Costa Lobo, op. Cit., pág. 223.

18. Costa Lobo, op. Cit., pág. 130.

19. Gama Barros, op. Cit., T. II, 30 e 38.

20. Manuel Paulo Merêa: ÒOrganização Social e Administração Pública", in **Hist. De Portugal**, Edição Monumental, op. Cit., T. II.

21. Costa Lobo, op. Cit., pág. 211.

22. Herculano, op. cit., T.. IV, 32.

23. Nota: O presente capítulo foi vasado nos trabalhos dos seguintes autores: Herculano, op. cit.; Costa Lobo, op. cit.; Gama Barros, op. cit.; Paulo Merêa, op. cit.; João Martins Carvalho Mourão: "Os municípios, sua importância Política no Brasil Colonial e no Brasil-reino, Situação em que ficaram no Brasil-Império, etc.", Rev. Inst. Hist. Geog., Tomo Especial consagrado ao 1.° Congresso de Hist. Nac., Parte III, História Constitucional e Administrativa; Eneas Galvão: "Juízes e Tribunais no período colonial, Os tribunais criados por D. João VI em 1808", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., Tomo especial consagrado 1.° Cong. Hist. Nac., Parte III, Hist. Constitucional e Administrativa; Astolfo de Rezende: "Polícia Administrativa, Polícia Judiciária", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., Tomo especial consagrado 1.° Cong. Hist. Nac., Parte III, Hist. Constitucional e Administrativa; Diogo de Vasconcelos: "Linhas Gerais da Administração Colonial", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., Tomo especial consagrado 1.° Cong. Hist. Nac., Parte III, Hist. Constitucional e Administrativa; Alfredo Pinto Vieira de Melo: "O Poder Judiciário do Brasil (1532-1971)", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., Tomo especial consagrado 1.° Cong. Hist. Nac., Parte IV; Augusto Tavares de Lira: "Organização Política e Administrativa do Brasil (1500-1900)", in Anais do Terceiro Cong. Hist. Nac., 2.° vol., Boletim do Inst. Hist. Geog. Bras.; Amaro Cavalcanti: Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Notícia Histórica dos Serviços, instituições e estabelecimentos pertencentes a esta repartição, Publicação oficial, Rio de Janeiro, Imp. Nac., 1898; Max Fleiuss: História Administrativa do Brasil, 2.ª edição, Editora – proprietária Comp. Melhoramentos de São Paulo.

24. Visconde de Porto Seguro (Francisco Adolfo de Varnhagem): História Geral do Brasil, anotada por Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. 5 vols., 3.ª edição integral, São Paulo.

25. "Pelouro da Vereação, ou como dizem, pelouro, de justiça ordinárias, he o escritinho, em que vão os nomes das pessoas, que hão de servir de juiz, Vereadores, o Procurador do Cõcelho. Chama-se pelouro, porque se fecha o dito escritinho em hum pelouro de cera" (Bluteau, opus cit.)

Nota: Não podiam fazer parte das câmaras "os judeus e os oficiais mecânicos". A câmara do Rio de Janeiro só queria para ela as pessoas que "fôssem da principal e conhecida nobreza" (Anais Bib. Nac. XLVI-129).

Desde 1636, instalaram-se câmaras de escabinos nas vilas que estavam sob o jugo do holandês. "Essas câmaras deviam contar quatro juizes portugueses e quatro flamengos" (Frei Manuel Calado, Valeroso Lucideno, 68 – citado em nota de Rodolfo Garcia, in Varnhagem, obra citade, II, 357). Os escabinos eram eleitos por uma eleição de três graus (ver Gaspar Barléu – **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício – Conde de Nassau etc.**, tradução e anotações de Cláudio Brandão, 2.ª edição, Imp. Nac., Rio de Janeiro, MCMXL. Publicação do Ministério da educação e Saúde, págs. 54 e 393).

No século XVIII, nos aldeiamentos de índios elevados à categoria de vila, eram eles, os indios, os preferidos para juízes, vereadores e oficiais de justiça (ver Joaquim Norberto de Sousa e Silva: "Memória Histórica e Documentada das aldeias de índios do Rio de Janeiro", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras.., XVII, 115). Alvará régio de 17 de junho de 1755.

"Era costume consagrado, senão obrigação imposta às primitivas câmaras, de escrever o segundo vereador em um livro próprio os fatos notáveis do seu tempo, ad perpetuam rei memoriam, (J. M. P. Alencastre: "Estudos Históricos, Anais da Província de Goiás", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., XXVII-1864).

26Sobre as "Propinas"que se pagavam aos oficiais das câmaras, pelas cerimônias comemorativas, veja-se por ex.: Rev. Arq. Púb. Min., V. VI, pág. 1156; V. VIII, págs. 411, 422 e 425 e, V., XIII, pág. 639.

27. Os oficiais mecânicos não podiam ser eleitos para o corpo da câmara e constitutiam classe ˆ parte, não podendo "gozar de honras nem liberdades dos homens nobres" (ver ata da câmara de São Paulo, 8 de agosto de 1637 e a de 22 de outubro de 1639, in Publicações do Arquivo Municipal de São Paulo. Editora Duprat & Cia.).

28. Em virtude das terras serem do Senhorio da Ordem de Cristo, só vilas se criariam. As cidades eram, elas próprias, senhoras de suas terras. Com a criação dos bispados o grão-

mestre da Ordem liberava a terra e o rei elevava-a à categoria de cidade, sede episcopal. Os bispos eram considerados nobres de primeira grandeza e, assim sendo, só podiam residir em cidade. (Diogo de Vasconcelos, op. cit.).

29. Astolfo de Rezende, op. cit.

30. Amaro Cavalcanti: Casa de Correção, op. cit.

Nota: Aos 8 de julho de 1769 houve ordem de se fazer, na colônia, uma Casa de "Correção e Calcetas para os ociosos, como se faz (ia) na côrte". Mas, tal assunto não foi concretizado no tempo (pub. Arq. Nac., III, 26).

31. Antônio Duarte Nunes: "Almanaque histórico da Cidade de São Sebastião de Rio de Janeiro para o ano de 1799", Rev. Ins. Geog. Bras., XXI, 99, 100.

32. "Descobrimento das Minas Gerais", Rev. inst. Hist. Geog. Bras. T. XXIX, Parte I.ª, 34 e 65.

33. João Rodrigues de Carvalho: **Memória sobre a capitania do Ceará, no ano de 1816**, in Publicações do Arq. Nac., Vol. XXIV, 1929. Ver também, Antônio José da Silva Paulet: "Descrição Geográfica da Capitania do Ceará", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., T. IX, P. 1.ª, 1897.

34. Luis Barba Alardo de Meneses: "Memória sobre a Capitania Independente do Ceará Grande...", in Rev. Trimensal do Inst. do Ceará, Vol. XI, documento de 1814.

35. Theberge: "Extratos dos assentos do Senado de Icó, desde 1738 até 1835", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., T. XXV. Cfr. Onofre Mendes Junior, in "Um beija-mão que provoca barulho em Pitrangui", in Rev. Arq. Púb. Min., XII, pág. 150.

36. Aristides Milton: "Efemérides Cachoeiranas", in Rev Inst. Hist., da Bahia, Vols. ns. 15 a 26 exclusive o de n.° 23. Ver também Eduardo de Castro e Almeida: "Inventários dos Documentos Relativos ao Brasil existentes no Arquivo de Marinha e Ultramar de Lisboa", in Anais da Bib Nac., Vol. XXXIV, documentos n.°s. 13425 e 1342B.

37. **Documentos históricos**, 1549 – 1552, Mandados, Vol. XXXVII, pág. 16.

38. Salomão de Vasconcelos: Palácio de Assumar, Gráfica Queiroz Breyner Ltda., Belo Horizonte, pág. 43; "Mariana Histórica", in Folha de Minas de 10 de outubro de 1937; **Breviário histórico e turístico da cidade de Mariana**, Bib. Mineira de Cultura, Vol. XVII, 1947; "Capela do Senhor dos Passos", in Mariana e seus templos, Grafica Queiroz Breyner Ltda., Belo Horizonte, 1948. Ver também o importante documento: "Registro das condiçoens em que se rematou a nova obra da Cadea e da Casa da Camara desta cidade (Mariana) nos quartéis da mesma, que mandarão fazer os officiaes da Camra este presente ano de 17B2 cujo theor he o seguinte... (livro 6.°, hoje de n.° 157 de termos de arrematação da Câmara Municipal de Mariana, às fls. 192).

Nota: O "Registro das condiçoens..." é documento da maior importância. Registra execuções de serviços e é rica fonte de expressões técnicas.

39. Xavier da Veiga: **Efemérides mineiras**, 1664-1897, Ouro Preto, Imp. Oficial. Feu de Cravalho, "Reminiscências de Vila Rica, Casa das Audiências, Câmara e Cadeia", in Rev. Arq. Púb. Min., V. XIX, 1921. Tomás Antônio Gonzaga: **Cartas chilenas** anotadas por Afonso Arinos de Melo Franco, Imp. Nac., 1940, Publicação do Ministério da Educação e Saúde, Bib. Nac. (Ver Carta 3.ª e 4.ª).

40. Documento do Arquivo Colonial Português de Marinha e Ultramar (cópia existente no arquivo da D.P.H.A.N.).

Nota: Cunha Meneses, quando governador da capitania de Goiás projetou o açougue de Vila Boa. A obra foi iniciada "por um risco de sua mão, e alterou-se muito na execução" é o que informa o Pe. Silva e Sousa (Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., T. XII, 461). Cunha Meneses criou ainda em Vila Boa uma alameda e passeio público no largo do chafariz e da cadeia.

41. Nota de Diogo de Vasconcelos, às páginas 343 no seu exemplar da Rev. do Arq. Púb. Min., V. XIX, Ano 1921. Este exemplar pertence hoje, ao seu sobrinho-neto: Silvio de Vasconelos.

42. Projeto de José de Sousa Reis, arquiteto da D.P.H.A.N.

43. Existe cópia fotográfica no arquivo da D.P.H.A.N. Ver Alencastre, op. cit., Rimundo José da Cunha Matos: "Corografia Histórica da Província de Goiás", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., T. XXXVII, P. 1.ª, 1874, pág. 313. Robert C. Smith: "Alguns desenhos de arquitetura existentes no Arquivo Histórico Colonial Português", in Rev. D.P.H.A.N., n.° 4, 1940.

44. Informação de Alonso de Santa Cruz, cosmógrafo da armada de Sebastião Cabot que esteve surta durante um mês nas proximidades de São Vicente, em 1527, **Islário General**, fol. 346, citado por Jaime Cortesão e por David Lopes: "Domínio Ultramarino" às págs. 153, do Vol. IV, da **História de Portugal**, Edição Monumental, op. cit.

45. Afonso E. de taunay, in "João Ramalho e Santo André", Rev. Inst. Hist. Geog. São Paulo, Vol. XXIX, pág. 57.

46. Costa Lobo, op. cit., pág. 101.

47. Ver Oliveira Lima: "A Nova Lusitânia", in **História da colonização portuguesa do Brasil**, Vol. III, pág. 291. Ver também, "Documentos relativos a Mem de Sá", in Anais da Bib. Nac., 1905, Vol. XXVII, págs. 132 e 139.

48. Ver "Carta de Doação da Capitania de Pernambuco a Duarte Coelho", in **Hist. da col. do Bras.**, Vol. III, pág. 309. Ed. Monumental Comemorativa do primeiro centenário da Independência do Brasil, dirigida por Malheiro Dias, 3 vols. Rio de Janeiro, 1921-1924.

49. Carta de 15 de agosto de 1551, in **Hist. Col. Port. Brasil**, op. cit., Vol. III, pág. 362.

50. Carta de 1 de junho de 1553, in **Hist. Col. Port. Brasil**, op cit., Vol. III, pág. 364.

51.Carta de 20 de dezembro de 1546, in **Hist. Col. Port. do Brasil**, op. cit., Vol III, pág. 316.

52. Herculano, op. cit., T. IV, pág. 241.

53. Provisão-régia para a criação da Nova Vila que se mandará fundar no distrito de Mato Grosso, Lisboa 5 de agosto de 1746. Anais Bib. Nac., Vol. I, pág. 199, Doc. 15.194.

54. J. J. Machado de Oliveira: "Investigação do Arquivo da Câmara da Vila de São Vicente", 1856, in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., T. XIX, pág. 145.

55. Pe. Serafim Leite S. J., **História da Companhia de Jesus no Brasil**, T. I, pág. 264, Livraria Portugália, Lisboa, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

56. Braz do Amaral, **Limites do Estado da Bahia**, Bahia, Espírito Santo, Imp. Oficial, Bahia, 1917.

57. Noronha Santos: "Paços Municipais de 1565 a 1873", in Jornal do Brasil de 12 de julho de 1925.

58. Inventário Castro Almeida, já citado anteriormente, in Anais da Bib. Nac., Vol. XLVI-Doc. 8.578, pág. 197.

59. Noronha Santos: artigo citado. Ver também "O ano de 1822", in Pub. Arq. Nac., Vol. XX, pág. 108, 1922. A câmara pagava de aluguel Rs. 329$650 por ano.

60. Francisco Alberto Rubim: **Breve notícia estatística da capitania do Espírito Santo**, etc..., in Pub. Arq. Nac., Vol XIV, págs. 103 e 108.

Nota: Em Nova Almeida a cadeia foi instalada no andar térreo do colégio, na casa da esquina, esquerda da fachada da frente. Tanto a igreja como o colégio foram restaurados pela D.P.H.A.N.

Observação: Não encontramos documentos que declarassem taxativamente fazerem-se no Brasil reuniões camarárias no corpo-da-igreja, isto é, na nave, como fora uso na idade média, dando-nos Viollet-le-Duc o exemplo máximo da catedral de Laon, construída, em parte, em obediência a essa finalidade.

Os pregões que deveriam ser feitos nos lugares mais públicos eram, algumas vezes, realizados nos adros das igrejas, ao sair da missa (ver atas C. S. P., 7 maio 1576 e 2 abril 1580, Vol. I. págs. 98 e 161 respectivamente. E. Duprat, op. cit.).

Nos arraiais, os sinos das capelas e igrejas comandavam o povo. Eram, obrigatoriamente, tangidos pelo sacristão sob pena de multa ("Art. 76 das Posturas Municipais de Sabará",

1829, in Rev. Arq. Pub. Min., Vol. XIII, 1908).

As eleições que se faziam nas igrejas queremos crer também fossem realizadas, com maior razão, em algumas de suas dependências. Verdade é haver noticias de igrejas interditadas em virtude de distúrbios eleitorais, como o que ocorreu na noite de 2 para 3 de janeiro de 1861, quando foi roubada a urna eleitoral, "havendo horrivel espancamento dentro da igreja matriz de Itajubá" (Ver Rev. Arq. Púb. Min., V. III, pág. 576.). Contudo, insistimos: os documentos por nós conhecidos não asseguram eleições realizadas no corpo-da-igreja.

No último quartel do século XVIII os camaristas de Vila Rica "acordaram construir uma torre de madeira e nela colocaram o relógio público, o qual depois da demolição da Cadeia Velha fora posto em uma das torres da capela de Nossa Senhora do Carmo, por não querer os Irmãos da Ordem sofrer por mais tempo este ônus"(Feu de Carvalho, op. cit., pág. 315).

61. Documentos relativos a Mem de Sá, in Anais Bib. Nac., op. cit.

62. "Carta de Luís da Cunha Meneses, de 6 de setembro de 1786", Arq. Púb. Min., S. C. S. G., Livro 238, fls. 182/4.

63. "Auto de arrematação da Cadeia Nova desta Vila (Rica), q. faz o rematante Manuel Francisco Lisboa, pela quantia de 60.000 cruzados, na forma da planta e condições, que andou em praça". Arq. Púb. Min., códice 53, C. M. O. P., fls. 4, 1745-1747. Ver também "Mandado corrente da quantia de cento e sincoenta mil reis, que se mandarão pagar ao Sargt°. mor Engenheiro Jozé Frz. Pinto Alpoim proced°s do risco que fez para a Cadeya nova desta V.ª como consta do seo requert°. annexo ao d.° mand° ... 150$000 (Arq. Púb. Min., códice 51, C. M. O. P., Receita e despesa 1745, fls. 37).

64. Moisés Marcondes: "Documentos para a história do Paraná", Anuário do Brasil, Rio de Janeiro 1923, pág. 72. Plantas reproduzidas do original entre págs. 144/5.

Nota: A Casa de Câmara e Cadeia foi construida em obediência ao projeto de Pires Pardinho. Foi demolida em 1908 quando, seguramente, já lhe haviam retirado a escada externa de dois lanços paralelos à fachada principal e sofrido outras intromissões. Confronte-se a planta de Pires Pardinho com a fotografia que ilustra o trabalho de Alberto Figueira: "Reminiscências", in Marinha, Revista do litoral Parananense, 1948, Ano X, n.° 79.

65. Brás do Amaral: op. cit., págs. 307, 308 e 314.

Nota: Xavier Monteiro projetou o plano da Vila Viçosa e o da Vila de Monte Alegre, para as quais organizou prospectos de "seu próprio punho", por falta de "arquiteto" e, por sua "curiosidade" deixou tudo "alinhado, medido e demarcado". Independentemente de preocupações urbanísticas nas Vilas de sua ouvidoria, Monteiro fez também construções e reconstruções de igrejas, com "bons artífices à moderna e de pedra-e-cal" (Braz do Amaral, op. cit.).

Esta tradição foi posta em evidência por Herculano ao escrever sobre o "zêlo e atividade dos peões chamados a pôr por obra as concepções artísticas dos magistrados municipais (in **O bobo**, 3.ª edição, Lisboa, Editora Tavares Cardoso & Irmão, MDCCCXCIII, pág. 310).

66. Landi "fez afixar Editais ao Público oferecendo-se a ensinar o desenho e Arquitetura na cidade de Belém e quando foi contratado por D. João V, era professor público de arquitetura e perspectiva no Instituto das Ciências de Bolonha. (ver Tomo XLVIII, Parte I, pág. 165, da Rev. do Inst. Hist. Geog. Bras. Ver também, Sousa Viterbo, **Dicionário histórico documental dos arquitetos engenheiros e construtores portugueses ou a serviço de Portugal**, Lisboa. Imp. Nac., 1904.

67. Carlos Stoppani: "Exposição apresentada ao Presidente da Província José Antônio Vaz de Carvalho". Documento do Museu Paranaense.

68. Auto de arrematação da Cadeia Nova de Vila Rica, 1745, documento cit. Ver também "auto de arrematação da fatura da nova obra da cadeia, e Casa do Câmara" que se determinou fazer no lugar dos quartéis, e rematou o Alferes José Pereira Arouca na forma das condições, e risco; pela quantia de trinta e sete mil cruzados (Documento de 23 de outubro de 1782. Do Livro 6.° de termos de arrematações da Câmara Municipal de Mariana, fls. 191. Hoje o Livro é de n.° 157, pela nova catalogação organizada por Salomão de Vasconcelos).

Nota: Manuel Francisco Lisboa – autor do risco da Ig. de N. Sra. do Carmo de Ouro Preto. Entre outros serviços por ele executados citaremos: construção da Casa dos Contos, em 1734, Casa dos Governadores em 1741. Trabalhou em diversas igrejas: N. S. da Conceição de Ouro Preto; Santa Ifigênia do Alto da Cruz; Matriz de N. S. da Conceição de Congonhas do Campo; N. S. do Rosário de Mariana, etc. Foi louvado por várias vezes. Em 1735, era "mestre das obras reais" e "avaliador da fazenda real" (Ver Judite Martins: "Subsídios para uma biografia de Manuel Francisco Lisboa", in Rev. D.P.H.A.N., n.° 4, pág. 121). José Pereira Arouca construiu em Mariana: Igreja de São Francisco de Assis e a Casa Capitular. Trabalhou na Sé de Mariana e na Ig. do Bom Jesus do Furquim. Realizou várias obras públicas: estradas, fontes, chafarizes, aquedutos, calçadas, etc. Foi tesoureiro da Câmara de Mariana em 1780.

69. "Condições da obra da cadeia ou do lance que falta nela da parte do Norte". (Documento de 10 de abril de 1790. Códice 117, C. M. O. P. fls. 3v., Arq. Púb. Min.).

70. "Auto de arrematação da ereção do sino da Casa de Câmara feito a Antônio Gomes de Oliveira oficial de carapina". (Códice 4, fls. 63, Sabará, 14 de abril de 1734, Arq. Púb. Min.).

71. Cunha Meneses iniciou pelo regime de administração a construção da Câmara de Vila Rica ("Carta de Cunha Meneses de 30 de março de 1784", Livro 240, S. C. G., fls. 9. Arq. Púb. Min.).

72. "Auto de arrematação das mãos do Me. da obra que a de fazer na Cadeia, a saber, uma enxovia, sala-fechada, casa de segredo, e oratório". Foi arrematante, Antônio Gomes de Oliveira. (Códice 4, fls. 42v., Sabraá, 28 de julho de 1731, Arq. Púb. Min.).

73. "Auto de arrematação que fazem os oficiais da câmara abaixo assinados das Madeiras para a obra da Cadeia, que se faz nesta Vila do Sabará, que arrematou o Mestre de Campo André Gomes Ferreira" (Códice 4, fls. 40, Sabará, 7 de abril de 1731, Arq. Púb. Min.). Ver também, "auto de arrematação de grades", Câmara de Vila Rica, 7 de novembro de 1795, Arq. Púb, Min., L. 117, S. C. C. R., fls. 4v

74. Condições da obra da Cadeia de Vila Rica, 1790, doc. cit.

75. Auto de arremtação, Sabará, 7 de abril de 1731, doc. cit.

76. Termo de arrematação que fazem os oficais da Câmara abaixo assinados das madeiras, todas necessárias para fazer a obra de um enxovia, sala fechada, casa de segredo e oratório, e da obrigação do arrematante o Me. de Campo André Gomes Ferreira, (Códice 4, fls. 41, Sabará, 7 de abril de 1731. Arq. Púb. Min.). Ver também auto de arrematação da nova obra da Casa da Câmara a Francisco Xavier Alz, (Códice 4, fls. 95v., Sabará, 8 de março de 1738, Arq. Púb. Min.).

77. **Atas da Câmara de São Paulo**, Publicações do Arq. Municipal de São Paulo, Editora Piratininga, Ata C. S. P., 9 de dezembro de 1788, Vol XIX.

78. Carta de Cunha Meneses, de 6 de novembro de 1786, doc. cit.

79. "Ata C. S. P.", 3 de novembro de 1827, op. cit., Vol XXIV, Ed. Piratininga.

80. "Atas da Câmara do Salvador, 1625 a 1641", in **Documentos históricos do Arquivo Municipal**, 1.° Vol., Prefeitura Municipal do Salvador, Bahia (Ver ata de 23 de novembro de 1635). Ver também, "auto de arrematação da cadeia de Vila Rica", 28 de outubro de 1723 (Códice 14, C. M. O. P., fls. 33, Arq. Púb. Min.). Ver igualmente, "apontamentos e condições com que se arrematou a Cadeia Nova desta Vila Rica" (Códice 53, C. M. O. P., fls. 5v., Arq. Púb. Min.).

81. Anais da Bib. e Arq. Púb. do Pará. Pará Brasil. Tip. e Encadernação do Instituto Lauro Sodré. Vol. III, pág. 299 e vol. IV, pág. 108.

82. Brás do Amaral, op. cit., pág. 237. Ver também "ata C.

S. P.", 6 de março de 1611, Ed. Duprat, Vol. II.

83. Carta Régia de 10 de dezembro de 1701, in Pub. Arq. Nac., Vol. XXI, pág. 47. Ordem Régia de 24 de janeiro de 1721, e O. R. de 22 de dezembro de 1756, in Pub. Arq. Nac., Vol XXI, págs. 47 e 48,

84. Ata C. S. P., 14 de agosto de 1575, op. cit., Vol. I, pág. 79, Ed. Duprat.

85. C. R. de 27 de fevereiro de 1717, in Pub. Arq. Nac., Vol. XXI, pág. 47. Ver também Cunha Matos, op. cit., pág. 313.

86. Ata C. S. P., 14 de agosto de 1575, op. cit., Vol. I, pág. 79, Ed. Duprat.

87. D. José em 1769 ordenou que a Câmara de São Mateus contribuisse para a construção da de Porto Seguro (Braz do Amaral, op. cit.).

88. O Barão de Itambé por várias vezes adiantou dinheiro seu, para a construção da Câmara de São João del-Rei (atas da Câmara, cópia manuscrita no arquivo da D.P.H.A.N.). El-rei interessou-se pela proposta "de Bento Bonito Banzeler, que desejava construir a igreja, e a casa da câmara e cadeia de Cametá, dando ele todos os materiais e el-rei todos os oficiais precisos mas, com a condição de ser provido no posto de capitão-mor da ordenança e ter por duas vidas, na sua e na de seu filho, a administração da aldeia de índios que se fundara junto da referida vila de Cametá (Ver "C. R. de 4 de janeiro de 1732", in Anais Bib. Arq. Púb. Pará, Vol. V, pág. 370). Em 1864, Antônio Belfort de Arantes e seu filho Antônio Belfort Ribeiro de Arantes (mais tarde, Barão de Arantes) despenderam com a construção da Casa de Câmara e Cadeia da Vila de Turvo, hoje Andrelândia, quantia superior a quarenta contos de reis, tendo a subscrição promovida para esse fim apenas atingido a treze contos (ver Rev. Arq. Púb. Min., V. X, pág. 337).

89. Atas da Câmara de Vila Rica, in Bib. Nac., XLIX, pág. 344.

90. Diversas atas de Câmaras. Ver p. ex.: Atas C. Salvador, op. cit.

91. Nota: Eram estabelecidas normas para a boa e disciplinar utilização das Casa de Câmara e a das Audiências. As atas da Câmara do Salvador fornecem por vezes algumas informações a este respeito. Em 1799, no Rio de Janeiro, as audiências e vereações se faziam pela manhã. As do Ouvidor da comarca eram às segundas e quintas feiras; as do Juiz de Fora e as do Provedor dos Ausentes, Capelas e Resíduos às terças e sextas feiras; as do Senado da Câmara e as dos almotacés às quartas feiras e sábados (ver Duarte Nunes, op. cit., in Rev. Hist. Geog. Bras., T. XXI, pág. 7). O mesmo regime era adotado pela câmara de Ouro Preto (Ver "Descobrimento das Minas" in Rev. Arq. Púb. Min., VI, pág. 790 e Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., XXIX).

92. Ata C. S. P., 12 de junho de 1611, Vol. II, pág. 291, Ed. Duprat. Posse de D. Luís de Sousa. Ver também Alexandre Rodrigues Ferreira: "Diário da Viagem Filosófica pela Capitania do Rio Negro", Rev. Inst. Hist. Geog. Bras. Ver também "Miscelânea histórica para servir de explicação ao prospecto da cidade do Pará (19 de setembro de 1784)", in *Folha do Norte* de 21 de julho, 11 e 18 de agosto de 1929 (cópia de Paulo Maranhão Filho, extraída do manuscrito da Bib. Nac.). D. Pedro de Almeida Portugal, Conde de Assumar, tomou posse a 4 de setemro de 1717, na Ig. N. S. do Carmo, em São Paulo (ver Camilo de Oliveira Neto: "Do Rio de Janeiro a Vila Rica", in Rev. da D.P.H.A.N., n.° 3). D. Lourenço de Almeida, tomou posse a 18 de agosto de 1721, na primitiva matriz de N. S. do Pilar de Ouro Preto (Ver Judite Martins, op. cit.).

Em Minas, era comum os Srs. Capitães Generais tomarem posse na Igreja Matriz de N. S. do Pilar de Ouro Preto, ou na Igreja Matriz de N. S. da Conceição de Antônio Dias (ver "Livro das Posses dos Srs. Generais", L. n.° 21. Arq. Púb. Min., e a Rev do mesmo Arq. Vol XXV, 2.ª parte).

Nota: Por diversas vezes as Casa de Câmara foram teatro de concertos musicais, quer vocal, quer instrumental (ver Joaquim Costa Siqueira: "Compêndio Histórico cronológico das notícias de Cuiabá, repartição da capitania de Mato Grosso. Desde o princípio de 1778 até o fim do ano de 1817", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., T. XIII, págs. 28, 73 e 82). Cfr. Onofre Mendes Junior, op. cit.

93. "Livro de Arrematação de obras, 1720 a 1754". Arq. Mun. do Salvador, Arm. 64, Vol. 78, n.° 89.

94. Moisés Marcondes: op. cit., pág 21.

Nota: Em Portugal – diz Costa Lobo – que as arcas encouradas e ferradas das irmãs de Afonso V demonstram a falta de armários, guarda-roupas, etc. Tudo se guardava em arcas: diploma do Estado, das Câmaras, das corporações, pela necessidade freqüente de se esconder as preciosidades em virtude das constantes guerras (op. cit., pág. 435).

95. É de advertir a existência de construções especiais: mercados de propriedade da Câmara que alugavam aos mercadores cabanas na Bahia e casinhas em São Paulo e no Recife. Na Bahia, há notícias até das fangas, mercado especializado de cereais (Atas C. Salvador, op. cit.).

96. Atas C. Salvador, op. cit.

97. Rev. Arq. Púb. Min., 1937. Vol. 2.°, pág. 137.

98. Os sinos, em geral, tangiam em obediência a um regimento. Em Salvador, os oficiais da Câmara, em 1.° de setembro de 1627, ordenaram ao carcereiro que "tangesse o sino de correr, das nove horas da noite até às dez". A 13 de janeiro de 1628, o carcereiro "seobrigou a correr o dito sino todas as noites huma hora (Atas da Câmara). Em 1729, os vereadores de Vila Rica mandaram colocar um sino na casa da Câmara, o qual deveria ser tocado "das oito para as nove horas da noite". E, depois de tocado, sairiam rondas pelas ruas da vila (Edital de 4 de maio, ver Feu de Carvalho, op. cit.). As Posturas de 1829 da Câmara de Sabará determinam que "todas as lojas, vendas e tendas se fechem indispensávelmente nesta vila ao toque do sino da câmara" (op. cit.). Nos dias ornados de "rigorozo e sizudo luto" dobravam os sinos das Câmaras e igrejas, "repetindo os dobres de hora em hora por espaço de três dias. Outras vezes os dobres se faziam ouvir "de quarto em quarto de hora e ainda mesmo por toda a noite" e acompanhados de tiro de peça de artilharia (Estevão Mendonça: "Memórias do Ano de 1816", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., T. XII, pág. 439). Por vezes o próprio povo resolvia tocar o seu sino. Foi por exemplo o que aconteceu em São Paulo, aos 24 de junho de 1677, segundo o "termo de vereação chamada pelo povo".

99. Feu de Carvalho, op. cit. Ver também, códice 95, C. M. O. P., fls. 141, Arq. Púb. Min.

100. Ninguém devia se "ousado de per boca em el rey nosso sor ne e suas just.as". (Ata C. S. P. 27 de abril de 1585, V. I, 266). O vinho de mel a que chamavam "caxasa" não podia ser vendido, e os tra.nsgressores "com qualquer primeira informação" eram presos e executados em penas corporais e pecuniárias (Atas C. Salvado, 7 de setembro de 1635). As mercadorias não podiam ser vendidas acima dos preços taxados, sob pena de "6 $rs de condenação e 30 dias de cadeia ("Posturas C. Salvador", op. cit.). Os responsáveis por penas pecuniárias, não as podendo solver, pagavam-nas "na cadeia pública" por tantos dias quantos fossem precisos para satisfação da respectiva quantia, à razão de quinhentos réis por dia de prisão ("Art. 124 das Posturas M. de Sabará", op. cit.). Os indivíduos ociosos e vadios eram corrigidos e policiados. E, na reincidência, eram obrigados a "trabalharem trinta dias em Obras Públicas"; continuando contumazes, dobravam-se-lhes as penas, a critério do Juiz de Paz ("Art. 6.° das Posturas C. Mariana de 1829", in Rev Arq. Púb. Min., XIII). Em primeiro de janeiro de 1639, em Salvador, achavam-se presos os "oficiais da Câmara", por mandado do Governador Geral ("Atas C. Salvador", op. cit.). Os vereadores de São Paulo prenderam por três dias o capitão Antônio Alves de Siqueira, por não ter cumprido o aviso desta Câmara "para pegar na vara do pálio na ocasião da procissão de Corpus-Cristi" ("Ata C.S.P.", 23 de junho de 1791, Vol. XIX). Malaquias dos Santos, eleito tesoureiro da Câmara de Santo Amaro, foi avisado para tomar posse do seu cargo "sob pena de prisão"("Atas C. Santo Amaro", 27 de março de 1802, in

Anais do Arq. Púb. da Bahia. Vols. XIX e XXV).

101. Ata C. S. P., 29 de janeiro de 1717, op. cit.. Vol. VIII, Ed. Piratininga.

102. Ata C. Vila Rica, 27 de outubro de 1714, op. cit.

103. Auto de arrematação, Sabará, 28 de julho de 1731, doc. cit.

104. Atas C. S. P., 22 de abril e 8 de julho de 1769, op. cit., vol. XV, Ed. Piratininga.

105. Ata C. S. P., 6 de maio de 1818, op. cit., Vol. XXII, Ed. Piratininga.

106. C. R. de 23 de outubro de 1696 (Ms. Bib. Nac., II, 34, 5, 50).

107. O. R. de 24 de abril de 1730, in Anais Bib. Nac., Vol. XXVIII, pág. 158.

108. Pe. Rafael Bluteau, **Vocabulário portugês e latino,** Lisboa, 1712 a 172B, 10 Vols.

109. Ata C. S. P., 24 de julho de 1830, Vol. XXV, Ed. Pirat.ga.

110. Luís dos Santos Vilhena: **Notícias Soteropolitanas** e **brasílicas**, anotada por Braz do Amaral, Imp. Of. do Estado da bahia, 1922 – C. I, 64.

111. Atas C. 5. P., 19 de setembro de 1821 e 31 de outubro de 1821, Vol. XXII, Ed. Pirat.ga.

112. Condições para a obra da cadeia (códice 53, C. M. O. P., fls. 25, Arq. Púb. Min.)

113. José Vieira Fazenda: "Antiqualhas e Memórias do Rio de Janeiro", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., T. 93, pág. 475.

114. Nota: No dia 10 de janeiro de 1825 achava-se frei Caneca preso na sala-livre, de onde foi tirado para ouvir a sentença que o condenara à pena de morte, e tendo-a escutado com calma e resignação foi conduzido ao oratorio onde lhe foi dada assistência religiosa. A 21 de março de 1825, entrou para o oratório o major Agostinho Bezerra,... e no dia 24 sofreu a pena de morte ("A Confederação de Equador, Notícia Histórica sobre a Revolução Pernambucana de 1824", por Antônio Pereira Pinto, in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., T. XXIX, págs. 134 e 135).

115. Livro de pagamentos do Senado 1681-1693. Ar. 62, vol. 74, fls. 55v. e 60v., Arq. Mun. do Salvador.

116. Feu de Carvalho, op. cit.

117. Ata C. S. P., 2 de maio de 1821, op. cit., Vol. XXII.

118. Ata C. S. P., 29 de janeiro, op. cit., Vol. VIII.

119. Em 1829, a comissão nomeada para o exame dos hospitais e prisões de Ouro Preto propugnava por "uma caza segura que (servisse) de Enfermaria onde se (curassem) os prezos doentes" que só eram mandados para o Hospital da Misericórdia quando já se achavam "quasi moribundos". Essa enfermaria só ficou concluída em 1852 (Feu de Carvalho, op. cit.). O orçamento das despesas da Câmara da Vila de Campanha, para o ano de 1827 consigna "para remédios de prezos pobres e alguns mendigos de última necessidade 30$000". Em Mariana, havia o cirurgião da Câmara "para curar presos e pobres, ainda que mendigos não sejam" ("Posturas C. Mariana 1829"). As Santas Casas de Misericórida é que forneciam remédios aos presos pobres (Ata C. S. P., 6 de agosto de 1832, op. cit. Vol. XXVI).

120. Ata C. S. P., 9 de maio de 1832, op. cit., Vol. XXVI.

121. Rev. Arq. Púb., V. pág. 12.

122. Rev. Arq. Púb., VIII, pág. 667.

123. Registro das Condições, Mariana, doc. cit.

124. Atas C. Santo Amaro, in Anais Arq. Púb. Bahia, op. cit.

125. Atas C. Santo Amaro, in Anais Arq. Púb. Bahia, op. cit.

126. Ata C. S. P., 12 de novembro de 1768, op. cit.; Vol XV.

Nota: Nas igrejas, estando ou não exposto o Santíssimo, os vereadores sentavam-se em banco com ou sem encosto, colocados na nave, nas proximidades e defronte do arco-real ou arco-triunfal (Ver Alexandre Rodrigues Ferreira – "Diário de Viagem Filosófica pela Capitania do Rio Negro" – Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., T. XLIX – 1886 – págs. 137/38). Nos livros de receita e despesa da Câmara de Mariana encontram-se lançamentos relativos a gastos com "seda fina" para forrar o banco dos vereadores, na igreja (Livro de receita e despesa das rendas e bens do Concelho e Câmara da V.ª do Carmo, 1711 a 1722).

127. Para as comemorações festivas, os moradores eram obrigados, sob pena de multa e prisão, pagos na Cadeia, a pôr luminárias em suas casas; limpar as fachadas de suas casas, ruas e becos; colocar nas janelas colchas pendentes e a lançar "nas ruas flores e folhas cheirosas". Para os infaustos pesares, mandavam os vereadores, debaixo das mesmas penas, que se fechassem as portas e janelas de todas as casas e que todos os moradores delas tomassem luto rigoroso, e depois aliviado, pelo tempo que se determinava. Nos dias tristonhos, os vereadores saiam com "capas pretas compridas, e o estandarte real preto". Porém, nos dias risonhos vestiam-se com capa bordada de branco, colete branco, calções pretos, meias brancas e chapéus redondos, guarnecidos de arminho e com pluma branca, e cobertos com estandarte (Ver atas C. S. P., 26 de fevereiro e 5 de março de 1789, Vol. XIX, e 23 de dezembro de 1827, Vol. XXIV).

12B. **Hist. Col. Port. do Brasil**, op. cit., Vol. III, pág. 346.

Nota: "Entre todos los Princepes antiguos y modernos, puede ser por muy insigne en esta arte (da geometria) contado el Rey don Juan el Tercero de Portugal de gloriosa memoria, que segun deziam todos los maestres de pedraria y cantaria, tenia – grande destreza en saber hazer la traça de unos palacios, y de una fortaleza, de qualquer obra tan perfectamente como se estuviera hecha, u assi mandava añadir o mudar en la traça que los Arqchitectos le davam". (Francisco de Monçon, in **Primero libro de ense–ança de un Principe**, citado por Sousa Viterbo, in **Artes e artistas em Portugal**, 2.ª edição, Lisboa, Livraria Ferin, editora, 1920, pág. 183).

129. Em pesquisas para a D.P.H.A.N., tem sido encontrado o Formigão, por Luis Saia, no litoral paulista. Silvio de Vasconcelos encontrou-o também, na torre da igreja de N. S. do Rosário, de Santa Rita Durão, antigo Inficionado.

130. Técnica ainda hoje muio aplicada nos Estados de Mato Grosso e Goiás.

131. Atas C. Santo André": 3 de novembro de 1555, 11 de janeiro de 1556 e 17 de dezembro de 1557, in **Atas de Câmara de São Paulo**, Publicação do Arquivo Municipal de S. Paulo, 1914, Duprat & Cia., Vol I, pág. 22-29-69.

132. Ata C. S. P., 19 de julho de 1584, op. cit., Vol. I, Ed. Duprat, pág. 242.

133. Ata C. S. P., 8 de abril de 1719, op. cit., Ed. Pirat.ga, Vol. III.

134. Talvez "jussára: s. m. O tronco de diversas palmeiras atorado em comprimento de 10 a 20 palmos, rachado e limpo do âmago mole. Serve de ripa; substitui as varas que, pregadas aos achões do enchimento, sustêm a terra argilosa do embarreamento; utilizada também para soalhos rústicos"... (ver Vicente Chermont de Miranda: **Glossário paraense**, Livr. Maranhense, Pará, 1906).

135. Nos Estados do Norte. No Pará, o operário que barreia é chamado "pedreiro-de-mão-cheia".

136. Minas Gerais.

137. Rio de Janeiro, Distrito Federal, São Paulo, Mato-Grosso.

13B. No interior, ainda hoje, é comum fazer-se o adobe ao pé-da-obra. A D.P.H.A.N. com o saudoso Rosino Boccarini, mandou fabricar adobes de argila, com material retirado no local da obra. Os adobes foram fabricados com as dimensões de 2,20x0, 20x0,45 de comprimento, ficando este de 0,42 depois de curados.

Dois operários produziam, em média, 50 adobes diários. Cada adobe ficou pelo preço total de Cr$0,46. (Ver parte diária nº 94 de 28 de junho de 1944 – Obras de restauração da Casa do Pe. Toledo, em Tiradentes. Arq. da D.P.H.A.N.).

[illegible] Silharia ou Enxilharia:: trabalho que tem a vantagem de contrib[illegible] que a visão não se fixe nas pedras nem nas suas juntas, mas no conjunto do trabalho. Embora documentos antigos se refiram com freqüência a trabalhos de cantaria, é preciso lembrar que só uma vez por outra a verdadeira cantaria encontrou seu característico apuro: regularidade no aparelho. Não confundir com lancil, muitas vezes também chamadas silhares. Confrontem-se as determinações de Alpoim: "apontamentos para a obra que se pretende fazer por conta da Real

Fazenda em Vª Rica na casa forte" (in Rev. Arq. Público Min. Ano VI, 1901), com a classificação dos louvados, no Termo de Medição de toda a Cantaria do novo Palácio... (Anais Bib. Nac. Vol. LXV, pág. 302 e segs.)

140. Uma taipa, um esteio, um adobe, um tijolo, uma pedra, por si sós, já constituem um perfil e um módulo. Da mesma forma, as taxas de trabalho a que ficam solicitados os materiais outros tantos perfís e módulos. Ao momento de resistência de uma secção se dá também o nome de módulo-da-secção.

141. Luís Saia: "Casas rurais paulistas do segundo século", in Revista D.P.H.A.N., nº 8.

Nota: Os vereadores paulistas, na "Discussão das Posturas", em 1830, suprimiram o artigo "23° para terem as casas de sobrado alicerces de pedra" (Ver ata C.S.P., de 12 de janeiro, op. cit.). Ainda em 1837, Daniel Kidder, viu em São Paulo fazerem-se alicerces de taipa (**Reminiscência de viagens e permanência no Brasil, Rio de Janeiro e Província de São Paulo**. Tradução de Moacir N. Vasconcelos. Biblioteca Histórica Brasileira, direção de Rubens Borba de Morais. Vol. III, Livraria Martins, São Paulo).

142. Ata C.S.P., 1 de abril, op. cit., Ed. Duprat, vol. III, pág. 229.

143. Ata C.S.P., 7 de junho, op. cit., Vol. VI, pág. 32.

144. Ata C.S.P., 10 de novembro, op. cit., Vol. VI, pág. 384.

145. Ata C.S.P., 29 de janeiro, op. cit., Vol. VIII.

Nota: Luís Saia, em São Paulo, tem encontrado 0,50ms. para altura média dos alicerces de taipa (op. cit.).

146. Ata C.S.P., 17 de setembro, op. cit., Vol. IX, Ed. Piratininga.

147. "Pero cuando hay que romper una pared ya secada y resecada, está tan fuerte que se apercibe hasta fuego cuando se la labra a través mediante la barra de hierro". Pe. Florian Baucke S. J., "Doc. do séc. XVIII", transcrito pelo Pe. Guilherme Furlong, S. J., in **Arquitectos Argentinos durante la dominacion Hispanica**. Editorial Huarpes. Buenos-Aires. 1946.

148. Outro palmo; palmo dobrado.

149. Ata C.S.P, 22 de setembro, op. cit., Vol. IX, Ed. Piratininga.

150. Gemelo, la-Gèminis. 2ª acep. 7 carp. Los dos maderos gruescos que se empalmam a otro para darle más resistencia y cuerpo (**Dic. de la lengua española** – Real Academia Española-Madrid, ano de la Vitoria – 16 Edición). "Gémino. É palavra Latina de Geminus, a, um. Dobrado, ou duplicado" (Bluteau, op. cit.).

151. Ata C.S.P., 24 de setembro de 1721, op. cit., Vol. IX.

152. Ata C.S.P., 16 de dezembro de 1721, op. cit., Vol. IX.

153. Medida tomada por Edgard Jacinto da Silva, arquiteto da D.P.H.A.N.

154. Luís Saia também encontrou em São Paulo alguns edifícios com essa característica.

155. Anais Bib. Nac., Vol. XLIX, pág. 344. "Termo de variaçam em que se Rezolveu se puzece em praça a nova cadea e outro lanço de caza de camara e..." (27 de outubro de 1714). Ao lermos "assoalhada forada por sima" entendemos que se refira o documento ao soalho e ao forro, teto da cadeia.

Nota: O arraial de Antônio Dias foi elevado a Vila em 1711. Por este termo, de 1714, verifica-se que a primeira Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica deve datar dos seus dois primeiros anos de existência.

156. Auto de Arrematação Cadeia de Vila Rica, 1723, doc. cit.

157. Auto de Arrematação, Sabará, 8 de março de 1738, doc. cit.

158. Auto de Arrematação da Cadeia de Vila Rica, 1723, doc. cit.

159. Gason (del fr. Gazon) m. yeso. Yeson. m. cascote de yeso. Suele utilizarse em la construccion de tabicones. Yesoso, sa. adj: De yeso o parecido a él (**Dic. de la lengua española**, op. cit.).

160. O. R., de 12 de setembro de 1727, códice 5, S. G., fls. 128, Arq. Púb. Min. Cfr. a carta de D. Lourenço de Almeida endereçada a el-rei, aos 23 de maio de 1726, in Feu de Carvalho, op. cit.

161. Condições para obras da Cadeia, e Auto de Arrematação (códice 53, C. M. O. P., fls. 23-25, Arq. Púb. Min.)

162. Gonçalves Viana registraCoito, forma "peregrina dispensável" e acrescenta, couto: forma "portuguesa adequada ao sentido" (ver **Vocabulário ortográfico e remissiva da língua portuguesa**, 4ª edição, Livrarias Aillaud e Bertrand, Livraria Francisco Alves, 1920). Bluteau assinala Couto significando asilo, refúgio, independentemente de outros sentidos que atribui à palavra. Cfr. Joaquim de Santa Rosa Viterbo, in Elucidário, 2ª edição, MDCCLXV. Os nortistas chamam de coiteiros todo aquele que dá refúgio aos cangaceiros.

Para os trabalhos que requerem pregos coutados ou escondidos dá-se preferência aos sem cabeça. "Os pregos devem ser rebatidos, isto é, depois de cravados, são encalcados com um punhão e martelo". Para a limpeza dos trabalhos que estudamos, tendo em consideração a sua finalidade e qualidade, deve tudo ficar obrado, incontestavelmente, com pregos rebatidos.

163. Forçados pelas circunstâncias, tomamos a liberdade de retificar o documento. O avanço que nos permitimos fazer nos obriga a justificar, de modo mais claro e preciso, a nossa interpretação. Segundo os termos do documento, foi o rematante obrigado, preliminarmente, a ratificar somente por três lados, externamente, a casa de Câmara e Cadeia. Parece que não foi preciso reforçar pelo exterior o quarto lado, isto é, o que se entende por fachada posterior, o qual compreendia parte da Cadeia. Não há razão para aqui apresentarmos a planta da casa de Câmara e Cadeia, que procuramos reconstituir de acordo com os termos do documento. Diremos, porém, algo que nos possa interessar no momento. A enxovia dos brancos fica por baixo da casa da audiência, e a dos negros por baixo da de câmara. Ainda na frente, entre as enxovias dos brancos e a dos negros, demora a casa da escada. Por trás da enxovia dos negros e da casa da escada quedam-se três outras casas, cujos destinos não informa o documento, mas para as quais determina que tenha, cada, uma porta no meio, cada uma de per si, com seus fechamentos ordinários. Por trás da enxovia dos brancos fica a "moxinga" e, em quadra, a enxovia das mulheres, acantoada no edifício, que tem ao todo 90 palmos de comprimento por 60 de largura. Recapitulando: a fachada posterior da casa de Câmara e Cadeia compunha-se, no andar de baixo, da enxovia das mulheres, da "moxinga" e das três casas de finalidades alheias á prisão propriamente dita. Admitiríamos ainda que as ilhargas do edifício tivessem sido totalmente reforçadas até a altura do sobrado, por simples questões de aparência. Mas é claro o documento em suas expressões: ..." a dita ratificação se entende tão somente o que compreende enchovias a donde de presente se acham os vigames de "encosto". De qualquer forma, o que procuramos demonstrar é que as paredes das enxovias dos brancos e a dos negros já se acham reforçadas pelo lado de fora. Resta, pois, fazer o mesmo, isto é, tornar a reforçá-las pela parte de dentro, e até às vigas, como se expressa o documento, ou, como diremos, em toda a altura das paredes, até o barroteamento do piso do sobrado. As paredes da enxovia das mulheres e, provavelmente as da "moxinga", ficaram, todavia, reforçadas simplesmente pelo lado de dentro. É o que veremos.

164. "Cortam-se os paos no mato com machado do decurso de todo o ano, guardando-se as conjunções da lua a saber: três dias antes da lua nova, ou três dias depois dela cheia"... (André João Antonil, "Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas Minas", in Rev. Arq. Púb. Min. VIII, pág. 451).

165. A citação feita em nossa tese, de Feu de Carvalho, fica substituída pelos documentos que acabamos de estudar, e referidos na nota 161. Transcrevemos em nossa tese: No ano de 1746, Antônio Luís de Araújo, "forrou as paredes das enxovias dos brancos, pela parte de fora, de tabuado de canela parda ou visguenta, de três dedos de grossura até as vigas". Canela-visguenta foi, também, indicada, entre outras madeiras, para o assoalho da capela de Nª Srª do Rosário da freguesia de Nª Srª da Boa Viagem da Itabira do Campo, hoje Itabirito (ver Livro de Receita e Despesa, Arq. da Cúria de Mariana, fls. 23, aos 11 de junho de

1756. É provável que a canela visguenta corresponda à canela gomenta, registrada em alguns mapas de madeiras nacionais.

166. "Auto de arrematação da obra da Casa da Câmara donde assiste o Ouvidor geral" (códice 4, fls. 172, Sabará, 22 de julho de 1741, Arq. Púb. Min.).

167. Ata C. São João del-Rei (Ms. cit.).

168. **Documentos-Históricos**, Vol. Mandados, págs. 298 e 299.

169. Santos Segurado, ao se referir a esse processo construtivo, condena-o; naturalmente, dizemos, por se ter perdido ou por não se aplicar convenientemente sua verdadeira técnica. Porém, o que nos importa é que, segundo este autor, tal método "passa-se em Lisboa com relativa frequência" (ver Alvenaria e Cantaria).

170. Ata C.S.P., 16 de março de 1649, op. cit., Ed. Duprat, Vol. V, pág. 366.

171. Apontamentos 1745, Vila Rica, doc. cit.

172. Condições da obra da Cadeia de Vila Rica, 1790, doc. cit.

Nota: Luís Saia tem observado, em São Paulo, que as boas taipas dispensaram os frechais para as entregas dos barrotes de piso. Citamos por exemplo a Casa do Sítio do Pe. Inácio, restaurada pela D.P.H.A.N.

173. Condições da obra da Cadeia de Vila Rica, 1790, doc. cit.

174. Registro das Condições, Mariana, 1782, doc. cit.

175. Registro das Condições, Mariana, 1782, doc. cit.

176 "Petição de André Tavares, mestre de obras pedreiro" arrematante das obras da fortaleza de São João ("Despesas feitas por Martim de Sá", Anais da Bib. Nac., Vol. LIX, pág. 156).

177. As cimalhas de boca-de-telha organizam-se comumente com uma ou duas fiadas de telhas. No Piauí, as cimalhas que têm uma só fiada são denominadas: beira, e o telhado se chama de beira-e-bica. Em São João-del-Rei, as cimalhas geralmente têm duas fiadas, e são chamadas, ainda hoje, de beira-seveira; corruptela de "beira e sobeira" (ver ata C. São João-20-junho-1835, Ms. cit.). Essas cimalhas, uma vez por outra, apresentam-se com três e quatro carreiras de telhas superpostas e balanceadas (Cimalha de boca-de-telha é expressão bem antiga. Ver Francisco Antônio Lopes: **História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto**. Publicação da D.P.H.A.N., nº 8, 1942).

"E o que quizer examinar de Alvenaria... Item, saberá bem talhar e fazer hua beira e sobrebeira como deve fazer qualquer bõo official" (Vergilio Correia, in Livro dos Regimentos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sêpre Leal Cidade de Lixboa, 1572 – Coimbra, Imp. da Universidade, 1925, pág. 105).

178. Construções de quarteis, têrmo de arrematação. Vila Rica. Arrematante: Domingos João Maia (Códice 14, C. M. O. P., fls. 99, 11 de maio de 1728).

179. Alpoim: Apontamentos para a Casa Forte, op. cit.

180. Registro das Condições. Mariana, 1782, doc. cit.

181. Condições da obra da Cadeia de Vila Rica, 1790, doc. cit.

182. Ata C. São João del-Rei, 16 de julho de 1848, Ms. cit.

183. Quando existem embasamentos nas taipas, são de fábrica mais recente. Não são "taipas da fase ortodoxa", no dizer de Luís Saia. Às vezes aparecem também falsos embasamentos: camisas que vieram proteger a base da taipa que se arruinara, como ocorria na Casa do Sítio do Pe. Inácio, em Cotia, São Paulo, que tinha uma camisa de tijolo.

184. Condições da obra da Cadeia, Vila Rica, doc. cit. Notar o que dissemos anteriormente sobre ensilharia, na parte referente às técnicas construtivas.

185. Auto de Arrematação, Sabará, 22 de julho de 1741, doc. cit. Nota: "hacem diferentes revoques en las paredes: el primeiro es de tierra, arena y estiercol caballar secco molido que se mezcla con agua arcilloza; este revoque no se raja jamais y muchos menos aùn, el segundo que se hace de puro estiercol vacuno fresco sin una mescla de otro material. El tercero se mescla con arena caliza de puras conchas quemadas y con polvo de ladrillo" (Pe. Florian Baucke S. J., Doc. já citado, in Furlong, op. cit.). Em São Borja, deram notícia a Saint-Hilaire de "uma argamassa composta de areia, argila e bosta de vaca" (capaz de resistir "a mais forte e duradoura chuva", **Viagem ao Rio Grande do Sul** 1820-1821, Tradução de Leonam de Azeredo Pena, Ariel Editora Ltda., Rio de Janeiro, 1935, pág. 174.

186. Francisco Antônio Lopes, op. cit.

Nota: Sobre o presente assunto ver Alvenaria e Cantaria de João Emílio Santos Segurado (Bib. de Instrução Profissional).

187. Às vezes as ilhargas, por extensão, são chamadas também ombreiras. Sucede o mesmo com o pano-de-peito, freqüentemente designado como peitoril.

188. Francisco Antônio Lopes, op. cit.

189. Alpoim, "Apontamentos para a Casa Forte", op. cit.

190. Balcão, s. m. do it. balcone, lat. podium, balicana, arab. Voz pérsica, que significa rótula de madeira,... (Francisco de Assis Rodrigues, Dic. Técnico e Histórico, Lisboa, 1875, Imp. Nac.).

Nota: Temos observado que, em geral, o povo ao se referir a uma sacada com varanda de madeira diz, de preferência, balcão.

191. "Posturas do Senado da Câmara do Salvador", 1785, in Rev. Inst. Geog. Hist. da Bahia, nº 11. "A Baia de Outros Tempos".

192. Atas C. Santo Amaro, op. cit., 7 de março de 1799, vol. XXV, pág. 38 e 29 de junho de 1822, vol. XIX, pág. 82.

193. Sobre aplicação das ogivas, ver Paulo T. Barreto: "O Piauí e a sua Arquitetura", in Rev. D.P.H.A.N., nº 2.

194. Arrematação da pedraria da cantaria da Casa Forte, in Rev. Arq. Púb. Min., Vol. VI, pág. 580, 1901.

195. Registro das Condições, Mariana, 1782, Doc. cit.

196. Braz do Amaral, op. cit., págs. 307/8. Ver também, "Construção de quartéis", Vila Rica, 172B, doc. cit., e Robert C. Smith, op. cit.

197. Sobre as armas de José Bernardo de Lorena ver *Revista Genealógica Brasileira*, nºs 1, 2, 3 e 6. Cfr. as armas existentes na varanda de ferro com as do selo do dito Governador, publicadas na Rev. Geneal. Bras., nº 6, ano III, 2º sem., 1942. A composição do escudo de armas do Conde de Sarzedas traz coronel de Marquês.

198. Ata C. São João, 6 de maio de 1847, Ms. cit.

199. Ata C. S. P., 18 de novembro de 1833, op. cit., Vol. XXVII.

200. Ata C. São João, 8 de outubro de 1852, Ms. cit.

201. Ata C. São João, 3 de janeiro, e 16 de fevereiro de 1853. Ms. cit.

202. Herman Kruse: "Informações para a D.P.H.A.N.", em 25 de setembro de 1940.

203. Instruções de Rafael Pires Pardinho na "planta das Casas do Concelho e cadeia para a Vila de Paranaguá", Ano de 1721 (Ver Moisés Marcondes, op. cit.)

204. Alpoim, "Apontamentos para a Casa-forte", op. cit.

205. Alpoim, "Apontamentos para a Casa-forte", op. cit.

206. Em algumas regiões do Estado do Rio de Janeiro o telhado de duas águas é designado também telhado corrido, que nas Minas, Goiás e Mato-Grosso se diz de capa de cangalha. Em Sergipe, os telhados de três e mais águas se dizem indistintamente, telhado-de-cortes.

207. "Copiá – Copiar – Copiara: s.m. (Pern., Ceará, Pará) varanda, alpendre. Na Par. do N., significa sala (Meira). No Rio-de-Jan., é o nome que, nos telhados de quatro águas, se dá aos telhados laterais. É o que em linguagem portuguesa se chama tacaniça. Nos sertões do Norte se pronuncia mais comumente copiá. O **Dic. Port. Bras.** Traduz varanda em copiara, e nessa forma é também usado este vocábulo. Etmi. É de origem tupi". (**Dic. de vocábulos brasileiros**, pelo Tte. General Visconde de Beaurepaire-Rohan, Rio de Janeiro, Imp. Nac. 1889). Ver também "Vocabulário Pernambucano" por F. A. Pereira da Costa: publicações póstumas separata do Vol. XXXIV da Rev. do Inst. Arq. Hist. Geog. Pernambucano, Imp. Oficial, 1937. Ver igualmente **Glossário paraense** por Vicente Chermont de Miranda, Liv. Maranhense, Pará, 1906. Escreve Chermont: "Copiar... Etim. É provável que seja de origem tupi, contudo a etimologia que se lhe dá é inaceitável. Diz-se provir de Kó, roça e piá, caminho: caminho da roça. Realmente em guarani cogpiá, deve assim ser traduzido, mas o tupi equivalente é corapé ou copichanrapé. Demais fazendo o

copiar parte integrante da casa indígena, é muito improvável que o tapuio o donsiderasse sob esse ponto de vista".

Observação: Entramos nesta questão, porém, apenas, como arquiteto. Lembraremos: Copiar-se, v. r. (t. das b. artes); repetir-se, não variar de assuntos" (**Dic. da Língua Portuguesa**, por D. José D'Almeida e Araujo de Lacerda, Lisboa, Francisco Artur da Silva, Editor-Proprietário, 1859). Ver também, **Dic. da língua portuguesa** por Antônio de Moraes Silva, 7ª edição, Lisboa, Tipografia de Joaquim Germano de Souza Neves, Editor, 1877. Tacaniça é termo tradicional ainda hoje, usado no Norte, para designar o espigão sulino. Tacaniças são as peças do madeiramento que, partindo da cumieira, vão ter aos cunhais, sobre o nó dos frechais, limitando as águas triangulares com as águas-mestras, organizando, pois, a aresta do diedro por elas formado. Tacaniça é expressão que se estendeu para designar também, aqueles panos triangulares da cobertura (Ver Chermont de Miranda, obra citada. Ver também, Rodolfo Garcia, "Dic. de Brasileirismos", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., Tomo LXXVI). As tacaniças são as únicas peças do madeiramento que se repetem e que se copiam rigorosamente. Fabricado um elemento, os demais são peças de se copiar... Telhado-de-copiar, é como se designa ainda hoje em algumas regiões do Estado do Rio de Janeiro o telhado de rigorosa forma de pirâmide, e, também o de base retangular com pequena cumeeira, tal como é o da Casa Capitular de Mariana, e para o qual determina que seja de copiara o respectivo auto de arrematação. Ainda no Estado do Rio de Janeiro (Magé, Itaboraí, Rio Bonito, Friburgo, Cordeiro, Cantagalo, Bom-Jardim), temos registrado a expressão copiar designando exatamente a tacaniça. Sem querer emprestar autoridade à nossa suposição, aventuramo-nos a admitir que o telhado com copiar tenha influído também para designar certo gênero de avarandado. Tem cabimento tal suposição, máxime sabendo-se que há telhado-de-alpendre ou simplesmente alpendre, tal como é designado também o telhado de meia-água, e assim, igualmente registrado em Portugal por Santos Segurado.

Documentando ainda: "Fará todos os madeiramentos do telhado segundo os do corpo-da-Igreja na mesma forma ficando estes de copiara para traz"... (Igreja do Furquim, Mariana; códice 130, S. C. D. F., 1761-1768 – Livro de Ordens e Provisões, Arq. Púb. Min.).

"A sacristia será em madeyrada de copiara para traz como mostra o risco tudo na forma da mais obra"... ("Condições e risco por onde se ha de fazer a Cappella Mor de Nossa Senhora de Nazareth da Freguezia do Inficionado do Trº da Cide. Mariana Comarca de Villa Rica, Minas Geraes", Códice 222, S. C. S. G., 1779-1783 – Livro de Ordens Régias e Avisos, maço IID, ano de 1780, Arq. Púb. Min.).

208. Francisco de Assis Rodrigues: **Dicionário técnico e histórico**, Lisboa, 1875, Imp. Nac.

209. Atas C. S. P., 3 e 18 de julho, Ed. Duprat, Vol. I.

210. Ata C. S. P., 6 de março de 1575, Ed. Duprat, Vol. I, pág. 67.

211. Ata C. S. P., 2 de agosto, Ed. Duprat, Vol. I, pág. 244.

212. Ata C. S. P., 6 de março de 1575, Ed. Duprat, Vol. I, pág. 67.

213. Ata C. S. P., 19 de janeiro de 1599, Ed. Duprat, Vol. II, pág. 56.

214. Nota: Outrora, a designação de telhado cintado ou percintado correspondia a uma forma mais real, de acordo com a expressão. "O telhado cravado e o de valadio denominam-se cintados quando sobre ele estabelecem equidistantemente cintas horizontais de argamassa, que não só travam o telhado, como servem de passadiço aos operários que sobre ele transitam quando é necessário proceder a quaisquer reparações. De espaço a espaço, e segundo as linhas de maior declive, construir-se-ão passadeiras de tijolo, ou de argamassa revestida de telha nas arestas dos degraus assim obtidos. Nem as cintas nem as passadeiras devem obstruir os canais, devendo apoiar-se nesses pontos sobre pequenos fragmentos de telha firmados nas telhas de cobrir como no telhado mouriscado" (Luís Augusto Leitão, in Curso Elementar de Construção, Lisboa, Imp. Nac., 1896). Observação: As cintas de telhas ficavam assentadas sobre tábuas denominadas igualmente cintas, intercaladas no ripado, e é assim que, por vezes, temo-las encontrado em algumas coberturas. Porém, o telhado cintado propriamente dito, à moda antiga, jamais conseguimos ver, embora hajam documentos que a eles se refiram individualmente. Para com a moderna interpretação baiana de telhado cintado ou percintado dizia Alpoim, com toda segurança, em 1741: telhado amouriscado (Ver "Apontamentos", op. cit.). Telhado amouriscado é aquele em que se tomam os canais, alternadamente, de três em três, ou de quatro em quatro, à moda do telhado mourisco (todos os canais cobertos com fragmentos de telha e argamassa), usado com certa freqüência nas igrejas, como se depreende em vários documentos mineiros (Confronte-se, entre outros autores, Barros e Azevedo – Cornélio Carneiro de Barros e Azevedo e Alfredo de Azevedo Marques – in **Auxiliar do construtor**, Francisco Alves & Cia., Rio de Janeiro, 1913, 4ª edição).

215. Auto de Arrematação, Sabará, 8 de março, Doc. cit.

216. Ofício da Câmara, de 6 de setembro de 1832, dirigido ao Presidente da Provincia, Arq. Púb. Min., L. 299 de Registros de Ofícios, pág. 178v./179 – 1829 a 1833.

217. Auto de Arrematação, Cadeia de Vila Rica, 1723, Doc. cit.

218. Ver Luís Saia, op. cit. Ver também Cesar de Rainville: **O vinhola brasileiro**, Novo manual prático do engenheiro-arquiteto, pedreiro, carpinteiro e serralheiro. Rio de Janeiro. Eduardo & Henrique Laemmert. 1880.

219. Ata C. S. P., 3 de outubro de 1733, op. cit. Vol. X.

220. "Auto de Arrematação das obras das enxovias, Casa do carcereiro, ponte do Sabará e Cachoeira, que faz Francisco Xavier Alves Pereira, pela quantia de 725/8as de ouro" (Códice 4, fls. 114v., Sabará, 8 de julho de 1741, Arq. Púb. Min.).

221. Apontamentos, Vila Rica, 1745, doc. cit.

222. Os pregos classificavam-se por seus tamanhos e por suas finalidades: pregos de três quartos de palmo; palmares; caibrais; ripares; paus-a-pique; caixares ou de encaixar. Eram "feitos no País e de bom ferro para que não rebentassem". Ver Francisco Antônio Lopes, op. cit.

223. Ladrilhos de barro-cozido. Algumas vezes usam-se tijolos recozidos. Nas Minas Gerais, a pavimentação feita com tijolo recozido, é denominada mezanela.

224. O documento diz "reboque" (Registro das Condições, doc. cit.).

225. Ata C. S. P., 18 de novembro de 1833, op. cit., Vol. XXVII.

226. Ata C. S. P., 3 de outubro de 1733, op. cit., Vol. X.

227. Apontamentos de 1745, Vila Rica, Doc. cit.

228. Nota: "Deve-se forrar naquela parte onde as condições falam em guardapó, ficando êste por cima como no côro da Igraja, aquêle por baixo de esteira da mesma madeira que se fala para o guardapó" (obra da capela-mor e sacristia da igreja do Sr. Bom Jesus do Furquim, 17 de outubro de 1767, Vila Rica, Arq. Púb. Min., S. C. D. F., códice 130, ano de 1761 a 1768, pág. 161, "condições adicionais, a pedido do vigário" – Registro de ordens, provisões, etc...). Ver também, Santos Segurado: **Carpintaria civil**. ESTEIRA "He um tecido de junco, de tabua, ou de palma, com que se alcatifão estrados, de casas inteiras. Acrescentar-se-á o adjetivo da matéria, de que he composta (Bluteau, op. cit.). "As tulhas e outras dependências transformavam-se em repúblicas, onde numerosos, senão às vezes numerosíssimos colchões, se punham sôbre esteiras de táboa em cima dos soalhos" (Afonso de E. Taunay, in **Pequena História do café no Brasil**, pág. 218, Edição do Departamento do Café, Rio de Janeiro, 1945.

229. Auto de Arrematação, Cadeia de Vila Rica, 1723, doc. cit.

230. Apontamentos, Vila Rica, 1745, doc. cit.

231. Auto de Arrematação, Cadeia de Vila Rica, 1723, doc. cit.

232. Paulo T. Barreto, op. cit.

233. Registro das Condições, Mariana, 1782, doc. cit.

234. Condições da Obra da Cadeia, Vila Rica, 1790, doc. cit.

235. Parafusos com cabeças de tremoços. Por vezes, as esquadrias são seguras por ferragens chumbadas diretamente no quadro.

236. Na Bahia é freqüente a ausência de travessa-de-peito; os batentes descem diretamente até quase às conversadeiras.

237. Alpoim, "Apontamentos para Casa forte", op. cit.

238. Auto de Arrematação, Cadeia de Vila Rica, doc. cit.

239. Apontamentos, 1745, Vila Rica, doc. cit.

240. Registro das Condições, Mariana, 1782, doc. cit.

241. Registra Cândido de Fiqueiredo: "chanfrar" dando-lhe também sentido, como termo de "Carp. Cortar com plaina ou garlopa as arestas de; fazer chanfros em. (Fr. chafrer). E Georges Tubeuf, no seu **Glossário de termos de arquitetura** consigna: Champlever: v. a.: Pratiquer une raissure dans une plaque de métal. Créuser le champ d'une pièce pour y incruster une autre pièce ou de l'email. On dit-aussi chanfrer". (Ver Georges Tubeuf: **Traité d'architecture**, 4 Vols., in Encyclopédie Théorique & Pratique de Connaissances Civiles & Militaires. Cours de Construction, Publié sous la direction de G. Oslet. Paris, Georges Fanchon, éditeur).

242. As travessas dos engradados foram, por vezes, chamadas também de relhas: "A parte que vai em branco mostra o ajustº das planchas com o entravessamento das relhas". Ver instruções junto ao projeto da porta principal da Ig. de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. O risco foi elaborado em Lisboa, a pedido de um Irmão e, apresentado à Mesa da Venal Ordem, a 31 de agosto de 1823. O projeto é de porta engradada, almofadada, (cópia fotostática no Arq. da D.P.H.A.N.).

243. Costa Siqueira, op. cit., pág. 54.

244. Registro das Condições, Mariana, 1782, doc. cit.

245. Assis Rodrigues, op. cit.

Nota: Hoje em dia é freqüente, no Rio de Janeiro, denominarem as travessas das portas engradadas: pinásios.

246. O Brigadeiro José Raimundo de Cunha Matos informa que em Traíras há "minas de vidro de Moscôvia, de que se faz uso nas janelas de muitas casas" (Cunha Matos, op. cit.). Silva e Sousa informa que as malacachetas de Trairas, muito limpas, foram pedidas para as lanternas das naus e suprem a falta do vidro para as janelas. Diz esse autor: "já vi sobre elas aplicado o aço e formado um espelho" (Silva e Sousa, op. cit.). Saint-Hilaire também anotou o uso de folhas de malacacheta, nas janelas de Santa Luzia de Goiás; já na Vila do Príncipe, registrou vidros. Observa que, até então, o uso do vidro não se generalizara, nem mesmo na Europa. Na Valáquia, as "bexigas de porco" faziam-lhe as vezes. Ainda hoje, muitos caixilhos goianos mostram folhas de malacacheta (Ver Saint-Hilaire, **Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**, 2 tomos, tradução e notas de Clado Ribeiro de Lessa. Brasiliana, Biblioteca Pedagógica Brasileira, 5érie 5ª, Vols. 126 e 126A, T. 2º, pág. 291. Ver também, do mesmo autor e tradutor: **Viagens às nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goiás**, 2 tomos, Brasiliana, Vols. 68 e 78, T. 2º, pág. 28).

247. Ata C. S. P., 19 de maio de 1832, op. cit., Vol. XXVI.

248. Aristides Milton, op. cit., 16 de março de 1834.

249. Atas de C. Santo Amaro: 1 de março de 1800 e 21 de fevereiro de 1801, op. cit., Vol. XXV, págs. 87 e 141.

250. Feu de Carvalho, op. cit.

251. Ata C. S. P., 27 de janeiro de 1834, op. cit., Vol. XXVI, pág. 343.

252. Rev. Arq. Púb. Min. XV, pág. 13.

253. Ata C. S. P., 23 de novembro de 1831, op. cit., Vol. XXVI.

254. Ata C. S. P., 5 de setembro de 1812, op. cit., Vol. XXI.

255. Paulo T. Barreto, op. cit.

256. Feu de Carvalho, op. cit.

257. Apontamentos, Vila Rica, 1745, doc. cit.

258. Não conhecemos o paradeiro desse elemento gráfico. Não existem mais, nem a fonte nem os tanques. No terreiro da Cadeia encontram-se algumas pedras bem trabalhadas. É de admitir poder ser, uma ou outra pedra, restos da fonte e tanques. Nesse particular não fizemos nenhum estudo.

Nota: A câmara de Mariana "é possuidora de uma casa mui decente, em que celebra as vereações, dentro da qual subsiste uma fonte perene de bôa água" (**Memórias históricas da Província de Minas Gerais**, publicada entre 1849 e 1851; in Rev. Arq. Min., V. XIII, 1908, pág. 639).

259. Cano real: cano geral de abastecimento.

Nota: Em 1793, acordaram os vereadores de que o almotacé notificasse os moradores da rua Nova, "por cujos quintaes passa huma agoa que vem do Bocão para essa Cadea, para que afastem todas as comuas distante uma braça fora do rego e tão bem para que conserve cada hum na sua testada o rego sempre limpo e em termos de poder passar por ele sem impedimento algum e tão bem para que não desviem do mesmo rego para regarem suas hortas e ditta agoa, senão o tempo que for necessario para a mesma rega com pena de prizão e de ser condenado a arbitrio deste Senado" (Acordão da câmara. 22 de abril de 1793, Doctº do Arq. da Câmara de Mariana). Este documento além de ministrar os cuidados havidos com a água, demonstra a localização das comuas nas casas residenciais. Ainda hoje, no interior do país, principalmente no norte, é comum situarem-se as sentinas isoladamente nos quintais, afastadas dos prédios propriamente ditos. Nos maiores centros encontramos com facilidade, nos prédios antigos, obras de adaptação para cômodos sanitários, quando os mesmos não primam, ainda, pela ausência.

260. Ata C. S. P., 18 de dezembro de 1811, op. cit., Vol. XXI.

261. Saint-Hilaire: **Viagem pelas províncias** (...) op. cit., T. 1º, pág. 311.

262. Atas C. S. P., 14 de março, 5 e 10 de abril de 1832, op. cit., Vol. XXVI.

263. Auto de Arrematação: Sabará, 8 de julho de 1741, doc. cit.

264. Ata C. S. P., 3 de outubro de 1733, op. cit., Vol. X.

265. Ata C. S. P., 3 de março de 1827, op. cit., Vol. XXIV.

266. Ver por ex.: ata C. Sto. Amaro, 9 de julho de 1800, op. cit. Vol. XXV.

267. Ata C. Sto. Amaro, 9 de julho de 1800, op. cit., Vol. XXV, pág. 108.

268. Ata C. S. P., 14 de fevereiro de 1810, op. cit., Vol XXI.

269. Ata C. S. P., 28 de setembro de 1816, op. cit., Vol. XXII.

270. Ata C. S. P., 19 de junho de 1819, op. cit., Vol. XXII.

271. Ata C. S. P., 2 de maio de 1821, op. cit., Vol. XXII

272. Livro 229 de Registro de ofícios dirigidos á Câmara e respostas – 1829 a 1833 – C. M. O. P., Arq. Púb. Min., 26 de novembro de 1829, pág. 7.

273. Idem, idem, pág. 10 e 10v., 25 de setembro de 1832.

274. Doc. nº 5, pág. 21 do Livro de despesas, C. M. O. P., Arq. Púb. Min.

275. Grande número de viajantes se impressionou no século XIX, com a brancura das casas. Gardner viu casas "branqueadas" em Icó e em Salvador. Vauthier regista "casas brancas" no Recife. Maria Graham viu casas "caiadas de branco" no Recife, em Salvador e no Rio de Janeiro. Saint-Hilaire anotou a "brancura das paredes", e casas "caiadas de branco" nas Minas Gerais, em São Paulo e em Goiás. Daniel Kidder registrou a "brancura dos prédios" em São Paulo. Uma vez ou outra é que surgiam casas pintadas de outra cor. Maria Graham viu em Olinda, casas pintadas de cinza e de amarelo-pálido. Também Rugendas viu em Olinda "casas de campo brancas". Kidder notou em São Paulo algumas casas pintadas em "amarelo-palha" e em "rosa-pálido". Além do branco, Saint-Hilaire anotou apenas o teatro de São Paulo pintado de vermelho com três janelas com postigos negros. Para a Casa Forte de Vila Rica, Alpoim ordenou que os estuques deveriam ser "bem cayados

com a mayor alvura possivel" (op. cit.).

276. Ata C. S. P., 9 de outubro de 1712, op. cit., Vol. VII, e 10 de maio de 1823, Vol. XXIII, op. cit.

277. Acordão de 1 de dezembro de 1717 (códice 2, fls. 173, Arq. Púb. Min.).

278. L. 117, S. C. A., Fls. 3, Arq. Púb. Min.

279. "Faiscados": a esse gênero de trabalho, o mestre Professor de Pintura Manuel da Costa Ataide chama de fingimento de pedra ou fingidos de pedra de cambiantes, ou, ainda, fingidos de figura de pedra (ver Francisco Antônio Lopes, op. cit.). Entre os vários monumentos religiosos onde, incontestavelmente sobressaem os "fingimentos", citaremos, como fonte de estudo, a Igreja Matriz de Catas-Altas-do-Mato-Dentro. No corpo desta igreja o serviço de pintura ficou inacabado: um terço pronto, o segundo no meio do trabalho e, o outro apenas iniciado.

280. Auto de Arrematação da Pintura da Câmara d Vila Rica. Rematantes: João de Deus e Alexandre da Silva (códice 14, C. M. O. P., fls. 56, 7 de março de 1725, Arq. Púb. Min.).

281. Auto de Arrematação, Sabará, 8 de março, doc. cit.

282. Feu de Carvalho, op. cit.

283. Auto de Arrematação da Pintura, 7 de março de 1725, doc. cit.

284. Livro de Arrematação de Obras – 1720 a 1754. Arq. Mun. Salvador. Arm. 64, Vol. 78, Nr. 116.

285. Auto de Arrematação, Sabará, 8 de março, doc. cit.

286. Auto de arrematação, Sabará, 22 de dezembro de 1740. Rematante: Miguel Lobo de Sousa (códice 4, fls. 114, Arq. Púb. Min.).

287. Livro de Arrematação de obras, 1750-1754. Arq. Mun. Salvador. Arm. 64, Vol. 78, Nr. 193.

288. Aristides Milton, op. cit., 7 de novembro de 1753.

289. Feu de Carvalho, op. cit.

290. Ata C. S. P., 20 de novembro de 1822, op. cit., Vol. XXII. Ver também Recibo de 12$800 reis de Manuel José da Infelicidade, pela pintura que fez "das novas Armas deste Império" para a Câmara de Sabará, 31 de maio de 1823 (códice 181, doc. 9, Arq. Púb. Min.).

291. Rev. Arq. Púb. Min., V. X, pág. 12.

292. Saint-Hilaire, **Viagem ao Rio Grande do Sul**, op. cit.

293. Anais Nac., Vol. XXVII, pág. 136.

294. Saint-Hilaire, **Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo**, tradução de Afonso de E. Taunay, Bib. Pedagógica Bras., Brasiliana, Comp. Edt. Nac. pág. 143. Cfr., do mesmo autor, **Viagem à Província de São Paulo**, tradução de Rubens Borba de Moraes, Bib. Hist. Bras., Liv. Martins, São Paulo, pág. 235).

295. Notons ici qu'un rectangle ayant comme rapport entre son grand et son petit côté, celui de la section dorée, jouit aussi de propriétés géométriques remarquables qui l'ont souvent fait choisir, consciemment ou inconsciemment, soit comme rectangle d'encadrement, soit comme élément de surface, en architecture, en peinture, dans les arts appliqués, voire dans les objets usuels; sa propriété la plus intéressante est que si l'on découpe un carée dans ce rectangle (par rebattement du petit côté par exemple) on obtient comme reste un petit rectangle semblable au rectangle initiel. Cela permet de produire par les manipulations graphiques de cette figure des applications variées de la transformation homothétique du principe d'analogie énoncé plus haut, et, suivant l'expression de TIMERDING, "l'impression rassurante de ce qui reste semblable à soi-même dans la diversité de l'évolution" (Ver Matila C. Ghyka: "La proportion dans les arts plastiques", in **Encyclopédie française**, T. XVI. Publiée sous la Direction générale de Lucien Febure. Ver também, Ch. Gougy: **L'Harmonie des proportions et des formes dans l'architecture d'après les lois de l'harmonie des sons**, Paris. Librairie Générale de L'Architecture et des Arts Décoratifs, Ch. Massin & Cie., éditeurs, L. Maretheux, imprimeur, 1925).

296. Auto de Arrematação, Sabará – 8 de março de 1738, doc. cit.

297. Atas diversas da Câmara de São Paulo. Ver também, Livro que há de servir da receita e despesa das rendas e bens do Concelho e Câmara da Vª do Carmo, 1711 a 1722, doc. cit., Ver o Inventário dos bens e trastes da Câmara de Vila Rica em 13 de dezembro de 1742, Arq. Púb. Min., S. C., C. M. O. P., códice 49, Ano de 1742 a 1743.

298. Ata C. S. P., 6 de fevereiro, op. cit., Ed. Duprat, Vol. I.

299. Brás do Amaral, op. cit., pág. 209.

300. João da Silva Santos: "Descrição da Capitania de Pôrto-Seguro", in Anais Bib. Nac., Vol. XXXVII, pág. 238.

301. Barba Alardo, op. cit.

302. Costa Lobo, op. cit., pág. 435.

303. Arquivo Municipal do Salvador. Livro de Arrematação de obras, 1720 a 1754, Arm. 64, Vol. 78, N° de 27.

304. Inventário citado.

305. Ata C. S. P., 22 de fevereiro de 1755, op. cit. Vol. XIII.

306. Ata C. S. P., 14 de agosto de 1575, op. cit., Ed. Duprat, Vol. I.

307. Do Livro de Registro de Acórdãos do Senado da Câmara de Mariana, fls. 138. Ver também Ata de 5 de junho de 1737, in Rev. Arq. Púb. Min., Vol. XX.

308. Auto de Arrematação, Sabará, 22 de dezembro de 1740. Petiá: Candido de Figueiredo – espécie de madeira fina do Brasil. Acrescenta Aulete: para marchetar.

Nota: Conhecemos Pequiá, madeira muito dura, de cor amarelada e que serve para marchetar (Estado do Espírito Santo). Queremos crer que a expressão Zapis de Oliveira possa ser interpretada como raiz de Oliveira. Já vimos que em 1725, na Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, deviam-se pintar onze janelas e portas pela parte de dentro de raiz de oliveira. E outros documentos há, que taxativamente determinam ser a pintura "imitando raiz de oliveira".

309. Inventário citado.

310. Ata C. S. P., 4 de setembro de 1819, op. cit., Vol. XXII.

311. Ata C. S. P., 23 de dezembro de 1769, op. cit., Vol. XV, pág. 511.

312. Atas C. S. P., 1 de janeiro de 1736, op. cit., Vol. X, pág. 447; 13 de fevereiro de1737. Vol. XI, pág. 29; 23 de dezembro de 1769, Vol. XV, pág. 511.

313. Auto de Arrematação, Sabará, 8 de março de 1738, doc. cit.

314. Livro de despesa e receita, já citado.

315. Inventário citado.

316. "Viagem às Cachoeiras de Paulo Afonso", carta do Dr. José Vieira de Carvalho e Silva dirigida ao Dr. Capanema – Penedo, 1854, in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., Tomo XXII pág. 212.

317. Atas C. S. P, 1 de janeiro de 1736, op. cit., Vol. X, pág. 447, e, 2 de dezembro de 1818, Vol. XXII. Ver também, Costa Siqueira, op. cit., págs. 121 e 122.

318. Rev. Arq. Púb. Min., V. X, pág. 12.

319. Anais Bib. Nac., Vol. XXXI, págs. 210/1.

320. O. R. de 13 de setembro de 1725, Arq. Púb. Min., L. 1° de Pergaminho, fls. 60, in Rev. Arq. Púb. Min., V. XVI, pág. 403; e, O. R. de 26 de maio de 1744, in Rev. Arq. Púb. Min., V. XVI, pág. 406.

321. "Diário da Viagem do Imperador D. Pedro I°, a Minas Gerais em 1830 e 1831", in Rev. Inst. Hist. Geog. Bras., T. LX, parte 1ª, 1897.

322. Atas C. S. P., 13 de janeiro de 1754, op. cit., Vol. XIV, e 23 de dezembro de 1769, Vol. XV, pág. 510.

323. Salomão de Vasconcelos: "Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII", in Rev. D.P.H.A.N., n° 4, pág. 348.

324. Livro de Despesa, fls. 60, ano 1719, fls. 82, ano 1721 (Livro já citado).

325. Cfr. "Funerais de D. João Quinto", autos de Vereação, in Rev. Arq. Púb. Min., V. IX, pág. 364.

326. Nota: "Nos pórticos de algumas igrejas antigas, prin-

cipalmente da Beira Oriental, ainda hoje se vêm gravados na pedra padrões de medidas, notando-se entre elas a de uma sola de sapato" (Herculano, Hist. de Portugal, op. cit., T. IV, pág. 240). Já no século XV, em Portugal, "os Padrões existiam na sede do Concelho ou assinalados em qualquer parede de um edifício" (Costa Lobo, op. cit.).

327. Instruções de Pires Pardinho, em 1721, na vila de Paranaguá, in Doctos para a Hist. do Paraná, pág. 79. Moisés Marcondes, op. cit., ver também, Ata C. S. P., de 7 de outubro de 1724, op. cit., Vol. IX, e Art. 41 das Posturas C. Mariana, 1829, op. cit.

328. Têrmo de Vereação de 21 de julho de 1711, Vila Rica, in Anais Bib. Nac., Vol. XLIX, pág. 207. Ver também, inventário de 1724, Vila Rica, e Posturas Municipais de Sabará, 1829, op. cit.

329. Ata C. S. P., 30 de outubro de 1830, op. cit., Vol. XXV, pág. 260.

330. Ata C. S. P., 21 de março de 1579, op. cit., Ed. Duprat, Vol. I, pág. 139.

331. Atas C. S. P., 19 de setembro de 1591, op. cit., Ed. Duprat, Vol. I, pág. 428, e 5 de outubro de 1637, Vol. IV, pág. 356.

332. Atas C. S. P., 19 de junho de 1830, op. cit., Ed. Piratga, Vol. XXV, e 14 de outubro de 1834, Vol. XXVII.

333. Artur Ramos, em o seu trabalho "Castigos de Escravos", descreve a utilização de alguns desses instrumentos de suplício (ver Rev. Arq. Mun. De São Paulo, Nº LXVII).

334. Livro de receita e despesa C. Mariana, já citado, ano de 1716.

335. Ata C. S. P., 11 de dezembro de 1773, op. cit., Vol. XVI.

336. Atas C. S. P., 8 de março de 1732 e 31 de outubro de 1821, Vol. XIX, pág. 281, e Vol. XXII, respectivamente.

337. Registro das Condições, Mariana, 1782, doc. cit. Cfr. Acórdão de 30-12-1793, doc.to do Arq. da Câmara de Mariana.

338. As medidas da gaiola foram tomadas por Pedro Ghislandi.

Nota: "Gaiola". Prisão estreita. Nas Côrtes de Lisboa de 1410 se queixaram os de Santarém, de que seu Alcaide tinha no castelo "huma torre, e dentro della huma gaiola, em que metia assi homens, como molheres o que era mui deshonesta cousa. El-Rei aprisoar as molheres apartadamente sobre si" (Viterbo, in Elucidário).

339. Informou-nos um morador da cidade de Parati, que sempre ouvira falar que as varas pretas são do tempo do Império e variavam de altura e espessura de acordo com a respectiva função dos oficiais e suplentes. Registramos a informação sem a endossarmos, porque na verdade não encontramos até a presente data nenhum documento que a confirme.

Contudo, a este respeito diz Debret: "O juiz presidente do Senado, reconhece-se pela vara branca; os vereadores usam uma vara mais fina, prêta, enfeitada com as armas do Brasil e com vários ornatos de côres ou dourados; "... (Jean Baptiste Debret; **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**, Tradução e notas de Sérgio Milliet, in Bib. Hist. Bras., Liv. Martins, São Paulo, T. II, – Pág. 179).

340. Antônio Duarte Nunes, op. cit., pág. 57.

341. A respeito de quem é o retrato, de D. Maria Ana da Áustria ou de D. Maria I, confrontem-se os estudos de Salomão de Vasconcelos, in **Breviário histórico e turístico da cidade de Mariana**, op. cit., e "Duas Valiosas Telas", in Folha de Minas, 3-9-1937.

342. Sérlio, citado por Cloquet, Vol. V, op. cit. Nota: consulte-se **Architectura** – di Sebastian Serlio, in Venetia, M. DC. LXII, per Combi, & La Nou – exemplar existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Informa Georges Tubeuf que Sérlio foi aluno de Peruzzi (escola romana, de Bramante, Peruzzi, Vignola e Fontana, 1470 a 1607). Passou grande parte de sua vida em França, onde trabalhou para a edificação do Louvre, tendo opinado em favor do projeto de Pierre Lescot. Seu estilo é severo, sem ornamentação, sóbrio. Em 1537 publicou em Veneza o seu tratado de arquitetura. Morreu em Fontainebleau, em 1551.

Observação: Ainda no começo do século XIX, lecionava-se em Paris composição arquitetural, regulada nos princípios das relações do quadrado (ver J. N. L. Durand, **Précis des leçons d'architecture données á l'Ecole Royale Polytechnique**, 1817, Paris, 2 vols.). Armand Jullien Palliére, em 1818, elaborou o plano do Passeio Público da Vila Real da Praia Grande, adotando os princípios da composição quadrangular (ver planta ilustrando o trabalho de Francisco Marques dos Santos, "O Ambiente Artístico Fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816", in Rev. da D.P.H. A.N., nº 5, 1941, pág. 236).

343. Choisy, op. cit., T. II, pág. 627. 628 e 673.

344. Vergílio Correia, "Arte, o século XVI", in **Hist. Mon. De Portugal**, op. cit., Vol 5º, pág. 498, capítulo II, Assistência e Cultura.

345. Werner Weissbach: **Arte barroca in Italia, Francia, Alemania y España.** Tradução de Ramon Iglesias. Editorial Labor S. A., 1934.

346. Choisy, op. cit., T. II, pág. 712.

347. Brás do Amaral, op. cit.

348. Domingos do Loreto Couto, "Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco", in Anais da Bib. Nac., Vol. XXIV, págs. 154 e 156.

349. Auto de Arrematação, Cadeia de Vila Rica, 1723, doc. cit.

350. Auto de Arrematação, Sabará, 8 de março de 1738, doc. cit.

351. Auto de Arrematação, Sabará, 22 de julho de 1741, doc. cit.

352. Registo das Condições, Mariana, 1782, doc. cit.

353. Eduardo de Castro e Almeida, op. cit., in Anais Bib. Nac., T. XLVI, docs. 11.967/8/9.

354. Lúcio Costa. "Documentação necessária", in Rev. D.P.H.A.N., nº 1, pág. 35.

355. Ver desenho no trabalho de Noronha Santos, artigo citado. Ver também: E. Rensburg, in **O Brasil pitoresco e monumental**, Rio de Janeiro, Lith. Imperial de Rensburg, P. Bertiechem del e Lith. Nota: Plano do arquiteto José Antônio Monteiro, discípulo de Grandjean de Montigny (Noronha Santos, ficha do seu arquivo). Ver Moreira de Azevedo, in **O Rio de Janeiro**, 1º Vol., pág. 430.

356. Ata C. S. P., 7 de junho de 1653, op. cit., Vol. VI, pág. 32.

COMENTÁRIO

José Pessôa

No plano de ação de Rodrigo Melo Franco de Andrade para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional havia a preocupação com o estudo individualizado dos monumentos e a identificação de grupos por eles formados. Desta orientação, nasce "Casas de Câmara e Cadeia" de Paulo Tedim Barreto (Rio de Janeiro – 1906/1973). Arquiteto e professor, foi um dos primeiros técnicos dentro da equipe do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O seu trabalho de levantamento arquitetônico do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, onde lecionava, motivou o convite para integrar o SPHAN em 1937.

Instigado por seu diretor e interessado em preparar sua tese para um concurso da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, Paulo Barreto compõe um quadro indispensável aos estudiosos da história da nossa arquitetura e, exemplar da abordagem do SPHAN na classificação dos nossos monumentos.

A identificação de um programa, as técnicas construtivas, a transcrição de fontes descobertas e incorporadas ao acervo do Patrimônio – "Os documentos inéditos de que nos utilizamos são em sua maioria, códices do Arquivo Público Mineiro, do Arquivo Municipal do Salvador e Livros de receita e despesa das câmaras. De todos existem cópias manuscritas, datilografadas ou fotostáticas no arquivo do DPHAN" – expressam bem a metodologia de trabalho do autor, completamente afinado com o clima universitário estimulado por Rodrigo no SPHAN.

Muitas e importantes foram as atividades de Paulo Tedim Barreto no "Patrimônio". Teve como tarefa inicial proceder a identificação e o fichamento dos monumentos no então Distrito Federal para o seu posterior tombamento. Foi arquiteto-chefe da Seção de Obras da Diretoria de Conservação e Restauração e posteriormente chefe da Seção de Arte da Diretoria de Estudos e Tombamentos. Durante 36 anos fez levantamentos arquitetônicos, viagens de estudo, e trabalhos de conservação e restauração de alguns dos principais monumentos nacionais. Quatro de seus trabalhos foram publicados na *Revista do Patrimônio*:

"Casa de fazenda em Jurujuba" no número 1 da Revista do SPHAN, é perfeitamente identificável com as tarefas do autor de reconhecimento da arquitetura tradicional na área do Rio de Janeiro.

"O Piauí e sua arquitetura" publicado no número 2 é o trabalho de observação da arquitetura daquela região, através do olhar preocupado com a identificação das puras expressões da arte regional brasileira. Telhados, janelas, cercas de buriti e carnaúba, redes, banquetas, bilheiras, gibão e chapéu de couro compõe este relatório de viagem sobre a vida e a casa piauíense.

"Casas de Câmara e Cadeia" publicado no número 11 da revista é a versão ampliada da sua tese para o concurso da cadeira de Arquitetura no Brasil. Neste texto, Paulo Tedim Barreto realiza acurado inventário destas edificações ainda existentes, declarando na "explicação" que abria a edição original o seu apreço aos Monumentos Nacionais. E é o "arquiteto do Patrimônio" que trata a documentação coligida como "mananciais de informações e repositórios de variada nomenclatura técnica", direcionando o seu interesse pela compreensão da terminologia técnica histórica para o registro minuncioso dos seus significados – "A nomenclatura técnica é problema de relevância, que sempre nos preocupou. No exercício profissional procuramos sempre enriquecer nosso vocabulário.... Com esse interesse temos de longa data registrado termos e expressões, muitos de puro sabor regional".

Este trabalho terá prosseguimento com a "Análise de alguns documentos relativos à Casa de Câmara e Cadeia de Mariana" publicada no número 16 da revista, onde o vocabulário de dois documentos do século XVIII é dissecado com a finalidade de esclarecer as preocupações estéticas,

construtivas e urbanísticas de nossos antepassados.

"Casas de Câmara e Cadeia", tal e qual o seu autor, são genuínos representantes da história do Patrimônio e de como esta, construíu a história da arquitetura brasileira. O interesse de Paulo Tedim Barreto por desvendar a terminologia técnica do passado fez dele, no dizer de Lucio Costa, um "apaixonado de arcaismos arquitetônicos e verbais".

1947: Crônica

■ Depois da paz, a guerra fria, institucionalizada pela chamada Doutrina Truman. A realidade do pós-guerra divide o mundo em dois blocos política e ideologicamente antagônicos: um sob a influência dos soviéticos; outro, dos aliados – os vencedores da guerra, cuja única afinidade tinha sido o objetivo comum de combater o nazismo. Cumprida essa meta, a união se desfaz.

Os Estados Unidos, que se afirmam como nação hegemônica após a vitória na Segunda Guerra, procuram estender sua influência ao mundo e em especial à América Latina. O presidente Truman vem ao Brasil para participar da Conferência Interamericana de Manutenção da Paz e Segurança, realizada no Hotel Quitandinha, em Petrópolis (RJ), onde se encontra com Dutra. No final da conferência é assinado o Tratado de Assistência Recíproca, que permite a intervenção dos Estados Unidos – com a ajuda de tropas dos países siguatários do Tratado – onde quer que "a paz e a segurança" estejam ameaçadas.

As primeiras conseqüências da guerra fria, no Brasil, são o rompimento de relações diplomáticas com a União Soviética e a supressão do registro do Partido Comunista, que cai na ilegalidade. O Governo cassa o mandato do líder comunista Luís Carlos Prestes no Senado, de 14 deputados federais e de centenas de deputados estaduais e vereadores. Inicia-se uma violenta repressão ao movimento sindical no país: 46 sindicatos sofrem intervenção. O PCB protesta contra a cassação e declara-se um partido democrático, favorável ao pluripartidarismo e à reforma agrária por métodos não-revolucionários.

■ É fundado o Museu de Arte de São Paulo, reunindo um dos mais valiosos acervos artísticos do país. Assis Chateaubriand, idealizador do MASP, convida o crítico italiano Pietro Maria Bardi para dirigir a instituição e encarregar-se, assim, da guarda de um verdadeiro tesouro, formado por obras de expressão mundial, assinadas por artistas como Ticiano, Bellini, Rembrandt, Goya, Velasquez, Van Gogh, Matisse, Degas, Manet, Renoir e Picasso. Em 1968 o MASP passaria a ocupar o prédio de linhas modernas da Avenida Paulista, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi e inaugurado em cerimônia presidida pela rainha Elizabeth II, da Inglaterra.

■ A polêmica do momento, que avançaria pelas décadas seguintes, é a disputa conceitual entre os cultores da arte abstrata e da arte figurativa. Cândido Portinari faz conferência no Centro de Estudiantes de Bellas Artes, de Buenos Aires, sobre "O sentido social da arte", em que defende a arte figurativa contra a arte abstrata e elogia a pintura mural, segundo ele "a mais adequada para a arte social, porque o muro geralmente pertence à coletividade e ao mesmo tempo conta a história, interessando a um número maior de pessoas".

■ O arquiteto Afonso Eduardo Reidy projeta o Conjunto do Pedregulho (Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Morais, situado na rua Capitão Félix, 50, na encosta do Morro do Pedregulho, em Benfica, RJ). Seriam 478 apartamentos distribuídos em quatro blocos, mas apenas um bloco foi construído. Além da inusitada forma ondulada, que acompanha o contorno do morro, o projeto inclui instalações para lavanderia, mercado, posto de saúde, creche, jardim de infância, escola primária, ginásio, piscina, clube e campos de jogos e recreação.

■ A primeira mostra dos internos do Serviço de Terapêutica Ocupacional do Hospital Pedro II, no Engenho de Dentro, realizada no MES, causa grande interesse entre os críticos de arte. A médica Nise da Silveira, promotora da exposição, reconhece que os críticos "mostraram-se bem mais atentos aos fenômenos da produção plástica dos doentes mentais que os psiquiatras brasileiros".

■ John Bardeen, Walter Brittain e William Schockley apresentam ao mundo sua invenção: o transistor. Além da sua importância para o desenvolvimento da ciência eletrônica, o transistor se



Projeto de Oscar Niemeyer para o Banco Boavista, na Candelária, onde foi fundado o Museu de Arte Moderna (1946-47)

transformaria em peça-chave na divulgação e popularização da música e da informação cultural.

■ O capitão Charles Yaeger, da USAF – Força Aérea americana, faz o primeiro vôo supersônico da história da aviação, pilotando um avião Bell XS-1.

■ O restaurador e artista plástico Edson Mota cria o setor de conservação e restauração da DPHAN, em cuja chefia permanecerá até 1976.

O matemático Joaquim Cardoso, que se notabilizaria como o calculista predileto de Oscar Niemeyer, capaz de viabilizar, no plano do real, as formas mais ousadas que saíam da prancheta do arquiteto, publica **Poemas.**

A União Cinematográfica Brasileira, UBC, assume o controle acionário da Atlântida, levando os filmes brasileiros a todos os estados, através da cadeia de cinemas do empresário Luiz Severiano Ribeiro Jr. As chanchadas se popularizam em todo o país e se transformam no gênero cinematográfico brasileiro mais identificado com o gosto do grande público.

Cacilda Becker, uma das mais importantes atrizes do teatro nacional, faz sua estréia no cinema com o melodrama *Luz dos meus olhos*, dirigido por José Carlos Burle.



Posfácio

as 7 últimas revistas de Rodrigo – do número 12 ao 18

A partir do número 12, a revista passou a ostentar na capa o ano real de sua publicação. Assim, o número 12 recebe a data de 1955, que corresponde de fato ao ano de sua edição, assumindo o lapso de 8 anos com relação ao número anterior. Observa-se, a partir de então, a seguinte cronologia na publicação da revista: 1956 – número 13, 1959 – número 14, 1961 – número 15, 1968 – número 16, 1969 – número 17, 1978 – número 18.

A verdade é que, além dos 11 anos da nossa revista, a produção editorial compreendida entre 1947 e 1978 impressiona, tanto pelo volume, quanto pelo conteúdo informativo. O que se percebe e importa é que permanece a vontade de veicular e debater idéias fundamentais.

Mesmo os números 17 e 18, publicados depois da morte de Rodrigo M. F. de Andrade, constituem, pela pauta temática apresentada, uma reafirmação do "pensamento nacional do Patrimônio Histórico e Artístico [que] floresceu e amadureceu plenamente, com suas certezas e preferências, [n]a fase liderada por RMFA (...), [quando, tudo roda] (...) em torno de certos motivos privilegiados, a arquitetura acima de tudo, de preferência a portuguesa recém-chegada e a setecentista (das Minas, do Rio, da Bahia), bem como a escultura e a pintura que estão nelas e, depois, o neoclássico de Grandjean de Montigny e seus seguidores da Imperial Academia"[1].

Ambos os números são precedidos da apresentação de Renato Soeiro enfatizando os méritos da atuação de seu antecessor na direção do IPHAN e transformando a publicação das revistas 17 e 18 em verdadeira homenagem saudosa à memória de Rodrigo. O número 17, publicado em 1969, traz como primeiro artigo a palestra proferida por Rodrigo M. F. de Andrade, em Ouro Preto, a 1º de julho de 1968, enquanto o número seguinte da revista, publicado em 1978, começa com o último trabalho escrito por Rodrigo, "A pintura colonial em Minas Gerais".

Ainda com relação às duas últimas revistas desta primeira fase, vale registrar o reaparecimento em suas páginas de um dos seus mais ilustres colaboradores – Lucio Costa – cuja amizade com Rodrigo remonta aos primórdios da ação institucional do IPHAN. A homenagem de Lucio à memória do amigo fica mais do que evidente nos artigos " Risco original de Antonio Francisco Lisboa", publicado em 1969, e "Antonio Francisco Lisboa – o Aleijadinho", publicado em 1978. A escolha do Aleijadinho como tema central desses artigos recoloca na "ordem do dia" a lembrança do empenho devotado por Rodrigo ao resgate histórico e à afirmação da excepcionalidade da obra de Antonio Francisco Lisboa na História da arte brasileira[2].

Finalmente, caberia comentar a etapa mais recente da história da *Revista do Patrimônio*. Entre 1984 e 1987, com a publicação dos números 19, 20, 21 e 22, muda-se o formato gráfico (22 X 29 cm) e a linha editorial. A revista renova-se e busca ampliar o seu público-alvo através da adoção de uma escritura jornalística, sem abolir, entretanto, os espaços destinados à reflexão, à critica e aos debates. O número 23, publicado em 1994, marca nova mudança no rumo da produção editorial da revista: recupera-se o formato gráfico inicial, e passa sua organização a ser condicionada por uma estrutura temática, proposta e organizada por curadores, convidados a enriquecer o debate acerca do patrimônio cultural brasileiro, na diversidade de disciplinas que o assunto engloba atualmente.

Os organizadores

1. Italo Campofiorito. "Muda o mundo do patrimônio", in: *Revista do Brasil*, ano 2, nº 4/84. Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Ciência e Cultura, Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro.
2. Ver sobre este assunto os comentários de Lygia Martins Costa, publicados neste número.

ANA ROLAND
Socióloga e ex-professora da Universidade do Ceará. Assessora do IPHAN com doutorado em sociologia pela Universidade de Brasília. Ganhadora do prêmio "Tribuna Americana", Casa da América, Espanha.

ANTONIO LUÍS DIAS DE ANDRADE
Professor, arquiteto e doutor pela FAU-USP. No IPHAN dirigiu a regional de São Paulo de 1978 a 1994. Membro do conselho consultivo do Condephaat. Membro do Icomos.

BENICIO NEIVA MEDEIROS
Jornalista, ingressou em 1983 no IPHAN como redator do antigo Núcleo de Editoração. Atualmente é assessor da presidência da instituição e membro do Conselho Editorial da Revista do Patrimônio.

EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO
Antropólogo do Museu Nacional – UFRJ, especialista em etnologia amazônica. Publicou, entre outros, estudo Araueté: **os deuses canibais,** sobre um povo tupi-guarani do médio Xingú.

ÍTALO CAMPOFIORITO
Arquiteto e urbanista. Professor-titular da Universidade de Brasília. Ex-secretário do SPHAN e ex-presidente da Fundação Nacional Pró-Memória. Integra o Conselho Consultivo do IPHAN desde 1994. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte. Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras da República Francesa.

JAIME ZETTEL
Arquiteto, urbanista e professor-adjunto da UNB. Ex-presidente do IBPC.

JOSÉ PESSÔA
Arquiteto do IPHAN e doutor em Planejamento Urbano. Curador da seção brasileira da XIX Trienal de Milão. Membro do Docomomo.

LAURO CAVALCANTI
Arquiteto e doutor em Antropologia Social. Técnico do IPHAN, exerce, desde 1992, o cargo de Diretor do Paço Imperial/Centro Cultural do IPHAN. Publicou, entre outros trabalhos, As **preocupações do belo** (Rio de Janeiro: Taurus, 1995).

LÉLIA COELHO FROTA
Escritora, antropóloga e crítica de arte. Ex-presidente do IBPC e ex-presidente do Instituto Nacional do Folclore na gestão de Aloísio Magalhães. Publicou entre outros: **Mitopoética de nove artistas brasileiros: vida, verdade e obra** (Rio de Janeiro: Funarte, 1978), **Ataíde** (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982), **Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto** (Rio de Janeiro: Edurj, 1993), **Tiradentes: retrato de uma cidade** (Rio de Janeiro: Fundação Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1993).

LYGIA MARTINS COSTA
Museóloga e historiadora da arte. Professora da Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil, e da Faculdade de Arquitetura da UnB. Atuou ativamente no IPHAN por mais de 40 anos tendo substituido Lucio Costa na direção do Departamento de Estudos, Pesquisas e Tombamentos. Foi vice-presidente do ICOM no Brasil. Membro-correspondente da Academia de Belas Artes de Lisboa.

MARIZA VELOSO MOTTA SANTOS
Doutora em Antropologia Social pela UnB. Professora do Departamento de Sociologia, onde coordena a linha de pesquisa Sociologia da Cultura e desenvolve trabalhos sobre a relação entre arte e sociedade, cultura brasileira e formas de sociabilidade presentes na vida urbana contemporânea.

PEDRO VASQUES
Fotógrafo e escritor, autor de onze livros de – ou sobre – fotografia, cinema e poesia. Durante a década de 1980, atuou como administrador cultural, sendo responsável pela criação do Instituto Nacional de Fotografia, da Funarte, e do Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

SEBASTIÃO UCHOA LEITE
Poeta, ensaísta e tradutor, publicou vários livros de poesia como **Dez sonetos sem matéria, Antilogia, Isso não é aquilo, Obra em dobras,** A **uma incógnita** e A **ficção vida**. Livros de ensaios: **Participação da palavra poética, Critica clandestina** e **Jogos e enganos**. Traduziu Lewis Carroll – **Aventuras de Alice e outros textos, Canções da forca** de Christian Morgenstern e **Poesia**, de François Villon.

TIL PESTANA
Historiadora e crítica da arte. Diretora da 16ª Subregional II, IPHAN-Diamantina/MG.

Adalgiza Maria Bomfim D'eça
Adler Homero Fonseca de Castro
Ana Bella Geiger
Ana Maria Innecco
Antônio Carlos Souza Lima
Banco Boavista S.A.
Biblioteca da Abi
Biblioteca Nacional
Carlos Fausto
Casa de Alberto Torres
Cecília Rodrigues
Centro de Conservação e Preservação Fotográfica – Funarte
Centro de Documentação em Arte – Funarte
Centro de Informação do MAM
Claudia Brack
Concrejato Serviço Técnico de Engenharia Ltda.
Convento de Santo Antonio
Dina Lerner
Elisa Byington
Eridan Leão
Fayga Ostrower
Francisca Helena Barbosa Lima
Frederico Moraes
Guilherme Vergara
Helena Ferrez
Igreja de São Francisco de Paula
Ivan de Brito Sardinha
José Luiz Motta Menezes
Jurema Kopke Eis Arnaut
Luiz Castro de Faria
Luiz Felipe Alencastre Escosteguy
Luiza Esteves
Mac – Niterói
Márcia Chuva
Márcia Maria Naglis Tibúrcio
Maria do Socorro Cirne de Farias Nunes
Maria Luiza Fragoso
Maysa Byington
Monica Milani
Ordem Terceira de São Francisco da Penitência
Ordem Terceira do Carmo
Paula Ribeiro
Paulo Vidal
Província Carmelitana de Santo Elias
Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro

FOTOS

Claudia Brack – capa

E. Falcão – 141

Edgar Jacinto – 115, 389 (acima, no meio e abaixo)

Eric Hess – 146 (à esquerda e à direita), 147, 149 (à esquerda e à direita), 154 (acima e à direira), 155 (abaixo), 156, 158, 160 (acima e abaixo), 378, 383 (acima), 386 (acima e abaixo), 413 (acima à esquerda e à direita; e abaixo a esquerda), 414 (acima à direita e abaixo)

Francisco da Costa – 176, 188, 189, 195, 196, 197, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 213, 214, 215, 216.

Germano – 116 (abaixo e à direita), 125 (à esquerda, acima e abaixo), 134 (à direita), 135, 153

Herman Kruge – 379 (acima)

Marcel Gautherot – 157 (direita), 162, 163, 165, 243.

Pedro Lobo – 380

Pinheiro -144, 274 (à esquerda), 275 (à direita), 377, 381 (acima e abaixo), 413 (abaixo à direita), 414 (acima a esquerda)

Rembrandt – 140 (acima e abaixo)

Rescala – 372 (abaixo), 373 (acima e abaixo), 374 (acima e abaixo), 375 (acima e abaixo).

Robert Smith – 273, 274 (acima e abaixo), 275 (acima, abaixo), 279, 280 (acima e abaixo)

Schultz – 116 (acima)

Vosylius – 109 (abaixo), 110 (acima e abaixo), 111,112 (acima), 126, 133, 134 (à esquerda), 145, 150 (direita)

REPRODUÇÕES DO ACERVO DO ARQUIVO IPHAN

Claudia Brack – 40, 43, 46, 52 (abaixo e acima)

Francisco da Costa – Fac-símile das capas, 26, 27 (à esquerda e à direita), 29, 57, 71, 84, 90 (acima e abaixo), 93 (acima e abaixo), 95, 104, 112 (abaixo), 118 (à esquerda, à direita), 123, 124 (acima e abaixo), 136 (acima, no meio, abaixo), 139 (à esquerda, à direita e acima), 142 (acima e abaixo), 143, 150 (esquerda), 151 (acima e abaixo), 152, 154 (esquerda), 155 (acima), 157 (esquerda), 159, 251(acima e embaixo), 252 (acima e abaixo), 253, 254, 257, 265, 278, 281, 372 (acima), 376 (acima e abaixo), 379 (abaixo), 382 (acima e abaixo), 383 (abaixo), 384 (acima e abaixo), 385 (acima e abaixo), 387 (acima e abaixo), 388 (acima e abaixo), 395, 447.

ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA

448.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO:
ABE GRAPH EDITORA E SERVIÇOS GRÁFICOS LTDA.
TEL.: (021) 560-5423

Revista 60 anos

Neste número:

Alberto Lamego

Curt Niemuendaju

Gilberto Ferrez

Gilberto Freire

Hannah Levy

Joaquim Cardoso

Lúcio Costa

Luís Saia

Mário de Andrade

Paulo Tedim Barreto

Robert Smith

Rodrigo M. F. Andrade

6