MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

# REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL




5

RIO DE JANEIRO 1941

# REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

ORGÃO DO

SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

(MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE)

SEDE: AVENIDA NILO PEÇANHA, 155, 7.° ANDAR, SALAS 710/11

RIO DE JANEIRO — BRASIL

**Número avulso 6$000**

A-19
P709.81
R454
ex. 1

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

# REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL



Samuel Filho
31/12/1942

5

RIO DE JANEIRO 1941

# REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

## SUMARIO


| | | PAG. |
|---|---|---|
| *A arquitetura jesuitica no Brasil* ..... | *Lucio Costa* ..... | 9 |
| *Capelas antigas de São Paulo* ..... | *Sergio Buarque de Holanda* ..... | 105 |
| *O códice de Frei Cristovão de Lisboa* ..... | *Robert C. Smith* ..... | 121 |
| *Caetano da Costa Coelho e a pintura da Ordem 3.ª de São Francisco da Penitencia* .... | *Nair Batista* ..... | 129 |
| *Decoração das malocas indigenas* ..... | *Gastão Cruls* ..... | 155 |
| *Vestigios artisticos da dominação lusitana na Amazonia* ..... ..... | *Artur Cesar Ferreira Reis* ..... | 169 |
| *As avarias nas esculturas do periodo colonial de Minas Gerais* ..... | *E. Orosco* ... ..... | 179 |
| *Uma carta do padre Jesuino do Monte Carmelo* | *Mario de Andrade* .... | 207 |
| *O ambiente artistico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816* ..... | *Francisco Marques dos Santos* ..... | 213 |
| *Os primeiros aforamentos e os primeiros ranchos de Ouro Preto* ... ..... | *Salomão de Vasconcelos* | 241 |
| *A propósito de três teorias sobre o barroco* .. | *Hannah Levy* ..... | 259 |
| *Os dois grandes lampadarios do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro* ..... | *D. Clemente Maria da Silva Nigra, O. S. B.* | 285 |

Fig. 1 — *Pulpito da igreja jesuítica de Embú, no Estado de São Paulo.*



# A ARQUITETURA DOS JESUITAS NO BRASIL

O CONSIDERAVEL acervo de obras de arte que os padres da Companhia de Jesús 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. E', contudo, uma das mais significativas.

A circunstancia 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 tabú das fórmulas neo-clássicas renascentistas, gastas de tanto se repetirem, ela teria mesmo de percorrer — independentemente da existencia ou não da Companhia de Jesús — 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 tão

pouco de uma expressão furta-cor e vazia de sentido, como muitos supõem, só porque as manifestações de arte dos jesuitas apresentam formas diversas, de acordo com as conveniencias e recursos locais e com as caraterísticas de estilo proprias de cada período. Apesar dessas diferenças, por vezes tão sensiveis, 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 inconfundivel 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 experiencia e pela moda — ora perdida no conjunto da composição, ora escondida numa ou noutra particularidade dela — essa presença irredutivel e acima de todas as modalidades de estilo porventura adotadas, é que constitue, 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 favoravel para se deixar impregnar, logo de inicio, do espírito moderno, post-renascentista e barroco, é natural que tenha sido mesmo assim.

Se isto é verdade com relação à obra internacional dos jesuitas em seu conjunto, para nós brasileiros, porem, 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, alem 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 de 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 jesuitas, ou pelo menos grande parte delas, representam o que temos de mais "antigo". Consequentemente, quando se fala aquí

em "estilo jesuítico", o que se quer significar, de preferencia, são as composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias, ainda imbuidas 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 condescendencia, quasi 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 delirio ornamental atingem ao climax — é constituida por autênticas obras de arte, que não resultaram de nenhum processo de degenerescencia, mas, pelo contrario, de um processo legítimo de renovação.

Com efeito, desde que os varios elementos de que se compõe cada uma das ordens gregas — as colunas, o entablamento, os frontões — perderam as suas caraterísticas funcionais primitivas, isto é, deixaram de constituir a propria estrutura do edificio, 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 carater às construções — porque 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 receituario 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 principios lógicos e sãos.

Passando-se por alto sobre as interessantes teorias mais recentes que atribuem ao fenômeno barroco maior amplitude, definindo-o como atitude anti-clássica permanente — interpretação que, a par

da vantagem de acentuar o que há de fundamental na maneira barroca de ver e de sentir, apresenta o grave inconveniente de estender desnecessariamente o campo de estudo, tornando-o difuso e complexo demais —, deve-se aquí entender por barrocas, dentro do criterio 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, principios 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 extraordinaria variedade de estilos peculiar ao barroco. Será melhor, porem, começarmos pelo exame do aspeto mais propriamente arquitetônico e construtivo dos monumentos, para depois então abordarmos a sua arquitetura interior.

Em vez de uma classificação sistemática por edificios, por regiões, ou rigorosamente cronológica, as fotografias que acompanham este trabalho foram distribuidas conforme as afinidades de estilo ou de partido de composição. Esse criterio apresenta, sobre os demais, a vantagem de grifar livremente as características proprias de um determinado período, de uma determinada técnica ou de uma determinada região, o que, no caso, pareceu preferivel. Vão tambem, fora do texto, numerosos pequenos desenhos esquemáticos que não têm outro objetivo senão o de procurar esclarecer e precisar melhor o sentido das palavras, afim de tornar tanto quanto possivel clara, mesmo aos leigos no assunto, a exposição da materia.

Quando se estuda qualquer obra de arquitetura, importa ter primeiro em vista, alem 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 dessa 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 residencia, os "cubículos", a enfermaria e mais dependencias de serviço, alem da "cerca", com horta e pomar.

Sendo o objetivo da Companhia a doutrina e catequese, a igreja devia ser ampla afim de abrigar número sempre crescente de convertidos e curiosos e localizada, de preferencia, 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. E' que, ao contrario do que se observa nas missões do sul, onde, como se verá depois, cada nucleo jesuítico constituia por si mesmo o "povo", isto é, a cidade, os nossos principais colegios 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 civís. Assim, mais modesto e menos independente, o programa jesuítico brasileiro não comportava os traçados urbanísticos integrais tão caraterísticos das missões da Provincia do Paraguai, das quais nos ficaram, por bem dizer — de quebra, os chamados Sete Povos das Missões.

A conhecida descrição quinhentista do colegio construido pelo arquiteto Francisco Dias, na Baía, mostra claramente o programa seguido e indica com minucia o conteudo de cada um dos "quartos" da "quadra" e a respetiva orientação: "Tem de novo feito um claustro de pedra e cal e no quarto da parte de leste, fica a igreja e

BIBLIOTECA DO DPHAN RIO

sacristia; a igreja é razoavel, 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 edificio 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, excluidas as primeiras construções sumarias de cobertura vegetal, "de pouca dura" — como diziam, então, os padres — houve uma primeira série de edificações ainda provisorias, estruturas de madeira e barro-de-mão, quasi sempre assobradadas, com compartimentos forrados e cobertura de telha. As referencias a umas e outras, nas Cartas, nas Crônicas, etc. são numerosas e muitas delas já pareciam "velhas" quando, de 1583 a 1585, o padre Cristovão de Gouveia as visitou. Não eram, porem, tais construções tão precarias como se tem dado a entender. Anchieta, por exemplo, referindo-se à area cultivada do primitivo Colegio 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 tambem se conclue, fato este importante, que o emprego do tijolo em Pernambuco, ao contrario do que se tem afirmado, é anterior, de muito, ao dominio holandês.

As instruções de Roma com referencia a construções eram, porem, no sentido de se atender à "perpetuidade — porque ainda que custe mais, sai mais barato". Aquelas estruturas provisorias foram, pois, substituidas, logo que as circunstancias o permitiram e muitas vezes ainda no primeiro século, por construções já de carater definitivo, de taipa de pilão ou de pedra e cal, dependendo a preferen-

cia dos recursos e das conveniencias locais. As duas técnicas eram empregadas contemporaneamente. Onde houvesse bom barro e pedra e cal fossem dificeis de obter, recorria-se à taipa de pilão. Em S. 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 aspeto acachapado, conforme se pode observar no oitão da preciosa capelinha paulista de Santo Antonio, no municipio de São Roque (Fig. Ia). O espesso pranchão, fazendo de verga sobre a janela, é solução peculiar às construções de terra socada, embora tambem 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 S. Paulo (Fig. 17), o aspeto 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 dessa velha capela de 1622 — contemporaneo do portal e da peça valiosa que é a grade de separação do presbiterio (Fig. 17) — seria, acrescida de alpendre, o das capelas típicas de aldeia, como a de Carapicuiba (Fig. 12), construção tambem de taipa, embora posterior de um século, pois data de 1735, e onde ainda se conservam, na terça decorada da sacristia, vestigios de mão de obra indígena (Fig. 12).

Outro traço caraterístico imposto pela técnica, são os grandes beirais, precaução esta indispensavel — já que não havia calhas — para evitar que a agua despejada dos telhados fosse aos poucos desagregando o barro das paredes e comprometendo assim, com o tempo, a estabilidade do edificio.

Quanto às construções ditas de "pedra e barro", como por exemplo a igreja do Colegio de S. Paulo (Fig. 28), representavam, de certo modo, um compromisso entre essa técnica e a de pedra e cal.

Ao contrario do que se tem categoricamente afirmado, as edificações em alvenaria de pedra — tanto religiosas como civís — já eram bastante comuns na segunda metade do primeiro século. Fo-

ram varias as construções jesuíticas, igrejas e colegios, então feitas com essa técnica.

Tomé de Sousa, em sua carta de 1.º de junho de 1553, descreve S. Vicente com "hũa 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 tambem, de pedra e cal. Ora, essa igreja, não podia ser outra senão a do proprio colegio, concluida no ano anterior e tão boa que, no dizer do padre Nóbrega, "até em Portugal não possuiam ainda então os Jesuitas 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 colegio — atual matriz — conserva, tanto externa como internamente, as proporções e o aspeto 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 possivel que o seu arcabouço ainda seja o mesmo daquela primeira igreja referida pelo governador geral e assim descrita em carta do dia 20 de junho de 1552, pelo padre Nunes: "a igreja é a mais devota que agora há nesta costa. A capela é mui bem forrada e formosa, e um terço da igreja, por causa dos altares, é tambem forrado". Mormente se levarmos em conta que muito antes do "coup de grâce" do aventureiro Cavendish, já S. 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 sacrario, trabalhados no estilo caraterístico 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 paineis para se poder pintar de figuras com oleo avendo bom pintor que o saiba fazer", já estava concluida havia cinco anos quando alí chegou, em 1577, o irmão arquiteto Francisco Dias, com a incumbencia de projetar e dirigir a construção do novo colegio, 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 cubículos são grandes, os portais de pedra, as portas d'angelim forradas de cedro".

Era tambem construção do primeiro século e de pedra e cal a





*Fig. 2 — Frontespicio da igreja do antigo Colegio do Rio de Janeiro e porta do sacrario de um dos altares colaterais da mesma igreja.*

*Fig. 3 — Sacrario e pormenores do retábulo do altar-mor da antiga igreja do Colegio do Rio de Janeiro.*

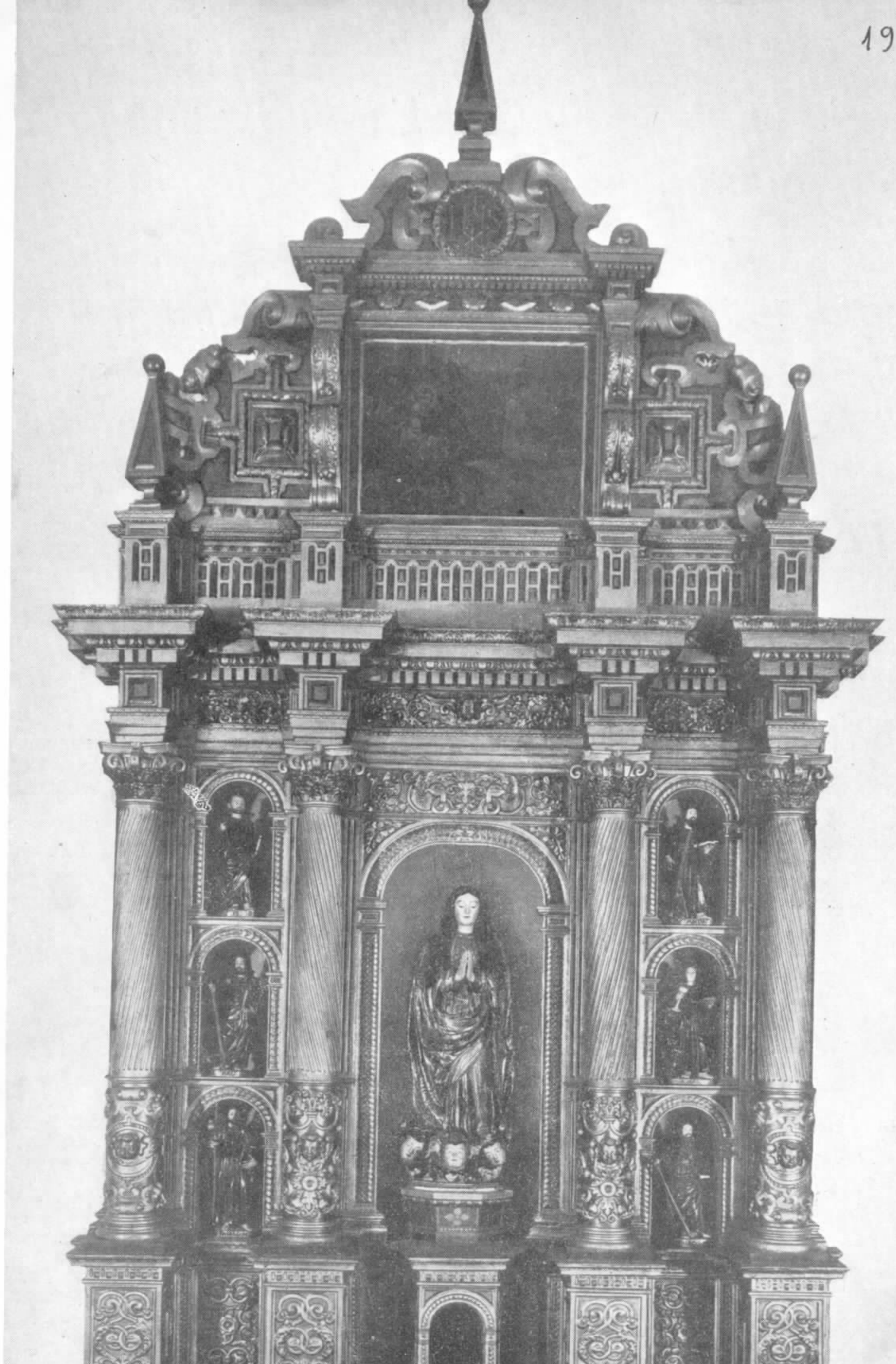


*Fig. 4 — Retábulo de um dos altares colaterais da antiga igreja do Colegio Rio de Janeiro.*



*Fig. 5 — Retábulo de um dos altares colaterais da igreja da Graça, do antigo Colegio de Olinda, e pormenor de um quadro de Franz Post, onde se vê o estado em que ficou a igreja depois do incendio.*

igreja destruida 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 aspeto original (Fig. 2).

Finalmente, a *nova* igreja de N. S. da Graça, do Colegio 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" pelos holandeses, considerando-se o edificio atual uma reconstrução de fins do século XVII, destituida de maior interesse. Os estudos efetuados pelo Serviço do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional mostram, entretanto, de forma inequívoca, que essa igreja é, de fato, a primitiva. Com efeito: 1.º) os altares colaterais são contemporaneos 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) o risco da igreja, tanto pelo seu interior como pela fachada, baseia-se, efetivamente, na "traça" da igreja de S. Roque, da Casa Professa dos Jesuitas, em Lisboa, cujo frontespicio — a única parte do predio que sofreu com o terremoto — foi, ao que parece, reconstruido com aproveitamento do material primitivo (Fig. Ic); 3.º) no panorama de Olinda, de Franz Post, aquí reproduzido (Fig. 5), observa-se muito claramente que os danos causados pelo incendio — da mesma forma que em Lisboa com o terremoto — não foram de molde a desmantelar o edificio. 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 jesuita Fran-

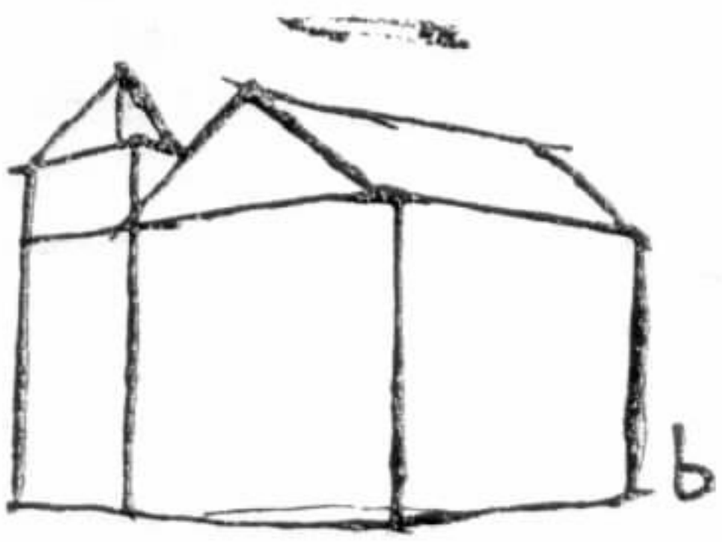
Fig. I.



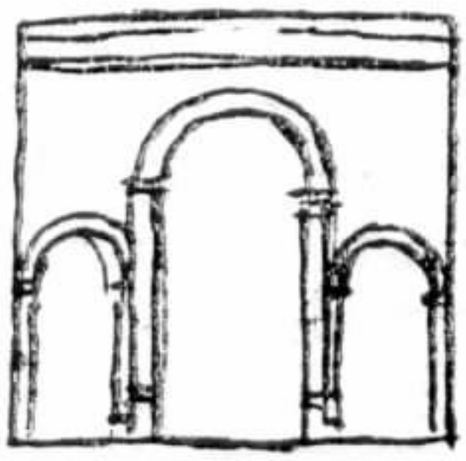
a



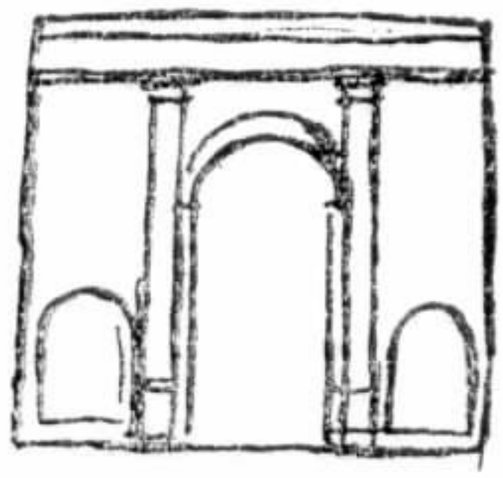




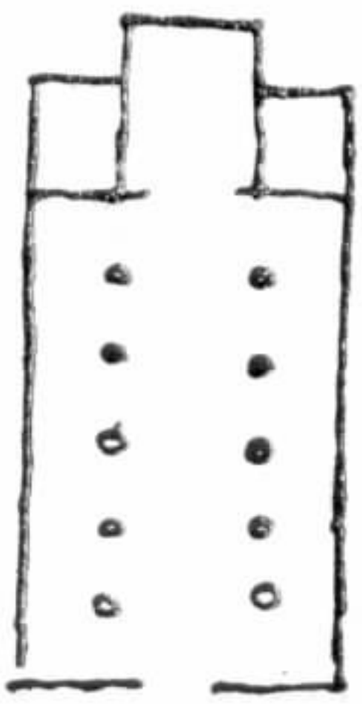
b



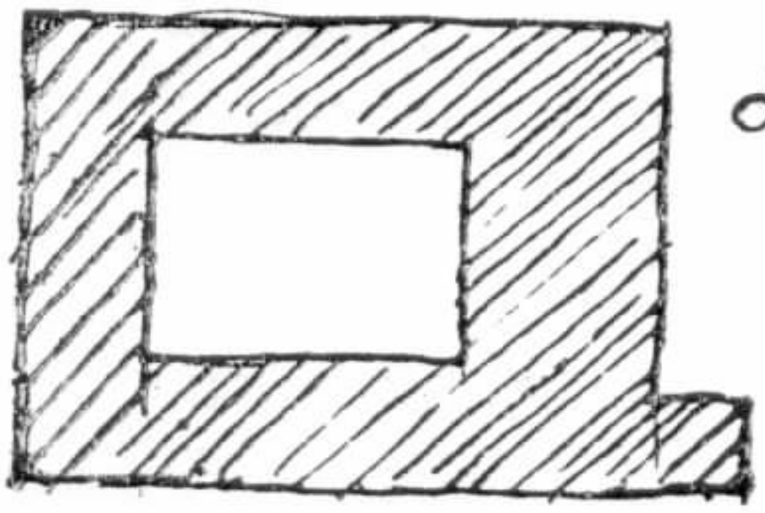
c







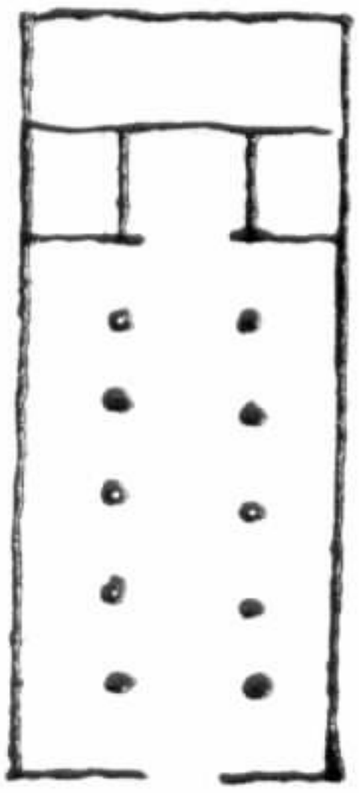




d

f

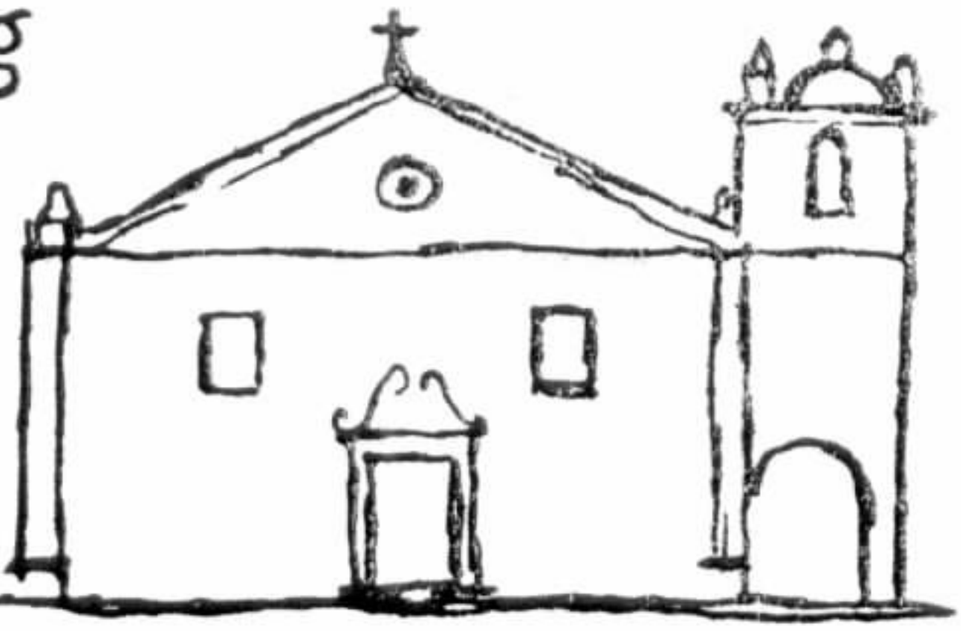






e

g



cisco Dias, um dos colaboradores de Filipe Tersi — o arquiteto levado de Roma para Lisboa pelos jesuitas, especialmente para construir a igreja de S. Roque — é, pois, a única igreja jesuítica quinhentista, com "pedigree", ainda existente no Brasil, uma vez que a autenticidade do arcabouço da de S. Vicente, que de qualquer forma não terá filiação tão definida, ainda não está, apesar dos indicios, comprovada. (1)

Passemos agora a considerar, tanto no conjunto dos monumentos como nos seus pormenores, o partido, ou melhor, os partidos de preferencia adotados — quando não, criados — pelos arquitetos jesuitas, ou arquitetos leigos a serviço da Companhia de Jesús.

O partido arquitetônico tradicionalmente empregado pelas ordens religiosas nos seus mosteiros e conventos, ou seja, o de dispor os varios corpos da construção em "quadra", como então se dizia, formando-se assim um ou mais patios, foi mantido tambem pelos jesuitas. Convem, entretanto, desde logo notar que, em consequencia talvez da vida ativa dos padres, atividade esta decorrente do "espírito" mesmo da Companhia e da sua Regra, faltam quasi sempre nesses patios — nos colegios brasileiros, pelo menos — aquela atmosfera de sossego e de recolhimento, peculiar aos claustros dos conventos das demais ordens religiosas.

Alem do antigo colegio da Baía, de que já tratamos, e do de Belem do Pará, descrito por Bettendorf, são tambem dispostos em qua-

---

(1) Já se achava em provas este trabalho, quando D. Maria de Lourdes Pontual — funcionaria do SPHAN, incumbida pelo diretor do Serviço de estudar mais de perto esse caso da igreja da Graça —, submeteu á apreciação da Seção Técnica a admiravel descrição da igreja de São Roque, de Lisboa, contida no tomo 2º da *Chronica da Companhia de Jesus* de Baltazar Teles. Verifica-se por esse valioso documento, que na igreja de Lisboa havia nichos laterais destinados aos confissionarios 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 influencia da igreja de São Vicente de Fóra, então em construção. Consequentemente, a igreja da Graça corresponde ainda á feição original da *nova* igreja de São Roque — o que mais acentúa a importancia histórica desse monumento —, ao passo que a do Salvador já corresponde á versão ampliada seiscentista.

dra, entre outros, o Colegio de Olinda, os do Espírito Santo e do Estado do Rio, o de Embú — este com patio bem modesto — e, ainda, diferente de todos os demais pelo seu aspeto sombrio e pesado de praça-forte, o de Paranaguá.

Um dos "quartos" da quadra era sempre ocupado pela igreja, cujo frontespicio, mantido no alinhamento do quarto contíguo, formava com este, em elevação, um plano só, correspondendo ao Colegio uma linha horizontal continua 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 inicio, 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 colegio correspondente ao terreiro e a igreja, como nos colegios do Castelo, no Rio de Janeiro e de S. Paulo. Torres que, na maior parte das vezes, não foram concluidas ou nem mesmo sequer iniciadas, ou que só se fizeram depois da expulsão, muito mais tarde, sem se atender então de qualquer forma às caraterísticas da construção primitiva; já não diremos quanto ao estilo — o que, aliás, nunca sucedia — mas quanto ao equilibrio plástico da composição, como, por exemplo, na igreja já demolida do Colegio de Vitoria (Fig. Ie).

No que se refere à planta-baixa das igrejas, o partido aquí adotado pelos jesuitas foi, quasi exclusivamente, o de uma só nave. Apenas em dois casos, a documentação até agora coligida mostra solução diferente. Na igreja de S. 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 consequente separação do corpo da igreja em três naves — ou pseudo-naves — é feita por duas ordens de arcadas, disposição que pare-



*Fig. 6 — Retábulo do altar-mor da igreja de São Lourenço dos Indios, em Niterói.*



*Fig. 7 — Castiçais da primitiva banqueta do altar-mor da igreja de São Lourenço dos Indios.*



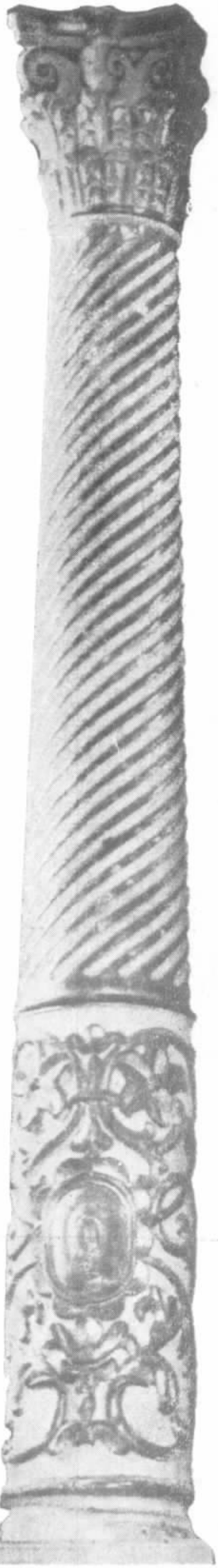
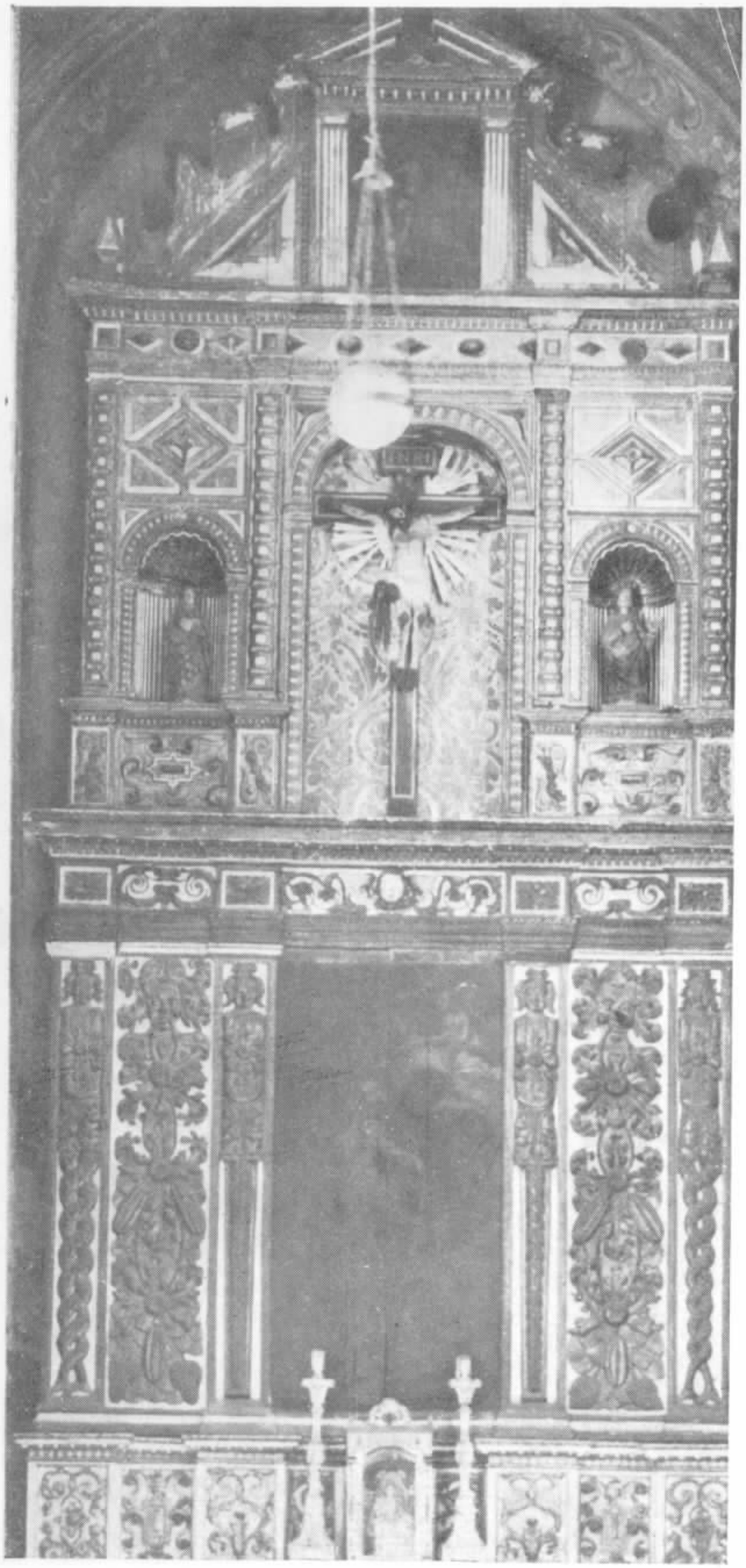


*Fig. 8 — Sacrario e uma das colunas do retábulo do altar-mor da igreja do antigo Colegio de S. Vicente*



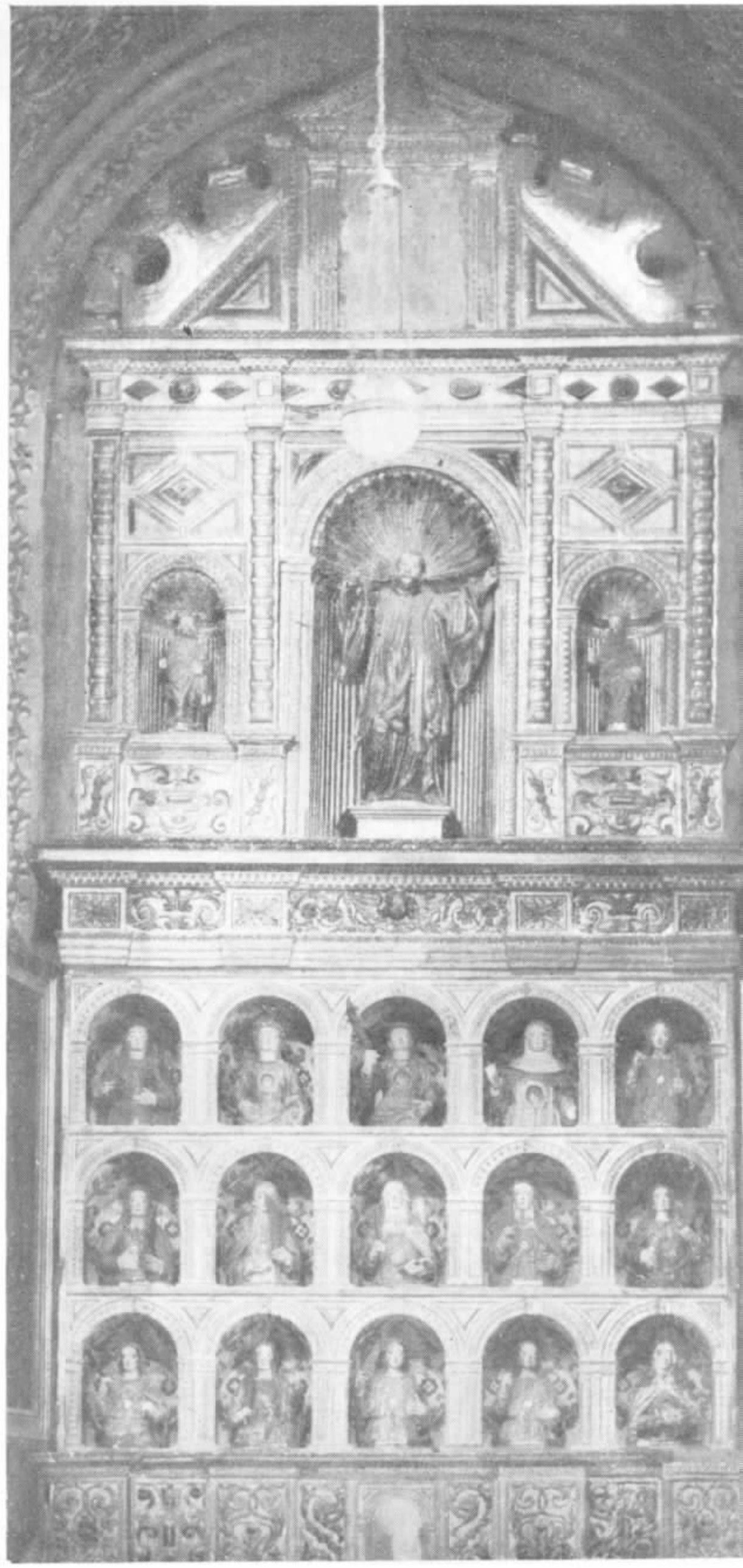


*Fig. 9 — Retábulo das capelas das Virgens Mártires e dos Santos Mártires, na igreja do Antigo Colegio da Baia.*

ce ser a original; não só porque as colunas apresentam caraterísticas de trabalho muito antigo. como tambem 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 S. Sebastião, no antigo morro do Castelo, aquí 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*, tambem telhada e bem consertada".

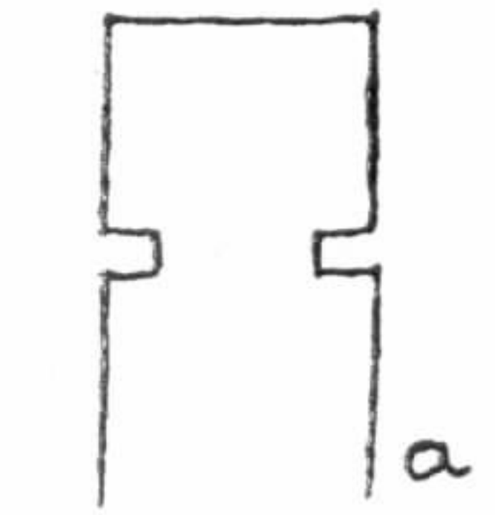
O partido geral de uma só nave inclue, no caso das igrejas jesuíticas brasileiras, plantas de quatro tipos diferentes.

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 primaria, hoje muito rara, é a que vamos encontrar na já referida capela de Santo Antonio, do segundo século, que, apesar da invocação e do fato de ser uma capela particular, não deixa contudo de ser, tambem, 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).

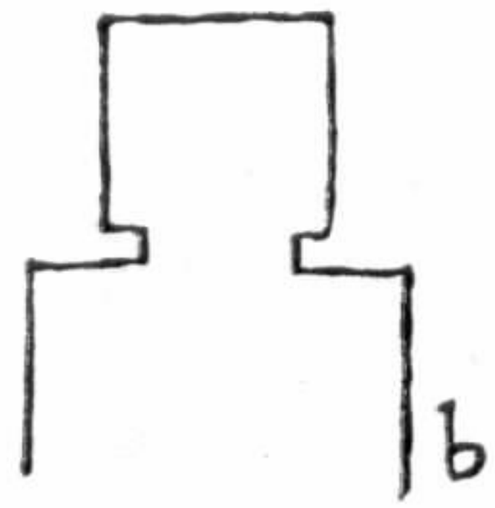
Depois o partido tão generalizado, proprio das igrejas mais antigas e daquelas que, embora relativamente recentes, obedeceram a um programa mais modesto de construção: igrejas onde aparecem perfeitamente diferenciadas a nave e a capela-mor propriamente dita, de largura e pé direito menores (Fig. IIb), partido claro e franco de composição, que depois se desenvolve em Minas Gerais.

O terceiro grupo reune 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,

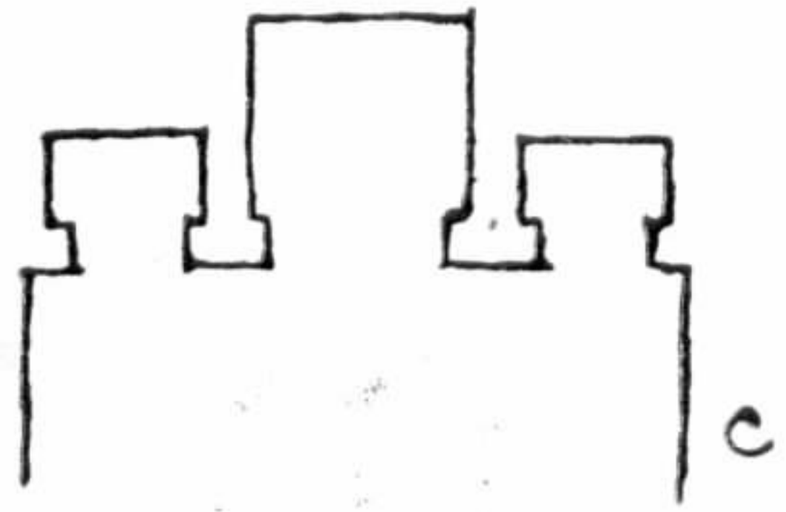
30 Fig. II.



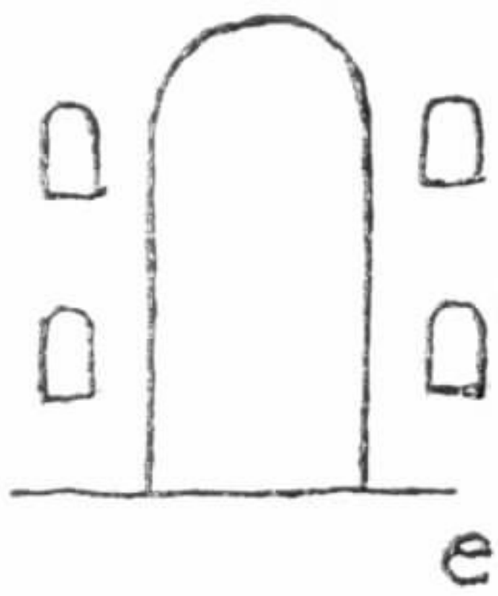
a



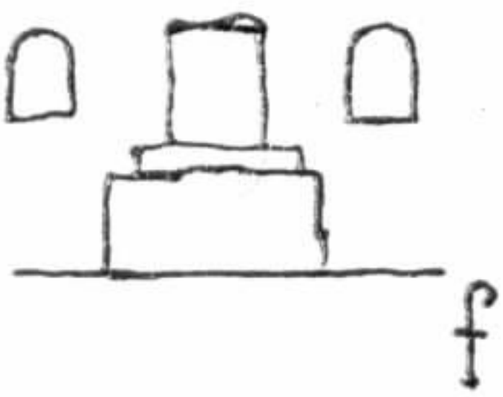
b



c



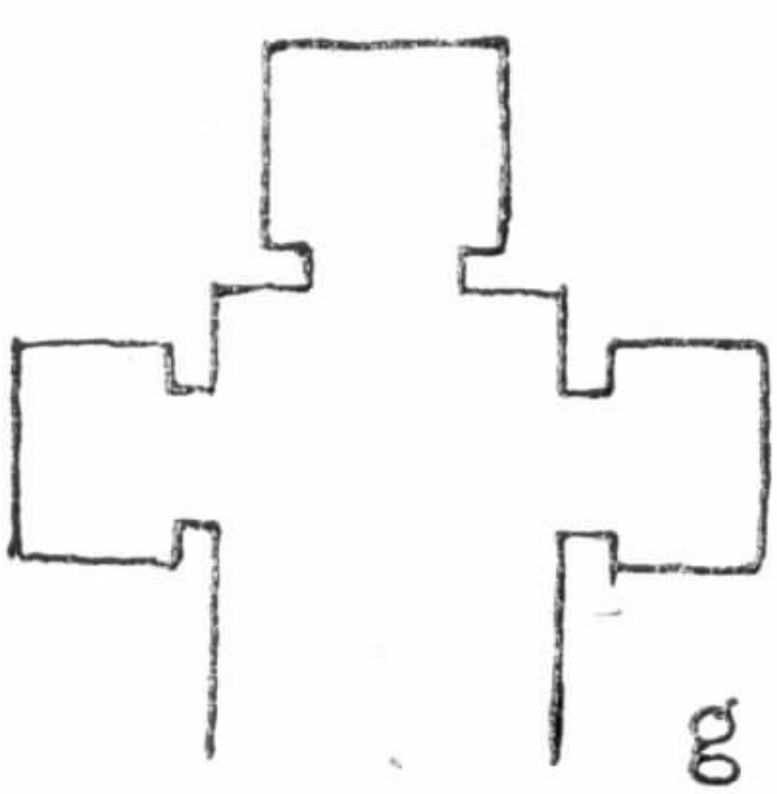
e



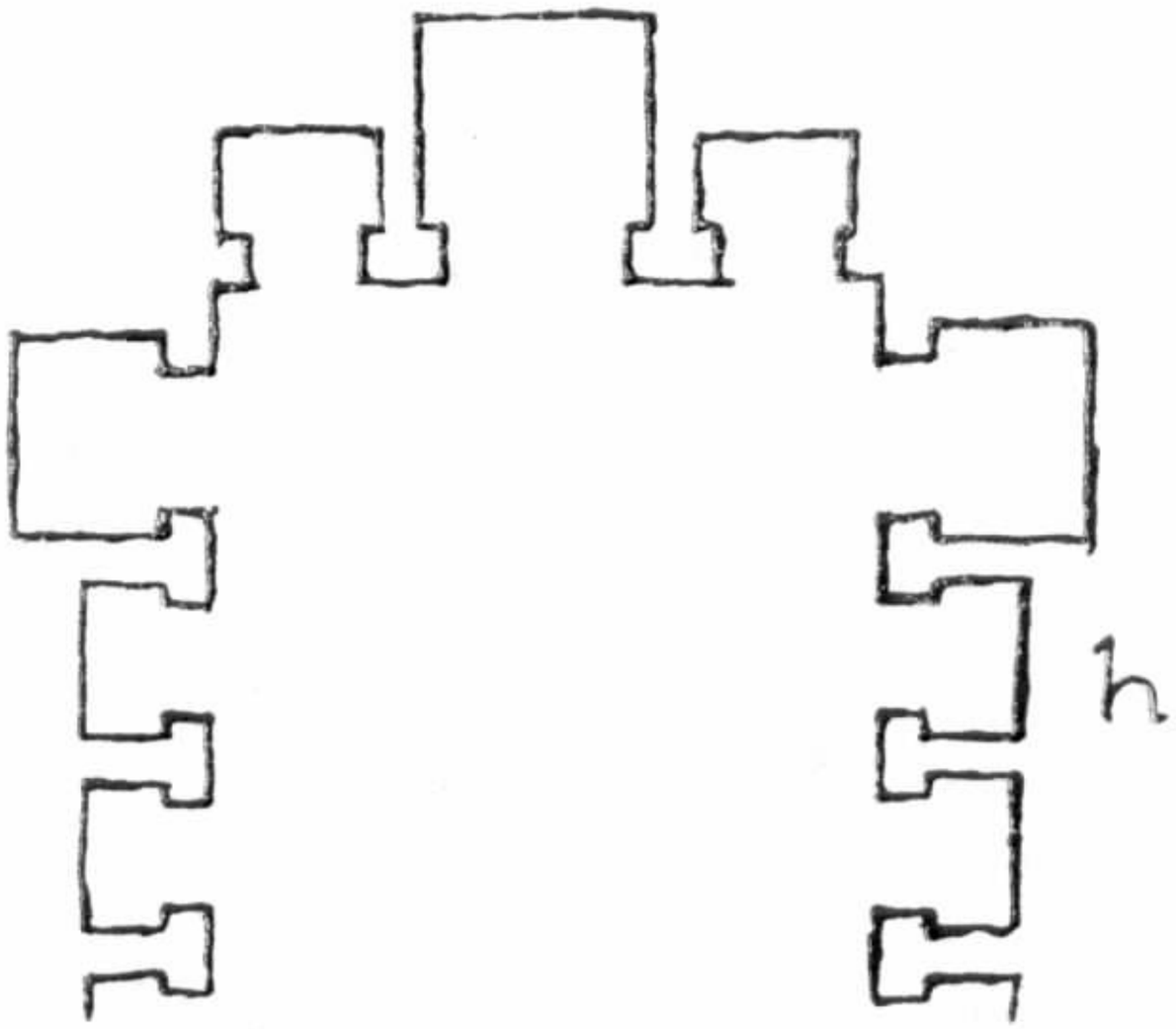
f



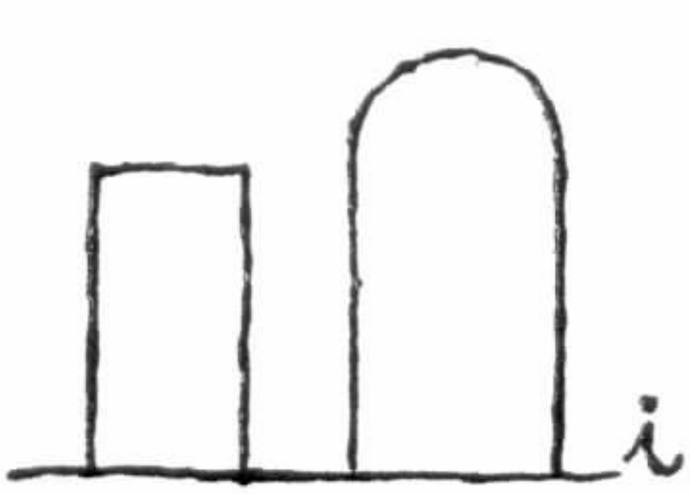
d



g



h



i



j

com a particularidade, porem, de se criarem, tambem 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, contemporaneos da reforma do segundo século e, possivelmente, criados com o objetivo de neles se colocarem as imagens de S. Inacio e S. Francisco Xavier, já então canonizados, porquanto esse mesmo tema ocorre por varias vezes em igrejas jesuíticas desse período. Vamos por exemplo encontrá-lo na importante igreja do Seminario de Belem de Cachoeira, onde os nichos são em número de quatro, dois de cada lado do altar-mor (Fig. IIe), e tambem em igrejinhas modestas como a de Vinhais, no Maranhão (Fig. IIf). Na igreja de Socorro, em Sergipe, os padres adotaram o partido, bem mais frequente, de dispor as duas capelas no sentido transversal, repetindo-se 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 Colegio de S. Luiz, 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, alem da igreja do Colegio do Salvador, espécie de "matriz" da Companhia, as de S. Paulo de Piratininga e de Belem do Pará. Em vez dos três altares — caso mais geral nas igrejas do tipo anterior — contam-se aquí numerosos altares dispostos em capelas laterais, sendo que as duas mais próximas da capela-mor faziam-se quasi sempre mais largas e mais altas, quando não tambem mais profundas, com aquele mesmo objetivo de marcar, em planta, o cruzeiro (Fig. IIh).

Consideremos a seguir o aspeto propriamente plástico e de modenatura desses monumentos.

Na construção das 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 Italia, as formas ornadas do primeiro Renascimento ainda prevaleciam, como depois, na época de maior eloquencia do estilo barroco, com as inovações, nem sempre aceitaveis, de alguns artistas, mesmo jesuitas.

Correspondendo grande parte das construções jesuíticas brasileiras definitivas ao período do dominio espanhol, quando a personalidade *obstinada e sombria de Filipe II já se desenhava*, com tamanha nitidez, na arquitetura austera e despojada, quasi penitente, do seu "palacio-convento" desmedido, — nada mais natural que as construções da Companhia, conhecidas as ligações dela com o monarca, refletissem, nessa fase melhor que nas demais, tambem aquí, pelas suas proporções e modenatura, o gosto severo e frio proprio do estilo de Herrera, tanto mais que as dificuldades locais impunham mesmo à nossa arquitetura um certo comedimento.

Essas afinidades não se limitaram, porem, a influencias de natureza assim tão vaga: tiveram uma origem bem mais precisa. E' que Filipe II encontrara tambem em Portugal, na pessoa de Terzi — o arquiteto dos Jesuitas, — 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 apôs, em 1590, o seu visto às famosas plantas da igreja de S. Vicente de Fora, na mesma cidade de Lisboa.

Ora, foi precisamente esse estilo sobrio e de formas geométricas definidas, de Herrera em Madrí e de Terzi em Lisboa, estilo alí, então, "ultra-moderno" e que destoava violentamente da atmosfera local saturada ainda de reminiscencias manuelinas e plateresca, que veio para o Brasil quinhentista, trazido de primeira mão — novo em folha — pelo arquiteto Francisco Dias, colaborador de Terzi na construção de S. Roque, conforme ficou dito anteriormente. Estilo cujas caraterísticas aristocráticas ainda se podem observar nos

três arcos de pedra, o da capela-mor e os colaterais, da igreja do antigo Colegio de Olinda, infelizmente recobertos com obra de talha mais recente, e que até há pouco tambem aquí no Rio podíamos apreciar no elegante portal da igreja do Castelo (Figs. 5 e 2).

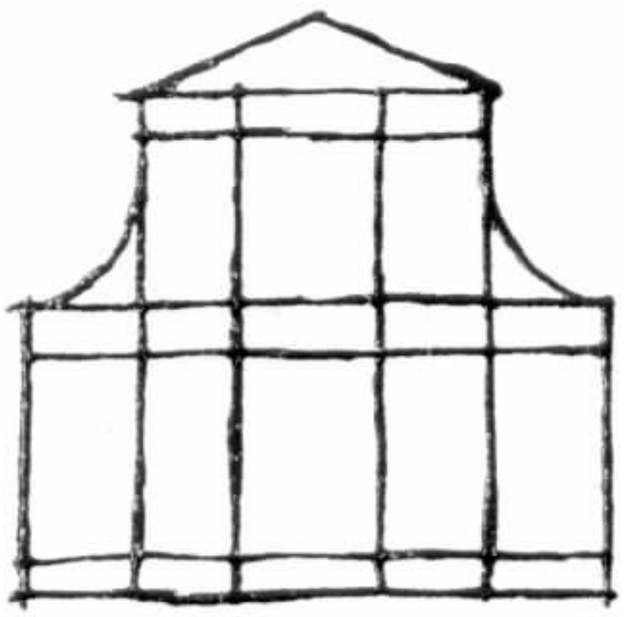
A presença de um arquiteto profissional de sua categoria no Brasil daquele tempo foi sem dúvida decisiva, não só no sentido de fixar, de forma definitiva e logo de inicio, as caraterísticas de estilo proprias da nossa arquitetura jesuítica, como tambem no de influir nas construções contemporaneas não jesuíticas.

Aliás, a propria igreja seiscentista atual do Colegio da Baía, cuja planta obedece igualmente à de S. Roque, deve ser baseada em risco da autoria dele, porquanto, vindo ao Brasil especialmente para projetar e dirigir a construção daquele Colegio, e já encontrando, feita de novo por Mem de Sá para os padres, uma igreja relativamente modesta, que ficou formando um dos corpos da quadra desse Colegio definitivo — isto provisoriamente, pois que era apenas "grande bastante por agora" — por certo terá incluido no seu plano de conjunto, como não podia deixar de o fazer, o risco da nova igreja, aquela que deveria ser juntamente com o Colegio, 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, aquí no Rio de Janeiro. Só o benemérito jesuita, Dr. Serafim Leite, no desenvolvimento da sua obra notavel, poderá nos esclarecer convenientemente essa importante questão. (2)

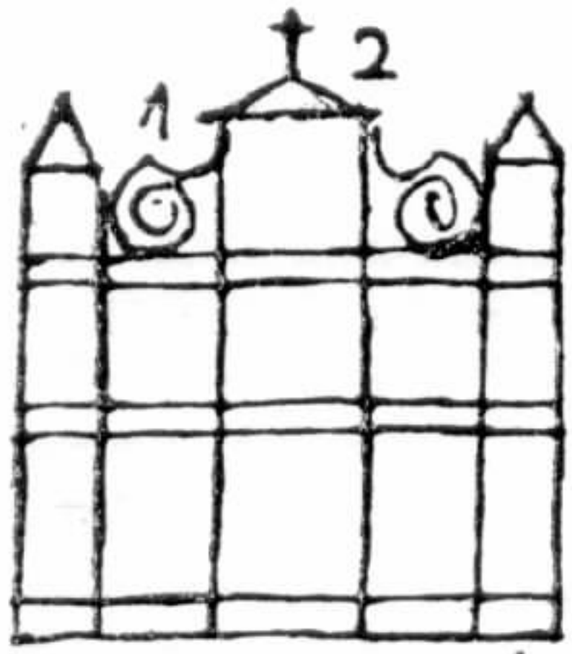
Torna-se ainda necessario observar que a composição da fachada dessa igreja baiana denota ter havido, da parte do arquiteto que a projetou — ou dos que o sucederam durante o andamento das obras — uma certa hesitação na escolha do partido definitivo. He-

(2) A' vista das informações do padre Baltazar Teles, referidas na nota 1, conclue-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 S. Roque que lhe era familiar. O que, ainda assim, não exclúe a hipótese desse 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.

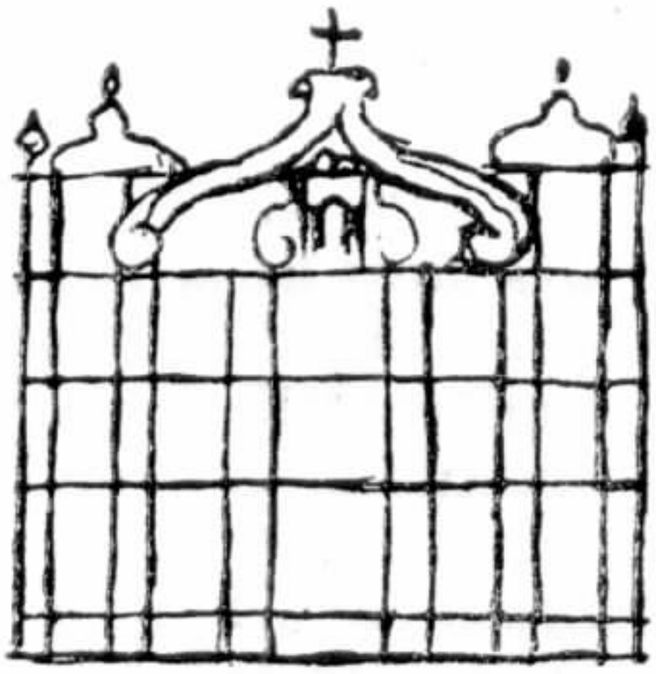
# Fig. III.



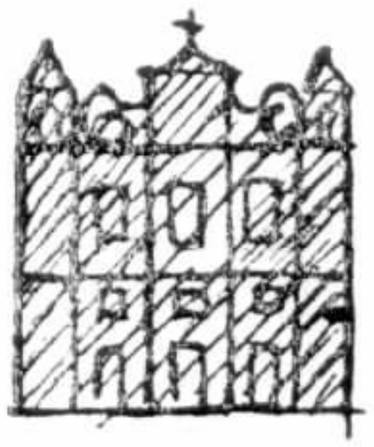
a



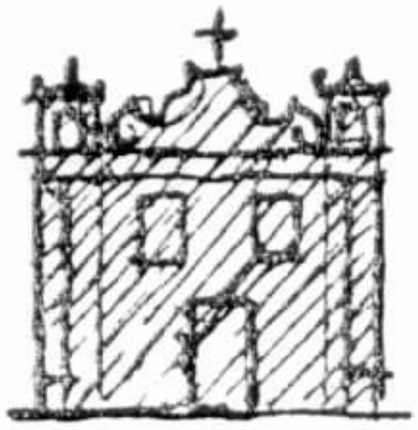

b



d



c

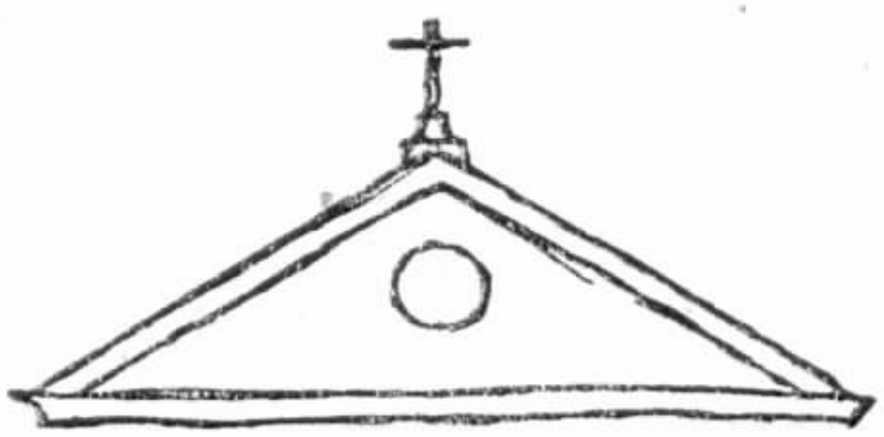




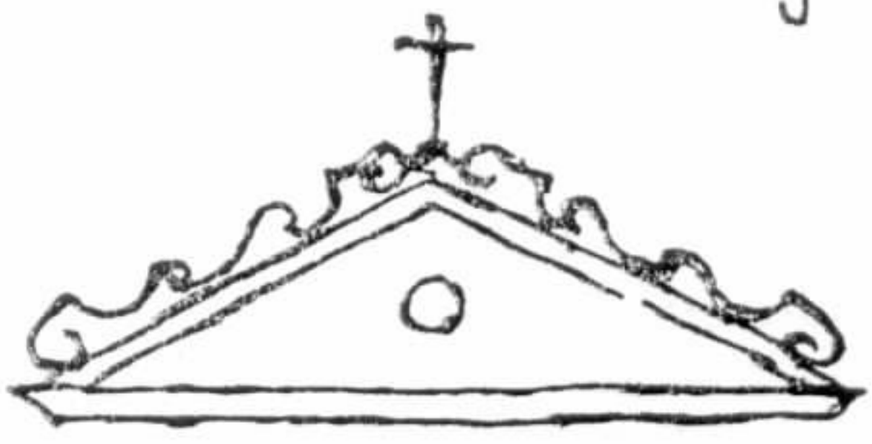
e



f



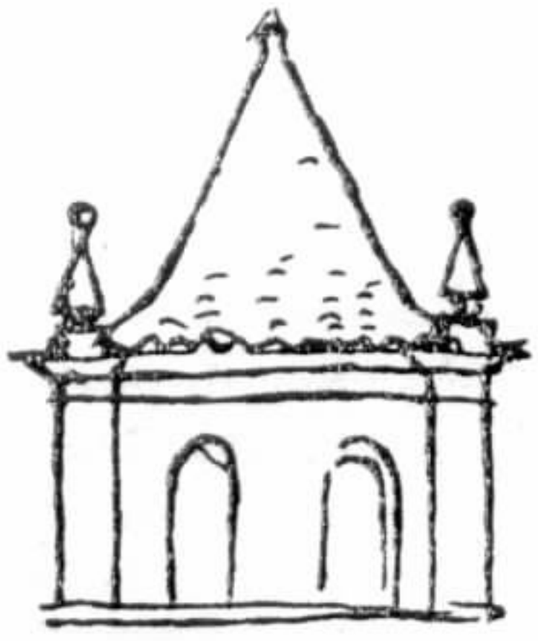
j



k



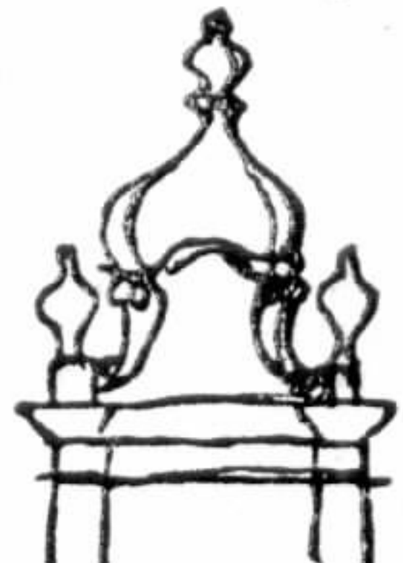
l



g



h



i

sitação resultante do desejo, aliás mal sucedido, de conciliar a solução tradicional de duas torres, com o traçado erudito em voga desde que o Vignola e Giacomo della Porta, e depois Maderna, nas igrejas de Jesús e de Sta. Susana, respetivamente, fixaram o novo padrão de frontespicio 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 exiguas (2) e as torres vistas de frente, mal cabem na fachada (3), parecendo mais sineiras que propriamente torres, a ponto do conjunto reproduzir, feita abstração dos pormenores e da escala monumental, a silhueta das pequenas capelas de duas sineiras, comuns tanto na metrópole como na colonia (Fig. IIIc).

Muito curioso é tambem a confronto desse frontespicio com o da igreja de Sto. Alexandre, em Belem do Pará — as duas igrejas jesuíticas do Brasil cujas torres foram concluidas, de uma só vez, pelos proprios padres da Companhia. Aquí, porem, 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 vestigios ainda existentes de monumentos e retábulos dos últimos decenios 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 aparencia 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" — consequentemente *mais pesadas* (Fig. IIj) — e o aspeto tosco da ornamentação, impressionam como coisa "primitiva".

Assim, embora não se possa fixar, a rigor, um criterio 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, indicio de trabalho menos antigo — já do segundo período.

Anotemos ainda, antes de concluir, mais algumas das particularidades das igrejas jesuíticas aquí 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 extra-dorso caiado, em forma de "meia-laranja", indicando-se assim, sem rebuços, a boa influencia 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 S. Paulo, conservou-se esse mesmo acabamento agudo, mas com telhado, por se tratar alí de uma estrutura de pedra e barro a exigir proteção adequada (Fig. IIIg). Na curiosa torre sineira, tão atarracada, da capelinha do municipio de S. Roque, a cobertura é tambem 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 proprios 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 corolario barroco e não por um artificio de inspiração oriental, como tantos supõem (Fig. IIIi).

Apesar dos exemplos importantes do Salvador, de Belem do Pará, de S. Luiz do Maranhão, e mais alguns outros de igrejas já da primeira metade do século XVIII, o frontão reto (Fig. IIIj) é o que melhor carateriza as igrejas jesuíticas brasileiras, pois que elas não alcançaram o pleno desenvolvimento do barroco em meiados e

Fig. 10 — *Igreja do antigo Colegio da Baia. Pormenor do retábulo que teria pertencido à capela-mor da igreja construida por Mem de Sá para os padres da Companhia.*





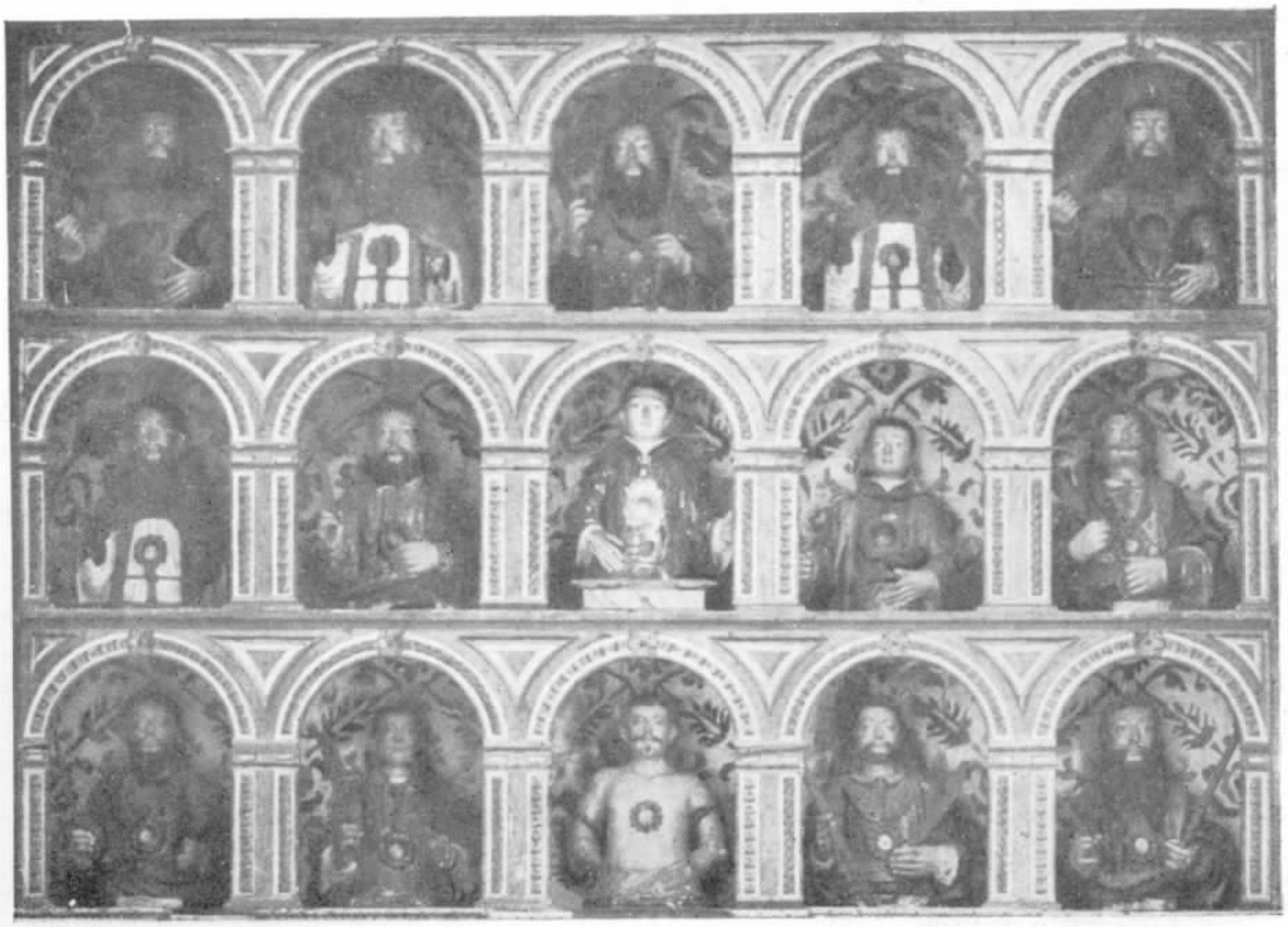


*Fig. 11 — Retábulo que teria pertencido à igreja construida por Mem de Sá para os jesuitas e corpo inferior do retábulo da capela dos Santos Mártires, ambos na igreja do antigo Colegio da Baia.*



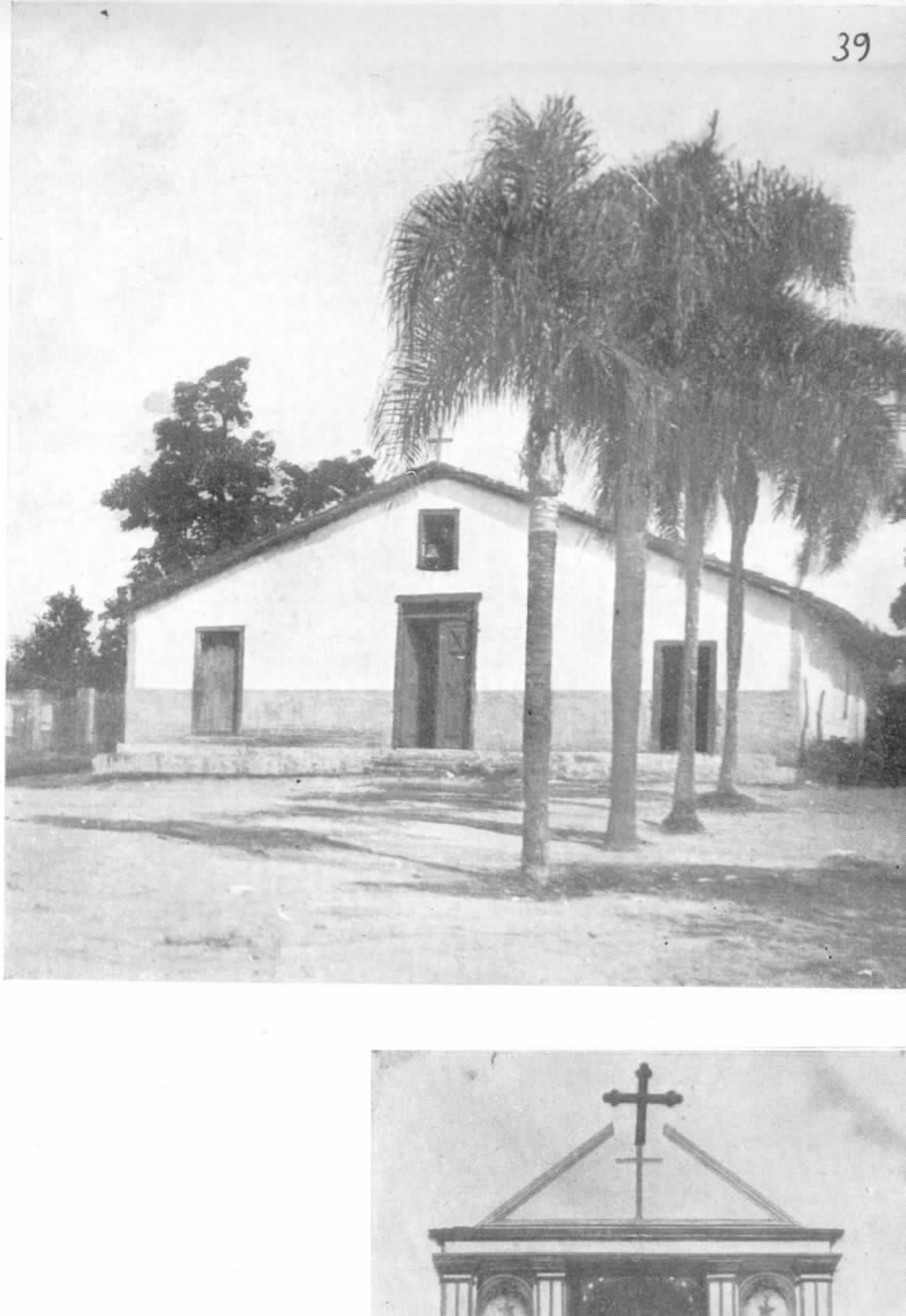


*Fig. 12 — Frontespício, retábulo e terça decorada da capela da antiga aldeia de Carapicuiba, no Estado de São Paulo.*





*Fig. 13 — Retábulo da antiga capela de N. S. da Conceição em Voturuna no no Estado de São Paulo.*

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 retilinea, como nos mostra a igreja de São Pedro d'Aldeia (Fig. IIIk).

No caso do Seminario de Belem de Cachoeira, o frontão caprichoso e bem lançado, data já da segunda metade do século XVIII (Fig. III l). O consolo existente em frente ao óculo do tímpano, e que teria servido de suporte a alguma antiga imagem, é o único vestigio do frontão reto primitivo, contemporaneo da porta e dos demais elementos seiscentistas ainda existentes. Enquanto em S. 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 frontespicios 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 Belem 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. Tambem, nas igrejas menos pretenciosas do século seguinte, era comum a porta única, como na do antigo Colegio de Vitoria, 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 S. Miguel, que ainda conserva a porta e a ferragem primitivas (Fig. 17).

Convem observar, entretanto, que no desenho de todas essas portadas, com exceção talvez das de Sto. 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 o 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 municipio de S. Roque, em S. Paulo, conservado em bom estado porque a capela era alpendrada (Fig. 31). E tudo sempre em completo desacordo com a idéia erronea, mas tão generalizada, dos que pensam descobrir no aspeto mais pesado, no menor apuro e na ausencia de ornamentação dos elementos arquitetônicos, a caraterística das obras de procedencia jesuítica.

Importa, ainda, chamarmos atenção aquí para a interessante casa de residencia dos padres no antigo engenho hoje denominado do Colegio, 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 arquitetura civil (Fig. 32). Estudo em que se analisa tambem a parte que coube, de fato, aos jesuitas, não propriamente na criação de uma nova técnica ou de soluções novas, mas na divulgação pelo interior do país, através dos seus colegios e aldeias, das soluções e das técnicas de uso corrente, aprendidas primeiro por eles do proprio elemento civil e ajustadas, depois, às necessidades particulares do seu programa tambem 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 do rio Guandú, em Santa Cruz, obras que, conquanto de iniciativa de certo modo "privada", foram, em razão do seu carater utilitario, incluidas, como as demais pontes, aquedutos, galerias subterraneas e chafarizes, num estudo à parte sobre obras públicas.

Vê-se, pelo exposto, que a arquitetura da Companhia, no Brasil, foi quasi sempre inimiga dos derramamentos plásticos, despretenciosa, 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 tambem 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 Sto. Alexandre. Sobriedade que ainda souberam manter no mais pretencioso dos seus templos, a atual Sé da Baía.

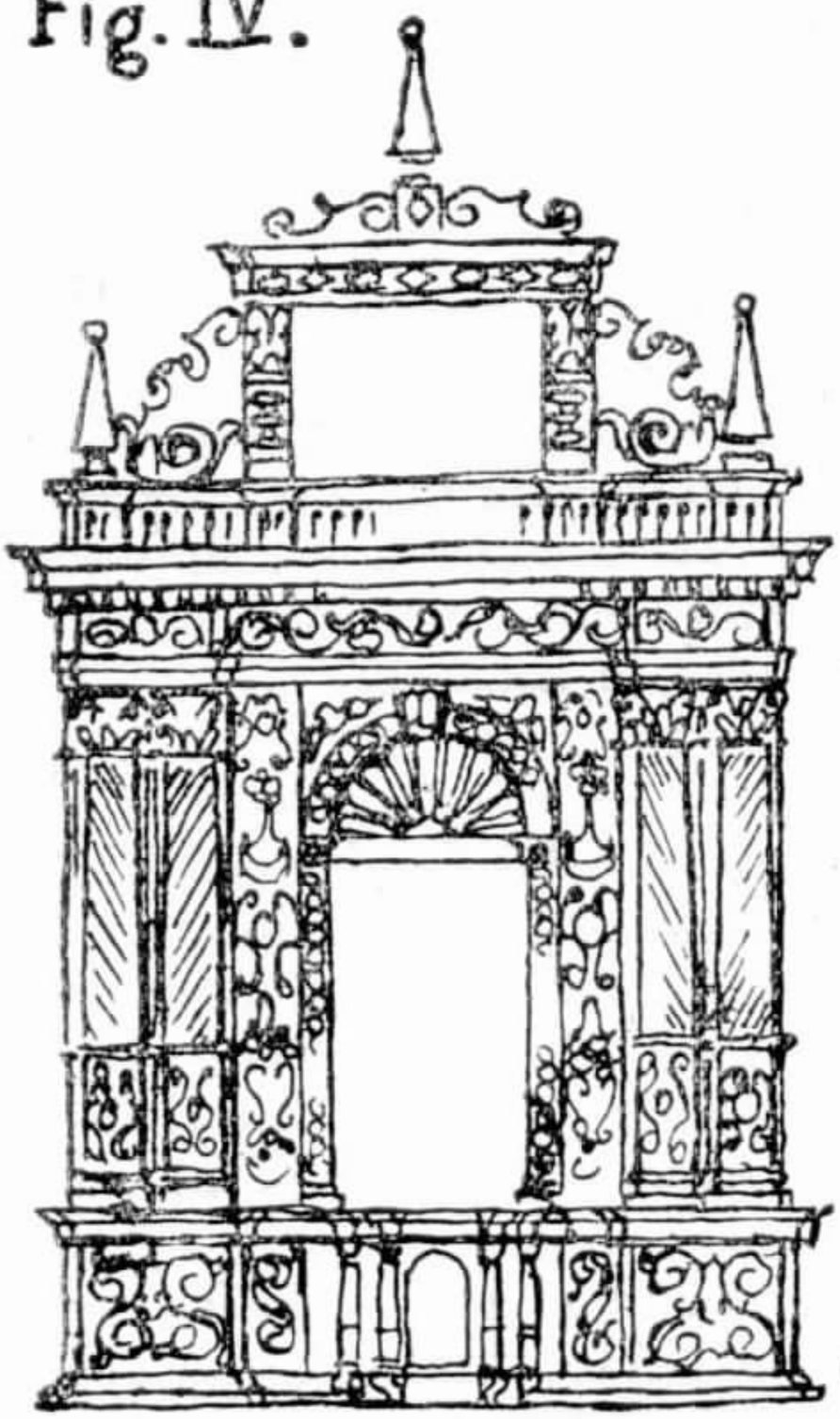
Passemos a apreciar, agora, a composição das igrejas jesuíticas do ponto de vista de seus elementos de arquitetura interior, principalmente no que diz respeito às obras de talha. Antes, porem, vejamos qual foi, em suas linhas gerais, a evolução do "risco" dos nossos retábulos, considerados independentemente das caraterísticas proprias ou das preferencias de cada comunidade religiosa, de cada irmandade ou de cada região.

Do primeiro estilo — o mais caraterizadamente jesuítico — até ao estilo mineiro da última fase, cuja obra prima é a capela-mor da igreja de S. Francisco de Assiz, em Ouro Preto, estilo apenas alcançado pelos padres, as transformações sucessivas repetem, curiosamente e na mesma cadencia, as varias 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 inicio, os belíssimos retábulos, tão bem compostos e eruditos, de fins do século XVI e primeiros decenios do século XVII, — a nossa "antiguidade" — retábulos que, conquanto ainda não sejam propriamente barrocos, tambem já não são mais exclusivamente obras do Renascimento. Pertencem à fase de transição em que os traços renascentistas e barrocos se juxtapõem e confundem. Post-renascentistas ou proto-barrocas, as obras dessa fase formam, entre os dois movimentos, uma espécie de "terra de ninguem". Pareceu-nos assim mais razoavel, uma vez que a nossa arte colonial se enquadra dentro do ciclo barroco, considerarmos aquí tais obras como um começo desse ciclo, de preferencia a classificá-las como sobras ou resto de "renascença" (Fig. IV a).

Depois do período inseguro, confuso e sombrio das lutas e invasões, vamos encontrar retábulos de um estilo completamente di-

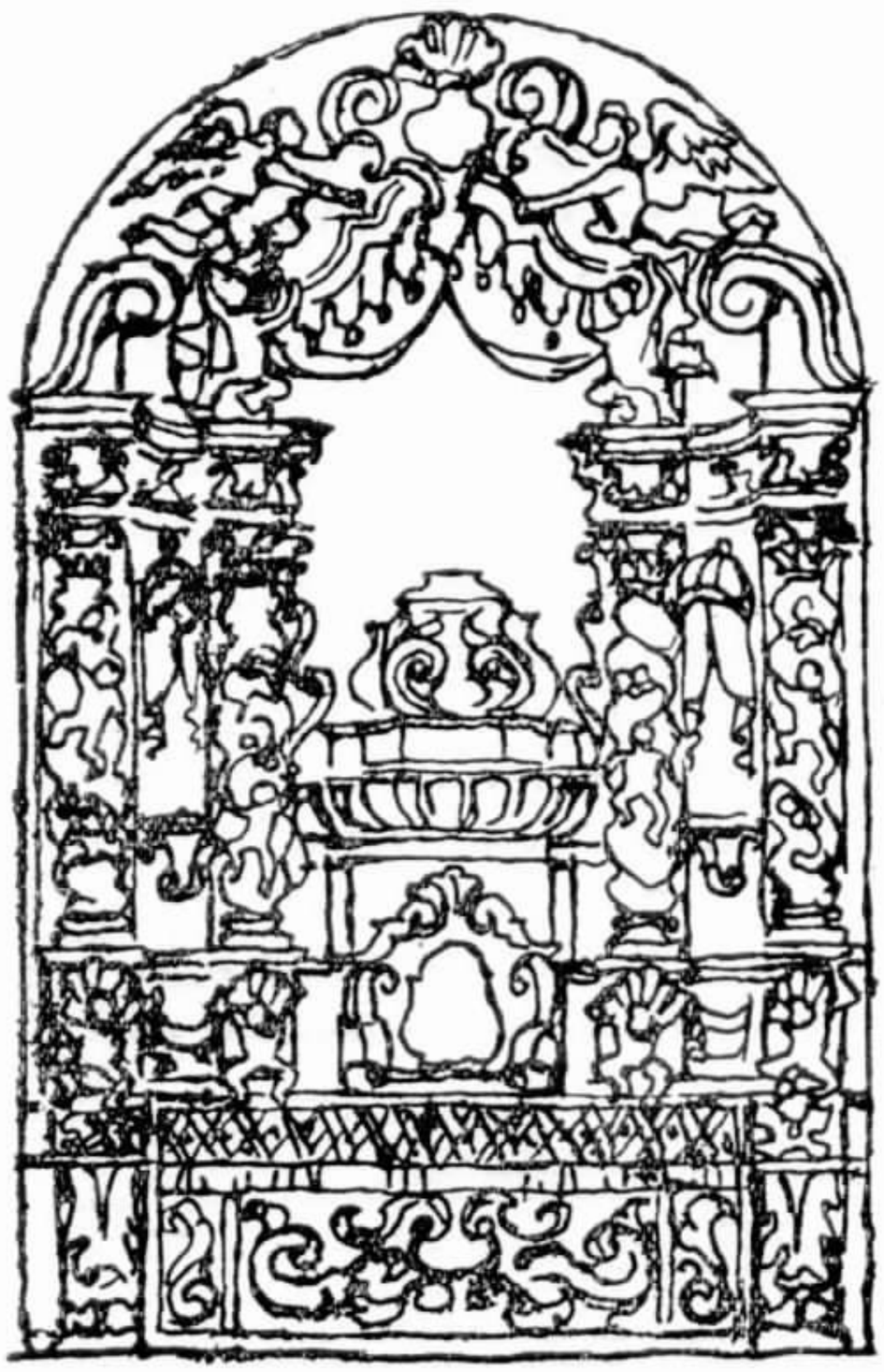
# Fig. IV.



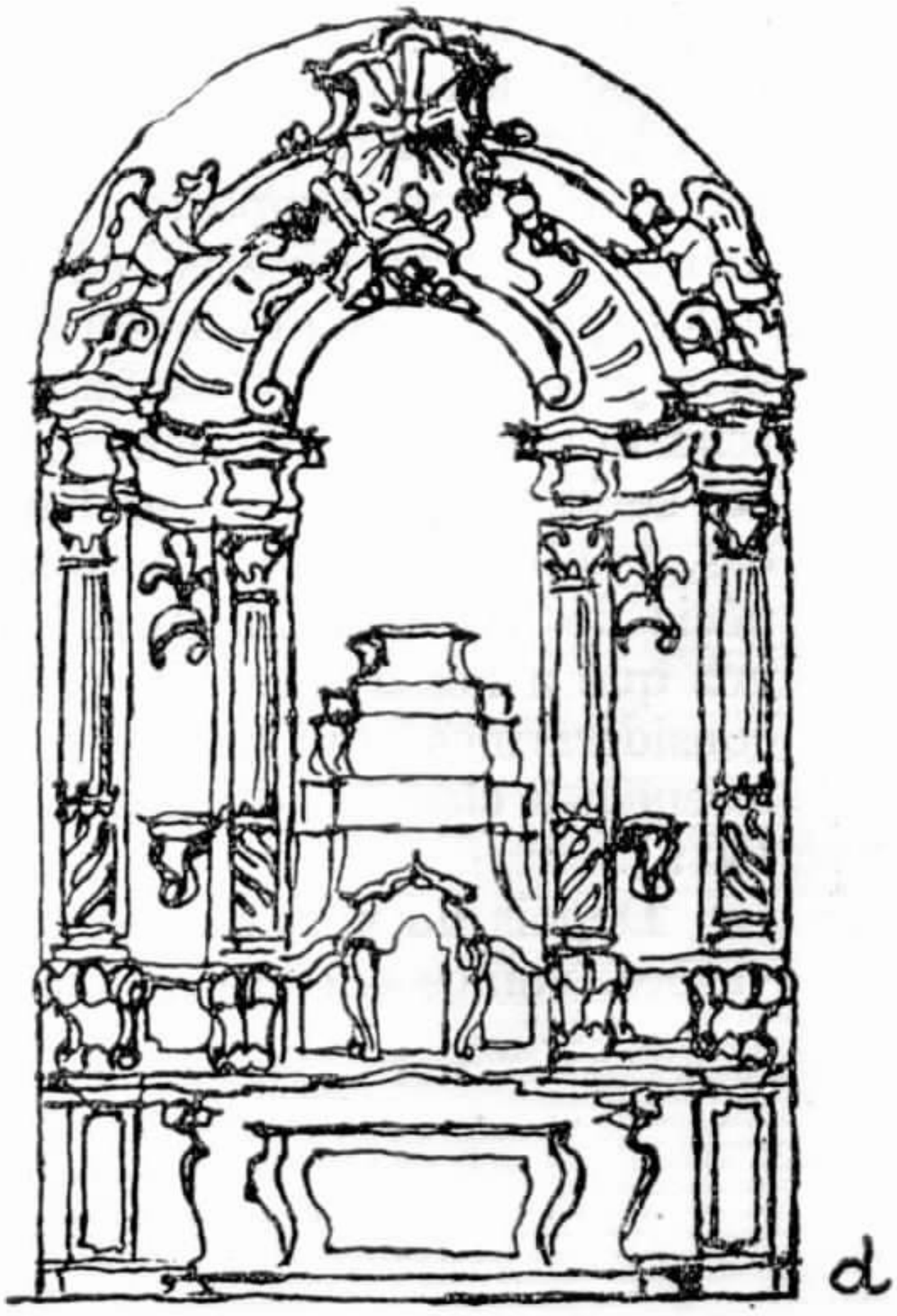
a



b



c



d

ferente 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 distancia 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 excelencia. Inclusive da Companhia de Jesús (Fig. IV b).

Já para fins do século, porem, 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 arcos se abrem para receber o dossel sobre o trono; multiplicam-se os anjos, as volutas, os florões e as linhas mestras do desenho quasi que se perdem, levadas pelo ímpeto e pela profusão de formas que irrompem, a uma, por toda a parte (Fig. IV c).

Ainda se conservam magníficos exemplares desse estilo, caraterístico principalmente da primeira metade do século XVIII.

Estilo tambem 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 memoria feita pelo 2.° vereador da Câmara de Mariana, em 1790, e que, transcrita na sempre citada biografia de Antonio 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 quasi mais, portanto, contemporaneo dos jesuitas. 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, ele-

Fig. V





a


b


c



d




e

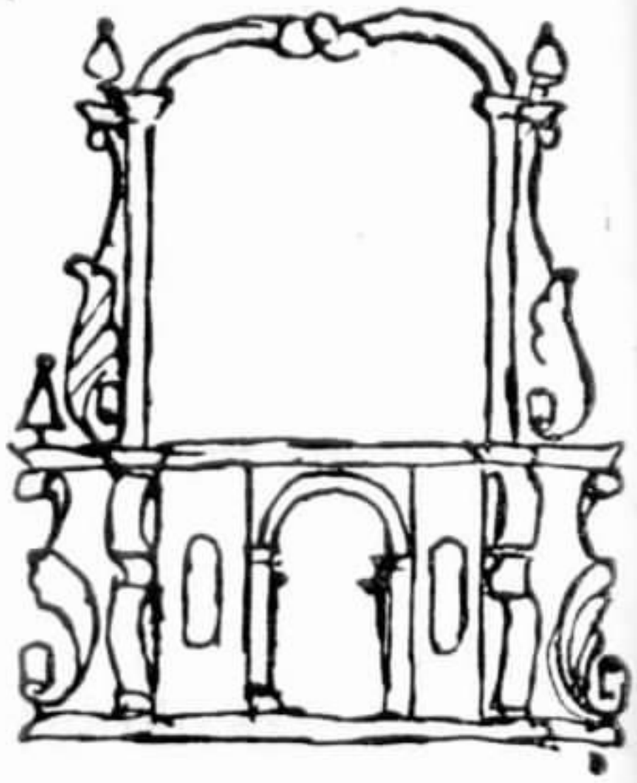



g

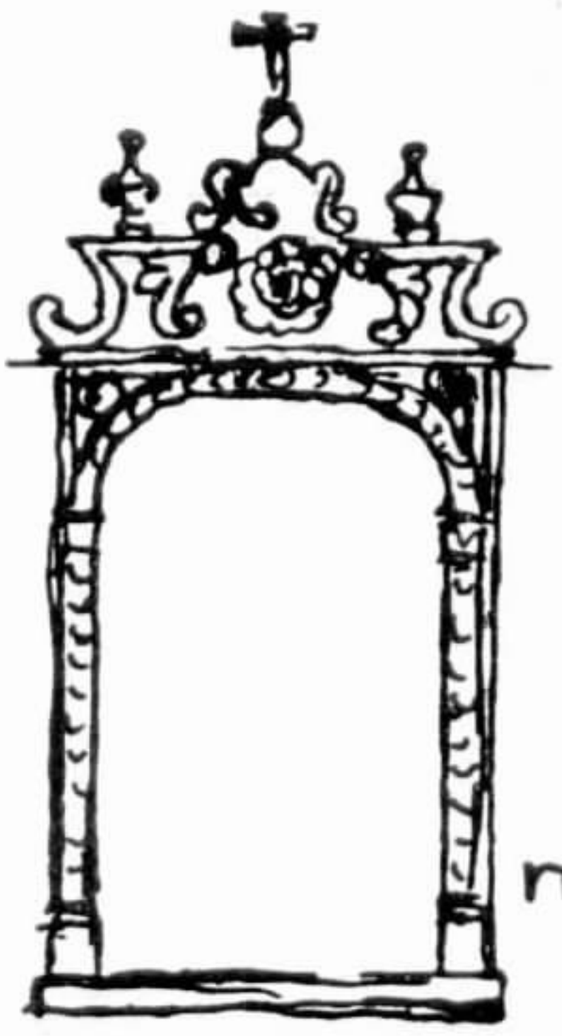

h


f


i


j


k


m


n


o

gantes, cheios de invenção e de graça, levando o capricho e a sutileza dos "achados" muitas vezes até ao requinte, senão mesmo ao enfado (Fig. IV d).

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, — embora ela de fato exista, algumas vezes, nas linhas gerais ou num ou noutro pormenor, — senão uma concordancia no processo evolutivo muito curiosa e, principalmente, muito util 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 aquí o estilo neo-clássico que sucedeu, na primeira metade do século XIX, à dinastia barroca, os sub-estilos de transição, as variantes de carater local ou a "maneira" propria 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.º, fins do século XVI e primeira metade do século XVII; 2.º, meados e segunda metade do século XVII e principios do século XVIII; 3.º, primeira metade e meados do século XVIII; 4.º, segunda metade do século XVIII e principios do século XIX.

Delimitado desta forma o terreno, passemos então ao exame das obras que pertenceram às igrejas da Companhia.

Graças às pesquisas efetuadas pelo Serviço do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional, foram identificados e devidamente classificados varios retábulos jesuíticos do primeiro período, figurando aquí, pela primeira vez, a respetiva documentação fotografica.

O valor dessas peças como raridade e o seu interesse histórico e artístico são de tal ordem, que é muito de se estranhar — accessiveis 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 Colegio desta cidade hoje guardados na igreja da Misericordia, salvos à ultima 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* sacrario 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 Indios, em Niterói, infelizmente dourado e pintado de novo (Fig. 6), mas ainda com a imagem do padroeiro, conservando-se tambem 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 historia local, há pouco falecido; 3.°) — quatro colunas e um sacrario do antigo Colegio de S. Vicente, colunas posteriormente dispostas de forma a receber o atual dossel (Fig. 8); 4.°) — os dos altares colaterais da igreja da Graça, do antigo Colegio de Olinda, que, apesar de um tanto desfigurados, ainda conservam intatos, os elementos identificadores essenciais (Fig. 5); 5.°) — dois retábulos — os das capelas dos Santos Mártires e das Virgens Mártires — na igreja do antigo Colegio da Baía e de que trataremos depois juntamente com a arquitetura interior desse importante monumento (Figs. 9 e 10).

Todos esses retábulos apresentam as mesmas caraterísticas: o tratamento especial dos capitéis corintios, um tanto repolhudos (Fig. V a); os fustes estriados de preferencia diagonalmente, vendo-se, no terço inferior, ornamentação ainda ao gosto dos "grotteschi" da primeira Renascença (Fig. V b), ou então cartelas de bordos recortados em tiras que se entrelaçam e enroscam (Fig. V c) (motivo muito em voga por toda a parte naquela época, inclusive

Fig. 14 — *Pormenor do retábulo da capela de Voturuna.*





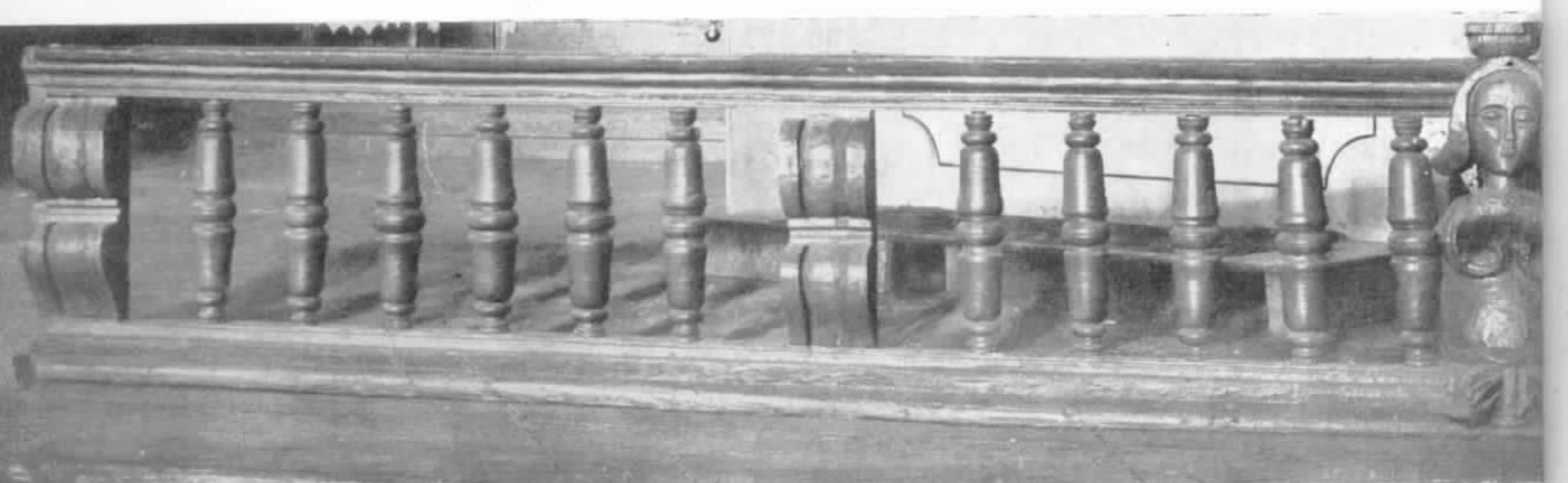
*Fig. 15 — Tocheiros antropomorfos, pertencentes, o primeiro à capela de Voturuna, e os dois últimos à de São Roque.*

51

*Fig. 16 — Retábulo do altar-mor da capela de Santo Antonio, no municipio de São Roque, em São Paulo.*




*Fig. 17 — Frontespicio, verga datada de 1622 e banca de Comunhão da capela de São Miguel, em São Paulo.*



nos desenhos de arte gráfica, como por exemplo, o da capa da "Gramática" de Anchieta, editada em 1595), — (Fig. V d); 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. V g); os pináculos marcando a prumada dos fustes (Fig. V h); 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 experiencia "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 decenio do século XV, a serviço de D. João II, para quem teria executado, segundo Vasari, entre muitos outros trabalhos de que se não conhecem vestigios, tambem um altar.

Quanto à procedencia daqueles nossos retábulos, parece mais verossimil — 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 aquí. Teria sido, na verdade, inadmissivel que, dispondo à mão de material de primeira ordem, fossem os padres do Colegio do Rio de Janeiro recorrer à importação de madeiras de tão longe. Ao passo que a hipótese dos altares terem sido feitos em Portugal fica fortalecida quando se considera que esse comercio 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 experiencia já desaconselhara o emprego das espécies européias para esse fim.

Se essas peças, de estilo apurado e de aspeto 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 São Paulo, Estado que tem fama de ser pobre em arte colonial, mas que ainda conserva despreocupadamente — como jóias de familia, sem valor — os dois "únicos" exemplares do gênero existentes no país. São eles os dois retábulos das capelas já referidas de N. S. da Conceição de Voturuna (Fig. 13) e de Santo Antonio, esta no municipio 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. V i). Os pormenores de perfilatura e de ornamentação tambem reproduzem, de memoria, os ornatos e perfís dos modelos portugueses, vendo-se, porem, 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 Indios e que encontraremos ainda mais tarde nos vestigios da cantaria da igreja de Santo A'ngelo das Missões, no Rio Grande do Sul, — dois minúsculos abacaxís (Fig. 14).

O aspeto 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 municipio de São Roque, observando-se aquí, 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

*g. 18 — Frontespicio, porme-
r da torre e retábulo do altar-
r da igreja do antigo Colegio
s Reis Magos, atual Nova Al-
eida, no Espirito Santo.*





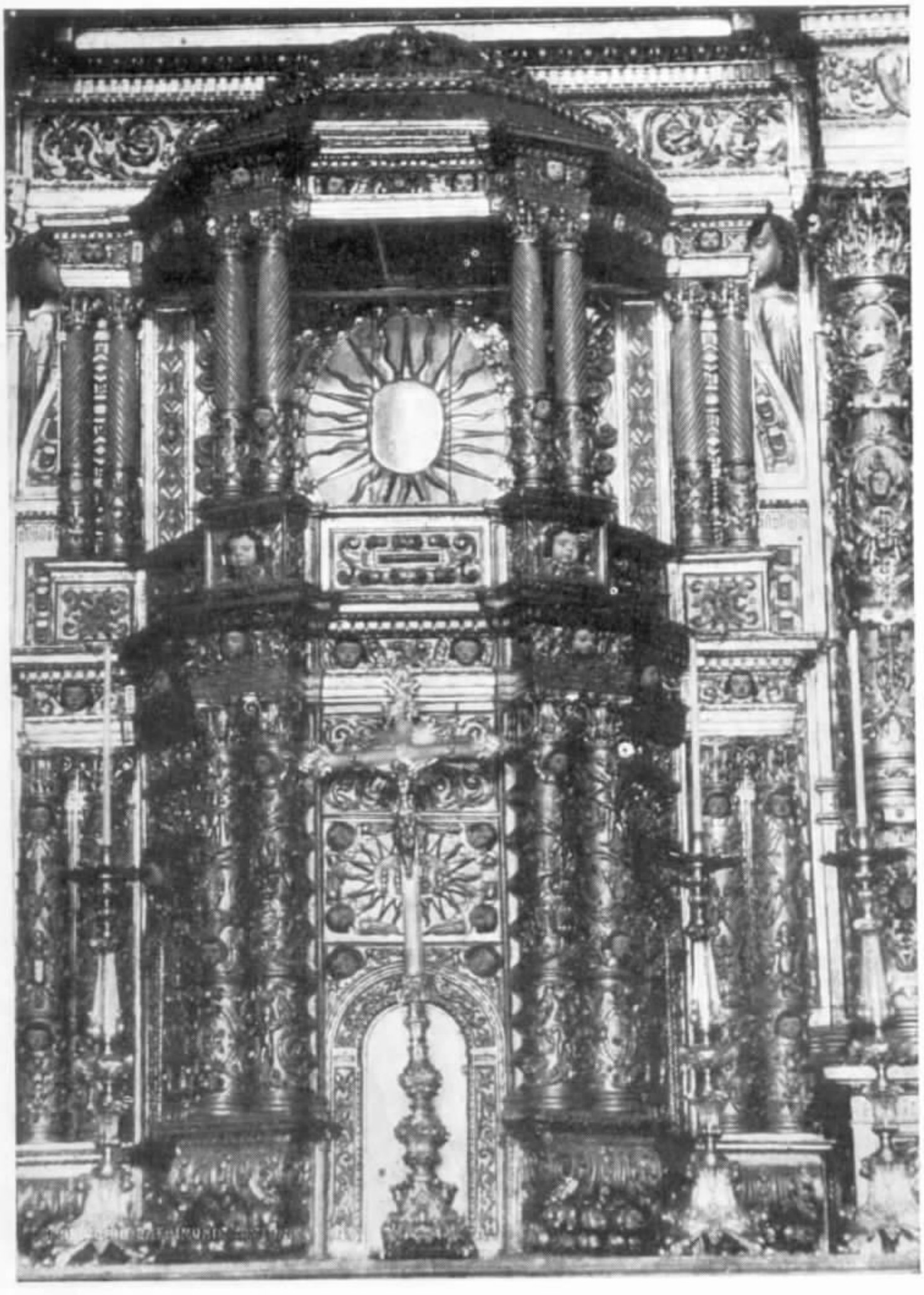


*Fig. 19 — Portada e Sacrario do altar-mor da igreja do antigo Colegio da Baia.*



*Fig. 20 — Capela-mor da igreja do antigo Colegio da Baia.*



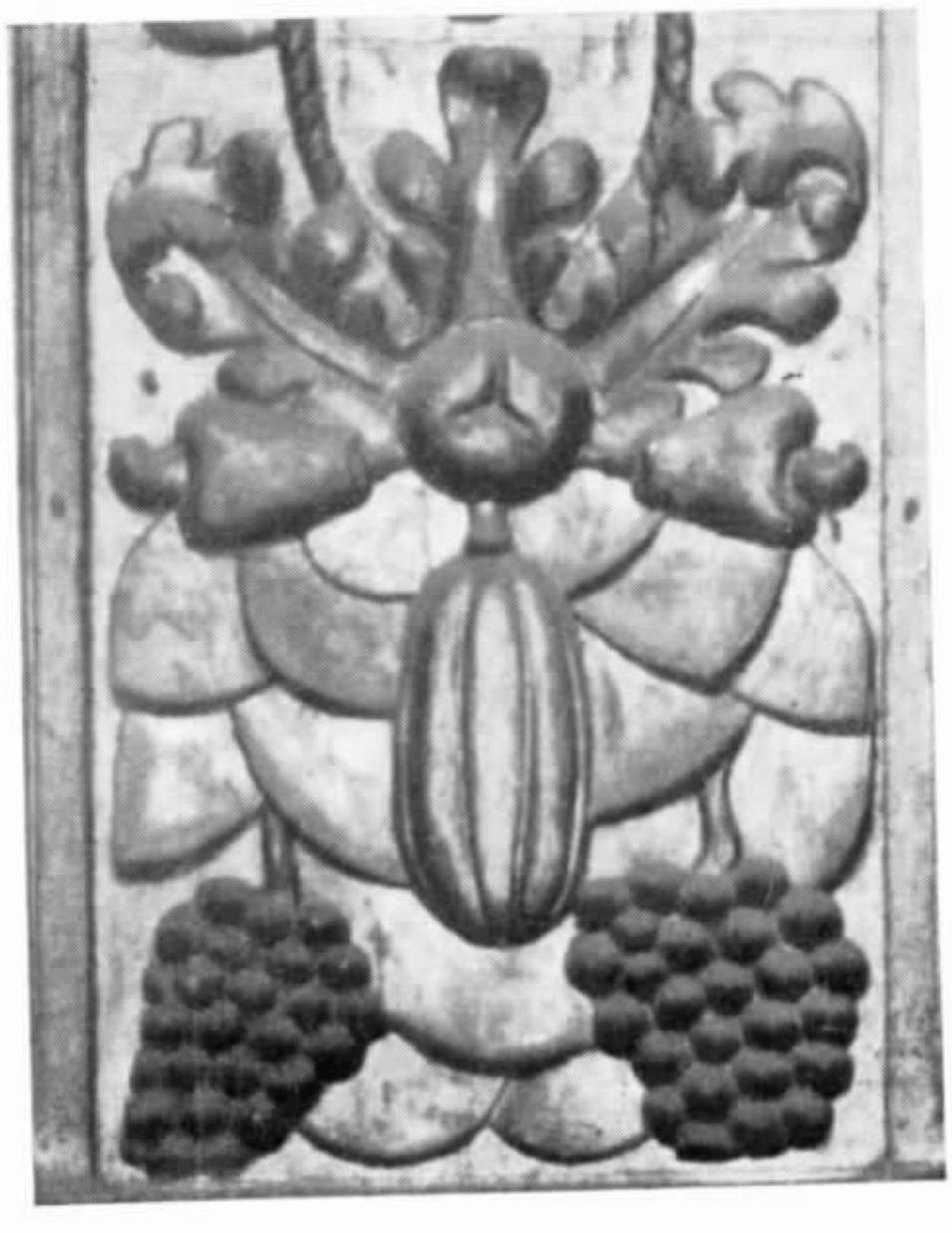


*Fig.* 21 — *Corpo inferior e pormenor do retábulo da capela das Virgens Mártires, na igreja do antigo Colegio da Baía.*



*Fig. 22 — Sacristia da igreja do antigo Colegio da Baia.*

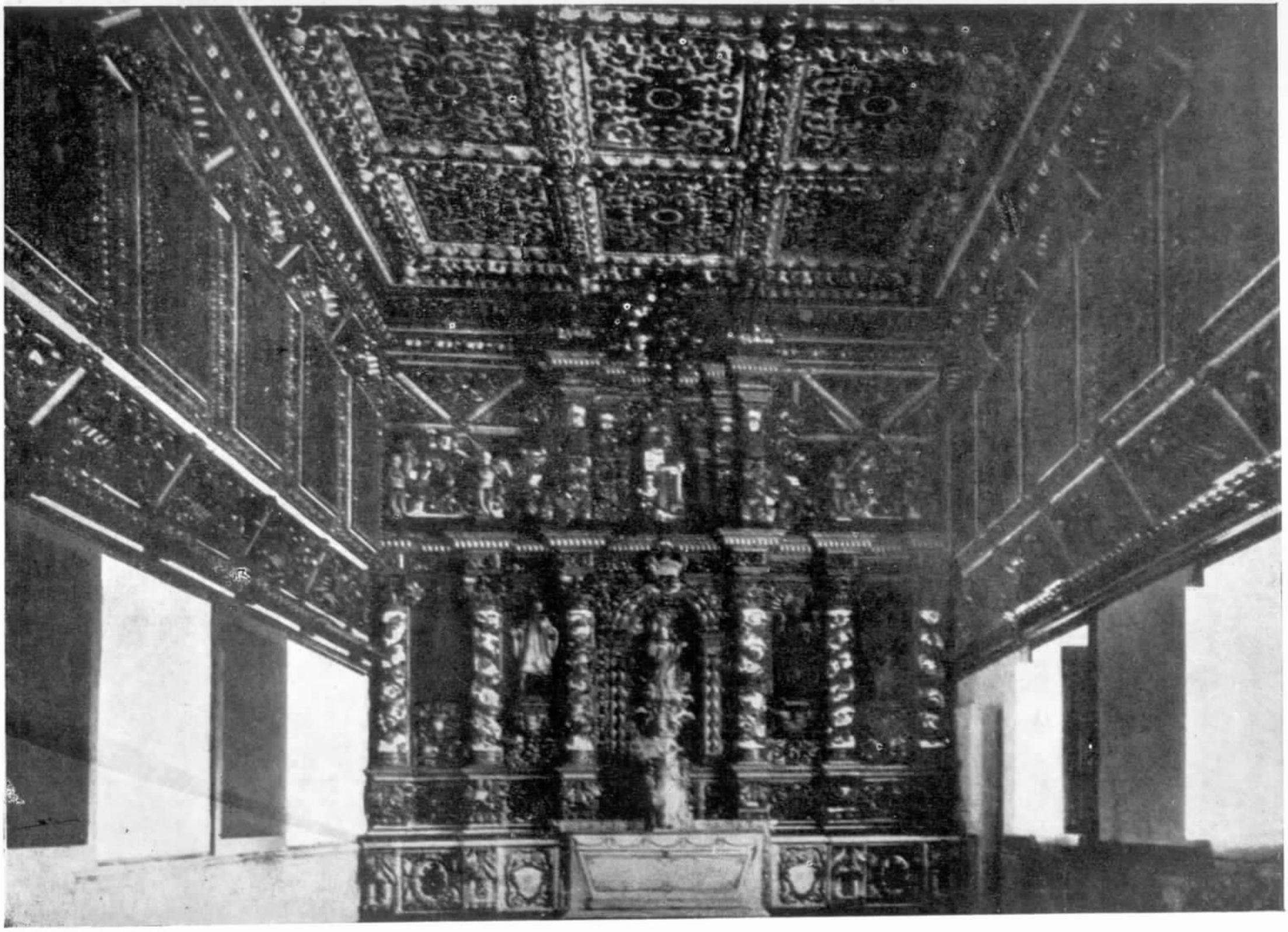


*Fig. 23 — Capela interior do antigo Colegio da Baia, incendiada em 1905 e que ainda aproveitava, ao que parece, o arcabouço da primitiva igreja, construida por Mem de Sá.*



*Fig. 24 — Capela-mor da igreja da Companhia em Embú, São Paulo.*



*Fig. 25 — Retábulo das capelas de São Pedro, São Francisco de Borja e São José, na igreja do antigo Colegio da Baia.*





*Fig. 28 — Frontespicio e retábulo de um dos altares das capelas laterais da antiga igreja do Colegio de São Paulo.*

62-b



*Fig. 29 — Retábulo de um dos altares colaterais da igreja jesuitica de Embú.*

conjunto uma aparencia bem diferente da do seu modelo original (Fig. V j).

Convem, 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 copias inhabeis mas, muito pelo contrario, 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 S. Miguel (Fig. 17 b), como das mais antigas e autênticas expressões conhecidas de arte "brasileira", em contraposição à maior parte dos obras luso-brasileiras dessa época, que se deveriam melhor dizer — "portuguesas do Brasil".

Interessa ainda assinalarmos aquí a existencia nessa capela de Santo Antonio de uma velha pintura reputada ininteligivel em virtude do seu estado precario de conservação, mas que é, para nós, não obstante, documento do maior interesse, pois representa um altar cujas colunas, nicho, 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. V k). Esse retábulo, provavelmente o 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.

Tambem podem ser incluidos nesse primeiro grupo os dois pequenos e elegantes oratorios com acabamento de azul e ouro, existentes na sacristia da capela de São Miguel (Fig. V m), no mesmo Estado de São Paulo, e ainda, conquanto já do começo do século

XVIII, o pequeno altar tão singelo da igreja de Carapicuiba (Fig. 12).

Antes de passarmos a tratar dos retábulos do segundo período, indicaremos aquí dois exemplares desse novo grupo, onde ainda se observam vestigios 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, — reminiscencia dos retábulos mais antigos, que o alteamento do quadro, originariamente colocado entre as colunas, ainda mais acentua (Fig. V o), 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 preferencias dos Jesuitas, pois, alem de muitos outros indicios, 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, caraterizam melhor, no Brasil, os primeiros retábulos da Companhia (Fig. V n).

Entre os principais exemplares do novo estilo, devem-se destacar: o esplêndido retábulo da capela-mor da igreja do antigo Colegio de S. Luiz, 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 Colegio de Campos (Fig. 27), hoje completamente desfigurado, mas cujo traçado obedecia, em suas linhas gerais, a um desenho semelhante, e que as referencias contidas no Santuario Mariano confirmam datar do século XVII; e, ainda, dois dos altares laterais da antiga igreja do Colegio de S. Paulo (Fig. 28), peças de grande valor que, infelizmente, os responsaveis pela sua guarda não souberam conservar. E' muito interessante o confronto destes últimos retábulos com os dois pequenos dos altares laterais da muito citada capela paulista de Santo Antonio no municipio de São Roque, onde, como alí, 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 salo-

mônicas (Fig. 30 e VI a). 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 notaveis altares colaterais de Embú, mais antigos que o altar-mor e que ainda ostentam a aguia dos Filipes (Fig. 29). Embora esse emblema, que tambem se encontra no púlpito da capelinha de S. Roque, tenha sido algumas vezes empregado, posteriormente à Restauração, como simples motivo ornamental, é possivel que, no caso em apreço, ainda corresponda, efetivamente, ao dominio espanhol — aos últimos anos, pois, pelo estilo, os retábulos não podem ser muito anteriores a 1640.

Exemplar belíssimo de transição entre o estilo desse período e o seguinte é o que se pode admirar no que ainda resta da magnífica igreja de Gerú, em Sergipe, — infelizmente delapidada por um padre insensato — obra mestiça e vigorosa que se enquadra no importante surto de arte ocorrido de fins do século XVII a meados de setecentos, naquela região, e que constitue 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. VI b), mas os goticismos a que já nos referimos, no começo deste estudo, repontam aquí de forma inequívoca por toda a parte. Observem-se, por exemplo, as estranhas 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 frontispicio da capela-mor (Fig. VI c). Observem-se, tambem, o aparecimento dos "culs-de-lampe" entre as colunas para receberem as imagens, dantes colocadas dentro de nichos (Fig. VI d).

No antigo altar-mor da igreja do Colegio de S. Paulo, o dossel rompendo a arquivolta, sobre o camarim — traço caraterístico do estilo do terceiro período — parece um acréscimo ao risco primitivo (Fig. VI e). Ao passo que o esplêndido retábulo do altar-mor de

Embú já pode ser considerado obra da segunda fase desse novo período (Figs. 24 e 36). O reticulado preciso, formado pela prumada dos mainéis e colunas e pela molduração horizontal das cornijas, das arquitraves e dos plintos (Fig. VI f), permitiu que a talha cobrisse a parede de um extremo a outro, como um tapete, sem prejuizo de uma boa "amarração", como dizemos na giria profissional.

São tambem do terceiro período, alem do altar do Santíssimo na igreja da Baía, de que trataremos depois, os numerosos altares e principalmente os púlpitos de Sto. Alexandre em Belem 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, do que resultou, por vezes, um aspeto quasi 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 hindús talhadas sobre encosta de montanha (Fig. 34).

Pode-se ajuizar melhor das caraterísticas, sob certos aspetos anti-jesuíticas, destas peças confrontando-as com os demais púlpitos jesuíticos, como, por exemplo, o de Embú, talvez o mais belo (Fig. 1), ou com outros, mais modestos, simples caixas molduradas 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 Baía.

Entretanto, é num dos altares laterais da igreja do antigo colegio de Campos que a presença do nosso indio se manifesta não apenas na maneira mais ou menos tosca de fazer ou de interpretar os modelos europeus usuais, como é o caso de Belem do Pará, ou mesmo, em parte, os de Voturuna, S. Roque, Reis Magos e Gerú, mas no proprio 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 tambem do século

XVIII, mas da segunda metade, e assim não terá sido, ao que supomos, contemporanea dos padres.

O bonito altar da sacristia da igreja baiana de Jaguaripe, valorizado em virtude do contraste com o estilo severo e mais antigo do arcaz e dos armarios, e com o fundo branco da parede caiada, representa a transição entre esse terceiro período e o último — aquele que os jesuitas apenas alcançaram e cujos exemplares mais típicos são os dois retábulos das capelas de Sto. Inacio e de S. Francisco Xavier, na igreja do antigo Colegio do Salvador (Fig. 37). Antes, porem, de considerá-los, tratemos dos demais altares dessa igreja que, por ter sido a "catedral" dos jesuitas na Provincia 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 caraterísticas de estilo proprias 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 aspetos, mais renascentista que a dos primeiros altares aquí estudados) são os mais antigos e tambem 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 contemporaneo da talha das extensas nesgas existentes nas extremidades da parede de fundo da capela-mor, onde se veem 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 circunstancia em relação aos belíssimos painiés do corpo inferior desses retábulos, de tanto maior interesse quanto neles aparecem representados, pela primeira vez, cajús em substituição às clássicas peras, indicio de terem sido trabalhados no país (Fig. 21). E' que, embora simulem painéis fixos,

Fig. VI



a



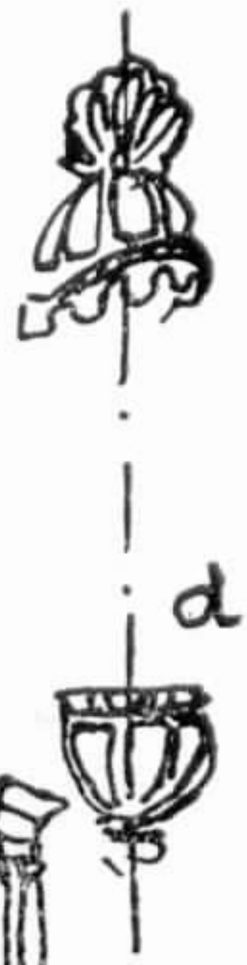


b

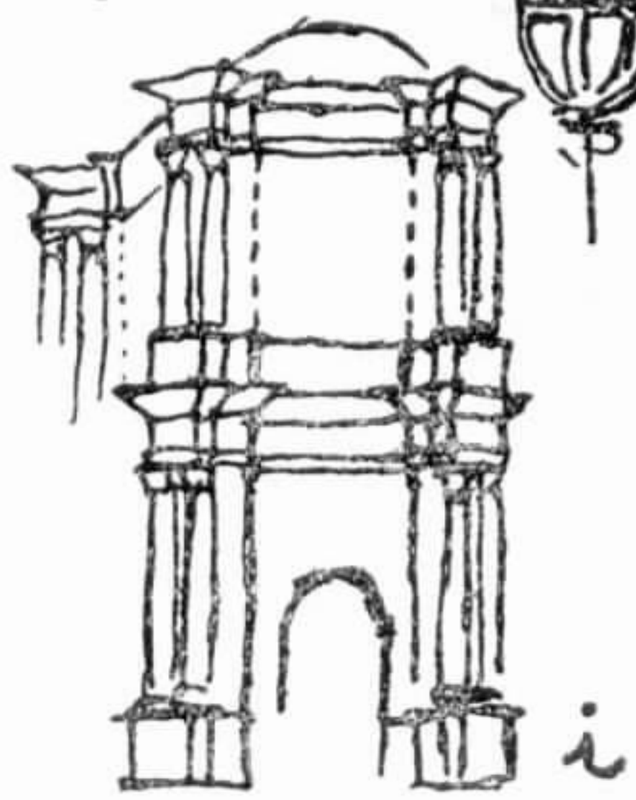




c

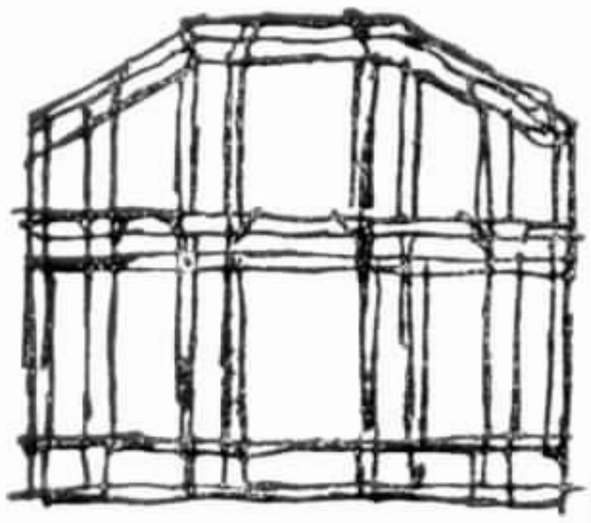


d





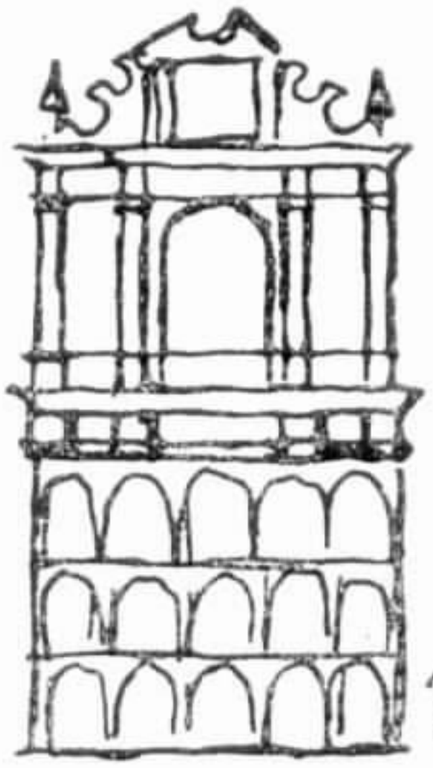
e



f



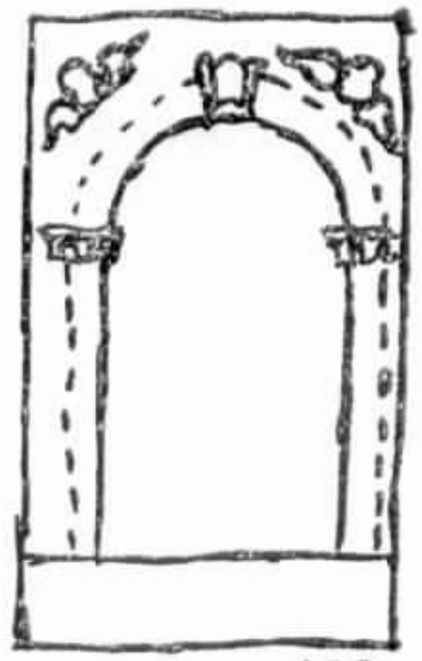
g



h



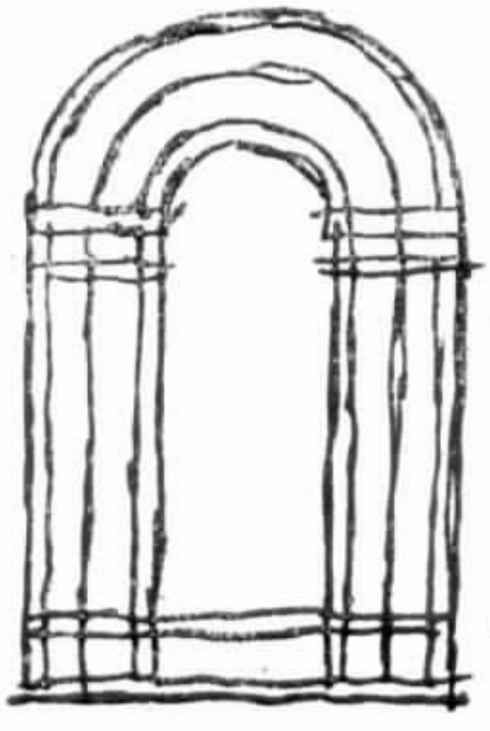
j.



m



k



l



n



o

são, na verdade, de abrir, encobrindo dois preciosíssimos relicarios, um dos Santos Mártires, outro das Virgens Mártires, com quinze nichos cada um e outras tantas imagens, meios corpos de barro cozido. Muito embora o estilo da parte interna, isto é, dos nichos, pareça, de certo modo, contemporaneo 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. VI h).

Conta, de fato, o padre Cardim, a propósito do Colegio da Baía, que, por determinação do visitador, se fez alí,em 1585, um relicario assim descrito: "E' grande, tem dezesseis armarios com suas portas de vidraças, e no meio um grande, para a imagem de Nossa Senhora de S. Lucas; os armarios 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 relicario. Como, porem, no Colegio 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 "relicario de mármore branco, com elegantes embutidos pretos de jacarandá" e "doze estatuas de santos, tendo cada qual, incrustada no peito, uma caixinha de cristal com a respetiva reliquia", — imagens portanto semelhantes às que nos interessam—, é de presumir-se que, depois da visita de Cristovão de Gouveia, tambem à Baía outras reliquias tivessem chegado, já então com os meios corpos de "terra-cota", resultando daí a necessidade de se fazerem novos relicarios de maiores proporções. E é possivel 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 reliquias, 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 respetivos retábulos, na seguinte ordem cronológica: 1°)-o altar-mor,(Fig.20), sendo que a parte superior do sacrario — espécie de "sobrado" (Fig. 19) — parece ter sido aproveitada de outro sacrario, pois tanto a sua cornija, friso e arquitrave, como o embasamento, tornejam ligeiramente, uma segunda vez, depois do tornejamento maior correspondente às colunas geminadas, indicio de ter havido alí um fechamento semelhante ao da parte de baixo (Fig. VI i); aliás, esse segundo corpo encobre um grande arco destinado evidentemente a enquadrar a cúpula do sacrario propriamente dito, pois ainda se veem,nos tímpanos desse arco, por detrás do referido "sobrado", meio escondidas, as clássicas cabeças aladas de querubins (Figs. 19 e VI g); 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. VI j); 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. VI k), a talha já perdeu no corpo superior aquela fatura miuda e delicada, de modelado baixo, com aparencias de coisa cinzelada, que se observa na talha dos retábulos mais antigos, adquirindo, pelo contrario, maior largueza e volume, já no estilo generoso mais do agrado dos franciscanos; tambem aquí 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. VI m); acresce, ainda, que a pintura do painel central tambem é recente e de qualidede inferior; 4°) — os quatro altares de N. S. das Dores, N. S. da Conceição, Santa U'rsula (Fig. 26) e Santa Ana, — (Fig. 26) de fins do século XVII ou começo de setecentos ,vasados no estilo opulento e vigoroso caraterístico 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. VI l); 5.°) — o altar colateral do Santíssimo Sacramento, da

primeira metade de setecentos, povoado de um número extraordinario 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 sacrario e a grade de fechamento da capela destoam, pela vulgaridade do seu aspeto, do sentido triunfal que predomina na composição; 6.º) — finalmente, de meados do século XVIII — já de época próxima da expulsão — os dois retábulos, anteriormente citados, das capelas laterais dedicadas a Santo Inacio de Loiola e São Francisco Xavier (Fig. 37), cujos entablamentos acompanham extravagantemente o arredondado dos fustes das colunas salomônicas (Fig. VI n), onde já não mais se enroscam a vinha e os pelicanos, mas tão somente rosas, margaridas e palmas (Fig. VI o); a silhueta ondulante das imagens, a doçura quasi excessiva dos gestos e da expressão, a elegancia sofisticada da composição, no conjunto e nos pormenores, não possuem ainda o equilibrio, a pureza de formas e a graça envolvente de tantas outras obras do mesmo gênero, existentes no país. Convem 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.

Apesar de toda essa prolixidade e riqueza, não se pode considerar a igreja do antigo Colegio da Baía uma obra perfeitamente "realizada" do ponto de vista plástico. Concepção talvez pretenciosa 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 elegancia facil, 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 propria Baía, as suas pinturas — as pequenas, sobre cobre, de procedencia italiana — e os seus três altares de mármore português. Falta-lhe tambem, apesar da uniformidade do imponente forro em caixotões e do revestimento todo de cantaria, certa unidade. Os varios

retábulos, de estilos diferentes, que guarnecem as capelas laterais, não se vão somando até atingirem aquele efeito sinfônico total proprio 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 Colegio, instalada em substituição da primitiva — segundo se conclue das investigações efetuadas recentemente pelo SPHAN — na propria igreja de Mem de Sá, depois de concluida a igreja atual, foi completamente destruida no incendio 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 incendio, pelo ilustre professor Dr. Braz do Amaral, dão-nos bem uma idéia da preciosidade que se consumiu.

A pintura ocupou sempre tambem um lugar importante na arquitetura interna das igrejas jesuíticas. Sem pretendermos entrar na apreciação do mérito dessa pintura, estudo à parte, já iniciado pela Secção Técnica do SPHAN, importa-nos encará-la aquí apenas como complemento e em função do conjunto arquitetônico do qual ela é parte integrante.

Sob esse aspeto 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, composta de arabescos florais desenvolvidos simetricamente em torno de um nucleo central (Fig. VII a), sempre se conservou fechada dentro dos limites bem definidos dos grandes caixotões de forro sobrepostos ao vigamento do andar ou ao madeiramento da cobertura, como ocorre no Salvador (Fig. 22), em Embú (Fig. 24) ou, com desenho mais livre de gosto indo-persa e de bonito efeito, no forro da sacristia da igreja do Seminario de Belem da Cachoeira. Essa pintura ornamental, à têmpera ou a gesso e cola, era, porem, independente dos painéis tambem pintados sobre tabua, mas geralmente a oleo e emoldurados

Fig. 30 — *Um dos pequenos retábulos dos antigos altares colaterais da capela paulista de Santo Antonio, no municipio de S. Roque.*

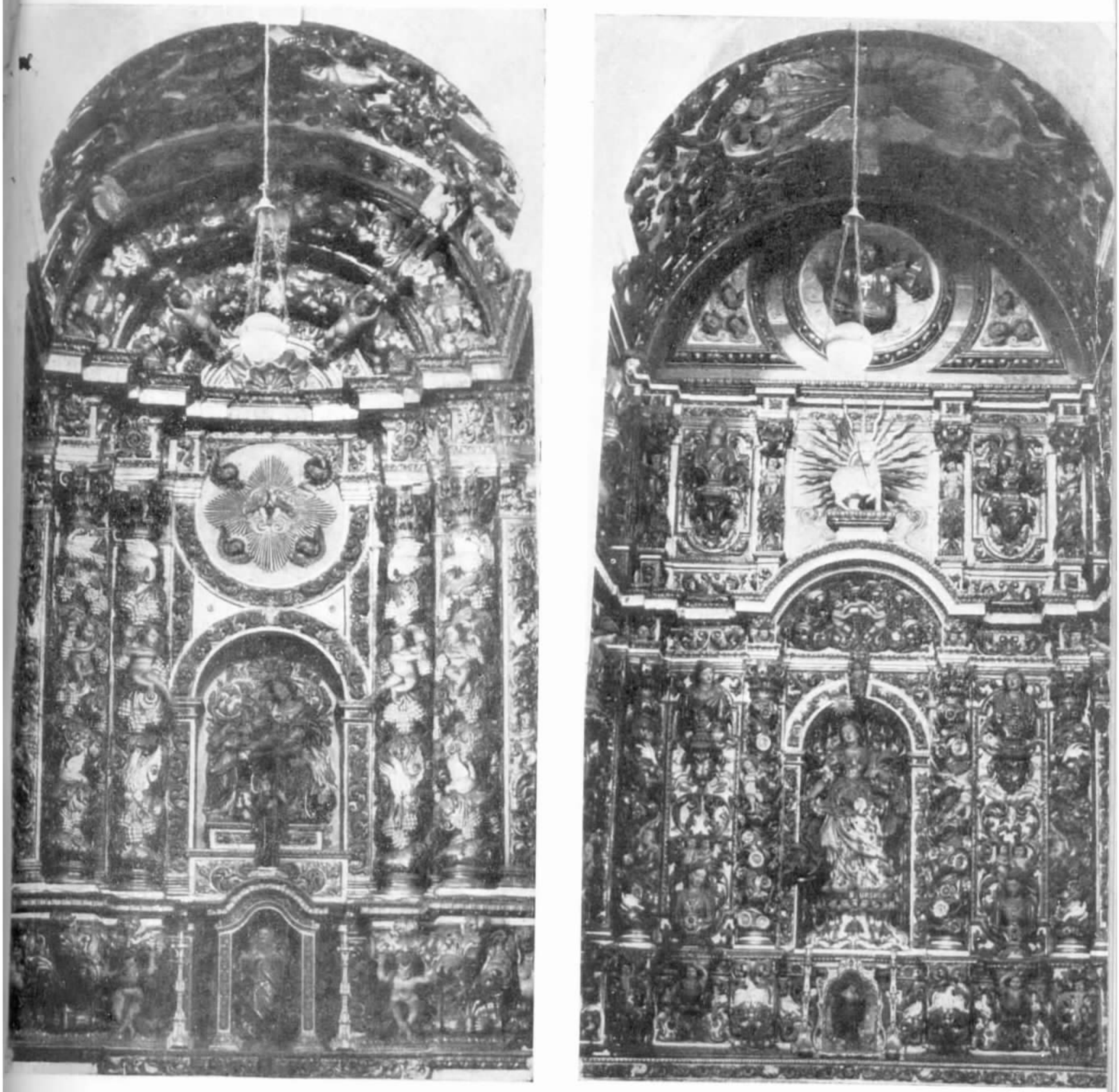


*Fig. 26 — Retábulo das capelas de Santa Úrsula, e de Sant'Ana, na igreja do antigo Colegio da Baia.*





*Fig. 27 — Retábulo dos altares-mores dos antigos Colegios de Campos, no Estado do Rio de Janeiro e de São Luiz do Maranhão.*



*Fig. 31 — Portais decorados da capela de Santo Antonio, no municipio de São Roque, em São Paulo, do chamado engenho Retiro e da igreja de Socorro, em Sergipe, e da igreja do Espirito Santo, no Recife.*

*Fig. 32 — Frontespicio da igreja jesuitica de São Pedro d'Aldeia, no Estado do Rio, e casa de residencia dos padres no chamado Colegio em Sergipe.*



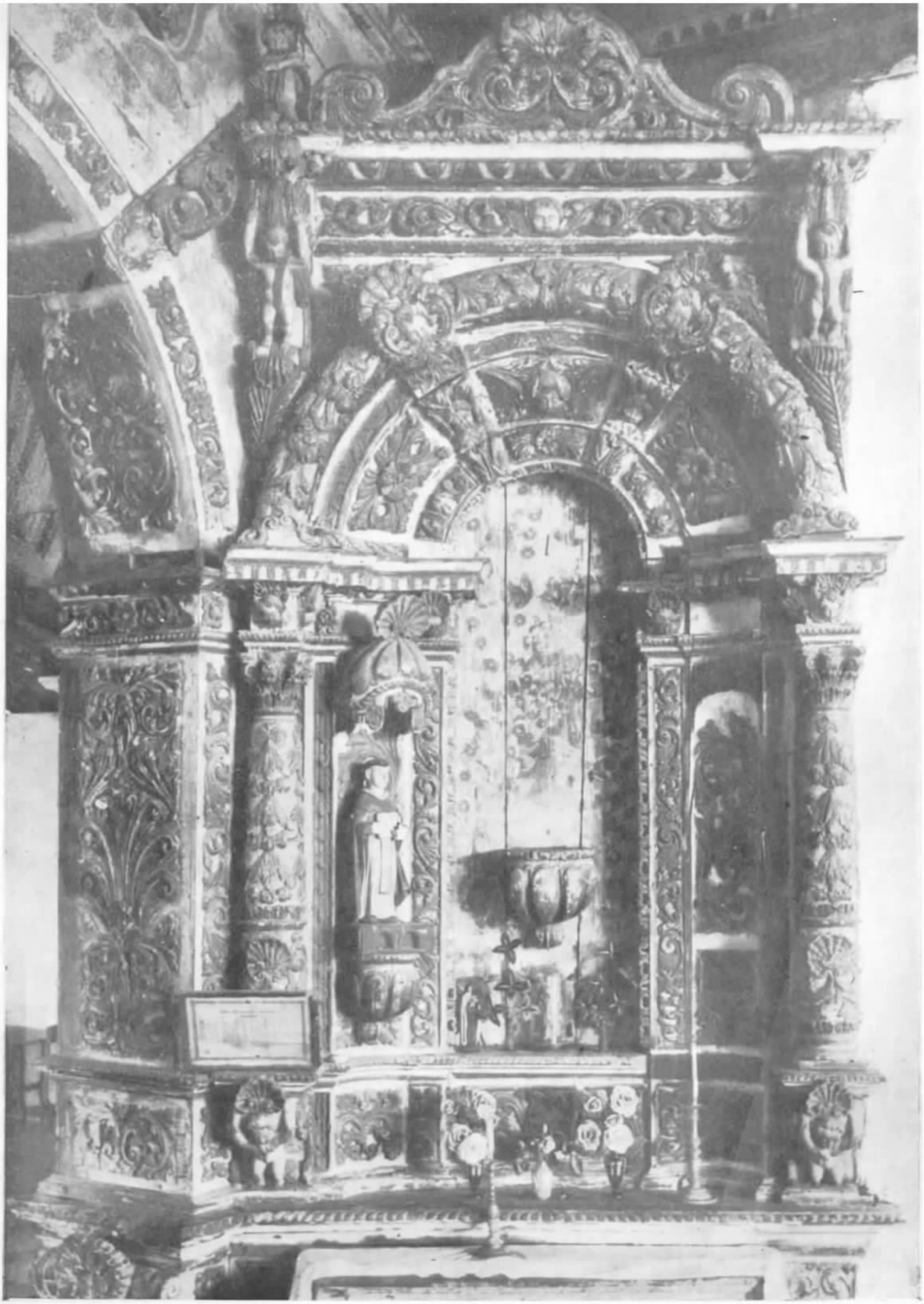


*Fig. 33 — Retábulo de um dos altares colaterais da antiga igreja de Gerú, em Sergipe.*

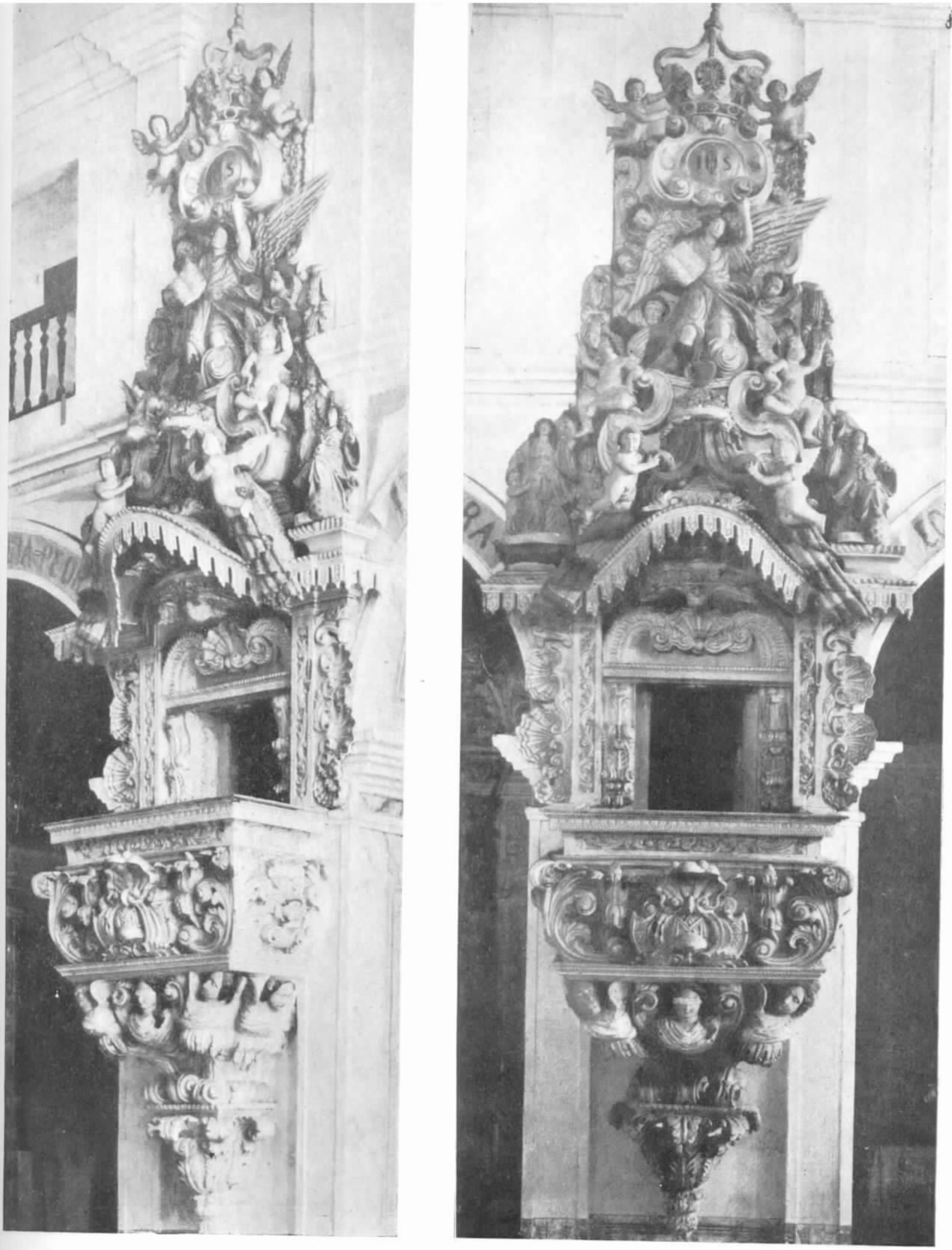


*Fig. 34 — Pulpito da igreja de São Francisco Xavier, hoje de S. Alexandre do antigo Colegio de Belem, do Pará.*



*Fig. 35 — Altar colateral da igreja do Colegio, em Campos.*

com talha ou desenho de arabescos, que guarnecem as paredes das capelas, das sacristias e os proprios retábulos, verdadeiros "quadros" que, muito embora façam parte da composição arquitetônica, apresentam, tanto do ponto de vista formal como de conteudo, um sentido pictórico autônomo (Fig. VII b).

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 Sto. Inacio e São Francisco Xavier é significativo, (Fig. VII c), a pintura dos foros da nave e da capela-mor transforma-se completamente, adquirindo enorme importancia de conformidade com a nova concepção ilusionista barroca, inaugurada na Europa, no século anterior.

As preferencias por esse partido, tão engenhoso, que consiste no emprego de elementos arquitetônicos pintados em perspectiva —balaustradas, colunas, platibandas, etc., — procurando-se dar assim a impressão 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 gloria entre as nuvens e os anjos (Fig. VII e), — 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 espírito 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 proprio céu.

Essa nova pintura de carater monumental, 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. VII d), até às igrejas claras, de aparencia alegre — quasi feliz — dos últimos decenios do século XVIII em Minas Gerais, nas quais Manuel da Costa Ataide revelou-se mestre consumado (Fig. VII e). 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. E' que se trata alí, na verdade, de um complemento da propria 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 tambem, 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 aspeto *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 concluissem convenientemente.

No que respeita à imaginaria, ainda não pôde ser devidamente recenseada a numerosa população de santos e de santas disseminados por todo o país.

Os Jesuitas, particularmente depois da canonização de Sto. Inacio e S. Francisco Xavier, tiveram que organizar sob moldes eficientes a fabricação de imagens para atender às exigencias dos seus numerosos estabelecimentos espalhados pelo mundo. E muito embora as demais ordens tambem 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 excluia, aliás, um grande apu-

Fig. 36 — *Pormenor do retábulo do altar-mor da igreja de Embú, em São Paulo.*





*Fig. 37 — Pormenores dos retábulos das capelas de São Francisco Xavier e Santo Inacio, na igreja do antigo Colegio da Baia.*

ro, 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 isto deixaram de evoluir, acompanhando as variações do estilo, do gosto e da moda, passando gradativamente das atitudes hirtas iniciais (Fig. VII f) às de contornos esvoaçantes e sinuosos (Fig. VII g), conforme se pode observar nas imagens dos dois últimos retábulos baianos de Sto. Inacio e S. Francisco Xavier a que nos temos referido por mais de uma vez (Fig. 37).

Conquanto os padres costumassem, de preferencia, mandar vir as suas imagens da Europa — ao contrario do que sucedeu nos Sete Povos das Missões — muitas delas, inclusive, talvez, o belo Cristo morto em barro cozido da igreja de Gerú, eram feitas mesmo aquí, por artistas portugueses ou brasileiros natos, como foi o caso do grande escultor seiscentista carioca, frei Agostinho de Jesús, cuja obra está sendo estudada, juntamente com a de outros notaveis artistas beneditinos, pelo erudito historiador D. Clemente Maria da Silva Nigra, O. S. B., por incumbencia especial do SPHAN.

Ao conjunto arquitetônico interno das igrejas barrocas, constituido principalmente pela obra de talha dos retábulos e pelas pinturas dos forros e paredes, e accessoriamente pelos demais elementos necessarios ao culto — alfaias, imaginaria, etc. — conjunto a que se designa, às vezes, por "suntuaria", expressão impropria e antididática, por isso que atribue a elementos orgânicos fundamentais, tanto do ponto de vista plástico como funcional, da arquitetura interior das igrejas, um sentido de coisa superflua 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 — afim de restringí-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 deambulatorio 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, frequentador 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 reminiscencias talvez ainda nem sequer estivesse construido.

Para nós, porem, 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 contrario, 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 evidencia; 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 alí.

Igreja barroca não é, portanto, nem salão nem teatro — é simplesmente igreja. E a "enscenação" das nossas igrejas jesuíticas, como a de todas as demais, foi tão legítima quanto o foi a "enscenação" 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 contemporaneas comuns. Quando as catedrais eram "góticas", *tambem eram góticos o edificio* 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 tambem eram feitas com a mesma técnica, repetindo, umas e outras, os mesmíssimos pormenores e obedecendo à mesma comodulação. As diferenças de aspeto decorriam, muito naturalmente, das diferenças de programa, de proporções e de intenção. E se a Igreja pretende,

Fig. 38 — *Aspeto atual das ruinas da igreja do antigo Povo de S. Miguel, no Rio Grande do Sul.*





*Fig. 39 — Pormenor do frontespicio barroco da igreja missionaria de S. Miguel.*

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 "palacios 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 carater industrial que a nova técnica de construir e o estilo *decorrente* dela puderam desenvolver-se sem compromissos, em toda a sua pureza, pela primeira vez. Daí concluirem apressadamente certos criticos e, com eles, a opinião pública, tratar-se de uma técnica menos digna e apenas toleravel, em edificios "que se presem" (as igrejas por exemplo), escondida sob o arremedo de um estilo de outra época, ou então disfarçada pelo incrivel decorativismo pseudo-moderno, como se fosse possivel o advento e a aceitação generalizada de uma nova técnica desligada do estilo que lhe é proprio.

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 referencia especial a grande obra realizada pelos padres nos chamados Sete Povos das Missões, obra que, pertencendo embora à Provincia Jesuítica do Paraguai, ficou definitivamente encravada em territorio 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 quasi nada deixaram, neste particular, em troca do muito que destruiram ou impediram se concluisse, 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 Provincia do Brasil, ao contrario do que, inadvertidamente, já se deu a entender. A nossa interferencia no caso foi apenas demolidora: conseguimos desmontar, peça por peça, a obra singular criada pelo genio colonizador e sob a tutela dos padres. E o arrasamento teria sido total, não fossem a intervenção de urgen-

cia procedida pela Comissão de Terras, em 1928, em S. Miguel, e, finalmente, as obras de estabilização e recomposição do que ainda resta das ruinas 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 experiencia demonstrou ser, no caso, o único aplicavel — 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 naufragio.

Só mesmo quando se percorreu, um a um, esses povos, repetindo-se a peregrinação feita em fins do século passado pelo Sr. Hemeterio Veloso, simpático pernambucano, cujo depoimento é, hoje, dos mais valiosos, pois que ainda havia alí, então, muita coisa para ver; quando se estuda a historia 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 indios saíam das casas, atravessando o terreiro em direção da igreja: Santo A'ngelo, São Luiz Gonzaga, São Borja — cidades que, não fossem a praça e uns poucos vestigios isolados, já teriam esquecido completamente o aspeto primitivo; São João Batista, São Miguel Arcanjo, São Lourenço e São Nicolau, — ruinas perdidas naquele ermo da campanha riograndense, com uma ou outra casa próxima, construida com material antigo, ou certo número delas formando novo povoado.

Cada povo — isto é, cada burgo — era constituido pela igreja que compunha com a residencia dos padres, o asilo, a enfermaria, as aulas, as oficinas, as cocheiras, etc., e tambem com o cemiterio, um grande conjunto arquitetônico, servido por varios patios, tudo murado, muro que se continuava para os fundos das construções,

Fig. 40 — *Pormenor de uma imagem inacabada de Santa Catarina, medindo dois metros de altura e procedente do povo de São Lourenço.*



*Fig.* 41 — *Antigo retábulo da igreja de São Borja das Missões.*

abraçando a enorme area ocupada pelo pomar e pela horta, ou seja, a quinta dos padres (Fig. VII h).

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 construidos com paredes de pedra ou de barro, morando em cada um deles uma familia de indios. Um passeio alpendrado circundava esses blocos de habitação que constituiam assim, por si mesmos, verdadeiros quarteirões (Fig. VII i). Os primeiros blocos construidos 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 edificio do Cabido ocupava, geralmente, a extremidade da praça oposta à igreja.

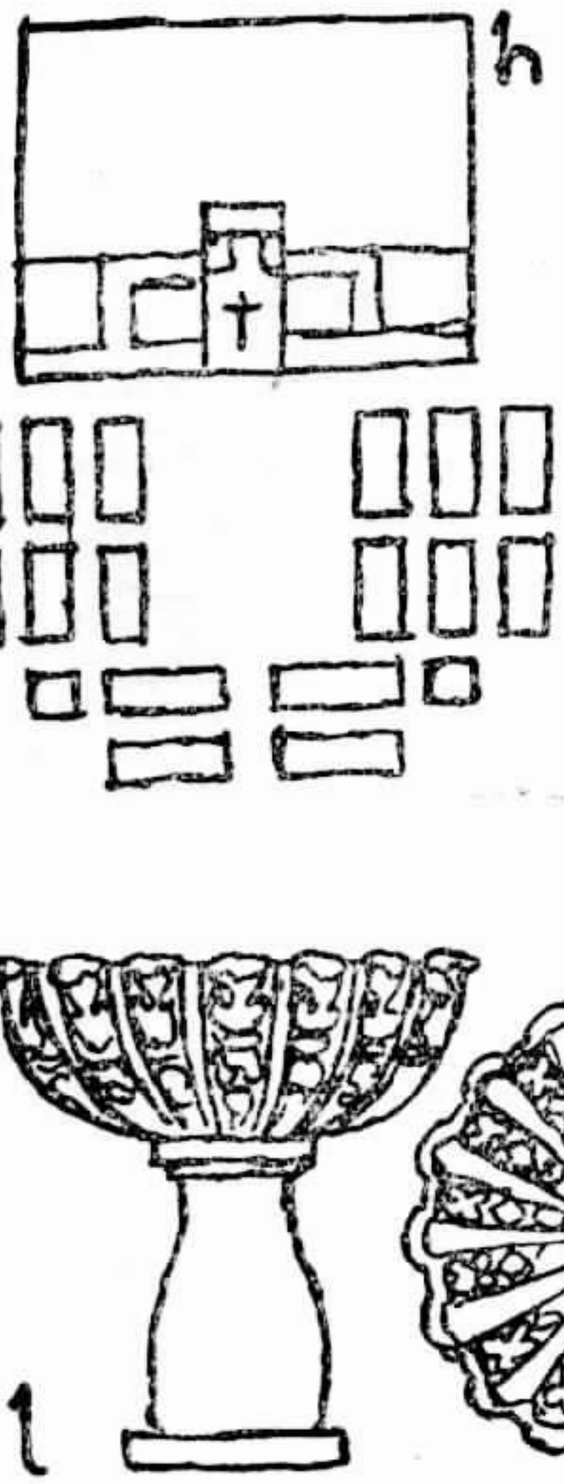
Estes povos, com as respetivas estancias para criação de gado, ficavam a uma distancia razoavel uns dos outros, formando a sequencia deles um todo orgânico e perfeitamente articulado.

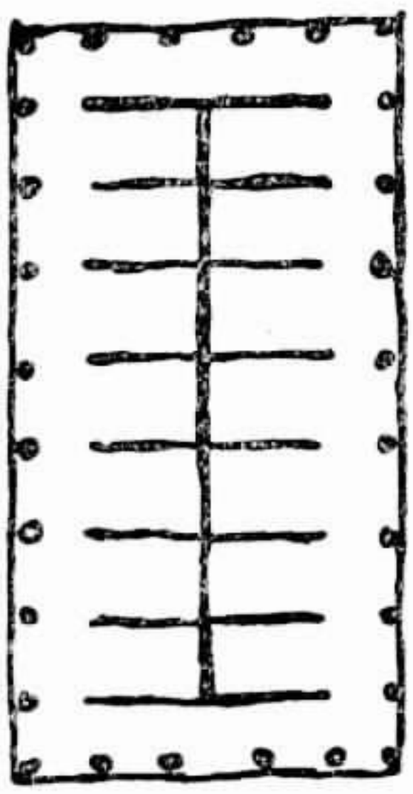
Transcreveremos aquí, para concluir, alguns trechos do relatorio feito em 1937, quando, por determinação da direção do SPHAN, visitamos seis destes sete povos:

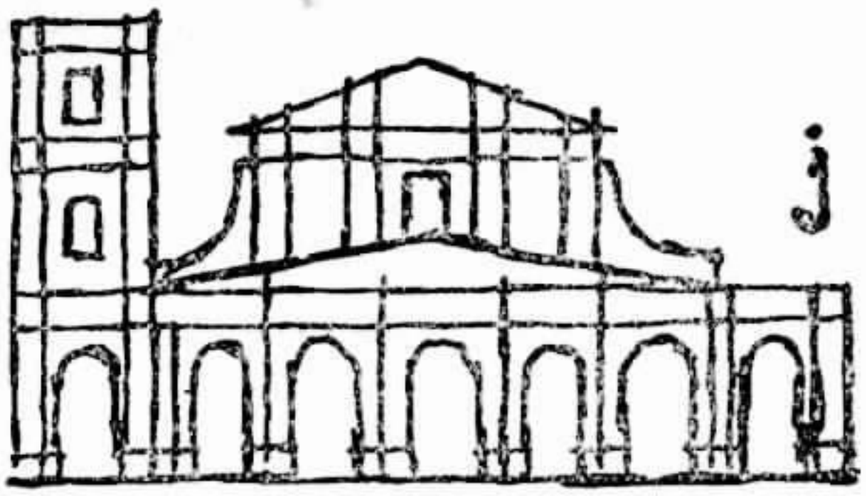
"A planta de todos eles obedecia a um padrão uniforme preestabelecido. Os quarteirões, com as colunas dos alpendres em fila e bem alinhadas, se arrumavam como regimentos em volta da praça. Tudo se distribuia e ordenava com uma disciplina quasi militar. Os jesuitas revelaram-se, nestas Missões, urbanistas notaveis, e a obra deles, tanto pelo espírito de organização como pela força e pelo fôlego, faz lembrar a dos romanos nos confins do imperio. Apesar do atual desmantelo, ainda se adivinha, nos menores fragmentos, uma seiva, um vigor, um "impulso", digamos assim, que os torna — estejam onde estiverem — inconfundiveis.

Fig. VII.



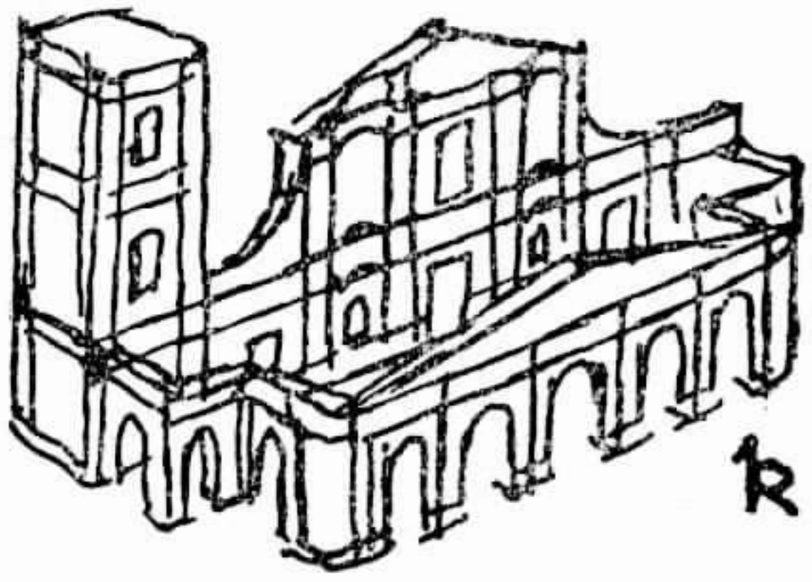

h


i

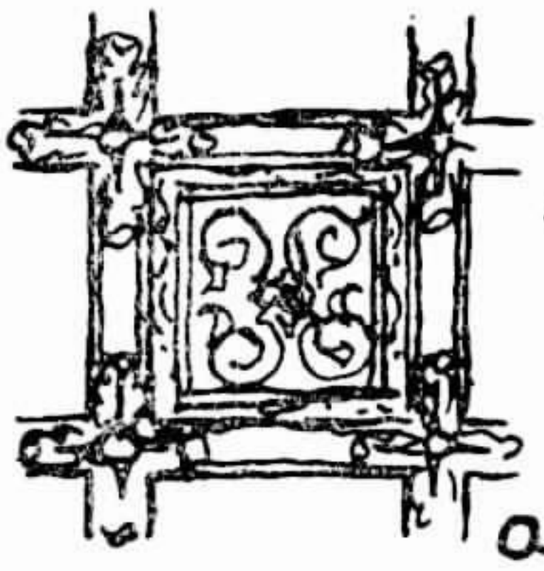

j


l

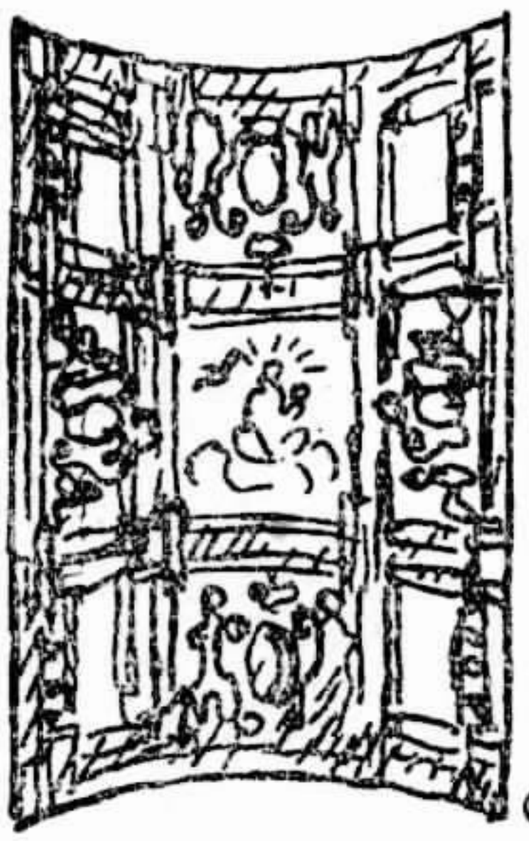

m


k


c


a


b


d


e


f g

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 guaraní, não encontramos nos elementos de arquitetura estudados, ao contrario do que se observa nos povos da outra banda do Uruguai, vestigios senão muito vagos de influencia indígena. Aquí, 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 experiencia dos operarios e daquela "gaucherie" que aproxima os *bárbaros* de qualquer raça quando pretendem reproduzir de "ouvido" os elementos da arquitetura greco-latina, mas, tambem, 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 retardatario e impregnado ainda de gosto gótico e até mesmo românico, que durante tanto tempo se manteve alí, lado a lado com o desenvolvimento da escola erudita e latina. Provêm, repito, talvez mais dessa mistura de procedencias diversas combinadas com as deficiencias do meio, do que, propriamente, da influencia do elemento nativo. Este, vencida a primeira fase de rebeldia, deixou-se moldar com docilidade pela vontade poderosa do jesuita. Parece mesmo não ter havido da parte dos irmãos, cientes da *superioridade* de sua propria 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 formulario europeu, estimulando, pelo contrario, as copias servís e assim impondo, junto com a nova crença e a nova moral, uma beleza já pronta".

Com relação a S. Miguel, cuja igreja foi construida em obediencia 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 — redundancia pouco aceitavel em composição de arquitetura (Fig. VII j).

Ora, verificamos, logo da primeira visita, uma estranha particularidade, sobre a qual, entretanto, não havíamos encontrado a mais ligeira referencia em nenhum dos autores que tratam de S. Miguel, nem mesmo no relatorio apresentado pelo Sr. João Dahne. E' 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, construido depois de completamente pronta a fachada da igreja (Fig. VII k). O mais estranho, porem, é que a sua arquitetura, tanto no conjunto como nos pormenores, revela, da parte de quem o 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 perfís e motivos diferentes? E, ainda para maior extranheza, não se vê, em toda a fachada, o menor vestigio 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 incomparavel, infatigavel... o arquiteto, o mestre, o pedreiro da obra... que anda sempre ocupado aquí 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 nartex, ou o pórtico que, pelos seus ares "neo-clássicos", 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 provavel, convindo, no entanto, apurar-se ao certo a data de sua morte que ocorreu em terras missioneiras, como tambem a do irmão Carlos Frank, diretor das construções. Cabe, pois, aos estudiosos do assunto, entre os quais o douto Sr. Aurelio 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 tabatinga, 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, contemporaneo dela, pois o aparelho das pilastras da fachada mostra muito claramente, em alguns trechos, que não se pretendia deixá-lo aparente, notando-se, tambem, nos arcos da nave, de um lado aduelas de cantaria com o perfil da arquivolta e do outro alvenaria de tijolo já sem moldura nenhuma".

"Ao contrario das outras igrejas missioneiras, em que o peso da cobertura era aliviado por duas ordens de colunas de madeira ou de pedra, aquí ainda se acham relativamente bem conservados com as suas arcadas, a nave e os colaterais. Do colegio estão de pé alguns panos mal ajustados de paredes e encontram-se, espalhadas por toda a redondeza, inúmeras bases — todas com o caraterístico encaixe quadrangular — pertencentes aos pilares do alpendrado que circundava as casas dos indios e cujo intercolunio era de 5m. 10, conforme observamos do lado direito da praça, na esquina mais próxima da igreja".

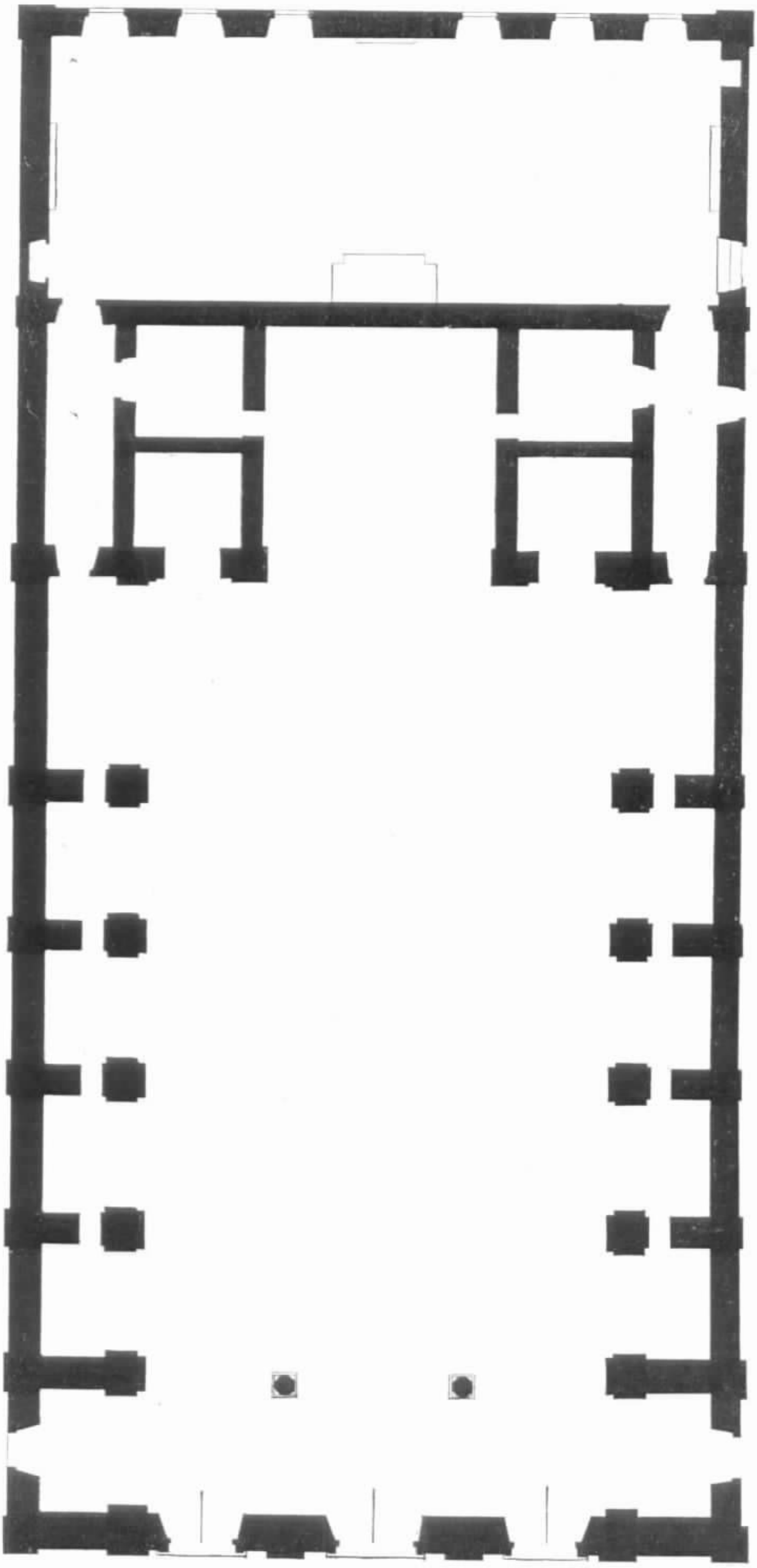
Em S. Lourenço, foram encontradas duas peças do antigo lavatorio da sacristia, o mesmo reproduzido numa gravura da obra já citada de Demersay e tambem descrito por Hemeterio Veloso, que ainda o conheceu inteiro: a bacia alongada que contitue com o suporte central uma pedra só ,e as duas cabeças de aguia encimadas pelas coroa — "marca registrada" da casa dos Habsburgs.Enquanto que na igreja de S. Borja ainda se conserva, alem da pia de batismo e de varias imagens, como tambem ocorre na de S. Luiz (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 referencia ao curioso túmulo circular de S. 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 re-

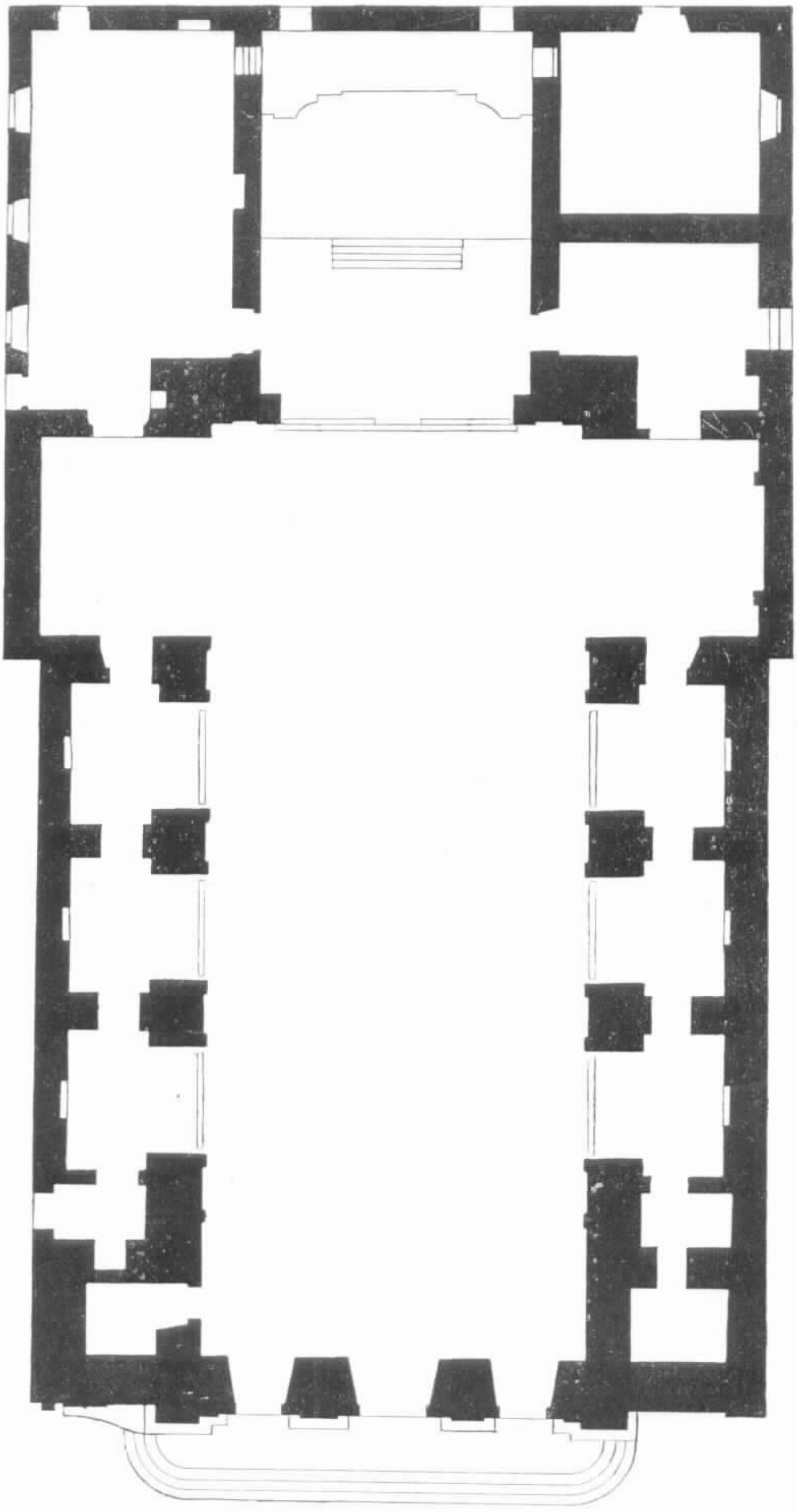
meda un estylo egipcio ó incásico", e sobre o qual o professor Miguel Solá, que seguramente não esteve em S. Nicolau, faz as seguintes referencias, aparentemente corretas..... "por su completo caracter indigena hemos mencionado el edificio circular que existe en el cementerio de S. Nicolás....flanqueado por dos figuras de talla primitiva. Las jambas y el dintel de la puerta son monolíticos y reticulados e impresionan en sentido incaico". Extranhávamos que H. Veloso, sempre tão preciso e minucioso nas suas informações, deixasse defazer qualquer menção a esse mouumento. E, com efeito, apuramos tratar-se simplesmente do túmulo de um certo capitão Andrade e que foi construido em fins do século passado por um italiano conhecido pela alcunha de "gringo A'ngelo". 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 tinha operarios indios ao serviço dele declarou-nos que o "gringo" fazia o serviço ele proprio com as mãos e afirmou categoricamente tê-lo visto trabalhar. E, realmente, Hemeterio 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 aspeto grosseiro, não poderia mesmo ter qualquer relação com os grandes pedestais esplendidamente "perfilados" (Fig. VII m), últimos vestigios autênticos da igreja dos jesuitas.

LUCIO COSTA



*Planta da igreja do antigo Colegio da Baia*



*Planta da igreja do antigo Colegio do Pará*

*Planta da igreja do antigo Povo de São Miguel, no Rio Grande do Sul.*

BIBLIOTECA da DPHAN RIO

# CAPELAS ANTIGAS DE SÃO PAULO

## SÃO MIGUEL

As terras do Ururaí, segundo refere a tradição, serviram de abrigo, nos anos seguintes à fundação de São Paulo, a parcialidades indígenas que abandonaram por aquele tempo os campos de Piratininga. Não há prova de que desde então se tenha fundado alí uma capela com a invocação de São Miguel, embora semelhante versão seja abonada pela autoridade de um frei Gaspar.

Tambem não tem cabimento, por outro lado, a suposição, partida de alguns historiadores, de que a aldeia só tivesse sido criada pelos anos de 1622 ou 1623. No relatorio da visita feita por varios representantes do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo em 1925 a essa localidade, e publicada no vol. XXIII da respetiva revista, contesta-se com razão a escolha daquela data para a fixação da época em que instalou a aldeia. "Sem elementos seguros que autorizem a fixação rigorosa dessa data — diz-se nesse relatorio — podemos contudo afirmar, sem receio de contestação, a existencia da aldeia de S. Miguel em 1609 (1), afastando de quatorze anos a sua fundação, à vista dos termos da carta de data de meia legua de terras em quadra junto a São Miguel, aldeia de indios, concedida a

(1) — No texto impresso lê-se 1602, sem dúvida por erro de impressão. A sesmaria de Mariálvares é de 16 de novembro de 1609.

Maria A'lvares a 16 de novembro daquele ano. . .'' De resto pode-se, com a mesma segurança, afastar ainda mais a data da fundação da aldeia, pois na sessão de 1 de junho de 1583 da Câmara paulistana, já há menção dos indios da aldeia de "riraí" (2). O proprio nome de São Miguel aparece na *Informação da Provincia do Brasil para nosso Padre*, escrita aparentemente em 1585, onde se lê que os padres da Companhia tinham a seu cargo as aldeias de Nossa Senhora da Conceição de Pinheiros e outra "intitulada de S. Miguel". Entre ambas teriam mil pessoas (3). Anos depois, em 1589, o procurador do Conselho censurava os moradores da aldeia por terem aberto um caminho novo "em royn invenção" e prejuizo dos habitantes de S. Paulo (4). Nesse documento tambem há menção do nome de S. Miguel.

A sesmaria das referidas terras aos indios cristãos foi concedida pelo capitão Jerônimo Leitão a 12 de outubro de 1580. Abrangia seis leguas em quadra a começar de onde acabavam as datas de João Ramalho e Antonio de Macedo "que dizem que eram até onde chamam Jaquapore. . ba (Jaquaporessuba)". O texto da carta de data foi conservado e pode ser lido no *Registo Geral da Câmara de S. Paulo*, I, 354 e nas *Cartas de Datas de Terra*, I, 21. E' lícito acreditar que entre 1580 e 1584 se ergueu alí uma capela com a invocação de S. Miguel. Que existia a capela nesta última data não deixa dúvida a leitura da *Informação do Brasil e suas Capitanias*, de 1584, onde há referencia à aldeia sem menção de nome, e com a indicação de que nela havia igreja (5). E' provavel que fosse esse aldeiamento o que vemos assinalado na *Narrativa Epistolar* (6). Nele o padre Fernão Cardim batizou, em 1585, 30 adultos e casou em lei de graça outros tantos.

Isso indica que os indios do Ururaí, entregues mais tarde aos padres Capuchos estariam então aos cuidados dos jesuitas. Sabemos por Simão de Vasconcelos que Anchieta assistiu em São Mi-

---

(2) — *Actas da Camara de S. Paulo*, I, 211.
(3) — Anchieta — *Cartas*, ed. da Academia Brasileira de Letras, Rio, 1933, pág. 424.
(4) — *Actas da Camara de S. Paulo*, I, 372.
(5) — Anchieta — *Cartas*, ed. da Academia Brasileira de Letras, 321.
(6) — Cardim — *Tratados*, ed. 1925, 355.

guel, onde censurou Frutuoso da Costa por querer levar consigo uma india e previu-lhe morte desastrada (7).

Nada indica que a igreja hoje existente na localidade seja a mesma que se ergueu na segunda metade do século XVI. Sabe-se que pouco depois do ano de 1620 mudaram-se para alí, em grande número, indios de Itaquaquecetuba. O padre Francisco de Morais, que naquele ano partira para a missão dos Patos, descrita por Antonio Vieira na *Anua* de 1624/25, encontrou essa mudança efetuada quando veio de volta para S. Paulo em 1624. Assim a transferencia se fez entre 1620 e 1624. Nessa ocasião teria sido construida a capela hoje existente. O que condiz com a inscrição que ainda se lê gravada no batente superior da porta principal: "Aos 18 de Julho de 1622—S. Miguel". A informação de Francisco de Morais consta de certidão, reproduzida por Azevedo Marques(8), em resposta a uma ordem do reitor do Colegio de São Paulo em 1654, padre Lourenço Craveiro, para que "em virtude da santa obediencia" e como "velho natural desta terra" dissesse o que sabia acerca das terras que os indios possuiam em Itaquaquecetuba "antes que se passassem para a aldeia de São Miguel onde hoje estão".

Nessa mesma ordem pergunta ainda o padre Craveiro se é certo que a aldeia de S. Miguel se chamava de S. Lourenço antes de se passarem para ela os indios de Itaquaquecetuba. A tal questão nada responde o padre "Malagueta", mas já vimos como não há razão para se suspeitar que antes de 1622 S. Miguel tivesse outro nome. Pode-se admitir que com a mudança dos indios de Itaquaquecetuba, e conseguintemente com o aumento da população da aldeia do Ururaí, se tenha transferido o sitio para lugar próximo, segundo hábito frequente naqueles tempos. Mas é indiscutivel que a invocação de S. Miguel já existia. E é provavel que sua devoção estivesse bem arraigada entre os moradores da região. Assim se explica o fato de Matias de Oliveira, que possuia sitio e fazenda no Ururaí, ter deixado ordem em seu testamento, feito em 1624, para que se rezasse por sua alma uma missa a São Miguel, alem de outra

---

(7) — Simão de Vasconcelos — *Vida do P. Anchieta*, 190.
(8) — Azevedo Marques — *Apontamentos*, I, 204.

ao santo de seu nome (9). Os sitiantes brancos da região não seriam escassos, pois em 1675 o Ururaí era "parada povoada de muitos moradores" (10).

Dos fatos acima expostos deduz-se que não há motivo algum para repudiar o ano de 1622 como data da construção da capela ora existente. Segundo Azevedo Marques, consta do inventario de Fernando Munhoz, feito em 1673, que se deve ao mesmo Munhoz e ao padre João A'lvares a construção da capela de São Miguel. Esse João A'lvares, o mesmo que teria fundado em Itaquaquecetuba a igreja de Nossa Senhora da Ajuda, morava em Mogí no ano de 1610, quando pediu uma sesmaria (11). Ora, S. Miguel fica no caminho de Mogí para quem sai de S. Paulo. Não é de admirar que o padre João A'lvares conhecesse bem a paragem e nela edificasse a igreja.

Sucede que no texto do testamento de Fernão Munhoz, ultimamente publicado pela "Revista do Instituto Histórico de S. Paulo", de acordo com copia existente no Arquivo Aguirra, não há referencia à participação de João A'lvares na construção da capela. Se essa referencia existiu deve estar ilegivel. Diz-se apenas, em certo ponto, que parte das terras deixadas por Munhoz lhe tinham sido dadas pelos indios, com beneplácito de seu capitão e administrador e do padre João de Almeida, "em pagamento *do dito defunto* (Fernão Munhoz) *fazer a Igreja de São Miguel* como consta pella escriptura" (12).

De qualquer modo a participação do padre João de Almeida na doação referida ocorreu provavelmente só depois de 1624, ano em que esse jesuita regressou a São Paulo de sua segunda missão aos Patos, tendo partido em 1621 depois de uma visita aos Goitacazes. Sabe-se por Vasconcelos que a João de Almeida fora entregue o cuidado, no espiritual, tanto da aldeia de São Miguel como de Pinheiros e Baruerí. Essa preeminencia dos jesuitas no governo espiritual da aldeia persistiu por longos anos.

Ainda em 1678 uma denuncia enviada a S. Alteza o príncipe

---

(9) — *Inventarios e Testamentos*, VI, 270.
(10) — Idem, XVII, 491.
(11) — *Sesmarias*, 1, 89.
(12) — *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo*, XXXVI, pág. 265.

D. Pedro dizia que em S. Miguel como nas outras três aldeias do distrito da vila de S. Paulo (Baruerí, Pinheiros e Guarulhos) havia igrejas com todo o necessario para a administração dos sacramentos, e que não obstante isso apenas nos dias do orago de cada aldeia os indios eram assistidos e confessados "*e as mais das vezes pelos padres da Companhia*, que por caridade acodem a estes sacramentos, sendo chamados sem terem esta obrigação, mais que a do serviço de Deus, e em todo o mais tempo do ano se não celebra nelas; em razão, de serem levados os ditos indios por casas dos moradores a servir sem terem assistencia das ditas aldeias, levando-os às mais capitanias" (13).

Sobre a data em que a aldeia passou à direção religiosa dos capuchos diz José Arouche de Toledo Rondon, em sua Memoria sobre as Aldeias de Indios da Provincia de São Paulo, que era ignorada, sabendo-se apenas que já em 1716 aqueles religiosos tinham os indios a seu cargo. Segundo se lê no tit. Taques e Pompeus da Nobiliarquia Paulistana, a resolução regia dando um missionario a cada uma das aldeias do real padroado com o título de superior e funções paroquiais foi consequencia de uma representação do administrador capitão-mor Pedro Taques de Almeida. De acordo com essa resolução ficaram os monjes de São Bento com Pinheiros, os carmelitas calçados com Baruerí e os capuchinhos com São Miguel e Escada.

## CARAPICUIBA

A carta de sesmaria das terras dos indios concedida por Jerônimo Leitão a 12 de outubro de 1580 dá ao gentio de Pinheiros seis leguas em quadra a começar onde acabavam as terras de Domingos Luiz e Antonio Preto. Esse documento é o assento de batismo tanto de Pinheiros como de S. Miguel. As terras cedidas ficavam "onde chamam Carapicuiba ao longo do rio de uma parte e da outra". Essa indicação da carta de data de terras provocou confusões e alguns historiadores, mesmo dos mais doutos, tem chegado a falar de

---

(13) — *Registo Geral da Camara Municipal de S. Paulo*, III, pág. 169.

Pinheiros e Carapicuiba como se fossem uma só aldeia. Da primeira há numerosas menções em textos dos fins do século XVI. Foi nela que os indios contrarios quebraram em 1590 a imagem da Virgem do Rosario lá existente e esse fato teria influido para acender a devoção dos fiéis paulistanos que nos anos seguintes, a 8 de setembro, faziam romaria a Nossa Senhora dos Pinheiros. Em 1608 chegou-se, por esse motivo, a adiar uma eleição de vereador na Câmara de S. Paulo (14). Mais tarde encontramos a aldeia de Pinheiros entregue à direção dos beneditinos.

Carapicuiba, ao contrario, esteve sob os cuidados da Companhia de Jesús até a extinção da mesma, em resultado de doação feita à Capela de N.ª Snr.ª da Graça por Afonso Sardinha e Maria Gonçalves de sua fazenda, cabendo aos Padres da Companhia cuidar "*de toda a sua gente forros goaramins, como de outras nações*". A escritura da doação data de 9 de julho de 1615 e acha-se transcrita no volume 44 dos "Documentos Interessantes para a Historia e Costumes de São Paulo". Já então tinham os doadores dado à capela "hua pouca de prata a saber duas cruzes hum alampadario e castiçaes de prata e hum ornamento de damasco e tella". Os Padres tomariam conta de tudo como de sua fazenda, podendo dar, doar, descambar ou trocar para bem e proveito da capela de N.ª Snr.ª da Graça, e para ornar e paramentar o altar seriam senhores e administradores absolutos. Isso se estendia aos indios pois os doadores julgavam que assim convinha para bem de sua consciencia e liberdade dos ditos indios forros sem ninguem os inquietar nem pretender (15).

A ocupação das terras pelos padres não se fez aparentemente sem alguma oposição. Em 1633 — 18 de julho — o vereador Sebastião Medeiros Ramos requeria na Câmara paulistana que se "puzesse cobro nas terras de Cuty (Cotia ?) e Coraquapuiba (sic)" onde os padres da Companhia queriam usurpar as terras e não consentiam que as lavrassem os moradores.

Situada junto ao caminho obrigatorio dos que iam ao sertão de Parnaiba, a paragem de Carapicuiba teve, desde cedo, a vizi-

(14) — *Actas*, II, 217.
(15) — *Documentos Interessantes*, 44, 362.

nhança importuna de lavradores brancos e mestiços, que não se limitariam a frequentar a capela para a desobriga, mas procurariam usar dos indios para seu serviço. Muitos possuiam sitios nas vizinhanças, como Ana Luiz Grou, com sua casa de três lanços de taipa de pilão, corredores de uma banda e cobertas de telha da outra, alem de um lanço de taipa de mão coberta de telha, tudo avaliado em 20$000 no ano de 1644 (16). Quando mais tarde se pensou em mudar a aldeia, a razão alegada foi de que o lugar já não produzia nada. Nem assim pareceu bem a mudança ao padre Belchior de Pontes que assistiu em Carapicuiba quando veio da Baía. Segundo nos conta seu biógrafo, esse sacerdote dissera então que não havia de deixar de ser aldeia Carapicuiba (17).

"O tempo — prossegue Manuel da Fonseca — tem mostrado que foy vaticinio; porque alguns dos Indios mudados para Itapycyrica nunca deixaraõ o lugar em que se tinhaõ criado: e por mais diligencia que fizeraõ os Religiosos, para que vivessem juntos, chegando a derrubar-lhes as casas, que tinhaõ em Carapicuyba, nunca o puderaõ conseguir; porque elles assistindo na Aldeas, que lhes assignalaraõ, nos dias em que eraõ buscados, vinhaõ nos outros fazer as suas lavouras na sua amada Carapicuyba, sendo tão tenazes no seu propozito, que foi necessario condescender com elles; e tem multiplicado desorte, que já se lhes fez Igreja dedicada a São João Baptista, aonde de tempos em tempos tem Missionario, que os doutrine, diga Missa, desobrigue da Quaresma e acuda tambem a festejar cada anno o Santo seu Padroeiro".

A tentativa de mudança deve ter ocorrido pelas imediações de 1698, pois nessa data o padre Aleixo Moreira, reitor do Colegio de Santo Inacio da vila de São Paulo, manifestava a intenção de transferir a aldeia de seu sitio antigo, por não ter terras capazes em Carapicuiba "onde assiste parte dos indios de sua administração para lavrar nem fazer suas roças e lavouras em ordem à continuação e sustento do Collegio, e seus religiosos, nem para lavrarem os indios de sua administração para poderem viverem e sustentarem-se segundo a ordem de Sua Majestade que Deos guarde por estarem as

(16) — *Inventarios e Testamentos*, XXIX, 116.
(17) — Manuel da Fonseca — *Vida do Padre Belchior de Pontes*, 121.

terras já cançadas e tornadas todas em campos geraes sem algum matto como é bem notorio e manifesto" (18).

A igreja dedicada a São João Batista foi feita em 1736. Sabemo-lo pelo padre Manuel da Fonseca, que a propósito narra o caso de se ter acabado a construção a tempo em que não houve lugar de lavrar madeira para uma cruz que se pretendia levantar defronte da porta, de modo que foi posta uma cruz antiga, a mesma que estivera no adro da velha igreja. Dessa cruz dissera o padre Belchior que ainda serviria para uma igreja nova que alí se havia de fazer. E com efeito ainda durou mais de oito anos depois de mudada, "para que se não perdesse com a sua ruina a memoria de tão signalada prophecia".

Com a extinção da Companhia ficou Carapicuiba sujeita no espiritual ao vigario da paroquia de Cotia. Mas a dificuldade de se fornecer congrua suficiente e a pobreza dos moradores tornavam cada vez mais precaria a vida da antiga aldeia. "Já não existia em 1774", diz Azevedo Marques. E' desse ano, no entanto, a nomeação de Frei José da Santa Familia para superior da aldeia, como se pode ler na lista de patentes, provisões e sesmarias correspondente ao período de 1721 a 1820, arroladas por Campos Aguirra. Nessa mesma lista nota-se ainda, em 1813, uma patente de Alferes de Ordenanças para a "Freguezia" de Carapicuiba.

O certo é que na aldeia continuaram a vegetar até nossos dias descendentes dos antigos indios, sem qualquer espécie de assistencia e quasi sem contato com o resto do mundo. Já em 1777 o bispo D. Manuel da Resurreição dizia referindo-se ao então páraco da aldeia: "Vive como pode". Esse relativo isolamento durante mais de um século explicaria o fato de persistir em Carapicuiba melhor do que em outros lugares um tipo de edificação bem caraterístico das velhas aldeias jesuíticas e que chamou a atenção de alguns observadores. "A vila de Carapicuiba, — declara o Sr. Luiz Saia, em interessante artigo na "Revista do Arquivo Municipal" de S. Paulo, n.º XL — é construida na forma tradicional de desenho quadrangular, num alto, de maneira que os fundos dos edificios se encontram

---

(18) — *Sesmarias*, II, 5/6.

num declive às vezes tão pronunciado que a diferença de nivel existente entre os beirais atinge comprimento igual ao da altura da fachada.'' As necessidades de defesa imporiam tal expediente.

## EMBU'

*Boy, Bohi, Bohu, Emboi, Alboy* (!), *Embohu, Mboy*. Aí estão alguns poucos exemplos da variedade das grafias usadas a principio para designação dessa localidade. A's vezes em um mesmo documento deparamos o nome da aldeia jesuítica registado sob duas e mais formas discrepantes. Apenas os jesuitas, que tinham aprendido, desde a Arte de Anchieta, a servir-se do *MB* para assinalar um fonema tupí de dificil representação, empregaram, já inicialmente em seus escritos, a forma *Mboy*, que até há poucos anos iria prevalecer. A anomalia dessa forma explica a longa resistencia ao seu emprego, que nos textos oficiais só se impôs pela segunda metade do século XVIII, quando já extinta ou a extinguir-se a Companhia de Jesús. Ainda em 1748, em uma patente de capitão do mato lavrada em favor de Antonio Nunes, encontramos consignada a forma Boy.

Não é certamente das mais antigas essa aldeia, que só vimos mencionada em documentos do século XVII. Na preciosa coleção dos *Inventarios e Testamentos*, publicada pelo Arquivo do Estado de São Paulo, achamos pela primeira vez referencia aos "campos de Boy" em um documento de 1615.

Informa o padre Manuel da Fonseca que as terras onde foi erguida a primeira Embú pertenceram inicialmente a Catarina Camacho, que as legou ao Colegio de São Paulo, lembrada talvez de que nele tinha seu filho, o padre Francisco de Morais. Nesse caso a doação só se teria feito depois de 1621, ano em que o "Malagueta" entrou para a Companhia, tendo nascido em 1600. Deduzimos isso de uma certidão passada pelo mesmo padre Francisco de Morais, transcrita por Azevedo Marques em seus Apontamentos (19), onde

---

(19) — Azevedo Marques — *Apontamentos*, I, 204.

BIBLIOTECA DO DPHAN RIO

o sacerdote declara, isso em 1674, que contava setenta e quatro anos de idade e cinquenta e três de Companhia.

Com efeito, pelas "Relações dos bens apreendidos e confiscados aos Jesuitas de S. Paulo", importante documento publicado pelo Arquivo do Estado, sabemos que em escritura feita na nota do tabelião Simão Borges aos 24 de janeiro de 1624, Fernão Dias e sua mulher Catarina Camacho fizeram doação de seus bens ao Colegio de S.to Inacio da Companhia de Jesús. A doação ainda foi objeto de dúvidas e demandas, sendo, entretanto, confirmada em testamento de Catarina, datado de 1655 e aprovado em 1668. Nessa aprovação lê-se o seguinte: "Declarou que na sua fazenda de Bohy tinha hua igreja da Virgem do Rozario muito bem aparamentada pedia e rogava a seus herdeiros a conservem e aumentem solemnizando o seu dia quando for possivel. Declarou mais que o currai que tinha na dita fazenda hé da Virgem do Rozario, procedido de sete novilhos que lhe deo de esmolla para a limpeza de seu altar e para o sustento dos Religiosos asistentes na fazenda e para na festa da Snra. se dar a gente duas ou tres rezes." — Ao fazer-se o sequestro da aldeia a 2 de dezembro de 1759, nela se acharam somente duas vacas com suas crias que, segundo o mesmo documento, pertenciam à Senhora do Rosario (20).

A aldeia estava situada em uma ladeira algum tanto alcantilada, mas com pouca vista, por se achar cercada de montes, embora as araucarias, que formavam em volta dela como uma muralha, tornassem-na vistosa a quem entrava. Assim se exprime a seu respeito o padre Manuel da Fonseca. Desse sitio mudou-a Belchior de Pontes para outro, pouco distante, onde corriam ribeiros piscosos. Fabricou-lhe igreja, dedicando-a a Nossa Senhora do Rosario. A data dessa mudança pode ser fixada aproximadamente em fins do século XVII ou principios do seguinte. Em todo o caso depois de 1698 se, como vimos ao se tratar de Carapicuiba, a transferencia dos indios dessa aldeia para Itapecerica ocorreu por aquele ano e se o padre Belchior, como informa seu biógrafo, assistiu em Carapicuiba antes de ir para Embú.

---

(20) — *Documentos Interessantes*, n.º 44, 368 segs.

Ao edificar a nova igreja Belchior de Pontes colocou em seu altar uma formosa imagem, "querendo que até pelos olhos lhes entrasse hum cordial afeto a tão Soberana Senhora". "Vê-se hoje este Templo — prossegue o padre Manuel da Fonseca — ornado de hum formoso retabolo de talha primorozamente lavrada e há dourado: nem lhe faltaõ preciosos ornamentos, com que se celebre o santo Sacrificio da Missa; porque ainda que naqueles tempos não pode o padre orna-lo, naõ faltaraõ com tudo sucessores, os quais levados da devoçaõ que tinhaõ á Senhora, fizeraõ todo o possivel, para que naquele ainda que pequeno palacio estivesse com decencia, que se lhe devia como Rainha".

Havia ainda no mesmo templo, alem da imagem de São Miguel, particularmente estimado dos indios, as de S.to Inacio, São Francisco Xavier e Santa Catarina.

Em 1777, conforme depoimento do bispo D. Manuel da Resurreição na *Relação Geral da Diocese de S. Paulo*, era páraco da aldeia Inacio Rodrigues Barbosa, de sessenta anos, "muito exemplar e zeloso". Sua congrua anual, para sustentação e guizamentos, era de sessenta mil réis e vinha-lhe do trabalho dos indios e rendimentos da aldeia. E mesmo essa parca importancia não lhe era paga em ordem.

## CAPELA DE SANTO ANTONIO EM SÃO ROQUE

A principal fonte de informações históricas acerca dessa velha ermida é o artigo do barão de Piratininga publicado em 1881 no *Almanaque Literario da Provincia*, de José Maria Lisboa. O trabalho do Sr. Mario de Andrade no n.º 1 da *Revista do Serviço do Patrimonio Histórico e Artístico* constitue excelente contribuição para o estudo da capela do ponto de vista arquitetônico e artístico.

Sua fundação deve-se a Fernão Pais de Barros que a mandou construir pelo ano de 1681 em suas terras de Boi-Porussugaba no lugar de um antigo oratorio que, parece, não satisfazia o fervor religioso de sua segunda esposa, D. Maria de Mendonça. No pedido que dirigiu às autoridades eclesiásticas para a benção da nova capela alegou Fernão Pais que as terras de Boi-Porussugaba, onde as-

sistia, ficavam distantes da capela de São Roque, de onde era freguês, que não podia ir à missa por ser o caminho àspero e ele achacoso, sendo impossivel transportar toda a familia. O apelo foi atendido em provisão de setembro de 1681 concedida pelo Dr. Francisco da Silveira Dias, protonotario do bispado do Rio de Janeiro. A benção efetuou-se a 12 de junho de 1682, sendo oficiante o padre Francisco de Almeida Lara, então "vigario de Araçariguama", segundo informa o barão de Piratininga.

Deve haver engano quanto a este último ponto, pois Arassariguama só foi feita paroquia em 1701. E entre os seus vigarios existiu com efeito um padre Almeida Lara, mas chamava-se Inacio, não Francisco, tendo dirigido a paroquia em data muito posterior, isto é, em 1720—1750.

O que há de provavel é que um dos padres de Nossa Senhora da Piedade de Arassariguama, talvez mesmo um padre Francisco de Almeida Lara tivesse celebrado a benção da capela de Santo Antonio de São Roque. Como esses missionarios, segundo refere D. Duarte Leopoldo (21), tinham jurisdição quasi paroquial, explica-se o lapso do barão de Piratininga.

A capela da Piedade existia desde 1653, tendo sido seu fundador o pernambucano Francisco Rodrigues Penteado, tronco da familia paulista desse apelido e que parece ter tido relações assiduas com os padres da Companhia. Seus netos, o padre Lourenço Leite Penteado, Francisco Xavier de Sales e padre José Manuel Leite Penteado chegaram mesmo a mestres em artes pelo Colegio dos Jesuitas em São Paulo. E o padre Lourenço foi administrador da capela da Piedade com a morte de seu pai, Francisco Rodrigues Penteado, o moço. A residencia efetiva dos jesuitas em Arassariguama é de data bem posterior, sendo seu primeiro superior, em 1717, o padre Belchior de Pontes. Seja como for a influencia dos religiosos da Companhia na região, dadas as relações que manteriam com os Penteado, vem de muito antes. Isso explicaria, talvez, o gosto jesuítico que o Sr. Lucio Costa descobriu em alguns ornamentos da capela de Santo Antonio.

---

(21) — *Notas de Historia Eclesiastica. As Capelas de Araçariguama e seus fundadores.* São Paulo 1916, pg. 8.

O último administrador da capela foi o alferes João de Deus Martins Claro, que morreu em 1854 aos cento e cinco anos de idade, segundo consta. A fazenda de Santo Antonio esteve vinculada até essa data. Em virtude do vínculo foram ditas na capela 8.650 missas por alma do fundador, Fernão Pais de Barros.

Escreve-me o cônego Luiz Castanho de Almeida, residente em Sorocaba, que nessa cidade paulista existem ainda em poder da familia dos antigos donos da fazenda, algumas imagens que pertenceram à capela, inclusive dois anjos de cabreuva feitos por indios.

No Museu Paulista há dois candelabros antropomorfos representando escravos de Guiné, que segundo o Sr. Mario de Andrade teriam sido levados da capela de Santo Antonio pelo Sr. Washington Luiz quando presidente do Estado (22).

Proviriam realmente da capela de Fernão Pais de Barros? A dúvida nos é sugerida por uma passagem do Sr. Afonso Taunay em sua "Historia da vila de São Paulo no século XVIII", onde se diz que as estatuas de "negros portadores de cirios", hoje no Museu do Ipiranga, teriam pertencido à capela primitiva da fazenda de Pedro Vaz de Barros (23). Ora, a capela de Pedro Vaz, irmão de Fernão Pais de Barros e cognominado Pedro Vaz Guassú ou Pero Guassú era a de São Roque do Carambeí, não a de Santo Antonio.

Na casa grande da capela de Santo Antonio existiu tambem, diz-nos o barão de Piratininga, um "retrato a oleo que o último administrador, alferes João de Deus, asseverava ser do venerando padre José de Anchieta". Essa preciosidade teria sido levada a Itú e guardada no antigo Colegio de S. Luiz, cujo predio é hoje sede de um quartel.

## VOTURUNA

Nas proximidades do morro de Voturuna ou Ibituruna, onde em fins do seculo XVI Afonso Sardinha andou em busca de ouro,

(22) — *Revista do Serviço do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional.* n.º 1, pg. 125. — A mesma informação nos é transmitida pelo Sr. Paulo Duarte: "Washington Luiz, diz-nos esse autor, visitando-a há anos, dalí trouxe duas estatuas de madeira, espécimes preciosos de escultura de escravos, que se encontram hoje no Museu do Ipiranga". Paulo Duarte — *Contra o Vandalismo e o Exterminio.* S. Paulo, 1938, pág. 13.

(23) — *Annaes do Museu Paulista,* V. 192. Ver tambem *Guia da Seção Histórica do Museu Paulista.* S. Paulo, 1937. pág. 91.

foi assente a fazenda e a capela de Nossa Senhora da Conceição, edificada pelo capitão Guilherme Pompeu de Almeida. A capela erigiu-se em 1687 e seu fundador, segundo Pedro Taques, dotou-a com mão liberal, "constituindo-lhe um copioso patrimonio em dinheiro amoedado, escravos oficiais de varios oficios, e todos com tendas para o exercicio de suas ocupações. Adornou a capela com retábulo de telha toda dourada e lhe deu ornamentos ricos para as festividades, e outros de menos custo para semanario com castiçais de prata."

No testamento de seu filho, o padre Guilherme Pompeu refere-se — isso em 1710 — que existiam na "capela de Ibyturuna" sob sua administração 204 peças de gentio da terra, 52 cabras, 100 porcos e 80 cabeças de gado (24).

O capitão Guilherme Pompeu determinou na escritura de data de 13 de fevereiro de 1687 que a administração deveria passar de seu genro Capitão Antonio de Godói Moreira aos herdeiros e descendentes deste.

Um documento copiado pelo historiador de Parnaiba, padre Paulo da Silveira de Camargo, do Livro do Tombo da Paroquia refere que alem do campo e o sitio de terras lavradias foram tambem deixados 200$000 para os festejos de Nossa Senhora da Conceição. Na copia que publicou o referido historiador lê-se que a capela de Voturuna foi "erecta, segundo a Escriptura de dotte, em 1687 pelo capitão-Mor Guilherme Pompeu de Almeyda, Administrador, e por seu falecimento o seu genro o Capitão Antonio de Godoi Moreira, e delle correndo linha recta por seos herdeiros, e presentemente se acha de posse desta Administração um netto do ditto Capitão — Manoel Vieira Raposo" (25).

O nome desse administrador ajuda-nos a fixar aproximadamente a data do documento citado, em fins do século XVIII ou principios do XIX, pois o mesmo Manuel Vieira Raposo tinha, segundo Silva Leme (26), cinquenta anos de idade ao casar-se, no ano de 1805

---

(24) — Azevedo Marques — *Apontamentos*, I, 179.
(25) — Pe. Paulo F. da Silveira Camargo — *Notas para a Historia de Parnahyba*, S. Paulo, s/d, pág. 161.
(26) — Silva Leme — *Genealogia Paulistana*, VI, 142.

em Parnaiba, com Escolástica Maria de Camargo. Ajuda-nos tambem a tentar estabelecer a lista dos varios administradores que vieram sucessivamente depois do capitão Antonio de Godói Moreira. Manuel Vieira Raposo era filho de Rita da Silva Godói, casada em 1749 em Parnaiba com João de Matos Raposo, que morreu aos oitenta e sete anos de idade em 1786. Seriam os antecessores de Manuel Vieira Raposo na administração da capela. Rita de Godói era filha de João de Godói de Almeida (ou de Mendonça), morto de bexigas em 1727 e que era, por sua vez, filho de Antonio de Godói Moreira.

A este, segundo copia do documento citado, caberia a administração da capela ao falecer o capitão-mor Guilherme Pompeu de Almeida, seu sogro. Como explicar, entretanto, que o padre Guilherme Pompeu, o banqueiro dos bandeirantes e filho do referido capitão-mor, fizesse menção, em seu testamento publicado por Azevedo Marques, da capela velha de Ibituruna, acrescentando: "que tambem me coube de herança" ?

O provavel é que na copia publicada pelo padre Silveira de Camargo tenham sido saltadas algumas palavras do original, pois no texto tal como aparece em seu livro o sentido se torna dificil: "erecta, segundo a escriptura de dotte, em 1687 pelo capitão-Mor Guilherme Pompeu de Almeyda, Administrador, e por seu falecimento o seu genro..." O trecho omisso estaria imediatamente antes da palavra "Administrador", e deveria indicar que o capitão-mor *fazia a seu filho homônimo, o Reverendo Dr. Guilherme Pompeu de Almeida, Administrador e por morte deste ao capitão Antonio de Godói Moreira.*

Que a capela de Voturuna esteve sob a administração do Dr. Guilherme Pompeu até a morte deste, ocorrida a 7 de janeiro de 1713 não resta dúvida. E aliás o proprio Pe. Silveira Camargo declara em outro escrito que o capitão-mor Pompeu deixara a administração ao Dr. Guilherme Pompeu e por morte deste ao capitão Antonio de Godói Moreira, "dele correndo linha recta por seus herdeiros".

Tendo erigido a capela de Nossa Senhora da Conceição em Arassariguama, que fez sua herdeira universal, e pretendendo legar aos padres da Companhia os bens deixados a essa capela, é de presumir

tivesse o padre Pompeu abandonado um pouco à sua sorte a de Voturuna da mesma invocação, que deveria passar à administração do cunhado, Antonio de Godói, casado com sua irmã Ana de Lima e Morais.

E' possivel mesmo que tivesse havido alguma divergencia entre os cunhados, pois, tendo feito certa doação à capela de Voturuna, o padre Pompeu revogou-a mais tarde "pela incompetencia e confusa ordem que na revogada doação havia".

Como assistiram nas imediações os jesuitas, administradores de Arassariguama, é possivel supor que com eles estivessem em relações constantes os moradores de Voturuna, em sua maioria indios e mestiços.

O padre Silveira Camargo refere que há poucos anos assistiu na Santa Casa de Parnaiba à morte do indio José Lacerda, de quem se dizia: é "o último indio da capela velha".

Conforme vimos o capitão-mor Guilherme Pompeu, falecido a 12 de novembro de 1691, deixara diversos legados à capela de Voturuna. Com os de menor custo, destinados ao semanario, figuravam castiçais de prata. E, efetivamente, entre as riquezas doadas, a *única coisa que ainda resta*, segundo D. Duarte Leopoldo são quatro castiçais de prata, que se acham, ou se achavam, na capela do SS. Sacramento em Parnaiba, para onde foram levados.

SERGIO BUARQUE DE HOLANDA

# O CÓDICE DE FREI CRISTOVÃO DE LISBOA

Dos varios e importantes documentos ilustrados sobre a historia do Brasil, que se encontram no Arquivo Histórico Colonial, em Lisboa, um dos mais interessantes é o códice de Frei Cristovão de Lisboa. Trata-se de um trabalho manuscrito, sobre historia natural, relativo ao Estado do Maranhão, contendo ilustrações de animais, pássaros, peixes e plantas da região. Descoberto em Angola, há varios anos atrás, pelo diretor do Arquivo — Dr. Manuel Murias — foi primeiramente apresentado em 1939 na Exposição de Tesouros Bibliográficos Portugueses, realizada na Biblioteca Nacional de Berlim (1). Que eu saiba, nunca foi publicado, integralmente ou em parte.

Não foi minha intenção estudá-lo minuciosamente, mas apenas tornar conhecida, entre os brasileiros doutos, aquela coleção de desenhos, como um importante dado histórico, digno de cuidadosa investigação.

O códice é atribuido pelo Dr. Murias ao franciscano português Frei Cristovão de Lisboa. Este, nascido em Lisboa no fim do século XVI, era irmão do famoso escritor Manuel Severim de Faria (1583-1655), chantre da Catedral de E'vora e autor de *Discursos varios políticos* (E'vora. M. Carvalho, 1684), *Noticias de Portugal* (Lisboa.

---

(1) — Portugal in Vergangenheit und Gegenwart. Ausstellung der portugiesischen Bibliotheken unter dem Protektorat der portugiesischen Regierung. Berlin, Staatsbibliothek. 1939. p. 31

Officina Craesbeckiana, 1655) e de um tratado em louvor das antiguidades de E'vora (2).

Era tambem tio daquele Gaspar de Faria Severim que serviu a Sua Magestade D. João IV como "secretario das mercês e do expediente". Em 1624 acompanhou a expedição de D. Francisco Coelho Carvalho ao Brasil, tendo sido designado como primeiro "custodio" no Maranhão, da Ordem a que pertencia. Relata Bernardo Pereira Berredo que em São Luiz ele tambem serviu como oficial do Santo Oficio e como "visitador eclesiástico" (3). E foi com esse último posto, presumivelmente, que em 1625 viajou para Belem, a Aldeia de Una e o Rio Tocantins, onde empreendeu a conversão dos Tapaias. Já no ano de 1626 Frei Cristovão voltava para o Maranhão. Foi provavelmente durante os poucos anos do seu ministerio, alí, que ele preparou a historia que traz o seu nome, única aliás em uma obra inteiramente dedicada a composições meditativas e devocionais (4).

Não se sabe quando Frei Cristovão voltou a Portugal. Informam-nos os seus biógrafos que D. João IV agraciou-o com a nomeação de bispo da Sé colonial de Angola, em virtude dos seus serviços como missionario (5). Morreu em E'vora a 14 de abril de 1652, sem entretanto ter sido sagrado, ou, como diz um dos seus biógrafos:

---

(2) — Colleçam das antiguidades de Evora escriptas por André de Rezende, Diogo Mendes de Vasconcellos, Gaspar Estaço, Fr. Bernardo de Brito, E. Manoel Severim de Faria, feita por Bento Joze de Souza Farinha. Lisboa. F. da Silva e Azevedo. 1785.

(3) — Bernardo Pereira de Berredo. Annaes históricos do estado do Maranhão em que se dá noticia do seu descobrimento, e tudo o mais que nelle tem succedido desde o anno em que foy descuberto até o de 1718: offerecidos ao augustissimo monarca D. João V. nosso senhor. Lisboa. F. L. Ameno. 1749. p. 519-550.

(4) — Santoral de varios sermões de sanctos. offerecido a Manuel de Faria Severim, chantre da sancta sé d'Evora. Lisboa. A. Alvares. 1638. Jardim da sagrada escriptura, disposto em modo alphabetico. Com um elencho de discursos e conceitos sobre os evangelhos das domingas, quartas, e sextas feiras da quaresma, e domingas do advento. Utilissimo para prégadores e curas d'almas etc. Obra posthuma, repartida em dois tomos, Tomo I. Dado á estampa por diligencia do M. R. P. Fr. Gabriel do Espirito Sancto, Ministro Provincial, etc. Lisboa. P. Craesbeeck. 1653.

(5) — José Barbosa Canaes de Figueiredo Castello-Branco. Estudos biographicos ou noticia *das pessoas retratadas nos quadros historicos pertencentes á biblioteca nacional de Lisboa*. Lisboa. F. A. da Silva. 1834. p. 216.

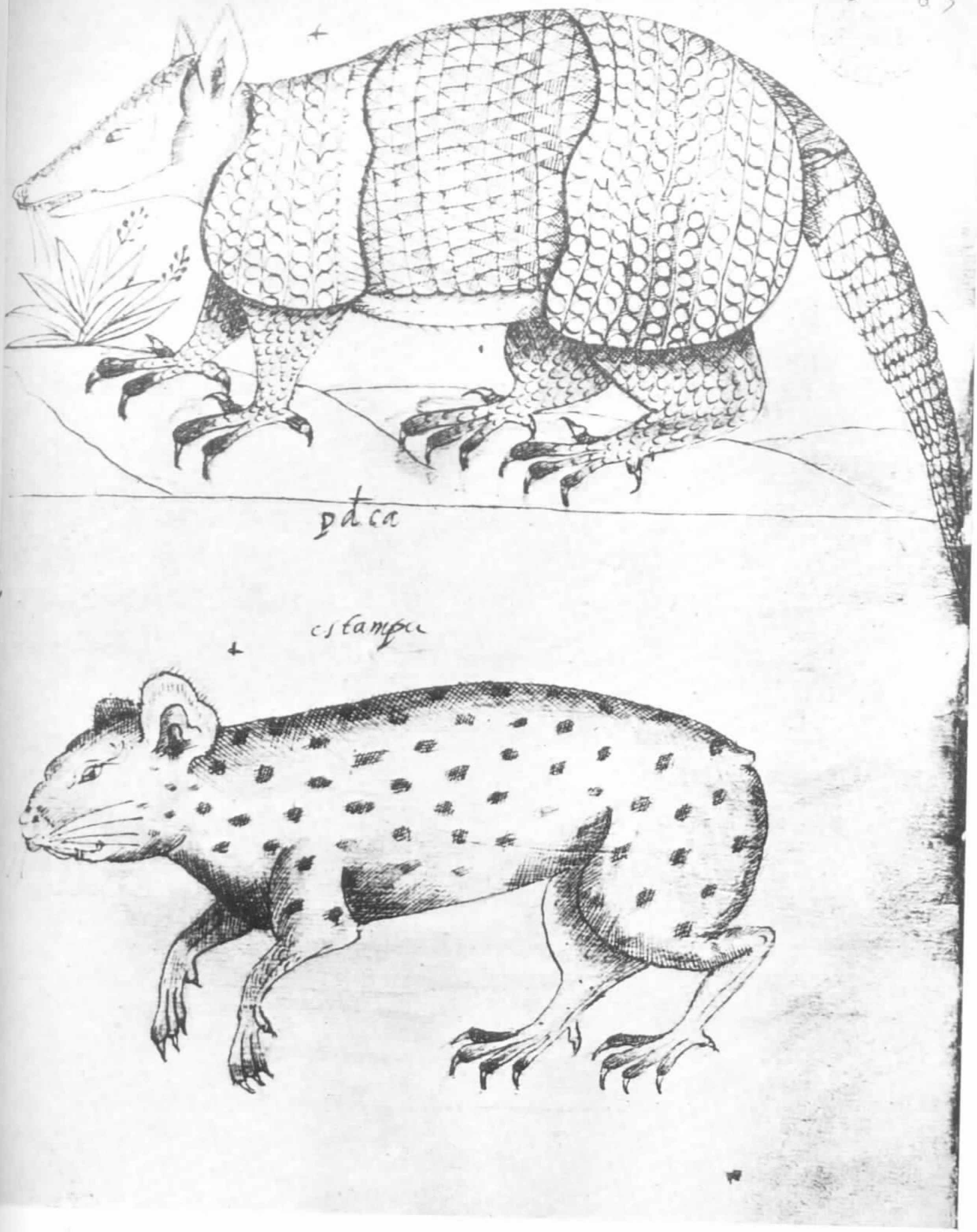


*Fig. 1 — Reprodução de uma das folhas desenhadas do códice de Frei Cristovão de Lisboa.*

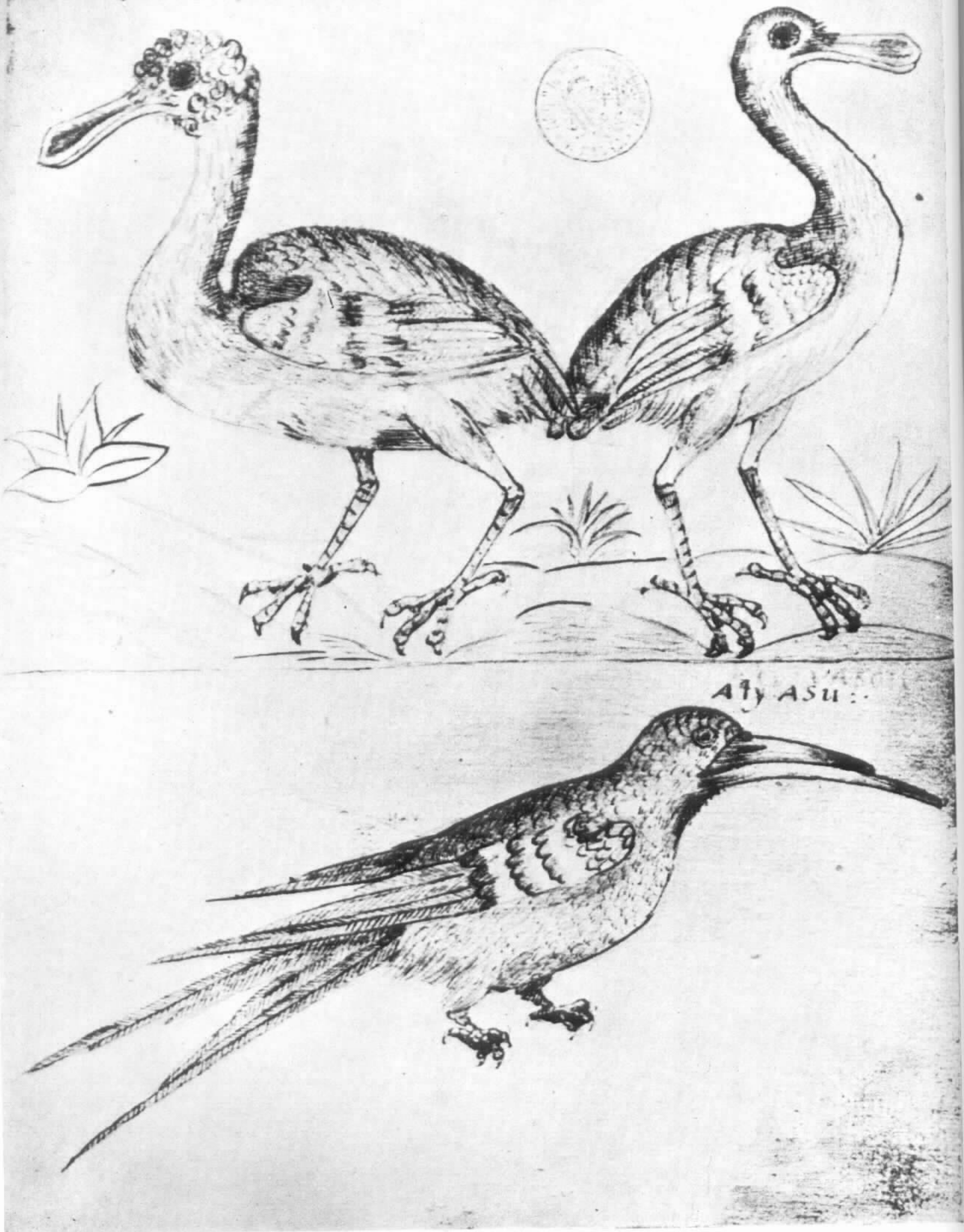



*Fig. 2 — Reprodução de uma outra folha desenhada do mesmo códice.*

"não chegou a sagrar-se para despir o sayal grosseiro, e vestir a purpura" (6).

O valor principal do códice de Frei Cristovão está em conter algumas das mais primitivas e autênticas ilustrações que se conhecem sobre a flora e a fauna do Brasil. Se essas ilustrações são trabalho do proprio "custodio", não se sabe. Feitas em meados da primeira metade do século XVII, são, pois, rigorosamente contemporaneas dos trabalhos semelhantes de holandeses e alemães em Pernambuco. Que essas ilustrações se destinavam à publicação, está indicado pela palavra "estampa" que aparece em varias das folhas desenhadas do códice (Fig. 1). Mas, como as pinturas de Zacarias Wagener — *Tierbuch* — pinturas de animais e flores brasileiros, da Biblioteca Nacional de Berlim e Biblioteca de Dresden, elas tambem estiveram durante séculos vedadas ao mundo.

Todos os desenhos são feitos a bico de pena, em papel grosso. São todos aproximadamente de duas por três polegadas de tamanho, e cada um está intitulado com o seu nome indígena. Num ou noutro caso os motivos se apresentam destacados da paisagem indicada o mais simplesmente possivel (Fig. 2) e, mais frequentemente, são representados sem nenhum fundo. Do ponto de vista de estilo, não têm grande valor artístico, embora sejam excepcionalmente pitorescos. Revelam uma observação cuidadosa aplicada a certos pormenores, como os pés e garras de animais. Algumas figuras lembram a graça dos desenhos do imortal Pisanello, graça conseguida principalmente pelo emprego de linhas retorcidas no contorno dos corpos. As linhas subsidiarias, porem, são sempre inseguras e o desenho, em geral, é de um amador não muito habil. Há pouco modelado nas figuras. Contudo, num ou noutro desenho, algumas linhas esquemáticas foram empregadas para indicar as sombras. E' claramente trabalho de um observador acurado da natureza, de talento consideravel, mas de muito pouco tirocinio artístico.

O códice de Frei Cristovão prova que os heróicos portugueses,

---

(6 — Frei Martinho do Amôr de Deus. Escola da penitencia, caminho de perfeição estrada segura para a vida eterna. Chronica da santa provincia de S. Antonio da regular e estreita observancia da ordem do serafico patriarca S. Francisco, no instituto capucho neste reyno de Portugal. Lisboa. Herdeiras de A. Pedrozo Galvam. 1740. Tomo I, p. 541.

que durante os séculos XVI e XVII transpuseram as costas, as florestas e as varzeas do nordeste, não deixavam de ter interesse pelas coisas que os cercavam. Muito já se disse em louvor do dominio holandês em Pernambuco, o qual tornou possivel a cuidadosa documentação naturalista das pinturas de Franz Post, Albert Eckhout (7) e Wagener. O códice de Lisboa é a prova de interesse e atividade semelhante por parte dos portugueses.

Por esse motivo, como pela riqueza da informação que contem, é de esperar que a historia natural de Frei Cristovão possa em tempo ser estudada com cuidado científico e ser publicada em fac-simile. Tal publicação seria de grande interesse não só para o historiador da arte e o naturalista, mas tambem para o estudioso da historia social do Brasil colonial.

ROBERT C. SMITH

(7) — Thomsen, Thomas. Albert Eckhout ein niederlandischer Maler und sein Goenner Moritz der Brasilianer, ein Kulturbild aus dem 17 Jahrhundert. Copenhagen. Ejnar Munksgaard. 1938.

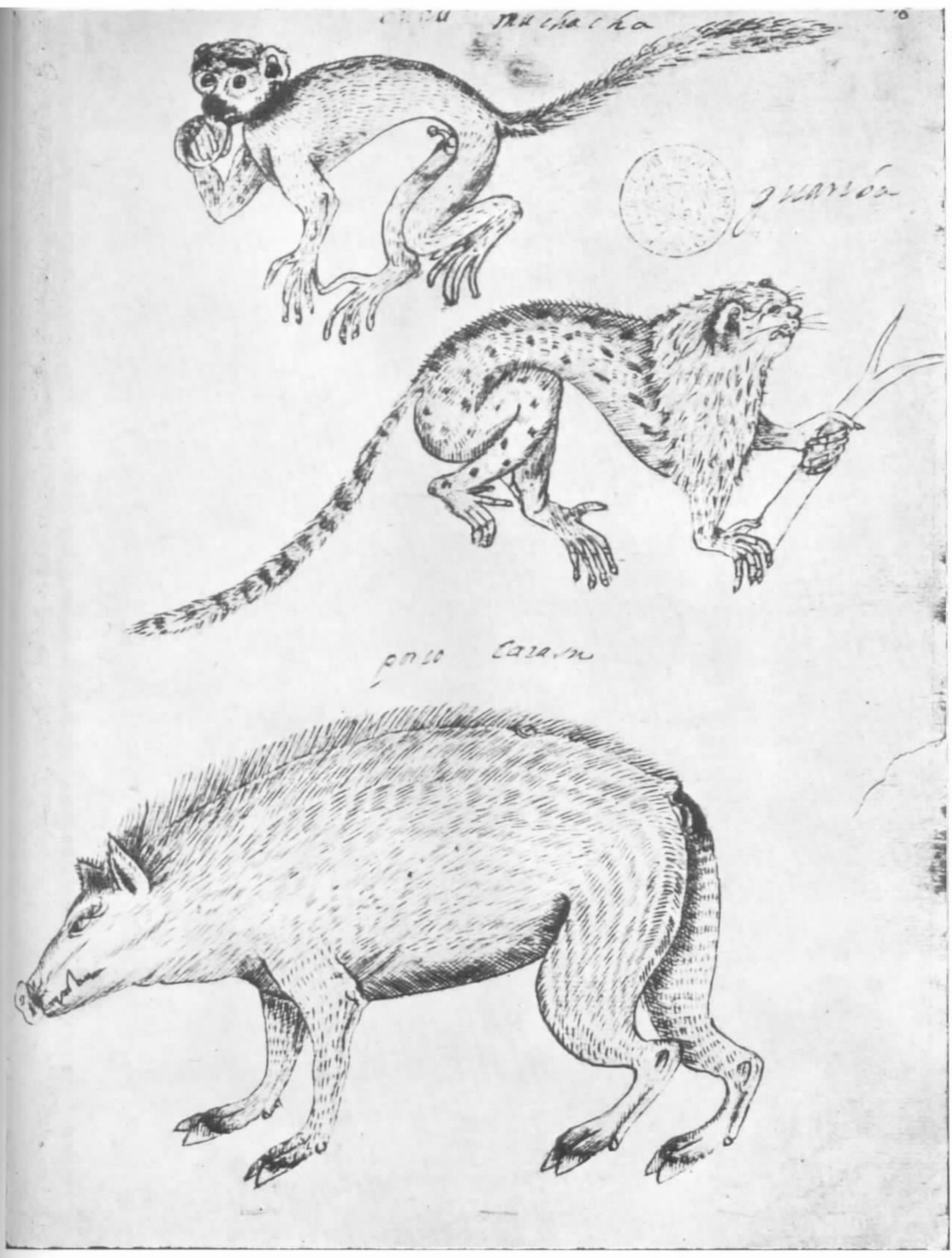


*Fig. 3 — Outra reprodução do mesmo códice de Frei Cristovão de Lisboa.*



*Pintura da nave da igreja de São Francisco da Penitencia do Rio de Janeiro (parte da extremidade correspondente ao altar-mor).*

# CAETANO DA COSTA COELHO E A PINTURA DA IGREJA DA ORDEM 3.ª DE S. FRANCISCO DA PENITENCIA

Há precisamente um século, Manuel de Araujo Porto-Alegre, escrevendo pela primeira vez sobre a primitiva escola de pintura fluminense, dava a José de Oliveira a gloria de ser um de seus principais mestres atribuindo-lhe, de acordo com a tradição corrente, a autoria da decoração da sala das audiencias do palacio dos vice-reis (atualmente sede do Departamento de Correios e Telégrafos), do teto da capela-mor da Capela Imperial (Catedral Metropolitana), da Casa das Armas da Fortaleza da Conceição (hoje sede do Serviço Geográfico do Exército) e, finalmente, de toda a pintura do interior da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitencia (1).

Essa última tradição foi conservada durante todo o século passado, pois Porto-Alegre, ao escrever naquela data, referia-se à pintura da Igreja de São Francisco da Penitencia, reportando-se aos documentos do arquivo da Ordem e baseava-se, alem disso, nos testemunhos contemporaneos e nos discípulos do proprio José de Oliveira.

Assim, no trabalho citado, esclarece aquele escritor:

"Estava reservada a gloria da conservação de um dos seus

---

(1) — Porto Alegre, Manuel de Araujo — "Memoria sobre a antiga escola fluminense de pintura" — in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Tomo III, Rio, 1841, pgs. 547—557.

maiores monumentos a uma corporação religiosa, é um testemunho incontestavel dos talentos de José de Oliveira.

Quando na minha mocidade volvia na imaginação esses sonhos eliseos, germinados pelo entusiasmo das artes, e interrogava meu mestre sobre as obras dos nossos patricios; o benemérito ancião me conduziu à Igreja dos Terceiros de São Francisco, para que admirasse com ele aquela obra, que ele julgava ser de algum italiano.

A ciencia da perspectiva, a valentia do claro escuro, e uma riqueza de imaginação poética formam o apanagio daquela grande obra.

Uma escritura de contrato entre a Confraria e Caetano da Costa Coelho, em que a ordem se obriga a pagar-lhe 6:100$000 rs. pela pintura do teto e dourado da igreja, podia excitar grandes dúvidas sobre o ser ou não de José de Oliveira aquela obra: a tradição constante das testemunhas oculares e dos discípulos que sobreviveram a este mestre desmentem o documento.

Os douradores eram os empresarios da obra, e estes chamavam naqueles tempos os painelistas ou figuristas para as obras de superior execução. Os Corais, Irmãos, muitas vezes chamaram Manuel da Cunha para pintar os quadros necessarios às suas empresas de douradura" (Nota 1).

---

(Nota 1) — Não parece muito convincente esta última parte da citação de Porto-Alegre, pois as pesquisas empreendidas pelo Serviço do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional têm demonstrado justamente o contrario do que afirma o erudito escritor, isto é: os mestres pintores é que eram os arrematantes das obras de douramento das igrejas.

Exemplos desta afirmativa já foram encontrados em varios documentos das ordens religiosas de Minas Gerais, onde vemos pintores como Manuel da Costa Ataide, Joaquim Gonçalves da Rocha, e o guarda-mor José Soares de Araujo arrematarem as obras de douramento das igrejas.

Assim, por exemplo, relativamente à pintura e douramento da Igreja do Carmo de Sabará, há o termo em que "compareceo Joaquim Gonçalves da Rocha, para com elle se ajustar a pintura e douramento do corpo desta capella, que de facto se ajustou, etc." (Passos, Zoroastro Viana, — "Em torno da Historia do Sabará", 1940, pgs. 117/118).

Tambem na Igreja do Carmo de Diamantina vemos o guarda-mor José Soares de Araujo contratar em 1778 a pintura da nave assim como "dourados os Dois Altares colatrais de ouro burnido comrespondendo a Capela Mor nos campos; A semalha do corpo da Igreja sera os frizos dourados de bornido e pedra fingida com Alguas folhas de ouro, .... de Baixo do coro sera Pintura de ornato em prespectiva; o tétto do corpo da igreja todo fixado de Alquitetura com prespectiva com ornatos e figuras em os lugares competentes, no meyo Santo Ellias, dando a capa a Ellizeu: o púlpito todo de ornato de ouro, etc. (Jardim, Luís — "A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas" — *in Revista do Serviço do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional*, n.º 3, 1939, pg. 76). Ou ainda na

Esse asserto do erudito escritor e tambem o fato do nome de Caetano da Costa Coelho não aparecer mais ligado a qualquer outra obra fizeram com que este artista caisse inteiramente no esquecimento.

Atualmente, porem, tendo o Serviço do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional iniciado pesquisas nos arquivos das Ordens religiosas desta capital, com a finalidade de estudar os fatos que interessam à historia da arte do Rio de Janeiro colonial, chegou a vez da Veneravel Ordem Terceira de São Francisco da Penitencia, que ainda possue, felizmente para o investigador, um grande número de livros correspondentes a varios períodos da historia daquela corporação.

Um dos primeiros manuscritos que se nos depararam foi o *Livro 2.º de Escrituras* correspondente ao período de 1725 a 1746.

Logo a fls. 20-V, que se refere ao ano de 1732, encontramos a escritura "que faz a Ordem com Caetano da Costa Coelho, *mestre pintor*, para que lhe doure toda a obra de talha que se acha na capela da Ordem, do arco para dentro, como tambem o pé do Calvario do Senhor que está na tribuna da mesma Capela, que se há de fazer e mais a *pintura de todo o teto que há de ser da melhor perspectiva que se assentar e os oito painéis da mesma capela serão pintados com os santos que se lhe mandar*, podendo nela meter quatro oficiais competentes, etc." (Doc. n.º 1).

No mesmo livro a fls. 42, ano 1736, lê-se a escritura de quitação e distrato referente àquela obra na qual o citado *mestre pintor*, em virtude de ter acabado de "dourar toda a obra de talha que se acha na capela da dita Ordem e juntamente *pintar varias imagens* e por estar acabada toda a obra que se obrigara a fazer *assim de dourar como de pinturas*, dava quitação geral e plenaria à Ordem Terceira do que lhe ficara devendo" (Doc. n.º 2).

Em seguida, sempre no mesmo livro, a fls. 43, ano 1737, surge nova escritura entre a Ordem e o *mestre pintor* Caetano da Costa

---

igreja do Carmo de Ouro Preto, onde, em recentes pesquisas realizadas pelo Dr. Francisco Antonio Lopes foram tambem encontrados varios documentos entre os quais "as condições e declarações que apresenta Manoel da Costa Ataide, cujo método e ordem se deve seguir no douramento e pintura dos seis altares do corpo da igreja, etc." (Documento inédito, 1825).

Coelho na qual o referido mestre ficava obrigado "a fazer *a pintura de todo o teto do corpo da capela do arco para baixo da melhor prespectiva e diversidade e perfeição imitando a que vem de dentro da capela-mor*, etc., podendo trazer para a obra os oficiais necessarios, etc."

Nessa escritura de contrato, como se pode verificar pela leitura de seu inteiro teor, não se faz referencia alguma ao douramento da Igreja: trata-se apenas da pintura do corpo da mesma (Doc. n.º 3).

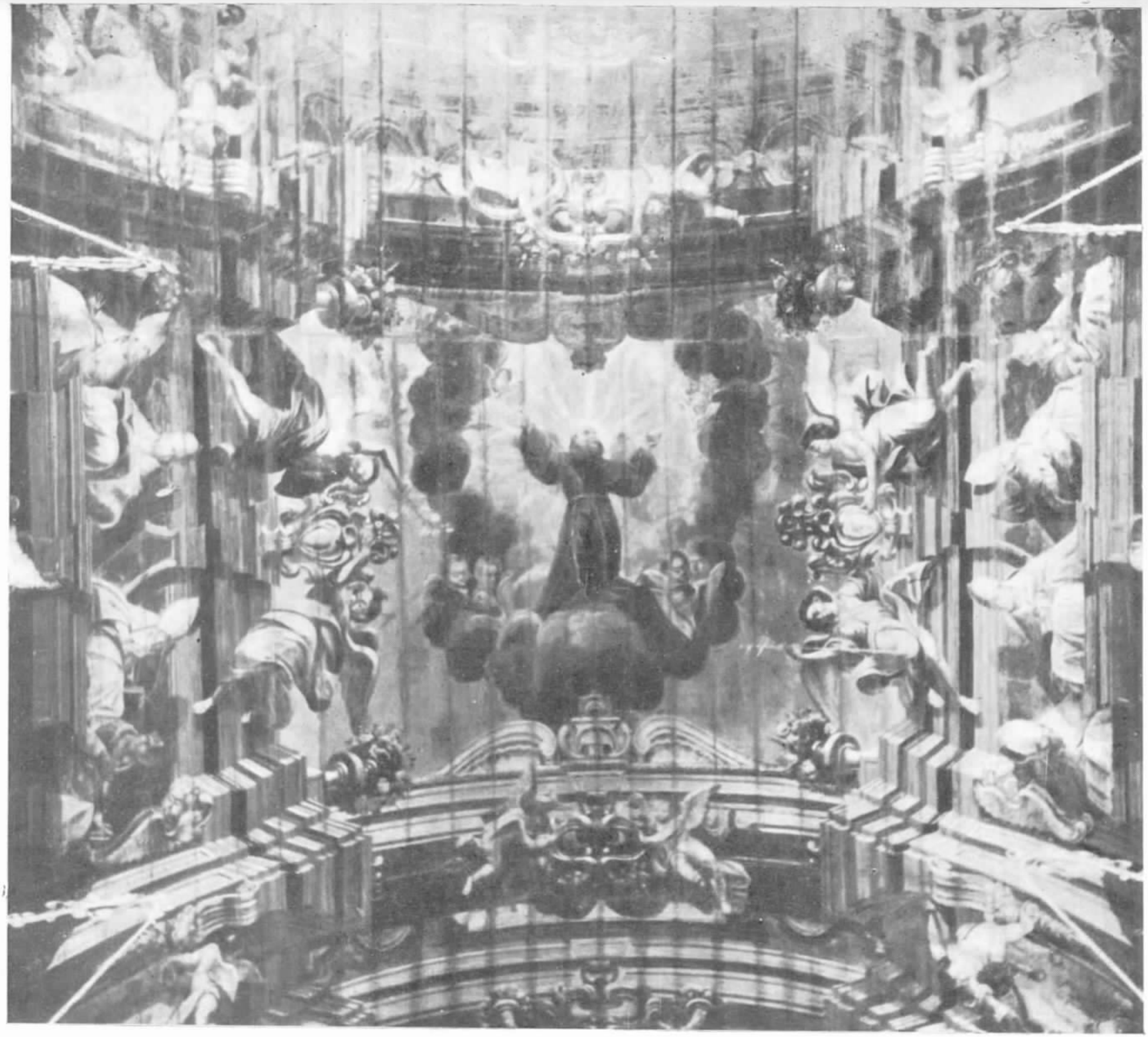
No *Livro 2.º de Resoluções e Termos* da mencionada Ordem, correspondente ao período de 1726—1795, a fls. 92, ano 1740, deparamos com o termo pelo qual a Ordem resolve efetuar o resto do pagamento que ficara devendo a Caetano da Costa Coelho, apesar do dito mestre não ter acabado a pintura do tetó da Capela dos Exercicios (Igreja) no tempo combinado, à vista da razão alegada pelo aludido Caetano da Costa Coelho, que era "a de ter ele pedido faculdade à mesa para ir *pintar o teto da Sacristia da igreja da Candelaria*, faculdade essa que lhe fora concedida e por esse motivo não era justo que a mesa lhe descontasse do salario a importancia combinada *quando a pintura da Igreja da Penitencia* se acha tanto à satisfação da Ordem" (Doc. n.º 4).

No mesmo livro a fls. 95, ano 1740, acha-se lançado o termo em que a Ordem resolve mandar "dourar a Capela dos Exercicios visto o teto da mesma capela já estar na última perfeição *com a prespectiva da pintura*", etc.

Neste termo não aparece o nome do artista encarregado do douramento em apreço.

Finalmente, no livro precedente, a fls. 155, ano 1743, aparece a escritura de quitação e distrato entre a Ordem e Caetano da Costa Coelho, na qual este artista, em virtude de ter terminado "*toda a obra de pintura do arco da capela para baixo*", ajustada pela escritura feita em 1737, dava quitação à Ordem Terceira de São Francisco da Penitencia em virtude de haver recebido a quantia combinada com a mesma Ordem. (Doc. n.º 5).

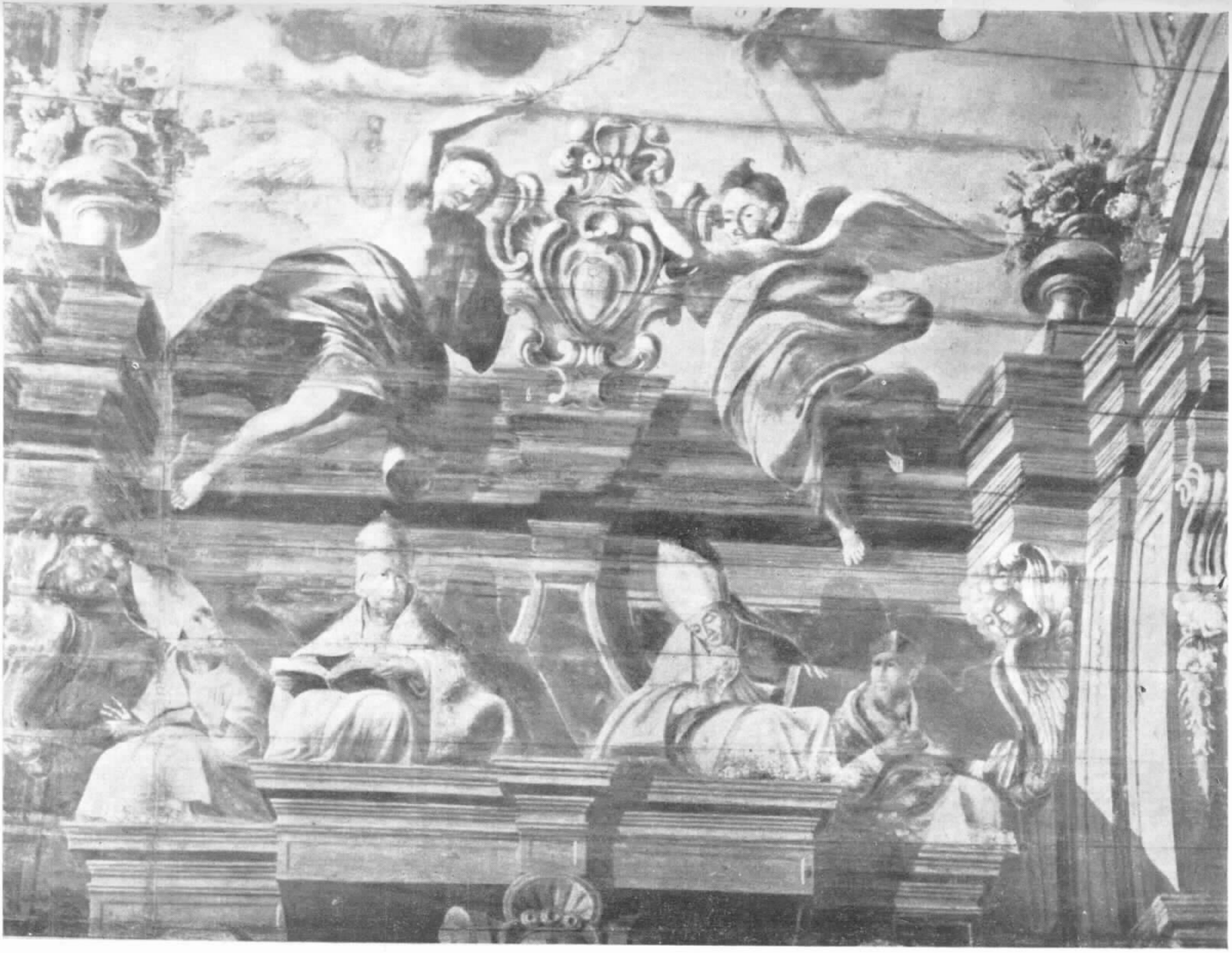
Depreende-se da leitura de tais documentos que na época em que o ilustre artista e historiador Porto-Alegre manuseou os documentos dos arquivos das Ordens religiosas desta capital, selecio-



*Pintura da Igreja de São Francisco da Penitencia do Rio de Janeiro (parte central).*



*Pormenor da mesma pintura, situado na parte central.*



*Outro pormenor da mesma pintura.*



*Painel central da mesma pintura.*

nando os dados para a elaboração de sua notavel obra sobre os nossos artistas coloniais, talvez não tivesse tido a satisfação de encontrar os livros por nós compulsados. Efetivamente ele alude à pintura do teto e douramento da igreja pela importancia de rs. 6:000$000, importancia essa que não corresponde ao primeiro contrato efetuado em 1732, cujo montante foi de 10.500 cruzados, que, reduzidos a mil réis, somariam 4:200$000, nem ao segundo, elaborado em 1737, na importancia de 4.000 cruzados, ou sejam 1:600$000, nem mesmo aos dois juntos que, ainda assim, somariam 5:800$000, atribuindo-se ao cruzado o seu valor de $400.

Relativamente às "testemunhas oculares e discípulos de José de Oliveira que desmentem o documento" (Nota 2), houve certamente algum equívoco nessa afirmativa, pois tendo-se em mente que a pintura da Igreja da Penitencia foi executada entre 1732 e 1743 e sabendo-se que aquele egregio escritor só chegou ao Rio de Janeiro, vindo do Rio Grande do Sul, em 16 de janeiro de 1827 (2), isto é, 84 anos depois de estarem concluidas e já terem sido uma vez restauradas as referidas pinturas, parece um pouco inverossimil que ainda sobrevivessem àquele tempo discípulos de José de Oliveira e principalmente testemunhas oculares da feitura da obra.

Se apenas a tradição pôde conservar durante um século o nome de José de Oliveira como um dos mais importantes pintores coloniais e como autor da obra a que nos referimos, porque não acreditarmos, com muito maior segurança, nos manuscritos da época, que repetem varias vezes a expressão *mestre pintor*, referindo-se a Caetano da Costa Coelho, com quem foi, como já vimos, contratada a obra desde o ano de 1732?

Alem dos documentos transcritos, cuja leitura parece suficiente para afastar qualquer dúvida sobre a autoria das pinturas da Igreja da Penitencia, há ainda um outro fator de grande importancia para rehabilitar o nome de Caetano da Costa Coelho, dando-lhe o merecido lugar entre os nossos pintores coloniais: é o fato do estu-

---

(Nota 2) — A propria expressão, *documento*, usada por Porto-Alegre vem confirmar o nosso ponto de vista; pois, se aquele escritor tivesse compulsado todos os livros da Ordem, certamente aludiria a *documentos* e não a um único documento.

(2) — Moreira de Azevedo — *O Rio de Janeiro*, 2.º volume, pág. 200, Rio, 1877.

do da pintura da igreja da Penitencia ter demonstrado — de acordo, aliás, com os termos das escrituras já citadas — que varios pintores terão possivelmente trabalhado naquela obra.

Assim, um ou dois pintores teriam executado os painéis laterais; outro se teria incumbido do douramento da capela-mor; e um outro ainda, que seria o principal, — o mestre pintor —, teria por certo executado a pintura do teto da capela-mor e da nave da igreja, naturalmente com o auxilio de alguns oficiais. Isso se verifica analisando-se atentamente as principais caraterísticas dessas obras, cuja técnica varia consideravelmente em seus pormenores.

Ora, parece um pouco estranho que, sendo Caetano da Costa Coelho *mestre pintor*, tivesse reservado para si exclusivamente a empresa de douramento, no que se refere à primeira escritura, datada de 1732. Quanto à segunda, datada de 1737 e onde a Ordem da Penitencia estabelece com o artista as condições para a pintura do teto da igreja, sem fazer alusão ao douramento, qual teria sido a tarefa de Caetano da Costa Coelho com referencia a esse novo documento? E porque razão, justamente esse último trabalho, exclusivamente de pintura e que é o principal, foi retardado pelo fato do mesmo Caetano da Costa Coelho ter ido pintar o teto da sacristia da igreja da Candelaria?

Parece muito mais aceitavel, à vista da exposição que acabamos de fazer, atribuirmos a Caetano da Costa Coelho e não a José de Oliveira a direção e a execução dos principais trabalhos daquela obra, visto terem sido diversos os seus executantes.

Não pretendemos, de modo algum, diminuir o valor de José de Oliveira. Porem, neste caso, o que se torna fora de dúvida é ter sido Caetano da Costa Coelho o autor das aludidas pinturas e José de Oliveira talvez apenas um de seus auxiliares.

Posteriormente, como este último se foi, aos poucos, revelando um dos principais pintores coloniais fluminenses, explica-se que os seus contemporaneos tenham passado a atribuir-lhe a execução total daquela obra.

Isso culminou com o estudo notavel de Porto-Alegre que, baseando-se mais na tradição oral do que nos documentos existentes, afastou a idéia da propria colaboração de Caetano da Costa Coelho

na obra da pintura da Igreja da Penitencia e fez, alem disso, com que caissem num esquecimento total os nomes dos outros artistas que cooperaram naquele trabalho e que, por essa circunstancia, dificilmente poderão reviver.

## LIVRO 2.º DE ESCRITURAS DA V. O. 3.ª DE S. FRANCISCO DA PENITENCIA — 1725 — 1746

### PINTURAS

(DOCUMENTO N.º 1)

Escriptura de conserto eobrigação que faz Caetano da Costa Coelho ao menistro e mais Irmãos da veneravel ordem 3.ª de S. Franc°.

Saibão quantos este publico instrumento de escretura de conserto e obrigação virem que no anno do nacimento de noso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos e trinta e dous annos aos doze dias do mez de Novembro do dito anno nestaCidade de S.Sebastião do Rio de Janeiro em o Consistorio da veneravel ordem terceira de São Francisco desta Cidade aonde eu tabelião ao diante nomeado fui chamado e sendo ahy estando em meza o menistro o Doutor Manoel Correa Vasques fidalgo da Casa de Sua Magd.ª que Deos gde. juiz louvador da Alfandiga desta cid.ª vis menistro Joseph Per.ª da Silva cavaleiro profeço na ordem de christo Secretario Lour.º da Cruz Pinto Sindico Manoel Domingues Leal e os mais Irmãos da mesa abaixo asignados apareceu prezente Caetano da Costa mestre pintor todos pecoas que reconheço pellos mesmos aqui nomeados e logo pelo dito menistro e mais Irmãos me foi dito em presença das testemunhas ao diante nomeadas e asinadas que elles estavão ajustados com o dito Caetano da Costa a que lhes dore toda aobra de talha que se acha na capella da ordem do arco para dentro como tambem o pé do Calvario do Senhor que está na tribuna da mesma capella que se acha digo que se ade fazer e asim mais a pintura de todo o teto que ha de ser da melhor prespetiva que se assentar e

os oito paineis da mesma capella serão pintados com os santos que se lhe mandar, feito tudo tanto a pentura como dourado em tal forma que fique a contento deles outorgantes e que qualquer defeito que tenha a d.ª pintura e dourado em que se não agrade tornará a fazer athe que fique perfeita e a satisfação e agrado delles outorg.tes, e o ouro com que dorar será pr.º mostrado a elles outorgantes para ser aprovado por elles tanto na cor como na qualidade cuja obra será obrigado a pegar nella nos primeiros dias do mez de Janeiro do anno próximo que vem de Setecentos e trinta e treis no dia que lhe for apontado e dala acabada em dous annos em outro tal dia trazendo continuam.e quatro oficiais competentes para a dita obra e porque poderá suceder faltar algum delles no cazo que a tal falta exceda a maiz de quinze dias poderão elles outorg.tes meter outro o qual será pago a custa do dito mestre pintor e pella dita obra feita e acabada no dito tempo de douz annos lhe dão dez mil e quinhentos cruzados a saber seis centos mil reis pegando na obra, duzentos mil reis de tres em tres meses para com elles comprar o ouro nesesr.º e poder assim continuar a dita obra athe com efeito se achar digo se acabar dentro do dito tempo de dous annos e despois de acabada a dita obra descontado o seu recebimento se lhe pagara o resto da dita q.ª de dez mil e quinhentos cruzados nos dous annos seguintes em dous pagamentos iguais e por que elles outorg.tes enteresão na certeza de se fazer a dita obra e comtoda a perfeição lhe concedem mais *trez mezes de tempo* para a *factura della, mais no caso que o dito* Caetano da Costa exceda do tempo consedido dos dos annos e tres meses se lhe descontarão do resto dos seus pagam.tos duzentos mil reis para os quais ficara sem ação algua, e pelo dito Caetano da Costa *foi dito que ele aseita fazer a dita obra debaixo das clausulas condi*ções e obrigações expendidas nesta escriptura dando a acabada de tudo em sua ultima perfeição tanto dourado pintura de prespetiva paineis estufados e não tem duvida caso que não acabe a dita obra no tempo declarado perder os ditos duzentos mil reis de penna convincional para cuja satisfação obriga sua peçoa e todos os seus bens moveis e de raiz avidos e por aver e o melhor parados delles e para mayor segurança oferecia por fiador e principal pagador a Manoel Coelho da Costa que tambem presente estava e por elle foi dito que

*Pormenor da mesma pintura da nave da igreja de São Francisco da Penitencia, situado numa das extremidades.*

*Pormenor da mesma pintura num dos trechos extremos.*

*Outro pormenor da mesma pintura tambem situado numa das extremidades.*



*Pintura do forro da capela-mor da igreja de São Francisco da Penitencia, no Rio de Janeiro.*

de sua livre von.ᵈᵉ e sem constrangm.º de pecoa algua ficava por fiador e principal pagador do dito Caetano da Costa e como tal por elle se *obriga a fazer acabar a dita obra asim* e da *mesma manr.ª* em que está obrigado o dito fiado para o que obriga sua peçoa e todos os seus bens moveis e de raiz avidos e por aver e o melhor parado delles e pellos fiado e fiador foi mais dito que elles contra o comprim.ᵗᵒ desta escreptura e sua obrigação não querião ser ouvidos em juizo sem pr.º darem finda e acabada a dita na forma digo a dita obra na forma declarada e nesta forma diserão estavão ajustados avindos e consertados e pedirão lhes fizese esta escreptura nesta nota que aseitarão e asignarão sendo testemunhas presentes Manoel de Britto mestre emtalhador e Pedro Alz. de Carvalho peçoas reconhecidas de mim George de Souza Coutinho que esta nota ly as partes e escrevi Manoel Correa Basques Menistro, Lour.º da Cruz Pinto (seguem-se mais assinaturas).

(Documento n.º 2)

Escreptura de quitação e distrato que dâ Caetano da Costa Coelho ao Menistro e mais Irmãoz da Veneravel Ordem 3.ª de S. Franc.º

Saybam quantos este publico instromt.º de escreptura de quitação e destrato virem q no anno do nassimt.º de noso Senhor Jezus Christo de mil esette centos e trinta e seis annos aos dezanove dias do mez de junho do ditto ano nesta cidade de Sam Sebastiam do Rio de Janr.º empouzadas de mim tabelião ao diante nomeado appareseu presente o Thenente Caetano da Costa Coelho pessoa que reconheço pelo mesmo aqui nomeado e por elle me foi ditto em presença das testemunhas aodiante nomeadas e asignadas q elle se havia obrigado a dourar toda a obra de talha que se acha na capella da dita ordem terceira e juntam.ᵗᵉ a pintar varias imagens e por (ilegivel) acabada toda a obra que se obrigou a fazer asim de dourar como de penturas por escreptura que se fez nesta minha notta pello tabelião que então servia George de Souza Coutinho em doze de Novembro de mil esette centos e trinta e dous e por que se acha pago e satisfeito de todas as obras que tem feito asimaz declaradas na

1736

escriptura apontada como outras de (ilegivel) aparte disse que por este publico Instromento dava quitação gerale plenaria a ditta Veneravel Ordem terceira para que nunca mais lhes seja pedido couza alguma por si nem por outrem por estar Real mente pago e satisfeito e ha por destratado e por de nenhum effeito e vigor a escreptura de obrigação atraz declarada e por fermeza de tudo me pedio lhe fizesse esta escreptura nesta notta que depoiz de escripta lha li e por estar a seu gosto a aseitou eu tabalião a tenho como pessoa publica estipulante e aseitante e asignou com testemunhas prezentes. (Seguem-se assinaturas).

(DOCUMENTO N.º 3)

Escriptura de obrigação que faz Caetano da Costa Coelho ao Ministro e mais Irmãos da Veneravel Ordem 3.ª de sam Francisco.

Saybão quantos este publico instromento de Escriptura de obrigação virem que no anno do nascimento de Nosso Senhor Jezuz Cristo de mil e setecentos e trinta e sete annos aos vinte e sete dias do mez de Janeyro do dito anno nesta Cidade de sam Sebastião do Ryo de Janeyro, em o Convento de Santo Antonio desta cidade no consistorio da Veneravel Ordem de São Francisco aonde eu tabelião ao diante nomeado fuy chamado, e sendo ahi estando em Meza o Ministro Domingoz Pereyra Chavez vis Ministros o Capitam Paullo Ferreyra de Andrade, Secretario Joam Carneyro da Sylva, syndico o Sargento Mor Manoel da Costa Negreyroz, e os maiz Irmãoz da Meza abayxo assignadoz e da outra banda Caetano da Costa Coelho mestre pintor todoz pessoas reconhecidaz de mim tabelião pelloz mezmoz aqui nomeadoz e logo pello dito Ministro e maiz Irmãoz me foy dito em prezença das testemunhas aodiante nomeadas e asignadaz que ellez estavam ajustadoz com o dito Caetano da Costa Coelho fazer a pintura de todo o tecto do corpo da cappella do arco para bayxo de milhor prepetiva e divercidade, e perfeyção imitando a que vem de dentro da cappella-mor, e maiz rellevante por o citio asim o premetir fazer a dita pintura em forma que fique ao contento dellez Ministro e maiz Irmãoz e que por qualquer defeito que tenha a dita pintura em que as nam agrade a tor-

1737

naria a fazer athé que fique prefeita a satisfação, e agrado dellez sobreditoz e a maiz Meza que se seguir, e que tambem seria obrigado a fazer andayme que for necesario de sorte que não prive os exzercicioz que se costumam fazer na veneravel ordem emprestando (ilegivel) sobreditoz a madeyra com que se acharem na caza da fabrica (ilegivel) servido de andayme que se fez para a pintura da cappella mor cuja obra será obrigado a pegar nella nos primeyros diaz do mez de Fevereyro do anno prezente e dalla acabada em quinze mezez que hão de ter fim em o primeyro do mez de Novembro de mil e sete centos e trinta e outo trazendo na dita obra oz officiaez que lhes forem necesarioz e faltando elle Mestre Caetano da Costa a pegar na dita obra no dito dia ou ao despois de andar fazendo se por algum acontecimento que haja de falta de officiaez ou mestre ou tintaz, ou dedoensa que pase de quinze diaz que se não conthenue a dita pintura poderam ellez sobreditoz meterem outroz quaizquer mestrez e officiaez e fazer a dita pintura e serem pagoz a custo delle dito Mestre Caetano da Costa Coelho, e pella dita obra feita e acabada no dito tempo de vinte mezes lhe dão ellez sobreditoz Irmãos quatro mil cruzados pagos aos quarteiz de seiz em seiz mezes trezentos mil reis a saber do primeiro dia que pegar na dita obra e seiz mezez trezentoz mil reis, e do dito pagamento a outroz seiz mezez outroz trezentos mil reiz, e asim se hirão conthinuando os maiz pagamentoz cada seiz mezez em thé se completarem a dita quanthia dos ditos quatro mil cruzadoz na forma dos ditoz pagamentoz e dizpoiz de acabada a dita obra se lhe conthenuaram os ditoz pagamentoz emthé completar a dita quantia a tempo necesario, e porque ellez ditos ministro visministro e maiz Irmãos enteressão na serteza de fazer a dita obra com toda a prefeyção no dito tempo lhe concedem maiz dous mezez de tempo para a fatura della mais no cazo que o dito Caetano da Costa Coelho exseda do tempo consignado dos vinte mezez e doz dous mezes, que se lhe concede se dez contaram digo se lhe descontaram do resto dos seus pagamentos duzentoz mil reis doz quaiz ficaria sem acção alguma para os cobrar e logo pello dito Caetano da Costa Coelho foy dito perante as mezmaz testemunhas que elle aseytava a dita obra de bayxo das clausulas, e condisois e obrigaçoinz expendidas aqui declaradaz nesta escriptu-

ra dada e acabada de tudo em sua ultima prefeição da pintura de prespetiva payneis estufados e nam tem duvida caso que não acabe a dita obra no tempo declarado perder oz ditoz duzentoz mil reiz de pena convencional para cuja solução obrigava sua pessoa e todoz os seus bens moveiz e de raiz havidos e por haver prezentes e futuros, e o melhor parado dellez e para maiz segurança offerecia por seu fiador, e principal pagador a Manoel Vellozo de Carvalho que presente estava e por elle foy dito que de sua livre vontade e sem constrangimento de pessoa alguma ficava por seu fiador e principal pagador do dito Caetano da Costa Coelho, e como tal por elle se obriga a fazer acabar a dita obra asim e da mesma maneyra em que está obrigado o dito seu fiado para o que obriga sua pessoa e todoz oz seuz benz moveiz e de raiz havidoz e por haver e o melhor parado dellez, e pello fiado e fiador foy maiz dito que elles contra comprimentos desta obrigação não querião ser ouvidoz em juizo nem fora dellez sem primeyro darem fim e acabada a dita obra na forma declarada nesta ezcriptura e nesta forma diserão todoz que estavão havindoz e ajustadoz e consertadoz para o que me pedirão lhe fizesse esta escriptura, nesta nota que ao despoiz de lida aseytarão cada *hum na parte que lhe tocava e eu tabelião* aseyto como pessoa publica e estipulante e aseytante asygnarão com testemunhas prezentez Raphael de Azevedo e João Alvez reconhecidaz de mim tabelião Custodio da Costa Gouveia que o ezcrevy (seguem-se assinaturas).

(Documento n.º 4)

Termo que se fez em meza para pagamento do resto que se devia a Caetano da Costa da pintura do tecto da capella.

Aos dous dias do mes de Agosto do anno de mil seis centos digo do anno de mil sete centos e corenta nesta cidade de São Seb.eam do Rio de Janeiro e no Consistorio da Ven.al Ordem 3.ª de N. S. P.e São Fran.co estando juntos e congregados em meza o M. R. P.e Comissario Fr. Antonio do Extremo e o S.r Irmão Ministro Franc.º de Almeida e Sylva e mais irmãos definidores foi lida hua petição de Caetano da Costa Coelho pedindo se lhe mandace satisfazer coatro



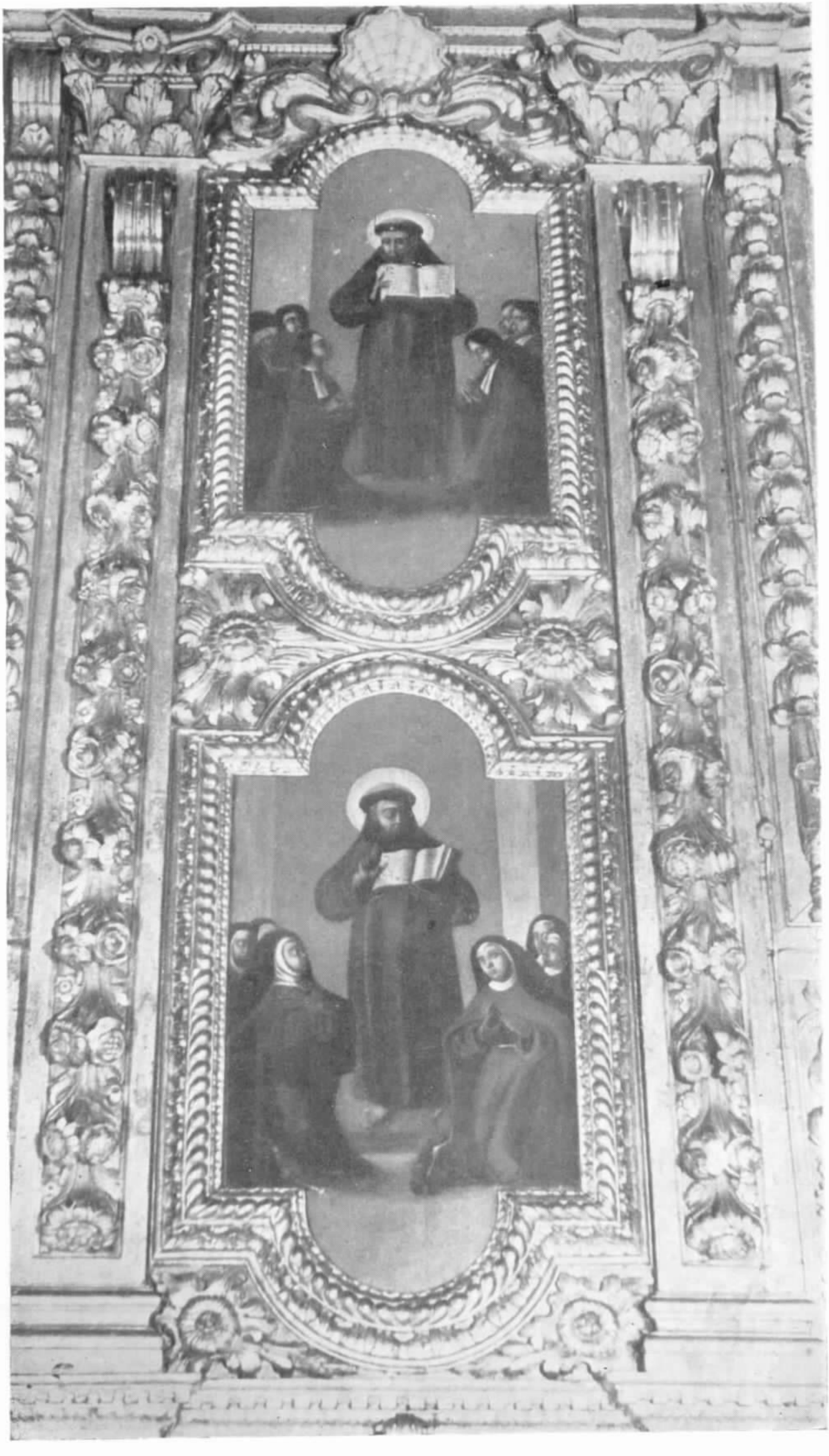
*Painel central da pintura do forro da capela-mor da igreja de São Francisco da Penitencia.*



*Outros painéis existentes na capela-mor da mesma igreja.*



*Painéis tambem existentes na capela-mor da mesma igreja.*



*Pinturas laterais da capela-mor da mesma igreja.*

sentos e corenta e coatro mil reis que se lhe restavão a dever da pintura do tecto da capella dos Exercicios conforme a escriptura que se achava lançada no cartorio do tabelião Custodio da Costa feita em vinte de janr.º de mil sete centos e trinta e sette e porque nella se acha hua clausulla de obrigação que fez o ditto Caetano da Costa que faria a dita pintura no termo de vinte dous meses e não o cumprindo asim perderia dos coatro mil cruzados por que foi ajustada duzentos mil reis e ponderadas as sircunstancias deste ajuste, e ouvidos os pareceres se resolveo por votos com aprovação de todos os Irmãos se lhe endenizasse a sua conta sem deminuição algua dando por mão que suposto tinha exedido ao tempo de seu ajuste, constava que varias vezes lhe tinhão dito os Irmãos Ministro antecedentes, tambem o imediato a esta mesa e alguns officiaes, que afinasse prefeita ainda que excedece o tempo do seu ajuste, como tambem consta que para hir pintar o tecto da sancristia de N. S.ª da Candelaria pedio faculdade a mesa e se lhe concedeu e não parecia justo se lhe abatessem os ditos duzentos mil reis quando a pintura se achava tanto a aprovação digo a satisfação da ordem e de como assim se *resolveo se deo ordem ao irmão syndico Manoel (ilegivel)* para satisfazer aodito Caetano da Costa o resto da sua conta de que se fez este termo que asignarão o Irmão Ministro e mais irmãos da mesa e eu Manoel dos Santos Pinto Secretario actual que sou da d.ª Ven.al Ordem o escrevy (seguem-se varias assinaturas).

(Documento n.º 5)

Escritura de quitação e distrato (ilegivel) fazem Caetano da Costa Coelho e a Ordem 3.ª de sam Francisco.

Saybam q.tos este publico instrom.to de quitação e distrato virem que no anno do Nascimento do Nosso Senhor Jesus christo de mil setecentos e quarenta e tres annoz aos doze dias do mes de Mayo do dito anno nesta cidade do R.º de Janr.º no convento de Santo Antonio no consistorio da Veneravel Ordem terceyra onde eu Tabelião fui e sendo ahy estando em meza o Ministro della e mais irmãos de meza ao diante asignados e tao bem Caetano da Costa Coelho todos

q reconheço pellos mesmoz aqui nomeados e logo pelloz ditos e logo pellos dittoz Ministro emais Irmãos foi dito q o ditto Caetano da Costa Coelho lhe havia feito hua escritura de obrigação de fazer toda a pintura do Arco da cappela para baixo com as mais condições (ilegivel) nella expreçadas feito em minha notta em vinte e sete de Janr.º de mil e sete centos e trinta e sete a qual obra da pintura se acha feita a sua satisfação de que dava quitação geral digo quitação ao ditto Caetano da Costa Coelho pelo qual tão bem foi dito q havia recebido a quantia declarada na dita escritura porq se havia obrigado a fazer a dita pintura porque se havia obrigado digo pintura em dinheyro de contado q pela haver recebido disse que lhe dava a quitação geral e plenaria de hoje para sempre para sua (ilegivel) per sy nem por outrem e por estarem asim ajustados digo asim todos satisfeitos disserão que havião aqui a escritura de obrigação por destratada e de nenhu vigor para o que me pedirão lhe fizesse esta escritura nesta notta que lhe ly de que dou fé e aseitarão e eu tabelião aceito como pessoa publica stepulante e aseitante e asignarão com test.as prez.es Rafael de Azevedo Manoel Ferr.ª reconhecidas de mim (seguem-se assinaturas).

NAIR BATISTA

# DECORAÇÃO DAS MALOCAS INDÍGENAS

O INDIO, que tanto gosta do enfeite individual, quasi nunca se preocupou com a decoração da sua maloca. Assim, mesmo entre os bons etnógrafos, só excepcionalmente encontrar-se-á qualquer referencia a objetos artísticos ou motivos decorativos que façam parte integrante da casa, servindo ao seu embelezamento, quer externo, quer interno.

Falando em ornamentação integrante do corpo das edificações, ficam excluidas, já se vê, peças do mobiliario, quasi inexistente, mas entre as quais, afora as redes, não podem ser esquecidos os interessantes banquinhos, aliás, para Nordenskiold, elemento cultural amazônico, falqueados num só bloco de madeira e que, alem de pintados, amiude tomam a forma de animais, como onças, jacarés e jaburús.

Dignos ainda de assinalamento são certos objetos em que se testemunha o evidente desejo do adorno caseiro. Tal é o caso de algumas figuras zoomórficas, quasi sempre aves (jaburús, aningas, andorinhas), feitas com espigas de milho, ainda revestidas da sua palha. Esses bichos, às vezes em tamanho natural, ficam suspensos à cumieira em atitude de vôo, ou são equilibrados, de pé, sobre as traves transversais do teto, mostrando-se não raro tão perfeitos que se diriam vivos. Para alguns autores, essa é apenas uma maneira artística de que lança mão o amerindio para guardar o cereal a ser aproveitado mais tarde. Diga-se, porem, existirem outros manufaturados exclusivamente com a palha do milho ou folhas de palmei-

ra, e que não têm, portanto, qualquer fim utilitario, a não ser servirem de alvo às pequeninas setas, sem veneno, com que os indiosinhos, desde cedo, se exercitam no sopro da zarabatana. Exemplo disso é um belo carará, de asas raiadas de preto, reproduzido num dos trabalhos de Koch-Gruenberg, e cujo corpo está traspassado por um dardo.

Encontram-se tambem bonecas de barro ou de palha entre os brinquedos das crianças e, às vezes, como sinal de festa no aldeiamento, as do último tipo são levantadas num pau, sobre as casas.

Ornamento bastante mais raro foi o que Whiffen apreciou em uma das malocas dos Uitoto, do Japurá: duas estatuas de madeira, pintadas a cores, e que representavam um homem e uma mulher, em tamanho natural.

Dizíamos, porem, que o amerindio bem poucas vezes se lembra de embelezar os seus *interiores* e não será difícil explicar as razões desse seu descaso pelo que tanto agrada aos civilizados. Em primeiro lugar, por melhor que lhe seja o acabamento, mas dado o material com que é feita, a habitação indígena nunca será uma construção duradoura. Por outro lado, muitos são os motivos que levam os seus moradores a abandoná-la com frequencia. Motivos de guerra em que, não raro, as choças são queimadas pelo inimigo. Motivos de doença ou morte. Esgotamento das terras próximas, em que fazem as roças. Escassez da caça e da pesca.

Mas há mais ainda. No que se refere à decoração dos tetos e paredes, esta não poderá ser feita diretamente sobre a palha ou barro (1) empregados nas construções. Quando muito, terá de ser realizada em painéis, só depois aplicados sobre as superfícies de revestimento. Acrescente-se, porem, que, no interior das casas, esses mesmos painéis dificilmente resistiriam à continua fumaceira que se desprende dos fogos sempre acesos e que tudo tisnam de fuligem. Tanto assim, que para os seus adornos mais delicados, principalmente os

---

(1) — O barro só excepcionalmente será utilizado nas edificações indígenas. Na verdade, os fatores climáticos e a riqueza da flora fazem com que seja sempre preferido o material vegetal, principalmente folhas de palmeira. Todavia, certas tribus que vivem em campo aberto de regiões altas, mais expostas, por isso, ao vento e ao frio, protegem as suas casas *circulares de cúpula de palha, com espessa parede de barro.* Assim acontece com os Macuxí e Arecuna, com aldeias, já nas cercanias do Roroimã.

de plumaria, têm os indios cuidados especiais, mantendo-os sempre dentro de cestos bem fechados. Há mesmo em algumas tribus uma casinha à parte, destinada exclusivamente à guarda das máscaras, só utilizadas nos dias de festa. Se esse uso parece obedecer a certas superstições, pois que às mulheres é vedado o ingresso nesses recintos sagrados, pode-se tambem pensar que tal prática visa a melhor conservação de peças muito trabalhosas, e que, devido às suas dimensões, dificilmente seriam preservadas como os objetos menores.

Contudo, a despeito de tantos empecilhos, há uma ou outra tribu que se tem destacado por pequenos ensaios de ornamentação das suas malocas, seja por desenhos, a traço preto ou de cor, sobre os postes e travessões que lhes sustentam a cobertura, seja pela aposição às suas paredes de painéis ou frisos tambem com representações pictográficas.

Esses painéis, como Von den Steinen os viu numa aldeia Bacairí do Xingú e o Rev. P. P. Kok entre os Betóia do Papurí, afluente do Uaupés, são sempre feitos com o mesmo liber ou entrecasca de certas árvores (Moraceas, Esterculeaceas), que lhes serve tambem para o preparo das grandes máscaras, cobertores, tapa-rabos, saquinhos e tudo o mais em que possa substituir o pano que lhes falta. *Tururí* é o nome que em lingua geral se dá a essa estopa vegetal e que abrange ainda a espata de certas palmeiras, aproveitadas tambem para o mesmo fim.

O friso da maloca Bacairí era bastante tosco. Sobre um fundo previamente enegrecido a fuligem, tinha todos os seus desenhos feitos com argila branca ou amarela. Nele se viam representados, alem de pontos, anéis, triângulos e quadriláteros, alguns peixes e, repetidamente, o pequeno triângulo feito com folíolo de palmeira, chamado *ulurí*, que as mulheres da tribu trazem sobre o pubis, à maneira de tanga.

Mais ricos de colorido e tambem com motivos mais variados são os painéis descritos pelo Rev. Kok entre os Tucano, Desana, Pira-tapuia e outras tribus do alto rio Negro. Alí, sobre o mesmo fundo negro de picumã, mas pintados a duas cores, vermelho e preto azulado, apareciam serpentes, máscaras de dança e até uns arremedos de veleiros e vapores. Estas duas últimas representações provavam

que alguns daqueles indios já teriam descido, com os brancos, até Santa Isabel ou mesmo Manaus.

Quasi sempre essas guarnições de parede eram vistas nas *casas de dança*, isto é, nas choças especialmente destinadas às festas.

Pelo que diz Kok, a tinta vermelha empregada pelos indígenas e a que chamam *eengenonja*, parece ser o carajurú que, ao lado do urucú, é dos corantes encarnados mais em uso entre os aborígenes. Quanto à tinta preto-azulada, conhecida por *ueê*, era obtida pela torrefação das folhas de três arbustos, não se tratando, portanto, do tão divulgado suco de genipapo.

Koch-Gruenberg, que tambem privou com indios da nação Betóia, refere-se a painéis semelhantes, mas então dispostos na parede externa das casas, já se vê que quadrangulares, e nos quais, a quatro cores, preto, vermelho, amarelo e branco, podiam admirar-se não só alguns modelos dos trançados usados na tribu, como tambem figuras de homens, animais e utensilios domésticos.

Foi ainda entre indios do Uaupés (Cobeua, Uanana) que o mesmo autor viu figuras humanas com um metro e um metro e meio de altura, pintadas a branco e amarelo, sobre fundo vermelho escuro, nas vigas verticais de sustentação do teto. Essas figuras por vezes se estilizavam tanto que perdiam os seus carateres antropomórficos.

O painel reproduzido na nossa estampa N.º 1 provem da mesma região, embora não nos fosse possivel precisar por que indios do grupo Tucano teria sido executado. O autor adquiriu-o em Manaus de um colecionador que nem sempre tinha dados seguros sobre a procedencia dos seus objetos etnográficos. A peça, feita numa só folha de liber, bastante grossa, tem 1m,75 de comprimento por 1m,35 de largura. Alguns dos motivos nela representados mostram que o artista já tivera tambem contato com a civilização. Assim, os dois homens, que aparecem vestidos, um naviozinho (tipo dos *gaiolas* que percorrem os rios da Amazonia) e até uma tesoura que, pela regularidade dos contornos, deve ter sido decalcada sobre o proprio original.

Merece menção o exibicionismo dos bonecos, cujas calças, de braguilhas fechadas, não conseguem vestí-los de todo. E' que o in-



G. J. Simoni

*Fig. 1 — Painel feito numa só peça de liber por índios do grupo Tucano, do alto rio Negro.*



*Fig. 2 — Aldeiamento dos indios Urucuiana, no rio Jarí. A' esquerda, no primeiro plano, a maloca em que se achava o disco ornamental que aparece nas estampas 3 e 4. E' digno de nota o feitio dessa maloca, cuja cobertura não desce até o chão. Trata-se de um tipo de construção só adotado nas regiões de floresta e onde não há a temer a ação dos ventos. O etnógrafo Im Thurn já assinalara casas semelhantes entre certas tribus da Guiana Inglesa.*

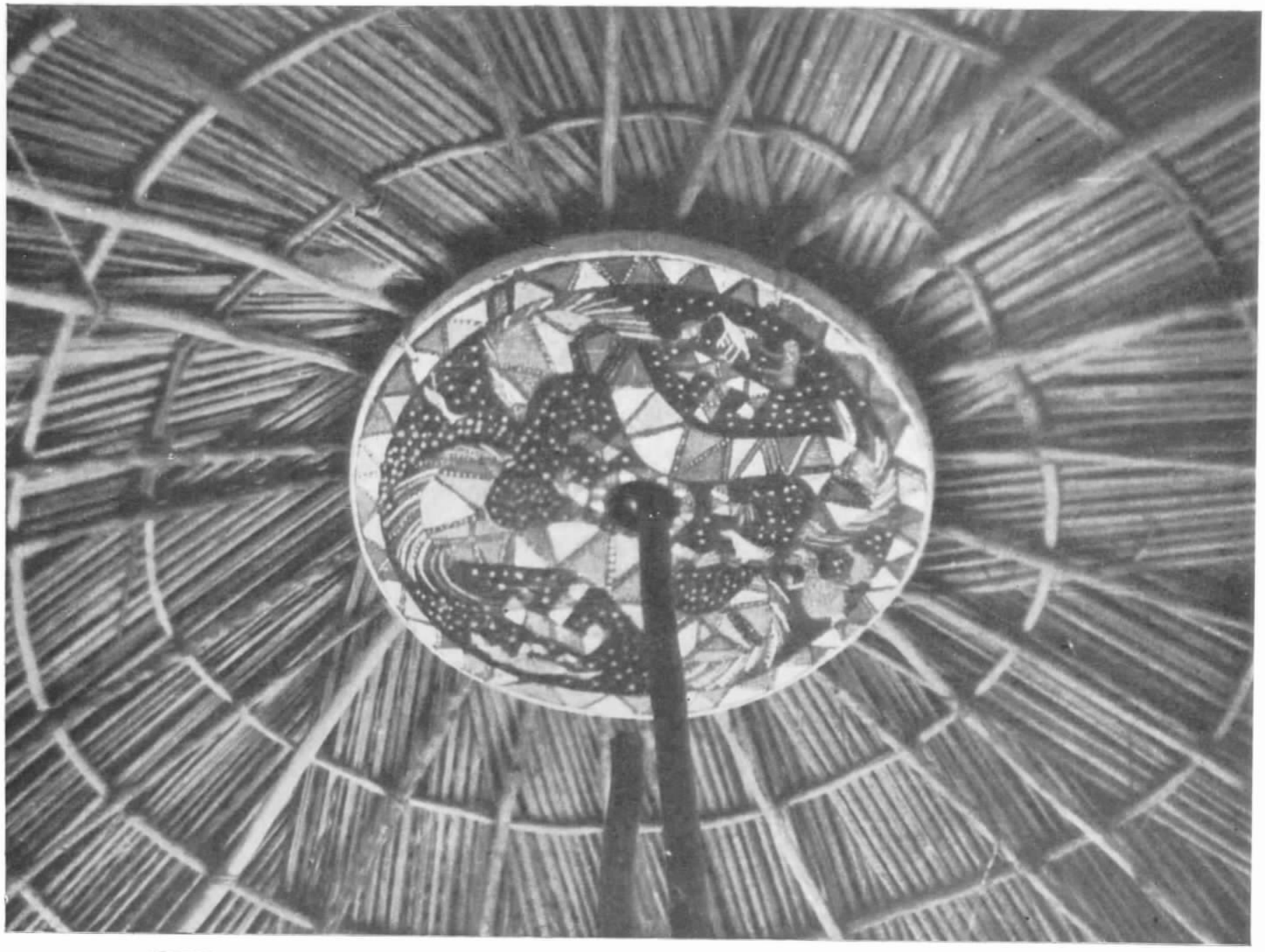


*Fig. 3 — Disco ornamental no vértice da maloca do Tuxaua dos indios Urucuiana, no rio Jarí.*

dio, por mais que se esforce, há de sempre ver nú o seu semelhante. Aliás, essa necessidade da representação de certas partes do corpo nos seus desenhos já fora notada por Von den Steinen, quando se achava entre os Bacairí. Assim, sempre que os indios faziam o seu *retrato* ou o de seu primo, ambos vestidos e de frente, nunca deixavam de figurar-lhes o sexo, o umbigo e... até o que só poderia ser visto se eles estivessem de costas e em posição bastante forçada.

Mas tornemos à ornamentação dos interiores indígenas, para nos referirmos, especialmente, a uma das mais raras peças visando a esse objetivo. Dela, ao que nos consta, só existe uma referencia. E' a de Crevaux, *no seu Voyages dans l'Amérique du Sud.*

Quando esse médico francês descia o Jarí, por volta de 1870, teve ocasião de admirar e depois adquirir um lindo disco de madeira, que servia de remate ao poste central de uma das malocas circulares dos indios Urucuiana. Tão belo era esse enfeite, todo pintado a cores, branco, amarelo e vermelho, que Crevaux teve a impressão de estar diante de um verdadeiro mosaico. E querendo conhecer a significação das figuras que nele apareciam, uma rã e varios monstros fabulosos, ouviu do tuxaua a seguinte explicação. A rã, em atitude de salto, exprimia o anseio dos Urucuiana, querendo vencer as cachoeiras do Jarí, para ir ver os brancos que moravam mais em baixo. Mas esse desejo deles era obstado pela força das mesmas cachoeiras, alí representadas pelos tais animais fantásticos, espécie de dragões apavorantes.

Mais tarde, entre os Apalaí, tambem do Jarí, Crevaux teve ensejo de ver outros ornamentos semelhantes, sempre engastados na viga mediana e servindo de remate interno ao teto das malocas em colmeia.

Pois bem. Passa-se mais de meio século e, agora, em 1938, alguns membros da Comissão Brasileira Demarcadora de Limites — Setor Norte—têm a ventura de encontrar e adquirir uma peça em tudo igual à que foi descrita por Crevaux. O mais curioso é que esse adorno foi tambem conseguido no Jarí e dos mesmos indios Urucuiana.

Graças à muita gentileza do Comte. Braz Dias de Aguiar, é que podemos reproduzir aquí, nas estampas N.os 3 e 4, dois aspetos des-

se esplêndido enfeite, que se acha hoje, em Belem do Pará, na sede da aludida Comissão, de que é chefe aquele ilustre oficial da nossa Marinha.

O disco, tirado num corte transversal de árvore, talvez um cedro, tem 0m,78 de diâmetro e cerca de 0m,05 de espessura. Infelizmente, não foi possivel obter que os indios lhe interpretassem os desenhos, mas que, certamente, hão de ter tambem alguma significação simbólica. Nos dois casos, conforme relata Crevaux e confirma a Comissão de Limites, o disco era sempre uma insignia de chefe e estava localizado na casa do tuxaua. Segundo informações colhidas no local, o fundo da peça, todo preto, teria sido previamente carbonizado, para que depois se lhe fizessem as pinturas. E' de notar a riqueza das suas cores, entre as quais avulta o azul, tinta das mais raras na paleta do indio sul americano. Tratar-se-á do nosso anil, desconhecido do selvícola, mas que pode ter chegado às mãos dos Urucuiana através do civilizado? E' verdade que Roth nos fala de uma bela tinta azul conseguida, pelos indios do Essequibo, dos frutos do *Pterocarpus guianensis*. Não sabemos se esta planta existirá na região do Jarí, mas como para a troca entre os aborígenes não há distancias... Por outro lado, convem não esquecer que os Urucuiana, tambem conhecidos por Guaiana, Uaiana, Aiana e Oiana, espalham os seus aldeiamentos por terras das Guianas francesa e holandesa.

E para terminar, diga-se que esses mesmos selvícolas tiveram o seu momento de notoriedade em meados do século XVIII, pois que a eles é imputado o rapto, e para sempre, de uma moça francesa, Mlle. Dujay, que, como desenhista, integrava a expedição do Dr. Patris, aos Montes Tumucumaque.

GASTÃO CRULS

(De um trabalho em preparo: HILEIA AMAZONICA)




*Fig. 4 — O mesmo disco reproduzido nas suas cores naturais.*

## BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE (PROF. ALFREDO DE) — *Estudo das materias de origem vegetal, em uso entre os indios do Brasil e das plantas de que procedem*, in Arquivos do Museu Nacional. Vol. XXVII. Rio de Janeiro, 1926.

KOCH-GRUENBERG — *Zwei Jahre unter den Indianern*. Berlin, 1909—1910. 2 vols.

KOK (REV. P. P.) — *Quelques notices ethnographiques sur les indiens du Rio Papuri*, in Anthropos, Tom. XX, Fasc. 3, 4, 1925 e Tom. XXI, Fasc. 5, 6, 1926.

NORDENSKIOLD (ERLAND) — *Comparative ethnographical studies*. Goteborg.

ROTH (WALTER EDMUND) — *An introductory study of the arts, crafts and customs of the Guiana Indians*. Washington, 1916—17.

STEINEN (KARL VON DEN) — *Entre os aborigenes do Brasil central*. Trad. de Egon Schaden. S. Paulo, 1940.

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

WHIFFEN (THOMAS) — *The North-West Amazons*. London, 1915.

G. C.

# VESTIGIOS ARTÍSTICOS DA DOMINAÇÃO LUSITANA NA AMAZONIA

O cristão lusitano chegou às portas do vale amazônico, pela via atlântica, em 1616. Encontrou, com um mundo exótico, de que já se falava com certo entusiasmo nas peças oficiais dos colonizadores das demais partes do Brasil-norte, concurrentes ingleses, irlandeses e holandeses, que se haviam adiantado em empreendimentos mercantís e intuitos imperialistas bem visiveis. Como era natural, teve de haver-se contra esses elementos estranhos, que possuiam feitorias comerciais e casas-fortes, à sombra das quais procuravam fixar dominio. O "entrevero" foi longo e dificil. Os "herejes", nomes que se deram àqueles concurrentes ousados e fortes, por fim tiveram que ceder, abandonando o campo, onde o cristão começou sua jornada de conquista econômica e espiritual.

A conquista econômica explicou-se na internação dos sertanistas que foram atingindo os altos rios para a colheita das especiarias, que tiveram, na Amazonia, a denominação de "Drogas do Sertão" e constavam de cacau, sementes utilizaveis na farmacopéia, da baunilha, do cravo, da canela, das raizes aromáticas, do puxurí, do urucú, da salsa, das sementes oleoginosas, das madeiras que, no século XVII e no século XVIII, foram intensamente empregadas na construção dos monumentos que deram fisionomia grandiosa ao Reino, na Europa (1).

---

(1) — No Arquivo Público do Estado do Pará, cidade de Belem, há, na seção de manuscritos, abundante documentação acerca da remessa de madeiras para essas construções, inclusive o Palacio de Queluz, cujas portas e janelas são de madeiras amazônicas.

A conquista espiritual formou um capítulo a mais no grande livro da obra de catequese que as Ordens Religiosas escreviam, por entre martirios e êxitos sensacionais. Franciscanos da Provincia de Santo Antonio, Jesuitas, Mercedarios, Carmelitas, Capuchos da Piedade, Capuchos da Conceição, em azáfama generosa, trabalharam, sem cessar, sobre a massa nativa, procurando convertê-la, modificando-lhe os sentimentos, alterando-lhe a cultura, utilizando-lhe o braço em empresas materiais que lhe davam ar menos primario, menos agreste, facilitando, emfim, a ação dos colonos e das autoridades civís, que, com a catequese, tiveram o caminho franqueado a todas as sortidas em que se empenharam.

A dominação lusitana exerceu-se, na Amazonia, mercê desses imperativos, durante dois séculos. Foi uma dominação que se condicionou admiravelmente à natureza da região, aceitando, sem reservas gritantes, as imposições de toda espécie que ela, tão diferente, tão autônoma na paisagem brasileira, lhe ditou A materia prima foi colhida pelo processo que o gentio ensinou. A circulação do homem e da riqueza se fez de acordo com as realidades fisiográficas da gigantesca rede fluvial. A alimentação decorreu da produção que o rio e a floresta proporcionaram. O trabalho todo se exerceu obedecendo ao condicionamento climático. A legislação política e moral, drástica, decretada do Reino, só foi obedecida com um quê de liberalismo, uma certa dose de licença, sem a qual seria letra morta. Partidas de casais açorianos, tentando criar uma sociedade distinta e uma economia de natureza diferente da que encontraram no vale, falharam estrepitosamente. Soldados, degredados, fundindo-se com a mulher indígena, amalgamaram uma familia que pôde triunfar na jornada de adaptação. Usos e costumes perderam, naturalmente, as características européias, acomodando-se pitorescamente às possibilidades do meio. Não constituisse o português aquele plástico extraordinario que tão bem provaria nessas latitudes tropicais, expressando um grau de adaptabilidade que tomou corpo e se fez sentir mesmo fora. De tal maneira circulando essa impressão que não será dificil descobrir ou compreender as razões que levaram S. M. o Rei Luiz XV, de França, a determinar um plano de ação nas Guianas, de certo modo copiado da experiencia lusitana na Amazonia.

No decorrer dessa longa fase de trabalho, os lusitanos assinalaram, porem, sua presença, em obras de criação artística, que permitem admiração mais ampla dos seus esforços para criar, na América, o Imperio sólido que foi o Brasil. Obras de criação artística que documentaram a sensibilidade especialíssima que tambem os acompanhou para as terras de ultramar. Nessa empresa, como nas outras, produzindo e criando com o material que a região lhes proporcionou e garantiu.

Na Amazonia, essas manifestações podem ser apreciadas principalmente em edificios públicos, fortificações, igrejas, conventos, traçados urbanos, residencias de tipo casa-grande, levantadas nos sitios do interior, ou nos sobrados das cidades e vilas.

Para os serviços iniciais, seguramente rápidos, o cristão lusitano encontrou materia prima abundante: madeira, para as palissadas de defesa contra o inimigo que podia surgir e para a instalação do dominio; barro, necessario ao emparedamento dos abrigos que começou a levantar; folhas de palmeira, de que se valeu para cobrir esses abrigos e as capelas que foi semeando. Depois, porem, quando sentiu que devia construir obra mais permanente, definitiva mesmo, houve de socorrer-se de materia prima que solicitou à Europa. E vieram, nos navios das "frotas", a cal e a pedra de cantaria, elementos de que sentia falta no vale. A cal até então consumida fora buscá-la nos sambaquís que encontrou. A pedra, meio areenta, nas cercanias de Belem, ou no Rio Negro e Amazonas, não oferecia segurança para a beleza de obras de vulto.

O braço para as operações era facil de aquisição o do gentio, abundantíssimo e aproveitavel pelo engenho que sempre revelou nas suas criações artísticas. E tanto assim que pelo Regimento das Missões e pela ordem regia de 27 de junho de 1727, os catequistas tiveram a incumbencia de ensinar oficios aos catecúmenos que constituiam justamente o rebanho indígena.

O mestre de obras e o técnico riscador de plantas e orientador de serviço, esse foi lusitano ou estrangeiro. Quando estrangeiro, contratado por Portugal nos melhores centros europeus. Buscado, consequentemente, em ambos os casos, fora da região, como era naturalíssimo.

Entre os mais notaveis técnicos lusitanos e estrangeiros que encontramos produzindo na Amazonia, assinalam-se Carlos Varjão Rolim, Antonio Lameira de Franca, João Vasco Manuel de Braum, Antonio Ladislau Monteiro Baena, Antonio Gonçalves, Manuel Alves Calheiros, Henrique Antonio Galucio, Antonio José Landi, Filipe Sturn, Domingos Sambucetti, João Gaspar Geraldo Grensfeld. De todos, os mais notaveis, Landi e Sturn.

Este, alemão, integrou, como aquele, o corpo de técnicos que Portugal contratou fora de suas fronteiras para os trabalhos de demarcações dos contérminos com as colonias espanholas. Devemos-lhe o forte de São Joaquim, no vale do Rio Branco, e as casas-fortes de São Gabriel e Marabitanas, no alto Rio Negro, como as plantas de Barcelos e dos respetivos edificios públicos.

Landi, professor de arquitetura e perspectiva no Instituto de Ciencias de Bolonha, onde nascera, foi o autor de todos os projetos e o construtor de igrejas e proprios estaduais que se levantaram em Belem, no ciclo colonial, século XVIII. Sua obra ficou. Tem carater monumental. Impressiona vivamente.

No século XVII, as obras realizadas na Amazonia, como já escrevemos atrás, tiveram carater provisorio. No século XVIII, perderam aquele aspeto, tomando ares definitivos, que nos permitem, ainda nos dias de hoje, apreciá-los. Tanto em Belem como na hinterlandia. E' justamente nessa fase que atuam os técnicos a que nos referimos.

No tocante a empreendimentos urbanísticos, realizaram-se com atividade. Executou-se verdadeiro programa de reformas e de criação. Como que se procurou dar, principalmente à capital paraense, um todo de grandiosidade, dentro de vasto plano de intensa valorização que singularizou a política portuguesa, a começar de Pombal, no concernente a Amazonia. Plano de valorização e de reformas que fez circular a noticia de que não estava longe das cogitações do Ministro e de S. M. a idéia de vir fixar às margens do Rio-Rei, a sede da Monarquia.

Belem não tivera traçado regular. Começara como todos os nucleos formados à sombra de estabelecimentos militares. No século

XVIII, todavia, já apresentava o aspeto interessante, que arrancou de La Condamine os períodos de que se ufanaria a cidade: "*une grande ville, des rues bien alignées, des maisons riantes, la plupart rebaties depuis trente ans em pierre & en mailon, des Eglises magnifiques*". Diferindo, consequentemente, do que lemos nos períodos de cronistas anteriores ou nas proprias descrições oficiais, que riscaram retratos pobres da capital nascente, rival, de longa data, da cidade de São Luiz.

Nessa fase, por ordem do capitão-general Manuel Bernardo de Melo e Castro, fez-se-lhe uma planta minuciosa que nos revela o crescimento do velho burgo. Ano de 1761. Em 1791, outro, da autoria do tenente-coronel Teodosio Constantino de Chermont. Ambos fixando, a grandes tintas, a extensão, o desenvolvimento, as depressões que lhe embaraçavam o crescimento regular.

Enquanto Belem se formava assim sem disciplina, Barcelos, antigo aldeiamento estabelecido pelos Carmelitas à margem direita do Rio Negro, formava-se, construia-se obedecendo à planta que traçou Filipe Sturn, no ano de 1755. Elevada à condição de vila-capital da Capitania de São José do Rio Negro, esse primitivo traçado sofreu alteração, mais tarde, para executar-se novo plano, ainda da autoria de Sturn. No primeiro período, quando alí residiu o capitão-general Francisco Xavier de Mendonça Furtado, ergueram-se varios edificios. Em 1759, esses edificios caíam. Sturn programou novas edificações, inclusive um palacio governamental de proporções e aspeto grandioso, de que se guarda, no arquivo de Belem, apenas um pedaço de planta, suficiente, porem, para dar uma idéia de seu porte monumental. Em 1808, a ruina tomava conta de Barcelos. Deixara de ser vila-capital, transferida para Lugar da Barra, atualmente Manaus. Portas, janelas, telhas de seus edificios que a respetiva câmara não defendera, mandados por embaixo pelo perigo a que expunham a vida dos moradores, passavam para as novas construções que então se principiavam na Barra, por sua vez, como a generalidade dos burgos brasileiros, nascendo sem ajustar-se a um projeto.

Macapá, Ourem, Bragança e Mazagão foram os outros centros em que se fez a exceção de previos traçados urbanos. Mandadas

organizar para receber colonos transportados dos Açores e da A'frica, deu-se-lhes traçado regular para as primeiras ruas e praças, traçados de que temos noticia segura através da correspondencia dos Governadores com a Metrópole e das autoridades daquelas vilas com os Governadores.

Quanto a igrejas e conventos, levantaram-nas as varias Ordens que se atiraram à conversão do gentio, tanto em Belem como no interior. Em Belem, os conventos e igrejas de Santo Alexandre, dos Jesuitas, Mercês, Carmo, Santo Antonio, São Boaventura, São José. No interior os Jesuitas construiram convento na Vigia e Sousel. Os Carmelitas tiveram hospicio em Barcelos, Gurupá e Vigia. Os Franciscanos, convento em Cametá. Os Mercedarios, convento em Cametá e Vigia. Os Capuchos da Piedade, hospicio em Gurupá e Carrazedo.

Cerca de oito dezenas de igrejas e capelas essas mesmas Ordens ergueram no interior, algumas de porte soberbo, alfaias ricas. Em muitas, como nos conventos de Belem, fizeram obras de talha de um relevo notavel, sendo de assinalar-se o que encontramos em Santo Alexandre e no Carmo.

Em Belem, todavia, alem desses templos e casas religiosas, houve outros: Catedral, Rosario dos Pretos, Rosario dos Brancos, Santana, São João e capela mantida pela familia do desembargador Pombo.

Interrompida a ação imediata das Ordens Religiosas, em consequencia das medidas decretadas pelo Marquês de Pombal, Carmelitas, Mercedarios e Franciscanos de Santo Antonio e sacerdotes regulares, no mister de vigarios, continuaram a obra religiosa. Não se lhes deram, porem, os elementos necessarios para que pudessem defender aquele patrimonio precioso, erguido a tanto custo, a tanto esforço. E o resultado foi a ruina que começou a envolver tudo. Em 1786, o capitão-general Martinho de Sousa e Albuquerque e o Bispo Frei Caetano Brandão assinalavam a decadencia que imperava, estando as igrejas a caminho de fim, se não lhes mandasse S. M. a ajuda precisa e urgente para tentar-se restauração. Em 1790, a situação não se modificara. Segundo uma relação que cons-

ta do códice 897, da seção de manuscritos da biblioteca do Pará, havia em toda a Amazonia, a esse tempo, oitenta e quatro templos em ruina, carecendo ademais de alfaias e de sacerdotes.

No referente a fortificações, os portugueses, na luta pela defesa de suas posições na bacia gigantesca, montaram-nas por toda parte. Onde sentiram perigo iminente, correram a preparar estabelecimentos que lhes garantissem o dominio. Em dois séculos, num espàço imenso, quanto é o da Amazonia, que conquistaram e incorporaram ao imperio, ergueram vinte e duas casas-fortes, fortins e simples posições artilhadas. Algumas trabalhosas como as de São Gabriel, elevada sobre a ilha desse nome, no trecho encachoeirado do Rio Negro. Algumas de vulto, como as de Macapá, São Joaquim do Rio Branco, aquela com cinquenta e oito peças de grosso calibre. Algumas em posições únicas, que evidenciavam a visão estratégica dos que a chantaram, como, para exemplificar, a de O'bidos. Quasi todas de pedra e barro, taipa e pilão. O Presepio foi, a principio, mais uma palissada, depois obra de taipa de pilão, como os fortins de São José do Rio Negro e Santarem. Em sua quasi generalidade, obedecendo ao tipo Vauban. Pela ordem cronológica das respetivas fundações, esses estabelecimentos militares foram os seguintes: Gurupá, Desterro, Araguarí, São Pedro Nolasco, São José do Rio Negro, Nossa Senhora das Mercês da Barra, Santarem, reduto de Macapá, Barcelos, Curiaú, São Gabriel, Marabitanas, Macapá, Tabatinga, São José, Santo Antonio, São Joaquim do Rio Branco, Nossa Senhora de Nazaré de Alcobaça.

Os edificios públicos mais notaveis, evidentemente os vamos encontrar em Belem. De maior vulto, ar monumental, o palacio do governo, principiado na administração de Manuel Bernardo de Melo e Castro e concluido na de João Pereira Caldas. Risco e construção de Landi, modificado mais tarde, decorado já no período republicano, não encontra rival nas demais construções que, no gênero, se fizeram no norte do Brasil, no período colonial.

O hospital de caridade, devido à generosidade do Bispo Frei Caetano Brandão, hoje pertencente a uma companhia japonesa, foi

outro proprio majestoso, como a casa onde, durante muito tempo, funcionou a câmara municipal de Belem. Ainda pode citar-se o predio central do arsenal de marinha, aproveitado do antigo convento de São Boaventura, dos Capuchos da Conceição.

No que diz respeito aos sobrados e às residencias tipo casa-grande dos sitios do interior, inicialmente devemos salientar que, no século I do dominio, secúlo XVII, o colono habitou sem conforto, em meio à pobreza que lhe caraterizou o existir. Quasi como o nativo, nesse particular. No século II, século XVIII, portanto, já com a posse efetiva da terra, ligado a ela pelo trato agrícola, tendo a seu serviço o escravo da selva mais distante ou a peça africana, plantando cacau, algodão, café, cana e tabaco, fabricando açucar, morou na cidade ou no sitio com certo bem-estar que os cronistas assinalam.

Em Belem, no que chamamos hoje a "*cidade velha*", no século XVIII os predios, já de dois pisos, revelavam o conforto do povoador, indicando o grau de segurança financeira que o assinalava.

No Tocantins, no Igarapé-mirí, no Baixo Amazonas, registrou-se até certo fausto. As residencias dos grandes sesmeiros, dos capitães-mores, dos senhores de engenho, dos plantadores de cacau, ofereciam ar afidalgado. Como no Nordeste, casas-grandes com mobiliario de jacarandá, baixelas de alto valor, abundante criadagem. Ouçamos, a respeito, a palavra de Frei João de São José, com referencia ao solar da familia Morais Bitencourt, que vinha de tempos distantes, do período do desbravamento do vale tocantino e das primeiras horas da vila de Cametá-nova: — "... e nas ilhas vizinhas planta o senhor de engenho os seus canaviais de assucar. Tem perto destes casas magnificas e adornadas ao estylo da côrte, com cadeiras de veludo cortinas de damasco, papeleiros, camadas e cantoneiras com serviço de baixella e porcellana, e tudo com grande aceio. A familia é numerosa e excellentemente educada..." "O numero da familia é grande, só de mulheres brancas excede de quarenta, e entre indios, negros, escravos e meninos, nos persuadimos excede de duzentas pessoas..."

Mais para o alto sertão, no vale do Rio Negro, ano de 1786, Alexandre Rodrigues Ferreira encontrou, como encontrara em Belem,

anos de 1784, o mesmo processo de construção residencial: — "nenhuma se guarnece de paredes de pedra e cal: Levantam os esteios das madeiras mais fortes e duraveis, cujas extremidades fincam na terra, com a cautella, quando muito, de as testarem, e não aguçarem. Em vez de pregarem os caibros que atravessam, para fazerem o engradamento, atam-n'os com os cipós do Uambé, e de timbé-titica, e sem adubarem o tijuco, nem muitas vezes fazerem uso da colher, mesmo á mão vão embuçando o frontal. Para resguardarem das chuvas o logar imediato aos alicerces que não tem, guarnecem-n'o de uma sapata de pedra e cal, revistida de tijolo".

As manifestações emocionais que assinalaram a passagem do lusitano pela Amazonia estão precisando ser convenientemente examinadas, numa identificação que não deve demorar. Ninguem, até o presente, se abalançou sequer a levantar o inventario desse material, capítulo precioso da historia espiritual do Brasil. Nestas linhas, como no ensaio acerca das "fontes manuscritas para a historia da arte no vale amazônico", em que trabalhamos presentemente, houve apenas a intenção de solicitar a atenção dos nossos críticos e historiadores da arte para o patrimonio admiravelmente precioso que ainda está de pé no extremo-norte, obra a que o Patrimonio Histórico e Artístico Nacional deve lançar-se com a solicitude que lhe carateriza as atividades.

ARTUR CESAR FERREIRA REIS

# AS AVARIAS NAS ESCULTURAS DO PERÍODO COLONIAL DE MINAS GERAIS

Por solicitação do "Serviço do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional", empreendemos um estudo da cantaria das igrejas espalhadas pelo Estado de Minas Gerais. Esses monumentos revelam desgastes e alterações que levam ao temor de sua destruição próxima por ação do tempo.

Das observações feitas "in loco" e dos ensaios de laboratorio realizados damos aquí um relatorio. Força é salientar que o assunto não está esgotado. Muitas das afirmações subsequentes não passam de opiniões. As dificuldades em provar todas as asserções são grandes, bem como as de reconstituir, em ensaios rápidos, o processo natural de alteração a que são sujeitas as esculturas.

Finalizamos com a exposição do que, em nosso parecer, deve ser realizado, afim de melhor proteger os monumentos coloniais de mais graves alterações. Incluimos, alem de fotografias demonstrativas das alterações, uma coleção de aspetos locais, de valor ilustrativo apenas.

Foi sobretudo o abandono em que jazeram as obras em pedra sabão do tempo da colonia o maior responsavel por sua mutilação *por mãos humanas*: Lá estão, para só citar exemplos de mais típico vandalismo os dedos decepados do profeta Jonas, a lingua do mesmo profeta, que de dentro da boca, imaginamos, somente um requintado torturador medieval iria arrancar. Falta parte do pé a

Osée; quebrou-se o canto da cornija da coluna que sustenta Daniel; o painel seguro por Ezequiel foi destruido evidentemente a golpes, e sua mão direita, com o punho, deve ter sido vítima de um "shake-hands" brutal; Habacuc não tem mais a ponta do pé, e todo o antebraço direito; sobre o manto e a base da coluna de Jeremias há profundas inscrições em caracteres árabes, evidentemente não gravados pelo Aleijadinho.

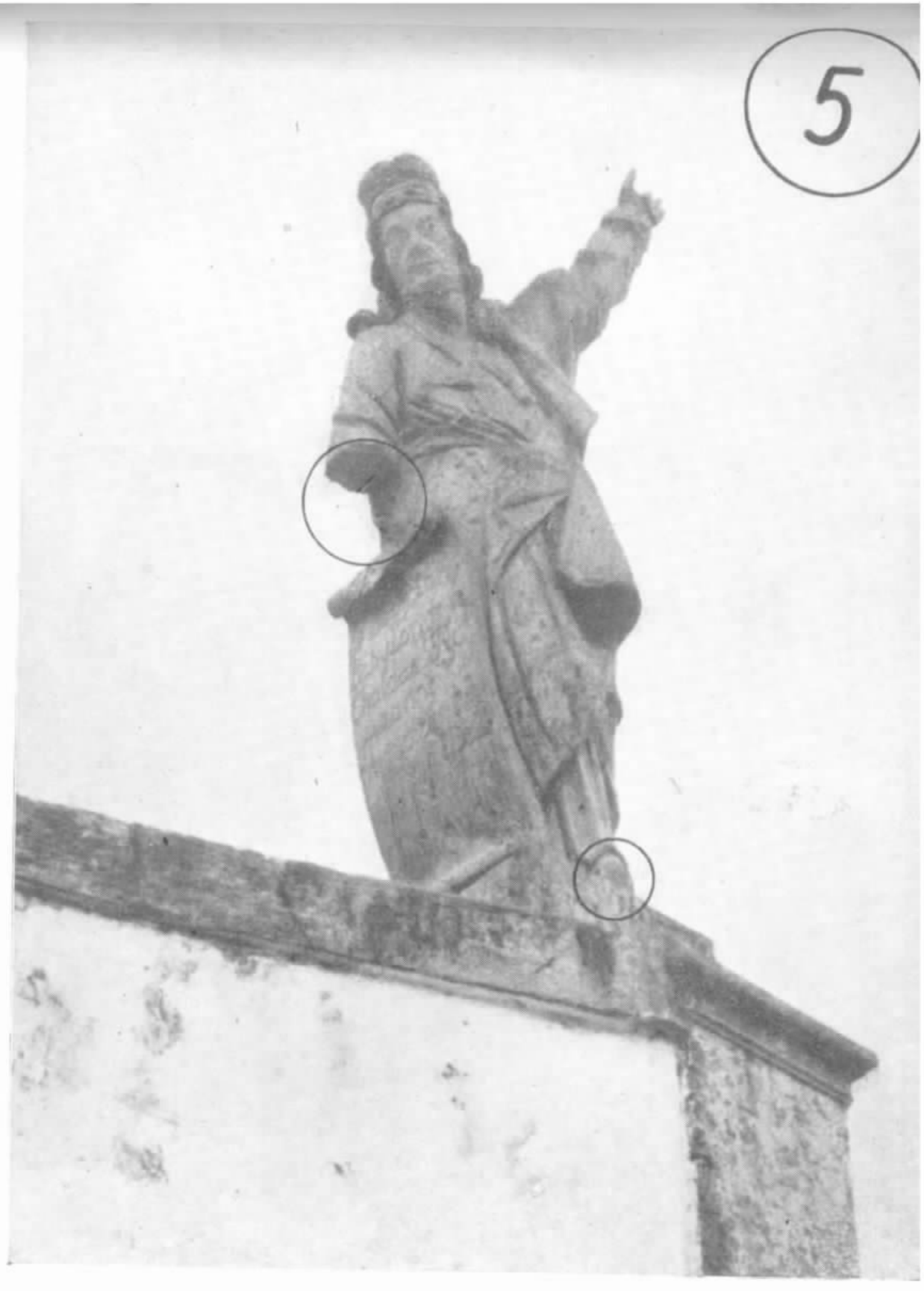
As mutilações hoje visiveis em Congonhas, com as desproporções anatômicas, e os defeitos de posição dos pés dos profetas (sobretudo Isaías, Jeremias e Jonas) dão ao forasteiro sensações bizarras: — Sente-se como se aquelas imagens fossem seres vivos que alí quedaram petrificados, vítimas de algum genio malfazejo, após torturas gaiatas. Nas fotografias 2, 5, 6 e 7 se podem apreciar os defeitos apontados — provas do quanto a ignorancia popular prejudicou àquelas obras, entregues a quem não as soube respeitar, se não fora pelo conteudo pictórico, pelo significado religioso que possuem.

Em Ouro Preto, a imagem de S. Miguel em Senhor de Matosinhos (foto 10) está perfeita. Tem, é verdade, dois hediondos apêndices modernos, duas lâmpadas com abajur de vidro roseo. A situação da imagem, e a localização da igreja explicam, melhor do que qualquer outra teoria, o seu estado de conservação — é dificil o acesso ao nicho onde está abrigada.

A intervenção do SPHAN, com medidas de cuidado por essas obras, é assim grandemente oportuna; a criação deste serviço, com a orientação que lhe vem sendo dada, atende a uma premente necessidade.

Outra causa que reputo responsavel pelos desgastes é a repetição de "limpezas" mal conduzidas sobre algumas igrejas e monumentos. Tivemos ocasião de observar pessoalmente, há alguns anos, uma destas, verdadeira "razzia" a massete, picão e escova d'aço nas volutas, carrancas e florões que ornam a fachada da penitenciaria de Ouro Preto. Fachada, umbrais, molduras, colunas das portas e janelas do Santuario e do Seminario de Congonhas foram "lavados" a raspadeira e escova. Nas fotografias 12 a 14 (tamanho natural) podem-se ver os vestigios deste tratamento brutal sobre a pedra sabão, mole e de facil desgaste. Enquanto os ornatos dos man-




*Os profetas de Congonhas do Campo, esculpidos em pedra sabão pelo Aleijadinho. Nas fotografias estão indicadas as mutilações sofridas.*







*Outros sinais de mutilação proposital nas estatuas dos profetas.*




*A imagem de São Miguel, da igreja do Bom Jesús de Matosinhos, em Ouro Preto; essa imagem se encontra em estado perfeito.*







*Fotografias em que se veem os vestigios deixados na pedra sabão p[illegible] s" [illegible] cond*




*Fotografia que mostra os desgastes causados na pedra pelas limpezas mal conduzidas.*




*Fotografia onde se veem na cavidade da pedra cristais de óxido de ferro.*

186






tos dos profetas, virgens de tais "cuidados", são nítidos e de admiravel finura (foto 12), os do portal do seminario (fotos 13 e 14) são toscos, de contornos imprecisos. O mesmo se aprecia no portal da Igreja, no qual se via, há anos, a cor azul caraterística da pedra recentemente limpa.

## OBSERVAÇÕES LOCAIS

As observações colhidas no local permitiram julgar a questão com certa minudencia e formular hipóteses sobre a causa das avarias naturais da pedra sabão.

Dos pontos visitados — Congonhas S. João-del-Rei, Tiradentes. Ouro Preto e Mariana, são os dois primeiros os que mostram, mais nitidamente, desgastes naturais da pedra. Em Ouro Preto, o que existe naquela rocha está em bom estado, afora S. Francisco. Aí, tivemos ocasião de assistir no adro da igreja a uma renhida peleja de futebol, não alheia, certamente, aos estragos da fachada. Tiradentes nada tem, em pedra sabão, alem da balaustrada da Sé, vetustamente 'suja" de pátina com aspeto encantador. Em Mariana há poucas obras avariadas.

*Congonhas do Campo* — A fachada do santuario de Matosinhos e obras laterais estão praticamente isentas de desgates pelo tempo. O mesmo quanto à Matriz de Pilar. A rocha é um saponito compacto, de fratura irregular, azul ou cinzento *sem veios ferruginosos frequentes*. Aquí e alí, cristais brilhantes, pardos escuro, cúbicos, encastoados.

Não são comuns (não se encontrou nenhum) cristais de pirita ou marcassita. Os cristais cúbicos são de óxido de ferro, *não revelando enxofre* em análises realizadas. Não apresentam vestigios de decomposição, nem provocam decomposição nas cavidades que os alojam (foto 17).

Na superfície das figuras dos profetas notam-se manchas pardo-avermelhadas, em cavidades muito rasas. As fotos 20, 21 e 23, como a de n.º 7, mostram essas manchas, muitas vezes com certo alinhamento. O material aí é pulverulento, destacando-se facil-

mente pelo atrito, rico em ferro, e *não contem sulfatos ou sulfetos.* A rocha circunvizinha é *muito menos rica em ferro.*

Na fotografia 24 vê-se o soco de uma coluna do pórtico do seminario em muito mau estado. A decomposição de rocha está muito avançada e o material pulverulento resultante é destacavel com os dedos. E' pardo-avermelhado, *rico em ferro* (21,3% em Fe2O3 sobre amostra seca a 100° C.). Há estratificação em camadas claras e pardo-avermelhadas, sendo estas últimas as mais profundamente decompostas. As fotos 27 e 28 (3 vezes o tamanho natural) ilustram os fatos. Na fotografia 27, sobretudo, se aprecia bem, na parte central, rocha saliente, clara, intacta, ao lado de cavidade de decomposição, profunda.

*S. João-del-Rei* — Quer em S. Francisco, quer no Carmo, apresentam-se os mesmos aspetos da decomposição da rocha. Em ambas, a pedra sabão é esverdeada, xistosa. Um bloco semelhante de extração recente, colhido na região, lasca com facilidade, com fratura plana, como acontece na cantaria das igrejas. Percutindo a superfície da rocha, com um martelo normalmente ao plano de estratificação, destacam-se lâminas flnas. As superfícies de fratura, às vezes mais claras do que a rocha, são frequentemente avermelhadas, na cantaria das igrejas. A clivagem põe a nú uma camada pulverulenta, avermelhada, de rocha decomposta.

Na fotografia 29 se vê uma secção normal ao plano de estratificação num trecho de coluna de pedra sabão de S. João. Note-se a alternancia das camadas claras e escuras, e um veio ferruginoso, decomposto mais profundamente.

E' fato notavel que, sobretudo, nas partes mais baixas da construção é que se verificam os desgastes. Nas fotografias n.os 29 a 42 apreciam-se aspetos das alterações. A estrutura da rocha com uma inclusão, na parte central, larga de 1cm. e mais escura, de material *ferruginoso, compacto, não decomposto* (foto 29) *é típica e muito ilustrativa.*

Quando o corte do bloco aplicado na construção foi feito paralelamente aos planos de estratificação da rocha, a decomposição se manifesta por descamação da superfície aparelhada, como se vê nas fotos já mencionadas. Esse fenômeno é sobretudo visivel nas partes

inferiores das colunas e portais, e se dá, mesmo quando se protegeu a rocha, graças à pintura a oleo, contra a ação do ar e da agua.

Na *fotografia 41, veem*-se tambem fissurações, fendas obliquas, sugerindo pelo aspeto serem provenientes de ruturas por sobrecarga ou mesmo ruturas acidentais durante a colocação dos blocos.

Cumpre notar que a variedade de pedra usada em S. João é muito fragil, o que sem dúvida decorre da sua conformação estrutural. Veja-se, adiante, uma comprovação dessa propriedade.

## HIPÓTESES SOBRE A ORIGEM DAS AVARIAS E DESGASTES

Conforme já se terá percebido através dos grifos apostos, a diversos trechos, ligamos à natureza das avarias da pedra sabão a ocorrencia de enriquecimentos locais em ferro, sob forma de óxido ou silicato pulverulento. Pela ausencia constante de enxofre (sulfatos ou sulfetos), quer na rocha decomposta, quer na indene, quer nos cristais encastoados, pomos em dúvida a responsabilidade da pirita nos fenômenos observados, pelo menos dentro de certas limitações que serão esclarecidas adiante.

A decomposição da rocha, pois, vindo sempre acompanhada de acúmulos de compostos pulverulentos de ferro, pardos escuro, se resumiria, a nosso ver, na *decomposição desses compostos ferruginosos, originalmente compactos*. Não se poderá pensar, aliás, em outro mecanismo, de vez que sempre encontramos menos ferro na rocha em perfeito estado. Há, assim, um processo puramente local.

Quando não seja essa hipótese exatamente verdadeira, não resta dúvida alguma de que sempre a rocha decomposta apresenta *enriquecimento local em ferro*.

Em alguns pontos, convem assinalar, encontram-se inclusões lamelares de cor parda-avermelhada, duras, *não decompostas*. Assimilamos, no caso em apreço, essas últimas inclusões aos cristais encastoados, já que são tão resistentes à abrasão e à desagregação quanto estes.

Aparte a ação mecânica, seja percussão, seja erosão, os agentes naturais podem influir sobre a estabilidade da pedra sabão por:

1) — Aquecimento
2) — Variação brusca de temperatura (chuva repentina sobre a rocha longamente exposta ao sol).
3) — Oxidação pelo ar, a quente, em presença de umidade.
4) — Carbonatação pelo CO2 do ar, a quente, em presença de umidade.

Estes agentes de decomposição promoveriam, sobre blocos perfeitos, o aparecimento de aspetos idênticos aos fotografados.

Podiam-se, ainda, prever outros fenômenos de decomposição, como a descamação observada em S. João, etc.

## ENSAIOS EM LABORATORIO

Apresentamos, nos quadros I e II, as amostras utilizadas nos ensaios, com sua composição química, procedencia, e teor em ferro soluvel em HC1. Para esta última determinação, eram postas a ferver 5 grs. da pedra finamente moida em HC1 (1,19) a 25%, durante 10 minutos. Essa prova tem bastante importancia porque

### QUADRO I

| Amostra n.º | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Umidade | 0,04 | 0,05 | 0,16 | 0,03 | 0,03 | 0,10 | 0,13 | 0,11 |
| Perda ao rubro | 5,88 | 15,15 | 14,13 | 4,60 | 4.60 | 5,31 | 5,23 | 2,52 |
| SiO2 | 47,04 | 39,55 | 37,63 | 60,00 | 57,17 | 59,32 | 55,10 | 71,87 |
| Fe2O3 | 9,26 | 9,20 | 12,76 | 3,99 | 3,99 | traços | 11,55 | 6,78 |
| Al2O3 | 9,80 | 18,55 | 4,24 | 1,01 | 2,51 | 34,80 | 19,10 | 15,07 |
| CaO | não | 6,06 | 4,65 | não | não | não | não | não |
| MgO | 27,11 | 12,35 | 26,34 | 30,23 | 30,19 | não | 7,32 | 4,20 |
| Alcalis | 2,02 | — | — | — | 1,51 (p. d.) | — | 1,57 (p. d.) | — |
| Total | 101,15 | 100,91 | 99,91 | 99,86 | 100,00 | 99,53 | 100,00 | 100,55 |
| Fe2O3 soluvel | 2,76 | 1,83 | 3,50 | 0,12 | 0,10 | 0,12 | 8,29 | 3,58 |

# QUADRO II

| AMOSTRA N.º | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Procedencia..... | Congonhas (velha construção) | Congonhas (extração recente) | Congonhas (extração recente) | S. João del Rei (extração recente) | S. João del Rei (extração recente) | Carandaí (extração recente) | S. João del Rei (extração recente) | S. João del Rei (fachada do Carmo) |
| Cor natural..... | Cinza-verde claro e pardo-avermelhado | Cinza escuro | Cinza claro | Cinza claro | Branco-roseo | Branca | Verde | Verde claro |
| Cor quando molhada..... | Cinza escuro e pardo escuro | Negro | Cinza escuro | Cinza | Branco-roseo | Amarelo-esverdeado | Verde escuro | p |
| Textura..... | Compacta com cavidades cheias de pó pardo | Muito compacta | Compacta | Compacta c/veias ferruginosas | Compacta, c/manchas e vênulas pardas | Muito compacta | Xistosa, c/lâminas pardas e cristais | Xistosa, c/lâminas pardas |
| Fratura..... | Irregular | Irregular | Irregular | Irregular | Plana | Irregular | Lamelar | Lamelar |
| Aspeto ao tato..... | Untuoso | Liso e untuoso | Liso e untuoso | Untuoso | Muito untuoso | Liso, com pouca untuosidade | Untuoso | Liso e untuoso |

Analista — Aldo Ghiggino — Industrias Divisão de Metalúrgicas

notamos sempre variação de teor em Fe soluvel, quando se decompõe a pedra sabão mediante aquecimento intenso (600° C no mínimo). O calor provoca desagregação da rocha quando o aquecimento é muito brusco, e faz a cor passar ao pardo escuro, mesmo nas amostras pouco coradas.

Diligenciamos então por realizar em laboratorio, sobre as amostras obtidas nos diversos locais visitados, ensaios que reproduzissem mais ou menos exatamente as ações naturais apontadas. Esses ensaios deveriam permitir manifestações das alterações num curto espaço de tempo, isto é, deveriam ser "tests acelerados". Acreditamos tê-los conseguido, mediante uso de temperaturas mais elevadas e concentrações em agentes de decomposição mais fortes do que os naturais.

Para a verificação dos resultados dos ensaios, o criterio naturalmente indicado seria em primeiro lugar a observação do aspeto dos corpos de prova. Alem desse, a dosagem do ferro soluvel, que deveria aumentar paralelamente com a decomposição do material.

Algumas outras verificações foram feitas, cujos detalhes são apresentados juntamente com os resultados colhidos e com a descrição da aparelhagem utilizada.

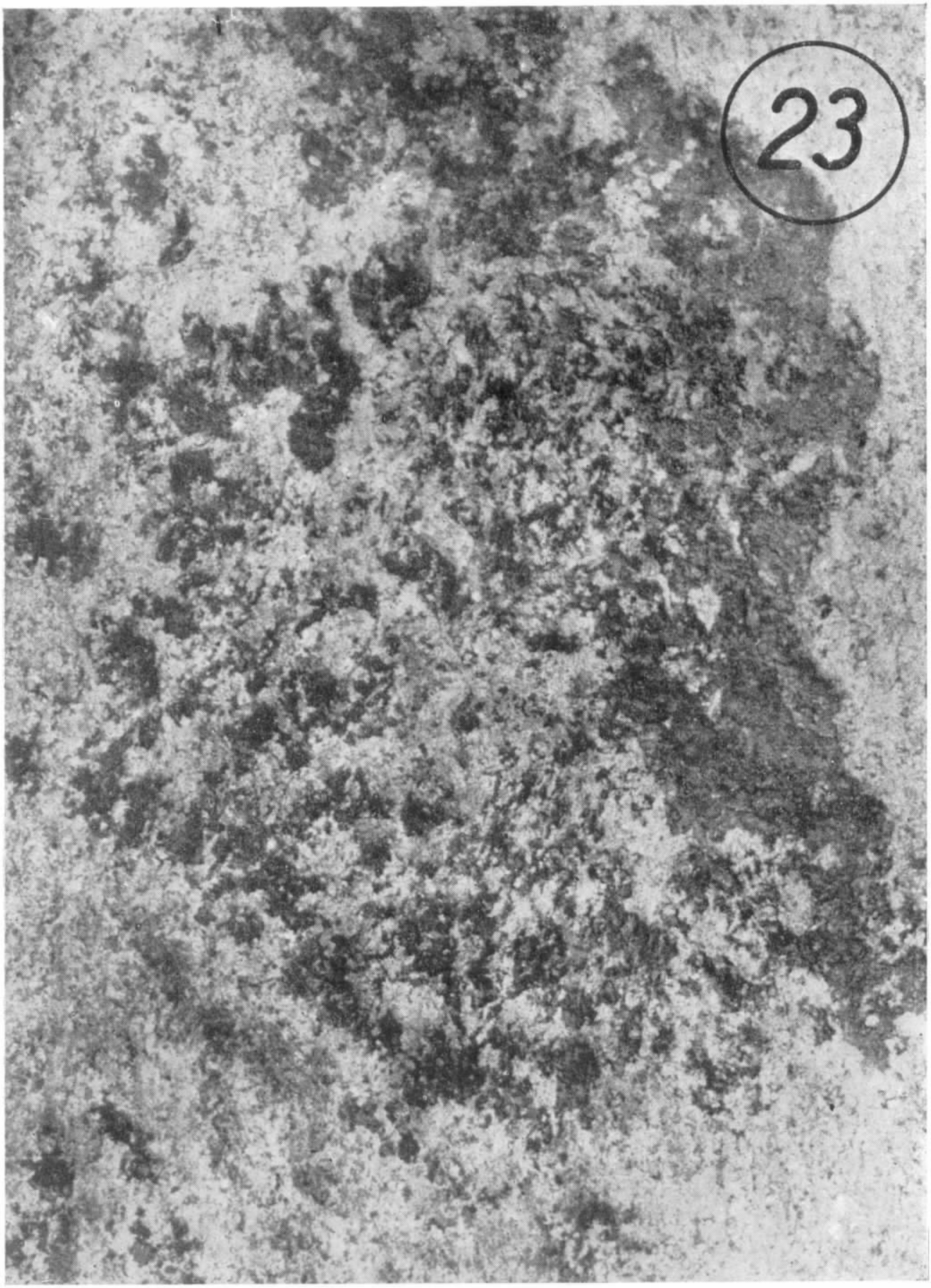
## RESULTADO DOS ENSAIOS. APARELHAGEM UTILIZADA

1) - *Influencia do aquecimento* — Durante os ensaios de oxidação e carbonatação a quente era tambem sentida a influencia do calor.

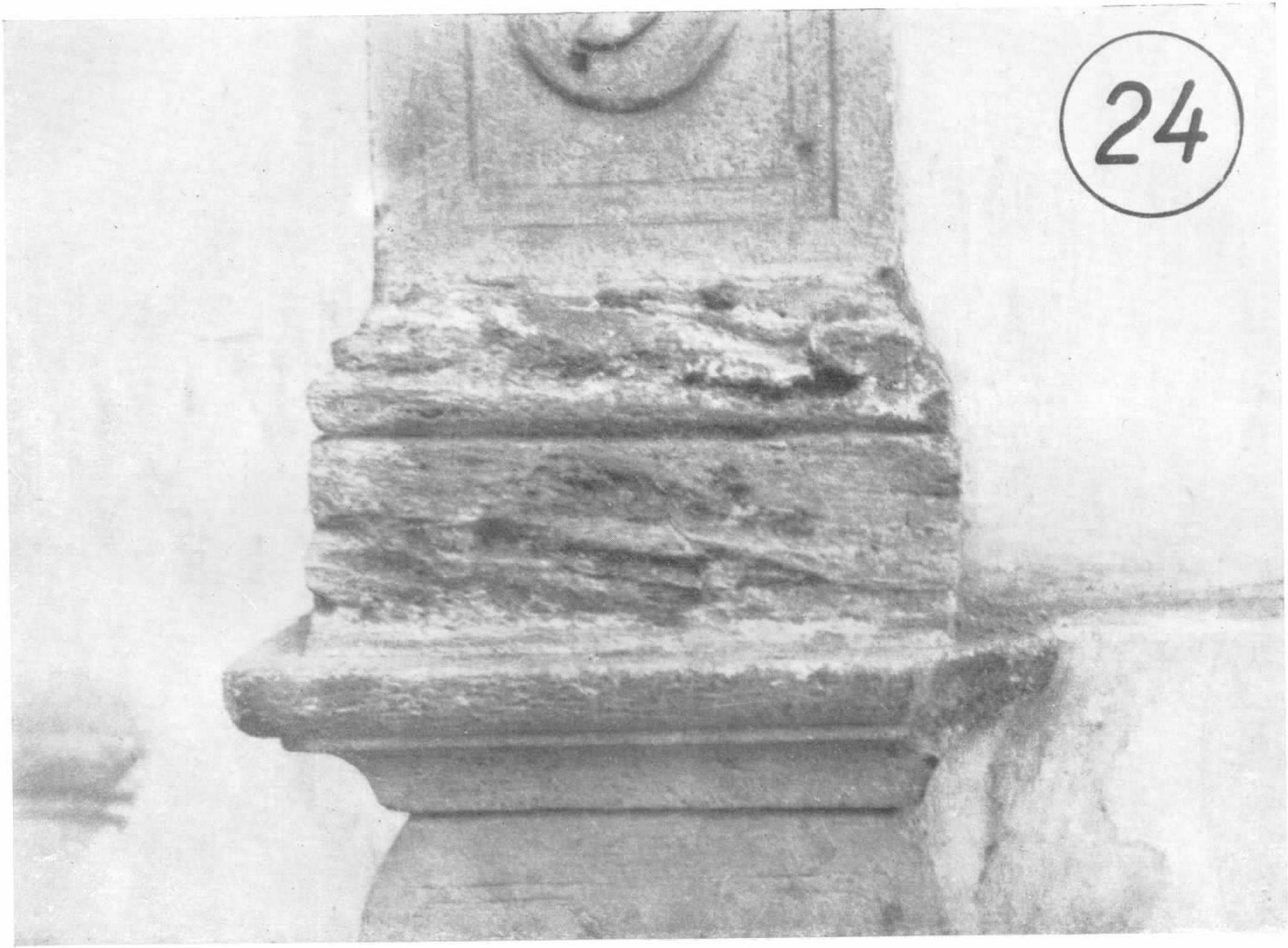
Ocorre, na pedra sabão, um endurecimento bastante pronunciado (3 para 5 Mohs) que acompanha a deshidratação do silicato.

Como já foi assinalado, um aquecimento brusco da pedra sabão provoca-lhe fissuras. Ademais, há grande alteração no coeficiente de dilatação pela deshidratação. Na cantaria das construções as partes periféricas, caso sujeitas a esse endurecimento, poder-se-iam destacar por diferença de expansão, em relação às camadas internas.

Num estudo publicado na Revista de Química Industrial (n.° 96, Abril, 1940) determinamos que o inicio da deshidratação está a




*Fotografia que mostra com mais nitidez as manchas pardo-avermelhadas a que se refere o autor.*



24

*Base de uma coluna do pórtico do santuario em muito mau estado.*

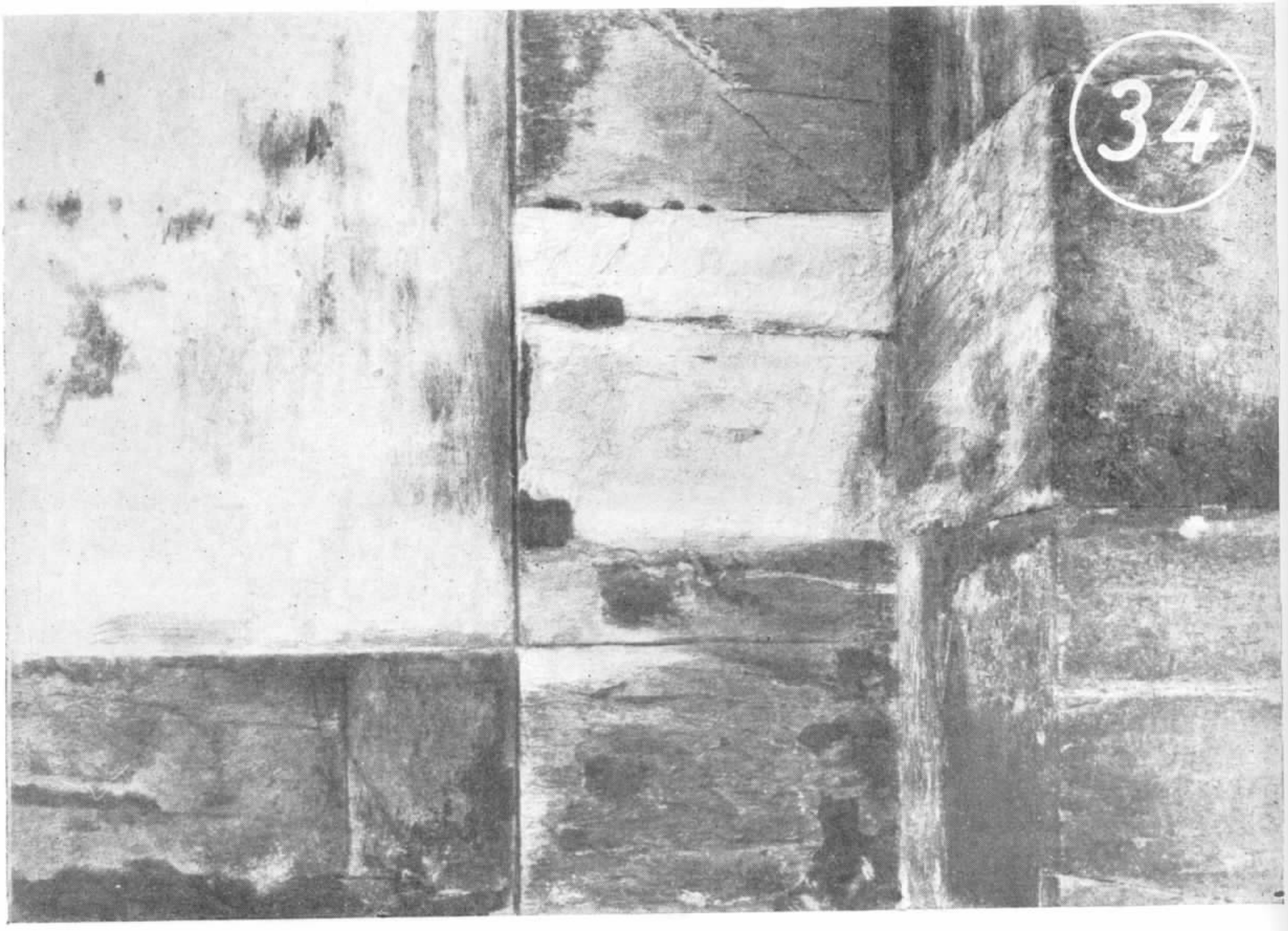






*Fotografias em que se vê a estratificação da pedra em camadas claras e pardo-avermelhadas, estas últimas mais decompostas.*




*Fotografias em que se vê que o desgaste da pedra se verifica principalmente nas partes mais baixas das construções.*

41

42

*Desgastes da pedra nas partes mais baixas das construções*

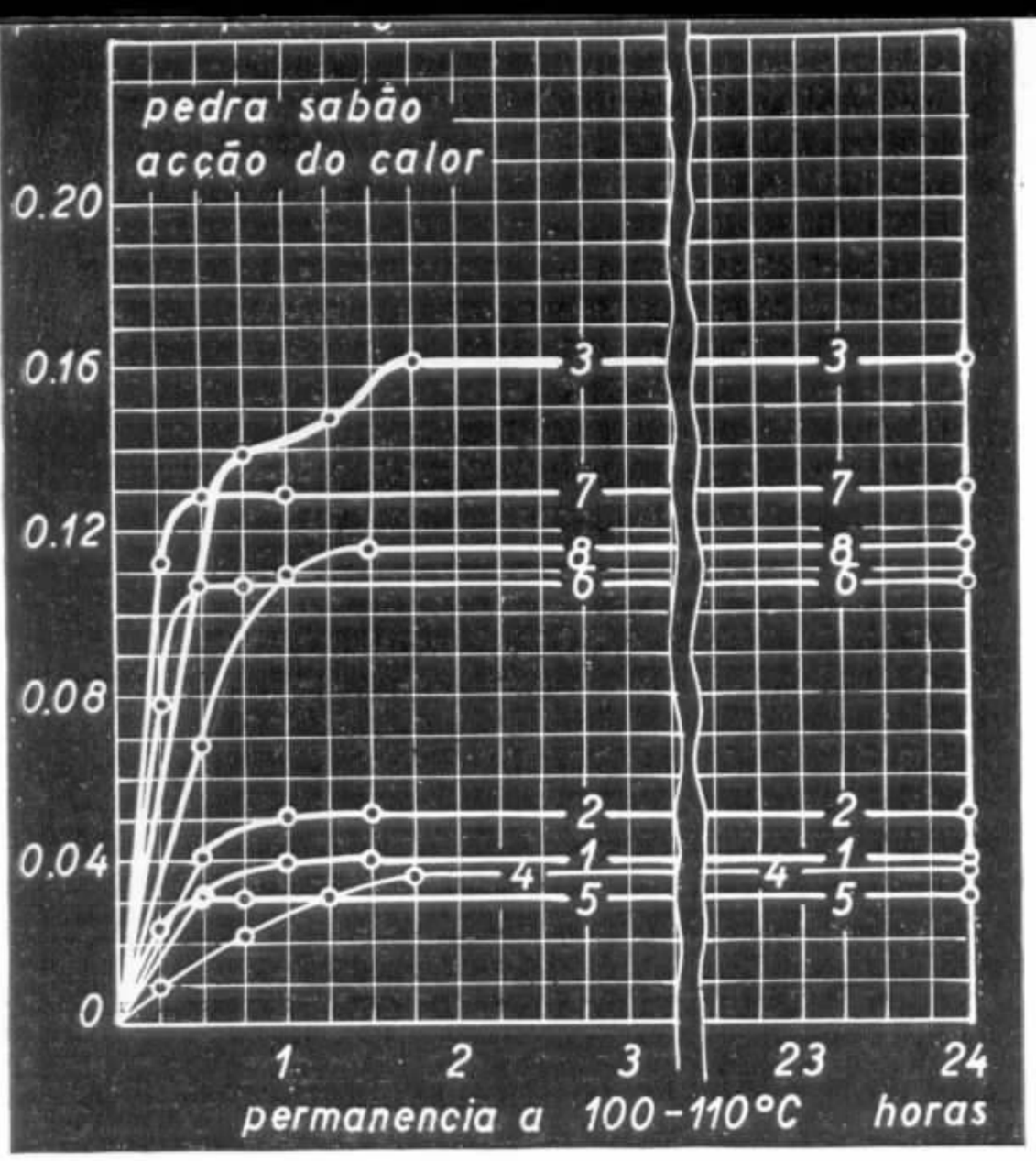



*Fig. 1 — Ensaio de deshidratação em estufa a 100/110°C*

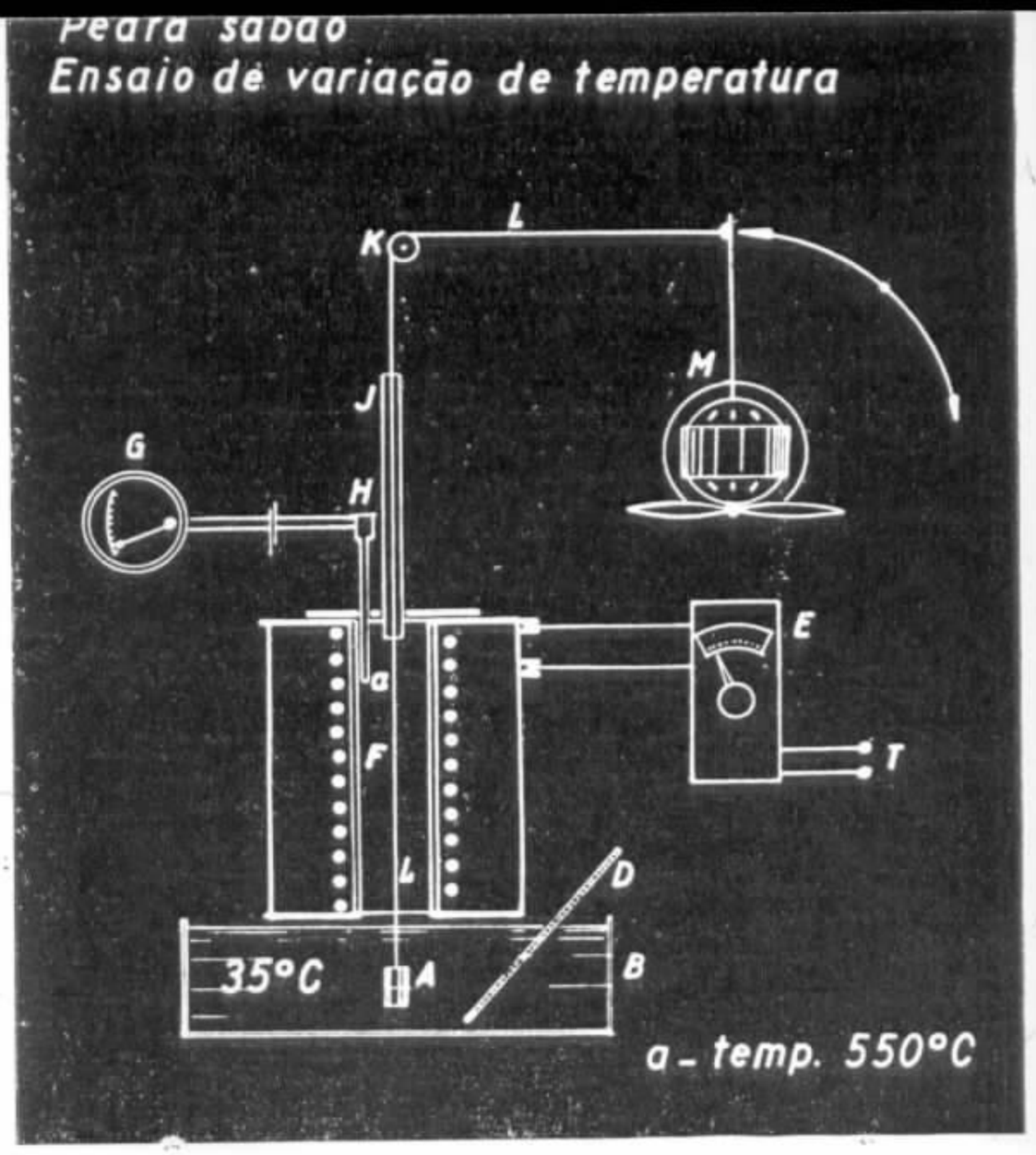



*Fig. 2 — Esquema da instalação para ensaio de variação brusca de temperatura sobre pedra sabão.*

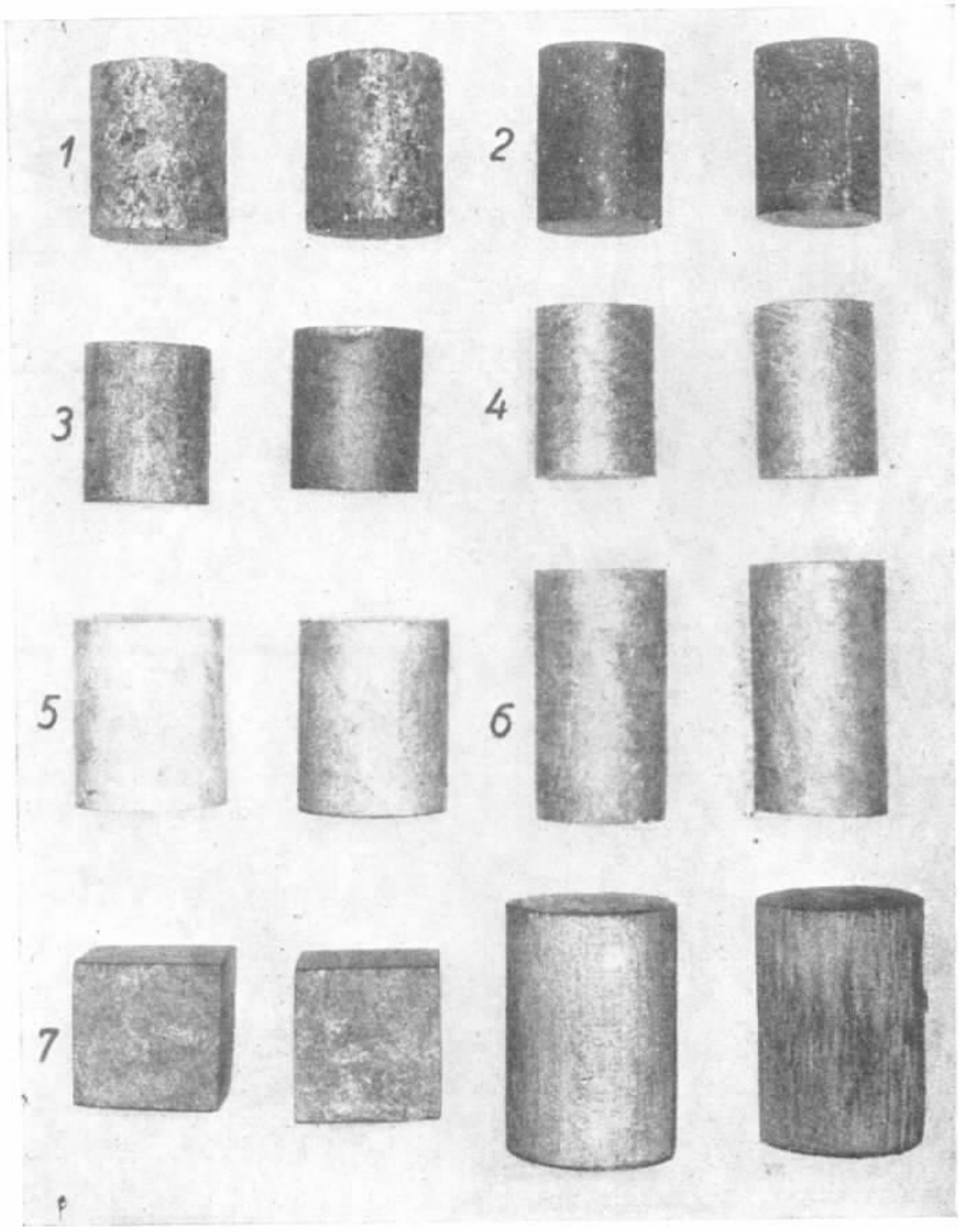



*Fig. 3 — Corpos de prova submetidos a ensaios.*

300° C, mais intenso, porem, a 650° C. E' verdade que as condições naturais nunca levariam a cantaria das igrejas a tão alta temperatura. Poder-se-ia, não obstante, pensar em uma deshidratação lentíssima a temperaturas mais baixas.

Uma coleção de corpos de provas, cilindros torneados de cada uma das amostras, mantida por 72 horas em estufa a 150° C, não apresentou modificações — ausencia de fissuras, de pontos escuros, de descamações. Mantendo, durante algumas horas, as mesmas amostras pulverizadas, em estufa a 100 - 110° C., e, pesando-se de tempos em tempos, notou-se que se estabiliza o peso, após 90 minutos no máximo, ou seja após eliminação da umidade (ver figura 1).

O teor em ferro soluvel se manteve constante.

Afasta-se assim a hipótese de ser o calor, isoladamente, o responsavel pelos desgastes, quer por influencia direta, quer através da deshidratação do silicato.

2) - *Variação brusca de temperatura* — Cumpria, para reprodução desta ação natural, realizar um "test" acelerado.

A figura 2 mostra a instalação experimental.

A amostra, torneada em cilindros como os fotografados na figura 3 (tamanho natural), pende de um fio flexivel de aço que, passando pela roldana K, é preso à haste solidaria do motor M. Este motor tem movimento de vai-vem, descrevendo um arco de 90°. A temperatura do forno é mantida constante por meio do estabilizador E, sendo medida, para referencia, em *a* pelo par termo-elétrico H ligado ao galvanômetro G. O movimento do motor faz o corpo de prova A subir e descer no tubo do forno, guiado pelo tubo J. Ao descer, a amostra mergulha em agua contida na cuba B, à temperatura máxima de 35° C medida pelo termômetro D.

De acordo com a velocidade do movimento do motor M foi regulada a temperatura do forno (550° em *a*) de modo que o corpo de prova caisse na agua, de cada vez, perfeitamente seco. No seu percurso, durante o aquecimento, a temperatura do corpo de prova chega a 150° C.

Submeteu-se cada corpo de prova a 5 horas consecutivas de ensaio, sofrendo 1000 alternancias de temperatura (1000 mergulhos);

as amostras 1, 3 e 7 foram ensaiadas por 15 horas (3000 mergulhos) em três períodos de 5 horas consecutivas.

Na figura 3 se vê, à direita, um corpo de prova ensaiado e, à esquerda, um testemunho. Da série fotografada, foram sujeitas ao ensaio descrito as amostras 1, 3, 6 e 7. As demais foram sujeitas à oxidação.

Na mesma fotografia se vê um corpo de prova de madeira (canto inferior direito), submetido ao mesmo "test" por 1 hora. Note-se a variação de volume, e um inicio de carbonização da superfície.

O resultado do ensaio é bastante decisivo: — Não houve modificações do aspeto dos corpos de prova ensaiados, e não houve aumento do teor em ferro soluvel. O ensaio sobre a madeira (peroba de campo) dá idéia da sua brutalidade. Essas afirmações podem ser controladas pelo exame da figura 3. Sobretudo, a amostra 1, com muitas cavidades cheias de pó pardo, por não se ter alterado, oferece uma prova eloquente da inocuidade deste tratamento.

3 e 4) — *Oxidação* (*carbonatação*) *pelo ar* — O dispositivo usado no ensaio é visivel na figura 4, em esquema: — Num tubo introduzido no forno F, é colocado o corpo de prova sob forma cilíndrica, E. O forno trabalha ligado ao estabilizador H da temperatura, verificada através de um par termo-elétrico I e medida em G. Num extremo menos quente do tubo há uma navete D com agua. Da garrafa A se retira, por meio da válvula B, oxigenio ou gás carbônico, que se saturam em agua nos borbulhadores C, antes de entrarem no tubo.

As amostras foram sujeitas a 12 horas, e algumas delas a 24 e 72 horas, do ensaio a 300° C sem apresentar alterações nem aumento de ferro soluvel. Na figura 3, as amostras 2, 4 e 5 foram sujeitas a esse tratamento de oxidação. Os ensaios de carbonatação conduziam aos mesmos resultados negativos. Na fig. 3, os corpos de prova à esquerda são sempre testemunhas não ensaiadas, para comparação.

## AÇÃO MECÂNICA COMO PROVOCADORA DAS AVARIAS

Já frisamos, inicialmente, a responsabilidade que cabe à ação humana nos desgastes verificados nas esculturas de Congonhas.

Em S. João, o que se vê, são fenômenos distintos. A pedra sabão aí empregada, porem é diferente. Trata-se de material xistoso e muito mais friavel. Na figura 5 reproduzimos fotograficamente o aspeto de bloco de pedra sabão, semelhante à empregada em S. João (talvez um pouco mais mole), após alguns ensaios de desgaste mecânico. Vê-se, ao alto, à esquerda, o estado da superfície de fratura, lisa originalmente, após ter sobre ela caido algumas vezes, da altura de 30cms., um pequeno calhau pesando 100 grs. e uma esfera de aço de 180 grs. Os bordos vivos do calhau ferem a superfície facilmente e a bilha, amolgando a superfície, provoca separação de lâminas mais ou menos finas da rocha. Caindo o peso junto ao bordo do corpo da prova, destacam-se, com facilidade, lâminas mais espessas.

O mesmo ensaio sobre secção normal aos planos de estratificação, portanto percussão paralela a esses planos, produz amolgação da superfície, sem separação destas lâminas da rocha. Quando o impacto se dá junto ao bordo, como se vê em baixo, à direita, há fissurações do bloco.

Submetendo um pedaço volumoso desta pedra a um esforço de flexão, romper-se-á com facilidade. A fratura, em lâminas irregulares salientes, é visivel à direita, ao alto.

Um cubo cortado na mesma rocha, ensaiado à compressão, rompe com a carga baixíssima de 18 kg/cm2, com uma série de planos de fratura paralelos, como se vê em baixo, à esquerda.

Nestes ensaios mecânicos não pudemos constatar alguma relação entre a situação de pontos ricos em ferro e as fraturas.

A erosão deve ter relativa importancia sobre esta amostra. Num ensaio aproximado das condições naturais de desgaste por atrito, pudemos avaliar grosseiramente que a amostra 7 apresenta um desgaste 100 vezes maior do que o mármore. A amostra 3, da variedade compacta de Congonhas, é bem mais resistente.

## ANALISE CRITICA DOS RESULTADOS DOS ENSAIOS. RELAÇÃO COM AS OBSERVAÇÕES LOCAIS.

Admitindo os ensaios em que reproduzimos as ações do tempo como capazes de realizar em algumas horas o trabalho natural de

alteração pelo tempo, durante os 200 anos de vida das construções, podemos concluir, com toda segurança, que não serão os elementos naturais considerados os responsaveis pelas avarias. Quanto à erosão, deverá ser de pouca monta, de vez que há ocorrencia de trechos intactos ao lado de avariados.

Essa conclusão se aplica aos fatos observados, afirmando que não são os agentes naturais os que promovem as alterações da rocha, com os enriquecimentos locais em ferro, seja como consequencia, seja como causa indireta das alterações.

Os ensaios realizaram-se, porem, na maior parte dos casos, em pequenos corpos de prova, onde muitas vezes não ocorriam inclusões cristalinas ou lamelares de compostos ferruginosos. A amostra 1, porem, apresentava numerosíssimas cavidades cheias de pó pardo-avermelhado, e se comportou como as que não tinham vestigios visiveis a olho nú desses compostos.

Das observações locais, já salientamos, resulta ainda que há compostos ferruginosos encastoados como cristais ou ocorrencias em lâminas interpostas, sem vestigios de alterações, ao lado de pontos, com o aspeto geral idêntico, em franca decomposição. Veja-se, como exemplo, a figura 6, que é a amostra 7, fotografada num ponto onde provavelmente existiram cristais encastoados, mas agora apresentando em seu lugar cavidades regulares, cheias de pó ferruginoso. Note-se que essa amostra é de extração recente, e que essa superfície não teve contato com a atmosfera. Foi fraturada momentos antes de ser fotografada.

Os fatos tangiveis, porem, lá estão: — A pedra se decompõe, em Congonhas, em faixas alternadas, ou em manchas sobre a superfície. Destaca-se, em S. João, em lâminas, escamas, às vezes sobre toda a superfície de um bloco, ou se desgasta irregularmente nas secções feitas normalmente aos planos de estratificação da pedra.

De tudo o que foi exposto, resultado de observações e de experiencias, concluimos finalmente pelo seguinte:

"A decomposição da rocha é local e preexistente". Em Congonhas, já existiam os pontos avariados ao serem extraidos os blocos de pedra das jazidas, sejam as cavidades decompostas, sejam as bandas alternadamente avariadas e sãs.

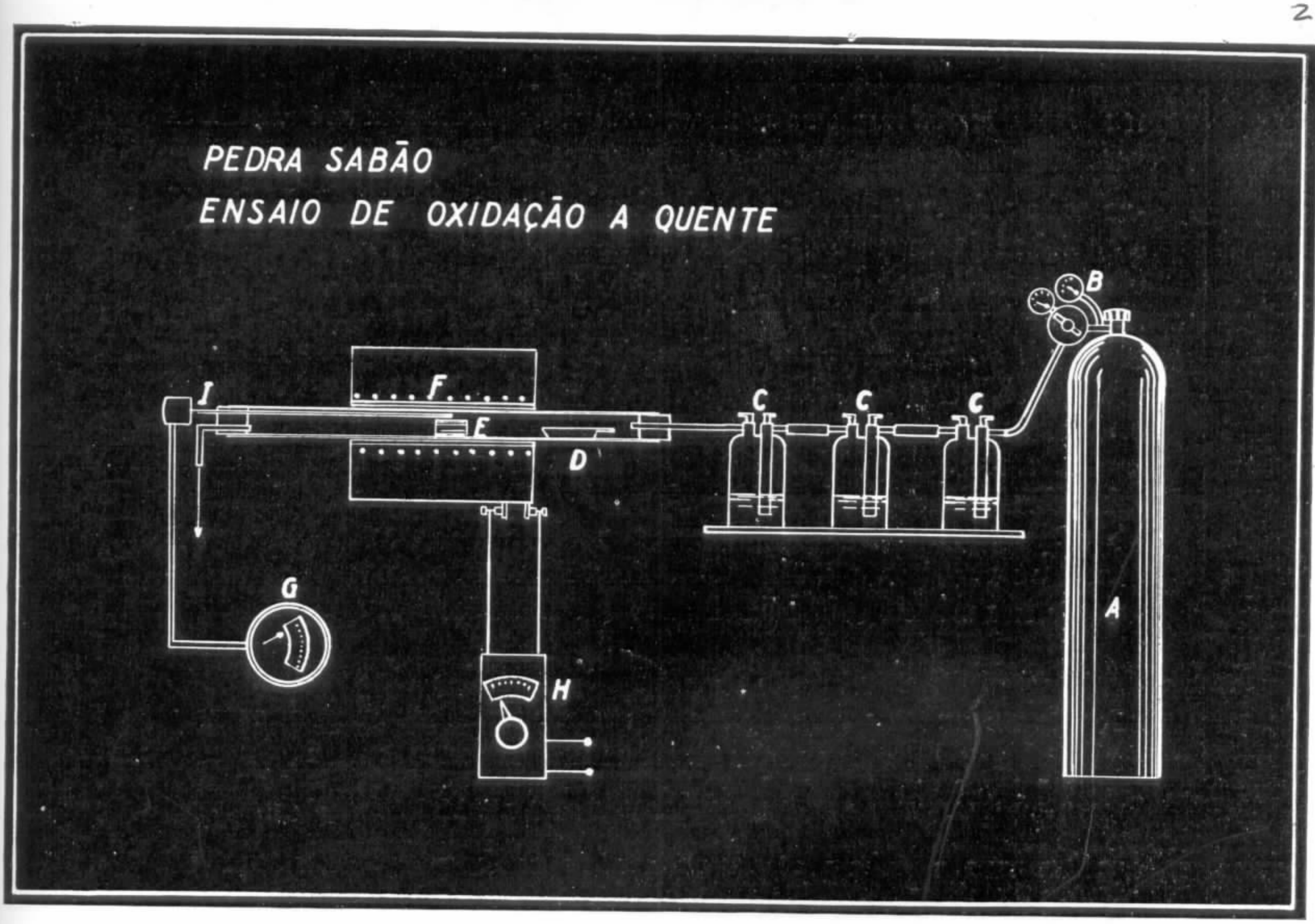



*Fig. 4 — Esquema da instalação para ensaio de oxidação e carbonatação de pedra sabão.*

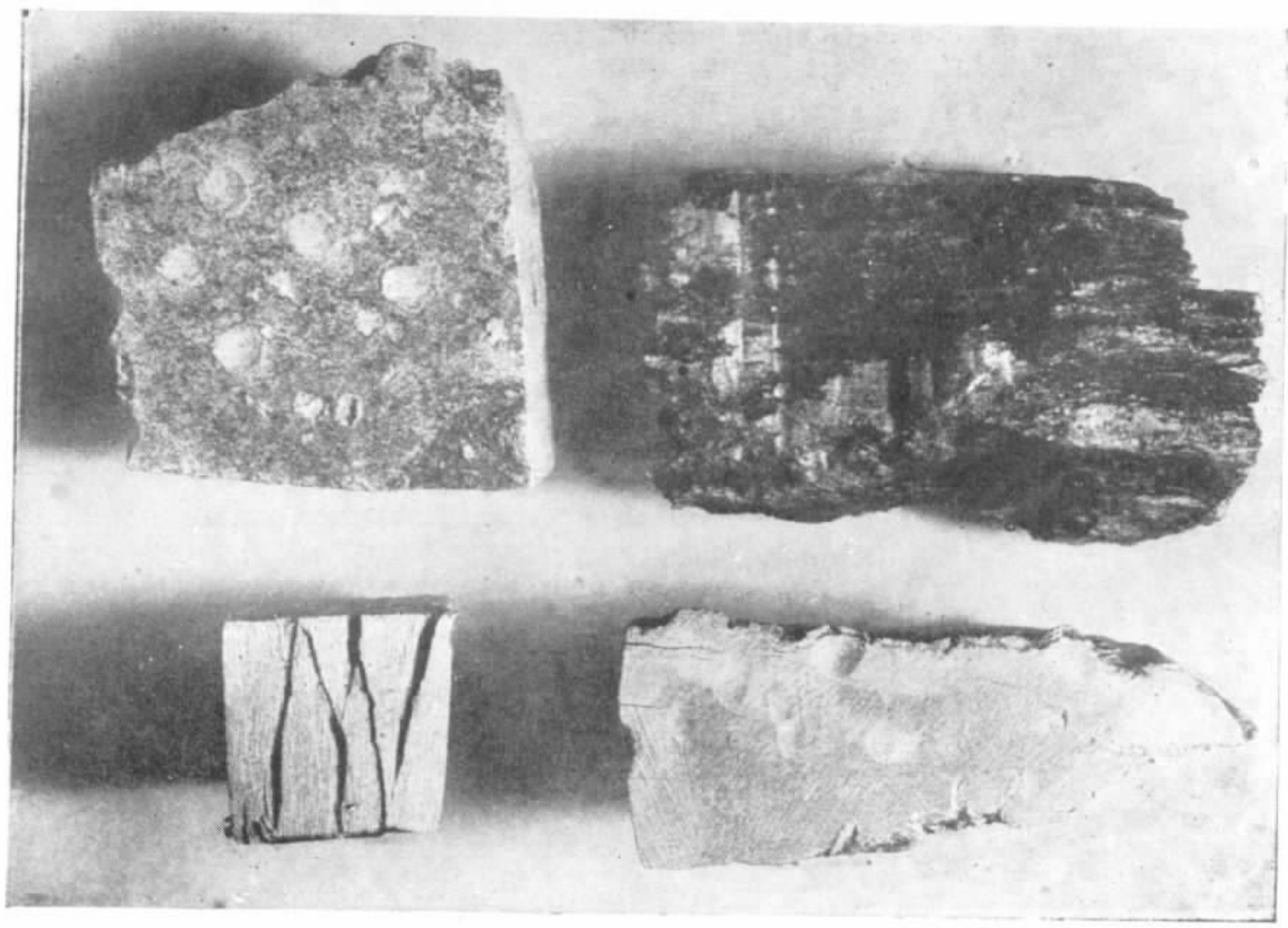


*Fig. 5 — Ensaios de desgastes mecânicos sobre a amostra n. 7.*

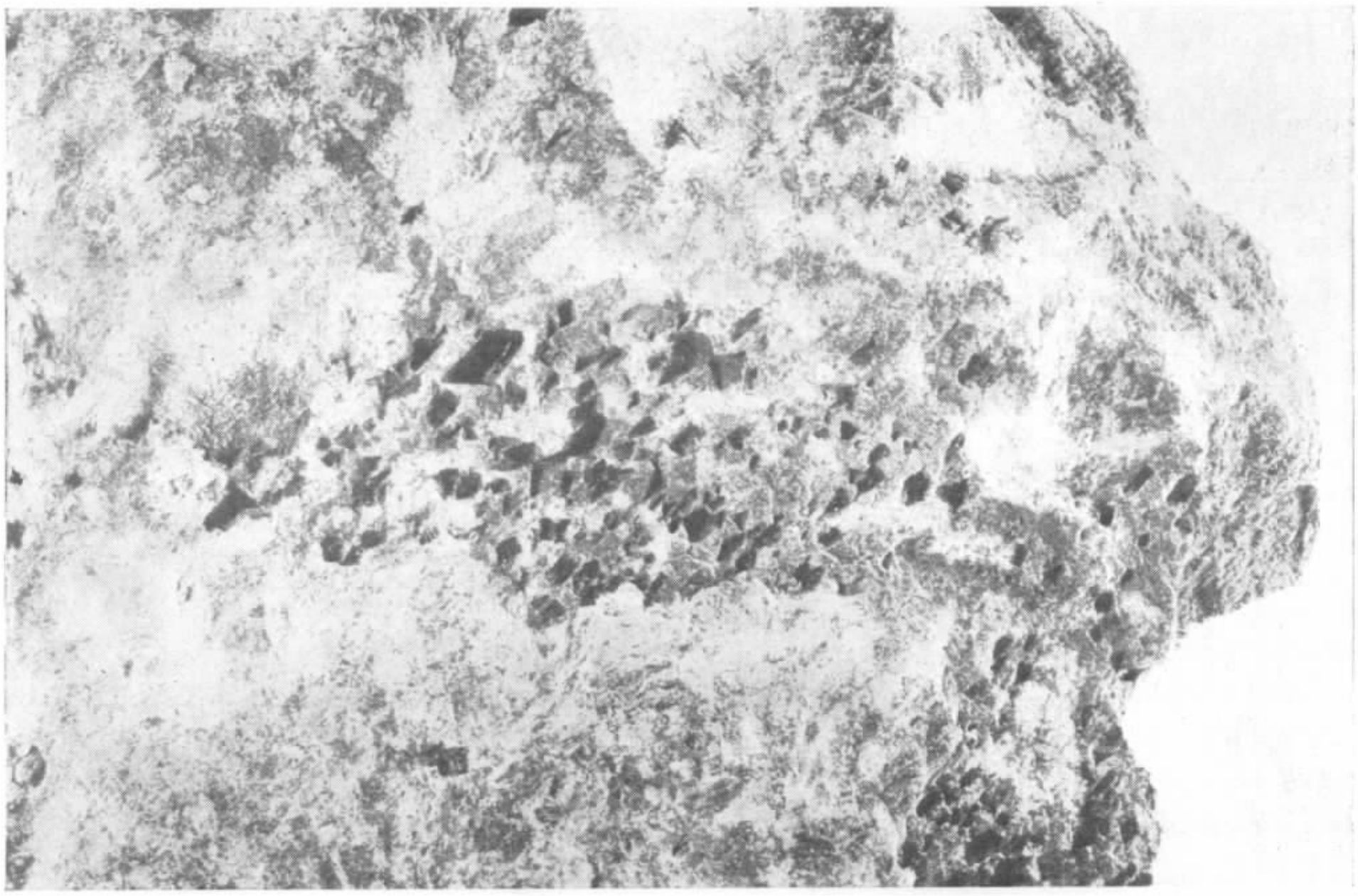


*Fig. 6 — Cavidades cheias de pó avermelhado na amostra n. 7*

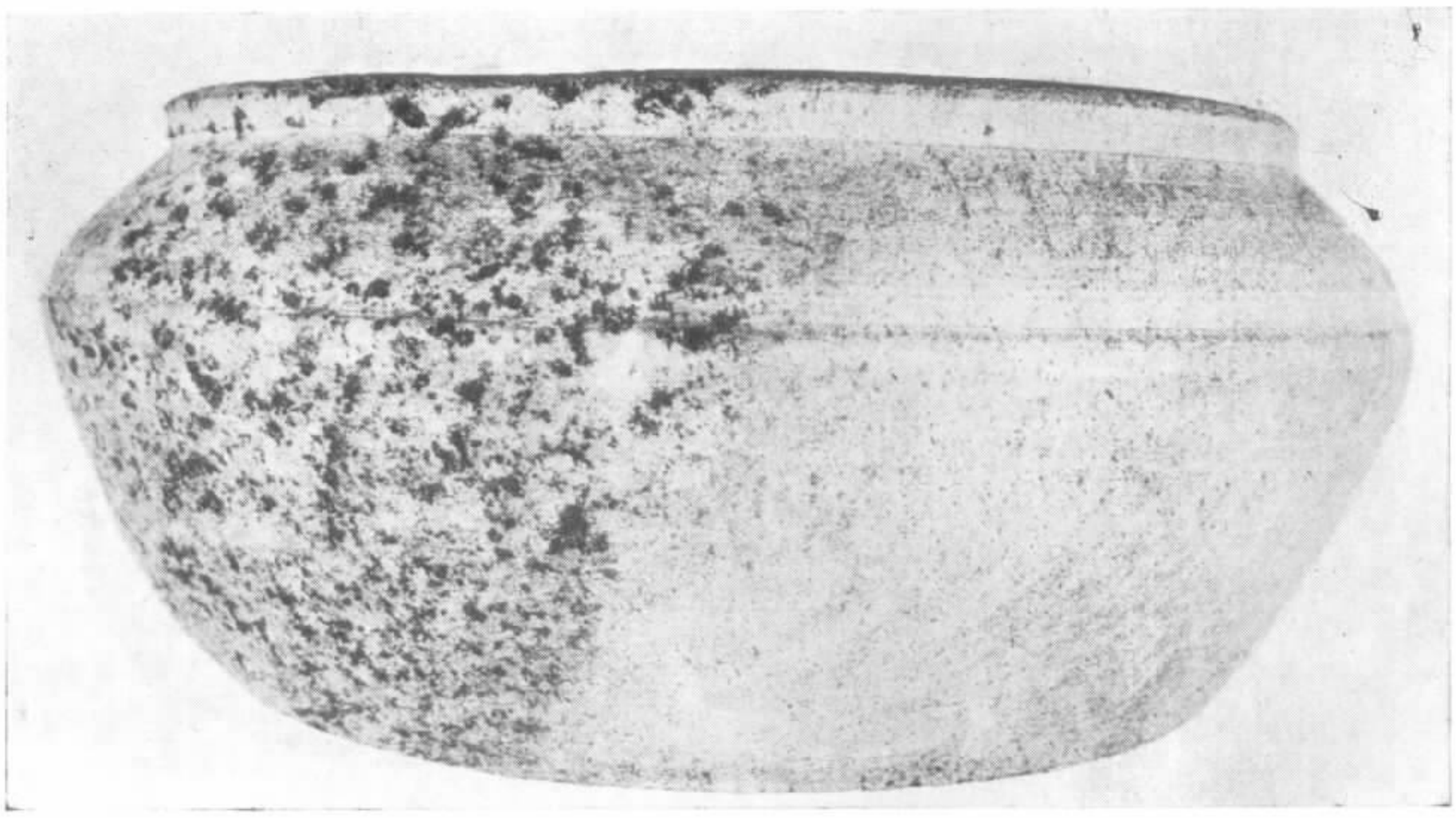


*Fig. 7 — Panela de pedra sabão com defeitos.*

Alem das razões já expostas, encontramos ainda outras que explicam os fatos como aquí estamos encarando.

Encontramos, em uma oficina de panelas de pedra sabão, uma peça recente, com alterações perfeitamente idênticas às visiveis sobre os profetas, como se verifica na figura 7. A figura 6 já mencionada apresenta tambem cavidades de decomposição.

Atualmente, não é facil conseguir um bloco de pedra sabão de grande volume. Essa dificuldade deveria existir já no tempo da construção dos monumentos, quando a procura era bastante grande. A julgar pela semelhança entre a pedra aplicada e as amostras colhidas, a exploração das jazidas não deve ter sido feita em pontos muito distantes dos atuais.

Durante o trabalho de desgaste e polimento da pedra sabão, forma-se um pó untuoso ao tato, que enche as cavidades porventura existentes, mascarando-as. Essa circunstancia mais ainda concorreria para a aplicação de blocos defeituosos nas construções (x).

Em S. João-del-Rei, alem dos motivos invocados, a ação mecânica terá concorrido em muito para as avarias. Durante os trabalhos de corte, desgaste e polimento, naturalmente, levado a cabo por canteiros, a rocha, muito fragil, terá sido sujeita a um tratamento bastante rude. Sobretudo, nas partes apenas aparelhadas é que se notam descamações da pedra, sempre mais perfeita nas partes esculpidas. Essas últimas terão sido trabalhadas com mais delicadeza e em blocos selecionados. O trabalho de aparelhamento, então, teria aluido na superfície da pedra pequenas lâminas que, com o correr do tempo, se foram destacando, pela ação do atrito do vento, da chuva, de mãos humanas. Nessas condições, qualquer golpe ou choque recente (pedradas, p. ex.), renovará esse efeito, provocando novos desgastes. Essa hipótese é justificada pelo resultado dos tratamentos mecânicos a que submetemos a amostra 7, visiveis na figura 5, e pela localização das avarias nas partes inferiores das igrejas.

Em resumo, podemos concluir que não há razão para temer pela vida dos monumentos coloniais em pedra sabão. No máximo, pode-

(x) — O contrato do arrematante da nova portada de S. Francisco de Ouro Preto, que posteriormente chegou ao nosso conhecimento, reza que a pedra devia ser "a de sabau toda de uma cor isenta de fios e leixocas". Tal preocupação, revelada no contrato, vem justamente corroborar o nosso ponto de vista.

rão ocorrer alterações mais profundas, muito localmente, nos pontos já avariados, e essas alterações ficarão circunscritas a esses mesmos pontos. Quanto à proteção destas regiões já atingidas, nada é possivel se tentar, de vez que seus defeitos são inerentes à constituição da rocha, impossivel de se alterar a não ser superficialmente.

## CUIDADOS QUE DEVEM SER DISPENSADOS AOS MONUMENTOS DE PEDRA SABÃO

Permitimo-nos, à luz do que observamos, sugerir algumas medidas que acreditamos uteis à integridade e conservação dos monumentos coloniais de Minas.

1) — Devem ser evitadas, totalmente, quaisquer limpezas por atrito sobre a pedra sabão.

2) — Deve ser conservada a pátina sobre os monumentos. Sem afetar a sua estética, a pátina representa um papel de elemento consolidador das partes alteradas, ocultando-as ainda, alem de garantir uma proteção contra o desgaste por erosão.

3) — São inuteis tratamentos preventivos contra as alterações. As partes avariadas são locais e preexistentes, não se estendendo alem dos pontos afetados.

4) — O *maior inimigo* da perfeição das esculturas é a ação mecânica, por choque, golpes, etc. A pedra sabão é material muito mole, fraturando com muita facilidade.

5) — Seria de toda a conveniencia por termo às aglomerações infantís (mesmo juvenís) junto às igrejas. Uma pedrada, uma bolada sobre um florão, ou detalhe ornamental em pedra sabão são mais danosos para a integridade do monumento do que os 200 anos de sua exposição ao tempo.

E. OROSCO

(*Do Instituto Nacional de Tecnologia*)

# UMA CARTA DO PADRE JESUINO DO MONTE CARMELO

Graças à generosidade da Ordem Primeira do Carmo, de Santos, podemos reproduzir hoje um documento curiosíssimo, referente ao pintor paulista Padre Jesuino do Monte Carmelo. Trata-se de um autógrafo do artista, dirigida ao Prior do Convento do Carmo de Santos, e datada de 1815, portanto de quatro anos anteriores à morte do celebrado decorador de tantas igrejas carmelitanas de São Paulo.

Nesta carta, como se vê da tradução, o Padre Jesuino do Monte Carmelo pede perdão por ter, quando rapaz, encarnado e dourado três imagens, bem como se apropriado levianamente de músicas e construido um orgão para o convento carmelita de Santos. Este documento vem enriquecer singularmente o que sabemos sobre a vida do artista.

A biografia de Jesuino Francisco de Paula Gusmão, posteriormente Padre Jesuino do Monte Carmelo, é conhecida principalmente pelo que escreveram Joaquim Leme de Oliveira Cesar, Antonio Augusto da Fonseca e Monsenhor Ezequias Galvão da Fontoura. Azevedo Marques não fez mais, nos seus preciosos "Apontamentos". que reproduzir dados que lhe foram fornecidos pelo mesmo Oliveira Cesar, aliás contradizendo um pouco o que já escrevera nas "Notas Históricas de Itú".

Todos estes biógrafos do Pe. Jesuino são bastante deficientes, cometendo mesmo algumas desatenções lastimaveis, que vêm sendo

repetidas por muitos. Ainda recentemente o sr. P. Paulo Aurisol Cavalheiro Freire (Rev. do Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo, vol. XXXVII), consultando o processo de ordenação do artista, pôde retificar varios enganos tradicionais. A carta que aquí reproduzimos não é menos feliz em retificações e novidades.

Até agora, por exemplo, sabia-se por afirmação dos biógrafos que o Pe. Jesuino do Monte Carmelo, tendo tido a audacia de escrever todas as obras musicais que foram cantadas nas festividades de inauguração da Igreja do Patrocinio de Itú, jamais aprendera música. A carta nos prova definitivamente que ele teve professor, um frade organista em Santos, e que o seu aprendizado foi de "música e orgão". Se a frase não é muito explícita, ela nos permite supor que o rapaz foi iniciado pelo seu Padre Mestre, pelo menos nos segredos mais básicos da composição.

Pelas biografias, apenas sabíamos que, ido de Santos para Itú na mocidade, Jesuino Francisco de Paula Gusmão só se ausentara desta vila, de 1793 a 1797 (mil setecentos e noventa e três a mil setecentos e noventa e sete), para se ordenar em São Paulo. Logo feito presbítero, voltara o Padre Jesuino do Monte Carmelo a Itú, onde se consagra por inteiro à construção da Igreja do Patrocinio e aos cuidados da espécie de congregação religiosa, "os Padres do Patrocinio", por ele organizada em sua casa. E' uma fase de grande atividade artística e mística.

A carta vem nos provar que essa atividade ainda foi maior do que se imaginava, e que o extraordinario padre-pintor movimentava-se muito. Assim, por 1812 (mil oitocentos e doze) "pouco mais ou menos", ele foi até Santos. Tambem pouco depois de receber as ordens do presbiterato, ele esteve em Santos, no intuito de consertar o orgão que fizera em mocinho. E finalmente a carta ainda prova que este instrumento foi feito durante a primeira fase ituana do pintor santista, "indo desta vila fazê-lo lá". Temos, pois, pelo menos três viagens feitas de Itú a Santos, completamente insuspeitadas pela bibliografia existente. Saint-Hilaire, que esteve em Itú em 1820, um ano apenas depois da morte do Pe. Jesuino, chega a dizer expressamente que este "só havia saido de Itú para ir ordenar-se em São Paulo" !

*Reprodução fotográfica da carta do Padre Jesuino do Monte Carmelo.*

Com esperança de remediar de pois tudo, pois o mais e todo vontade de-
[illegible] todo todo o mal entregue tudo ao Ceo, espero tudo perdoe
aquelle, que me fazer, pois com pois nada projeto, e não sou o de-
dicado estudo, e mecanica alma de morte ed a conta, não obrigue
a Relação do Illmo Cabo Prelado de Coroto, Reino de Roma, cuja Sua
Religião, perdoe de todo de mim, que projeto fazer; e se eu aqui estiver
com Excelencia, ja, q tive ordem de ficar de todo tudo, me mande
Excelencia de tudo e tomar a Saude efetiva de V Exa ao Espirito de
espetar alacria de mostrar em dita vida Vm de 16 de Junho de
1815

D N Sra

Naõ só fuso perdoe dos meus defeitos
colonias nos Cursos dites, mas tambem nos
gastos q tenho dos materiais, e serviços dos
gerentes officiais pelo afastar a clandestinidade
orgaõs; e lembro me mais, porem com duvida
de q defeitos Com meia duzia Ave Maria
de Lamedo pequeno de joelhos
q naõ Sonho onde q alcançar no
orgaõ; mas naõ afirmo; e se afirmo
foi, tambem dou a manifesto, porq
dirá de tudo affeição: eu disse minha
duvida atual: porq naõ sei Se digo verdade
vaga de engano.

Jeronimo do Monte Carmelo

E ainda vemos afinal que, quatro anos antes da morte, já se achava "achacado do peito", quem viria a morrer de morte repentina, encontrado morto no leito, na manhã de primeiro de julho de 1819 (mil oitocentos e dezenove). Primeiro de julho e não dois de junho, como querem alguns escritores, confundindo a morte do ilustre artista, com a cerimonia de transladação dos seus ossos, que esta sim foi a dois de junho.

O teor do valioso manuscrito do Pe. Jesuino do Monte Carmelo é o seguinte:

*Rmo. Snr. Pe. Me. Prior Fr. Antonio Ignacio do Cor.am de Jesus.*

*No tempo dam.a rapasiada emq morei nessa V.a, eno qual frequentei m.to esse Conv.to q VRm.a hoje governa, pois nelle aprendi musica, etocar orgão comhũ Religioso antigo q nelle havia, sucedeo q por falta de conciencia nesse tempo, pois hera rapaz apanhei do meo Padre Me. alguas poucas musicas q naquele tempo elle estimava, eq hoje nada valerião; ainda depois de me passar p.a esta Villa emq moro ainda mandei por hũ condiscipulo, copiar outras, isto haverão 30 annos pouco mais oumenos, doq hoje tenho remorsos por ser feito tudo sem oconcentim.to do d.o P.e M.e Alem disto, como desde menino tive m.ta inclinasão,e habilid.e. p.a apintura,entrei afazer varias pinturas decoriosid.e sem ter perf.ta noção dos temperos de tintas,ecomo rapáz audáz,atrevime aaceitar p.a encarnar eestufár tres Imagens da Sgr.a desse Conv.to asaber = Da Sr.a da Conceição, de S. Anna eS. Joaq.m q todas estão emhũ altar dad.a Igr.a, esgd.o melembro mederão 20$000 r por ellas. E como jà dise, por falta dos conhecim.tos logo q eu asdourei,comesei aperceber fraquesa do aparelho,porem por não perder omeo oiro,asim mesmo as acabei. A tres annos pouco mais oumenos q hindo aessa V.a ainda asvi, ja derotadas.Odr.o p.a od.o encarne das d.as Imagens tenho longes ideas,deq deo,oudeixou porsua morte hũ Religioso Fr. Pedro da Trindade,não sei semeengano. Finalm.e ainda tive outra peor temerid.e,por q tão bem tendo meo pouco conhecim.to decomo sefabrica hũ orgão,metime(?) a fazer oorgão desse Conv.to q me sahi m.to mal,eaindaq logo q o acabei estava enganativo p.a q.m não entende,comtudo eu ocultei (?) odefeito e recebi oq justei q forão 54$200,hindo desta V.a fazelo,la elevan-*

*do hũ Carpintr.º, dando o P.e Prior toda amadeira emais cousas precisas,emais Carpintr.º doConv.to Ausenteime p.a Cá, elogo sube q od.º orgão setinha aruinado; eporq jà então, eu alem demais annos,estava tão bem Presbitero comoutros conhecm.tos, padesci inquietaçoins por isso: equerendo dar remedio aomal q fiz, ainda levei daqui am.a custa,o Sumeiro q hoje existe; porem;como ainda q não estava mao,tinha sido deoutro orgão,sucedeo q p.a poder fazer servir no orgão do Conv.to; foi preciso ficar comdefeito de lhe faltar duas teclas dos baixos;eainda asim mesmo,qd.º eu procurava dar remedio,am.a conciencia,então parece q cada vez mais me encalacrava. Hoje achome adiantado em annos eachacado dopeito, pobre Esem esperança demelhorar defortuna,pois sempretive vont.e de satisf. tudo odamno entregando todo oq recebo;eporq tenho perd. aesper.a de poder fazer,pois hoje ja p.a nada presto;etão bem porq o receio e cuid.º q me causa ahora damorte eda conta;sou obrigado a recorrer a VRm.a como Prelado desse Conv.to pedindo a VRm.a,eaos seos Religiozos perdão detodo odamno exposto nesta,p.a socego equietação dam.a Conciencia, ja q tive o desacordo deobrar emtudo tão imprud.teme.e.*

*Heide estimar a saude efelicid.e de VRm.a aq.m respeito edesejo ter ocasião de mostrar am.a obed.a V.a de Itu 16 de Junho de* 1815.

*De VRm.a*
*M.to V.or eobed.e S.º*
*Jesuino doMonte Carmelo*

*Não só pesso perdão doq eu damnifiquei aoconv.to nas cousas ditas, mas tão bem nos gastos q causei dos materiaes,eserviços dos escravos officiaes,p.a afactura e conserto do orgão;elembrome mais,porem emduvida de q mefiquei Com meia duzizia deCanudos pequenos deestanho q não tinha onde os acomodar no orgão;mas não afirmo;e se asim foi, tão bem odou amanifesto,porq des.º detudo absolvisão: eu disse meia duzia atoa: porq não sei sedigo verd.e ouse he engano.*

MARIO DE ANDRADE

# O AMBIENTE ARTÍSTICO FLUMINENSE À CHEGADA DA MISSÃO FRANCESA EM 1816 (*)

Seja esta reunião uma homenagem à memoria de Dom João, Príncipe Regente e Rei, à memoria dos Pedros Imperadores! A estes chefes de Estado estava reservada a gloria de serem os máximos propugnadores das Belas Artes no Brasil.

A chegada da familia real portuguesa e de sua Corte ao Rio de Janeiro foi motivo de preocupação artística — não há mais razão para que alguem de boa fé o possa ocultar.

Assim, por exemplo, data desse tempo a criação da gravura em cobre no Arquivo Militar, sob a orientação de frei José Mariano da Conceição Veloso, auxiliado pelos artistas gravadores Romão Elói de Almeida, João José de Sousa, Brás Sinabaldi, Joaquim José Marques, Claudio Dondeleur, Antonio do Carmo Pinto de Figueiredo Mendes Antas e outros. Na Impressão Regia, entre outras obras, foram impressas as cartas de jogar e a publicação da série "retratos de todos os homens que adquiriram nome pelo genio, talento, virtudes, etc." sendo as estampas gravadas por João José de Sousa segundo os desenhos do presbítero secular Antonio do Carmo Pinto de Figueiredo Mendes Antas, em 1816.

Como, entretanto, não é nosso objetivo historiar os beneficios trazidos à arte brasileira pela presença, aquí, da Corte, procuraremos evidenciar, apenas, a existencia de um ambiente artístico no Rio de Janeiro, antes de chegar a Missão Francesa, chefiada por Lebreton, que de modo tão justo e eloquente festejamos.

(*) Conferencia proferida no salão da Escola Nacional de Belas Artes, a 20 de Dezembro de 1940:

BIBLIOTECA da DPHAN — RIO

Artistas brasileiros, portugueses, italianos e franceses já se encontravam estabelecidos na capital fluminense antes da grande iniciativa do Marquês de Marialva em París.

Dentre eles destacaremos os seguintes: Leandro Joaquim (cuja data da morte ainda não é conhecida); José Leandro de Carvalho; Francisco Pedro do Amaral; Manuel da Costa, cenógrafo e seu irmão José da Costa e Silva, ilustre arquiteto; Antonio de Azevedo Santos e José Joaquim de Sant'Ana, engenheiro e arquiteto da Cidade do Rio de Janeiro; os engenheiros João da Silva Muniz, arquiteto da Casa Real e das Reais Obras Públicas, que em julho de 1816 deu um parecer sobre as obras da igreja do Carmo, de São João-del-Rei; Domingos Monteiro, autor da varanda construida para a aclamação de D. João VI em 1816, quando chegou a Missão Artística Francesa; Antonio José do Amaral, professor de desenho descritivo e desenho de arquitetura na Academia Real Militar; o cenógrafo Argenzio; o decorador Boucher; o escultor-barrista João Joaquim Alão; Joaquim Cândido Guillobel, desenhista e arquiteto; Armand Jullien Pallière, tão desconhecido ainda, professor de desenho, de pintura, de engenharia, que percorreu as Capitanias do Rio, S. Paulo e de Minas e foi autor de um plano de urbanismo para a Vila Real da Praia Grande (Niterói), mestre das princesas e figura de primeira ordem entre os artistas estrangeiros aquí aportados em todos os tempos.

## O ENSINO ARTÍSTICO OFICIAL NO RIO DE JANEIRO DATA DE 1800

Eis uma tese pela primeira vez enunciada e que nos propomos demonstrar. Com efeito, ao Regente de Portugal, Príncipe Dom João, cabe o ato da criação da Escola de Arte estabelecida pelo nosso patricio, o mestiço acadêmico Manuel Dias de Oliveira, formado em Lisboa e Roma, onde aproveitou as aulas de Pompeu Gerolamo Battoni.

Luiz Beltrão de Gouveia de Almeida, chanceler da Relação do Rio de Janeiro, representou ao Príncipe Regente Dom João, em

oficio datado de 31 de julho de 1800, sobre o beneficio que proporcionaria o mesmo Príncipe aos seus vassalos e habitantes desta cidade mandando criar uma Aula Regia de Desenho e Figura. Sem dúvida essa aula seria análoga àquela que, por Alvará de 23 de agosto de 1781, criara D. Maria I em Portugal.

Em carta regia dirigida a Dom Fernando José de Portugal, vicerei e capitão-general de mar e terra do Estado do Brasil, datada do Palacio de Mafra, aos 20 de novembro de 1800, o Príncipe Dom João foi servido criar de novo e estabelecer no Rio de Janeiro a referida Aula Regia de Desenho e Figura, nomeando para regê-la e ensinar Manuel Dias de Oliveira, seu pensionario na Corte de Roma, vencendo o mesmo ordenado que venciam os professores regios de filosofia aquí estabelecidos e pagos pelo cofre do Subsidio Literario.

Manuel Dias estabeleceu sua escola, que, por ensinar modelo vivo, poderia chamar-se Academia, com a maior justeza. Ensinava desenho, base, ponto inicial das artes plásticas. Mais tarde, quando a Corte aquí se estabeleceu, Manuel Dias, por intermedio de Targini, obteve uma contribuição da Fazenda para o exercicio noturno da aula do Nú.

Ainda não nos foi possivel achar estatutos da escola de Manuel Dias. Talvez ela nem os tenha tido. Das atividades de sua Aula Regia conhecemos um desenho do aluno Francisco Pedro do Amaral e diversos outros de Clemente de Magalhães Bastos, que são, inegavelmente, ótimos.

Pelo que acabamos de enunciar, haurido em documentos do Arquivo Nacional, os quais copiamos em primeira mão, justo é que se desloque de 1816 para 1800 a data da instalação do ensino artístico no Rio de Janeiro.

Nossa palestra não versa sobre a Missão Francesa. Ela encontrou os empecilhos a que aludimos noutra oportunidade, ou seja a preocupação portuguesa do término da campanha napoleônica; os acontecimentos do Rio da Prata e depois a partida de Dom João VI para Portugal e consequente estado de agitação em que permaneceu o Brasil; e, afinal, a Independencia, até que em 5 de novembro de 1826, patriótica e decididamente se instalou, de modo definitivo.

De outro lado, — e isto é cousa pouco sabida (1) — a Missão Francesa não pôde trabalhar desde o inicio, porque os seus membros eram bonapartistas extremados, cultores e proclamadores da gloria napoleônica. Lebreton fora mesmo demitido dos cargos públicos que ocupava devido a uma queixa do Duque de Wellington pelo fato de haver injuriado a Inglaterra.

Há quem sustente que a Missão Francesa não foi contratada em París de um modo claro e insofismavel, alegando que os seus membros mais proeminentes desejavam, talvez, abandonar o ambiente hostil que os cercava em seu país, com a nova política iniciada depois dos abalos por que passara a França, invadida em 1814 e 1815, ameaçada de desmembramento, com a queda do *Homem dos Séculos* e a volta dos Bourbons. Contudo, porem, esses artistas franceses, por sua distinção e alto merecimento, foram acolhidos pelo Conde da Barca, pelo Marquês de Aguiar e pelo Rei, do modo mais cativante e nobre, sendo, então, estabelecidos os seus vencimentos, esboçando-se para nós a perspectiva de uma grande realização de ensino artístico.

O Dr. Afonso Taunay, no vol. III dos *Annaes do Museu Paulista*, em seu artigo: *Houve, em 1816, realmente uma Missão Artística?* esclareceu as razões da inexplicavel demora registrada na fundação da Academia de Belas-Artes, dando-a como resultante da campanha aquí desenvolvida pelo consul geral da França, Maler, especialmente dirigida contra Lebreton. Essa campanha do representante de Luiz XVIII na Corte de Dom João VI foi pertinaz, visando ele, "provavelmente, dar a seu governo as arras de fervente bourbonismo, perseguindo, tão longe até do solo natal, em outro hemisferio, o antigo jacobino que a Restauração acabava de expulsar dos seus empregos e do Instituto de França". Da leitura do esplêndido artigo do Dr. Taunay, veem-se as tramas de Maler contra os seus compatriotas, não abrandadas, mesmo com os conselhos do Duque de Richelieu, ilustre ministro de Estrangeiros da Restauração. Essa vingança mesquinha contra Lebreton não cessou, mesmo após a morte deste. Felizmente, porem, Barca, Aguiar e o proprio Rei,

(1) — Vide *Annaes do Museu Paulista*, vol. III, interessantíssimo artigo, do Dr. Afonso d'Escragnolle Taunay, sob o título: "Houve, em 1816, realmente uma Missão Artística?"

desde logo, colocaram à margem todas as intrigas, usufruindo os franceses a consideração que mereciam.

Com a chegada da Missão Francesa em 1816, podemos, no entanto, dizer que as tendencias artísticas se avigoraram. A Missão foi a inspiradora da Academia, que se aparelhou e se inaugurou em 1826, época em que não mais contávamos com Lebreton, Nicolau Antonio Taunay, Augusto Maria Taunay e Carlos Simão Pradier, o qual, tendo voltado em 1823, recebeu os seus vencimentos até a data, sem permanecer na Academia como mestre de gravura.

## ARTISTAS ESQUECIDOS DA ÉPOCA JOANINA: ALÃO, PALLIÈRE, GUILLOBEL E FERREIRA DA SILVA

Trataremos agora do barrista-escultor João Joaquim Alão, de Joaquim Cândido Guillobel, de Armand Julien Pallière e Roberto Ferreira da Silva, traçando-lhes sintética biografia, evidenciando que não nos devemos esquecer dos que aquí pugnaram pelas belas-artes, membros de instituições oficiais, técnicas e de magisterio artístico, como professores de desenho, gravadores, engenheiros, cenógrafos e pintores, anteriormente à vinda da Missão Artística.

O Escultor Alão — João Joaquim Alão foi mestre estatuario de figuras sagradas e profanas, desempenhando sua profissão com a utilização de madeira, pedra ou barro.

Fez estatuas para a Quinta da Boa Vista, destacando-se entre elas a de *Baco Joven*, toda desnuda, e a da *Fidelidade*, panejada à grega, alem de outras que agradaram a Dom João VI, cujo desejo era passá-las a metal.

Alão foi autor de um *São João Batista*, no templo de São Francisco de Paula e de uma *N. S. da Piedade*, na igreja do Sacramento.

Em setembro de 1822, pelo *Diario do Rio de Janeiro*, esse estatuario anunciava o seu endereço, à rua do Alecrim n.º 178.

Foi o substituto de Augusto Maria Taunay no cargo de professor de Estatuaria da Academia, em 12 de novembro de 1824. Sua aula, no entanto, só começou efetivamente em outubro de 1830, com os discípulos José Jorge Duarte, Xisto Antonio Pires, Cândido

Mateus Farias, Manuel Ferreira Lagos e Manuel de Araujo Porto-Alegre, conforme se lê no catálogo da Exposição da Imperial Academia das Belas-Artes, de dezembro de 1830.

ARMAND JULLIEN PALLIÉRE — Nasceu em Bordéus em 1784 e lá faleceu em 27 de novembro de 1862. Filho de Jean Pallière, professor de desenho, pintor e gravador considerado naquela cidade. Passou-se depois para París, onde, sob as vistas de um bom mestre, obteve grande proveito, ajudado por natural habilidade (2).

Expôs quadros nos salões de pintura de París, em 1808, 1810 e 1814.

Em 1810 Pallière compôs o quadro *Jacó abençoando os filhos de José*, pelo qual mereceu o primeiro premio em um concurso estabelecido em Gand, alem do título de membro honorario da Academia daquela cidade.

No Museu de Bordéus existe um quadro seu, *Sacre de Monseigneur de Trélissac* (Némezit, 3.º vol., pág. 415).

Veio para o Brasil na nau de guerra Dom João, que transportou a princesa austríaca Dona Leopoldina Josefa Carolina, futura Imperatríz, chegada ao Rio de Janeiro a 12 de novembro de 1817.

Graças a uma recomendação do Duque Mathieu de Montmorency à Duquesa de Cadaval, foi nomeado pintor da Princesa Leopoldina.

No decurso de três anos sucessivos, Pallière se distinguiu por excelentes produções no Rio de Janeiro. Em fins de agosto de 1820 apresentou a D. João VI um quadro, *Herodíades recebendo a cabeça de São João*, fazendo jus ao título de primeiro pintor de Historia do gabinete de Dom João VI. Posteriormente foi pintor de S. A. Real o Príncipe Regente, futuro Dom Pedro I. Ensinou desenho à Princesa da Beira (futura Rainha de Portugal) e à Dona Januaria (futura Princesa Imperial do Brasil e Condessa d'A'quila).

Pallière exerceu, ao chegar ao Rio de Janeiro, o cargo de professor particular de pintura. Na revista *Estudos Brasileiros*, n.º 11, publicamos um desenho de um seu aluno, José Tomaz de Oliveira Barbosa, datado de 5 de julho de 1818.

---

(2) — A *Gazeta de Bordéus*, de 13 de dezembro de 1820, em artigo sob o título *La Ruche de Aquitaini*, dá noticias lisongeiras sobre Pallière, sabendo-o na Corte do Rio de Janeiro

*Desenhos de J. C. Guillobel, em* 1814, *reproduzindo vendedores ambulantes.*



21



20



23



22



8



7



13



6

No número 3 da *Revista do Serviço do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional* tivemos ocasião de mostrar que Pallière foi pintor de Historia, fato plenamente evidenciado, alem de membro das Academias de França, Bélgica e Holanda, tudo conforme o historiador português, Sr. Coronel Henrique de Campos Ferreira Lima, comentador de documentos do artista existentes no Arquivo Histórico-Militar de Lisboa.

Foi Pallière capitão de engenheiros, lente de desenho, por decreto de junho de 1822, da Academia Nacional Militar e futura Imperial Academia Militar. Designado para esse estabelecimento de ensino, Pallière o encontrou sem um só apetrecho adequado, requerendo-os à Sua Alteza Real o Príncipe Regente Dom Pedro. Era muito caprichoso e seus alunos, de começo, ascendiam a 96, o que bem mostra a importancia, nessa época, do ensino do desenho naquela Academia.

Anteriormente à ocupação desse cargo tivera o artista muitos alunos de desenho e pintura, porque mantinha em sua residencia, à rua dos Barbonos n.° 72, 2.° andar, por cima da oficina do *Diario do Rio de Janeiro* uma *Academia de Desenho Civil e Militar.*

Por incumbencia de Dom João VI, levantou Pallière planos e pintou vistas das Provincias do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, interrompendo as aulas de sua Academia, as quais reabriu em junho de 1822, quando foi designado professor de desenho da Academia Nacional Militar, em substituição ao sargento-mor efetivo do Real Corpo de Engenheiros, João José de Sousa.

A pouco e pouco temos ampliado os nossos estudos sobre Pallière. As melhores informações acabam de nos ser ministradas pelo infatigavel pesquisador Dr. Augusto de Lima Junior, o qual, ao chegar de Portugal, nos deu a honra de sua visita e contou-nos suas atividades, em busca de documentação brasileira, nos arquivos lisboetas. Visitando esse prezado amigo, em companhia de Wasth Rodrigues, fomos, de surpresa em surpresa, apreciando, em quatro horas, cousas que, a bem ver, deveríamos examinar em dois largos meses. Estava-nos reservada, nessa visita, satisfação ainda maior, quando deparamos um desenho do projeto do Largo da Memoria e seu monumento comemorativo a Dom João, na Vila Real da Praia Grande

*Desenhos do mesmo artista, mostrando a indumentaria das negras e mulatas ricas no principio do século XIX.*

(Niterói), bem como esplêndido traçado urbanístico daquela cidade, datado de 1818.

Estamos certos de que a elaboração desses projetos e sua efetivação foram devidas ao prestigio do primeiro Juiz de Fora da então Vila Real da Praia Grande, José Clemente Pereira, a quem muito deve Niterói, no seu desenvolvimento inicial. Era já uma povoação consideravel quando pelo Alvará de 10 de maio de 1819 lhe foi conferido o título de Vila. A pedido de José Clemente, vê-se que Palliére desenhou o plano da Vila e, conforme as velhas crônicas, "as largas ruas se traçaram naquela esteril planície, em breve tempo se povoaram de casas, de cercas e tapumes alinhados, de hortas e pomares. Este meritíssimo administrador fez construir varias fontes que já não existem e, entre elas, uma na raiz do morro de São Lourenço, que foi reedificada em 1836; mandou fazer uma casa para a Câmara com sua competente cadeia..." etc. (Cf. *Imprensa Industrial*, de 20 de agosto de 1876).

Por deferencia do Dr. Augusto de Lima Junior, que tanto se distingue pelo elevado espírito de colaboração, podemos agora mostrar, em projeção luminosa, os belos documentos a que nos referimos (3).

Daquí fazemos votos para que apareçam outros documentos congêneres, de vez que Pallière os elaborou tambem em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas, onde, por exemplo, em Ouro-Preto, foi obsequiado pelo notavel artista padre Viegas de Meneses, conforme referimos no 2.º n.º da *Revista do Serviço do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional.*

Pallière foi o desenhador da condecoração da Ordem Imperial do Cruzeiro e desenhou tambem uniformes, alem de personagens e costumes nossos

, Joaquim Candido Guillobel — Foi, se nos permitem a comparação, o Debret da Corte do Rio de Janeiro antes da chegada da Missão Artística Francesa. Era natural de Lisboa, nascido em 1787, filho de Francisco Agostinho Guillobel (4).

(3) — Transcrevemos, no fim deste artigo, por deferencia de Augusto de Lima Junior, os documentos anexos aos desenhos do passeio público e do plano urbanístico.

(4) — Português, veio de Lisboa em 1811, em virtude da provisão de 7 de agosto de 1810, expedida pelo Tesouro Público, acompanhando uma máquina de laminar, incumbencia que no real

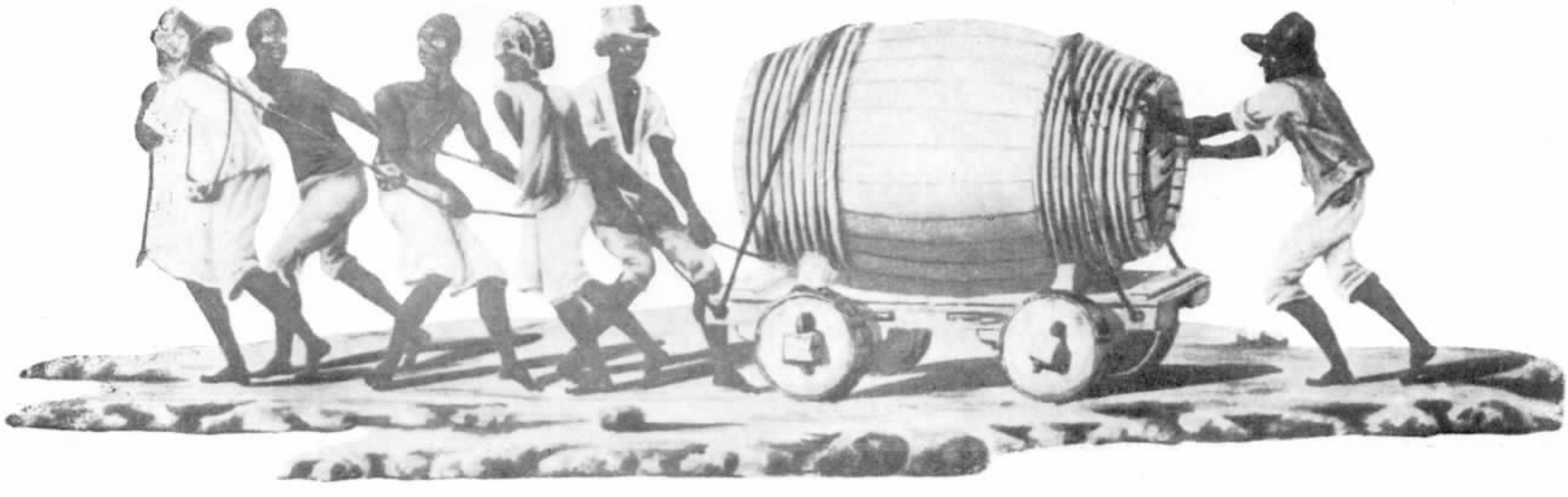
*Cenas de rua desenhadas por J. C. Guillobel, em* 1814.



34



24



53



42



35



36



19

Em 1827, sendo primeiro-tenente do Imperial Corpo de Engenheiros, matriculou-se na Academia das Belas-Artes, como aluno extraordinario de Arquitetura Civil, na forma do Artigo 9.°, parágrafo 27, dos estatutos que então regiam aquele estabelecimento.

Foi professor de desenho descritivo e arquitetura na Academia Militar, onde, em 1836, substituiu Antonio José do Amaral, aposentado após 26 anos de professorado, "carregado de louros de sabedoria, da gratidão dos seus discípulos e da amizade de seus colegas".

Dele conhecemos uma planta do Morro do Castelo, levantada em 1826 e 1833, outra do terreno destinado à Casa de Correção, datada de 1833.

Suas atividades como arquiteto são apreciaveis. Guillobel teve participação nas obras do Palacio Imperial de Petrópolis e no Hospicio de Pedro Segundo, ao que podemos informar.

Faleceu em 14 de fevereiro de 1859, aos 72 anos de idade, no posto de coronel.

O ministro Caio de Melo Franco, nosso prezado amigo, comprou em começo deste ano, na cidade de Bristol, um precioso album desse artista, que pertencera ao historiador Robert Southey, autor de uma notavel *Historia do Brasil*, editada em 1810/1819.

O album em apreço é de um valor extraordinario. A tradição religiosa, os aspetos da Corte e os tipos, usos e costumes do Brasil de então, fazem-no o mais completo, o mais humano e curioso dos documentos da época em que chegou ao Rio de Janeiro a Corte Portuguesa.

Os desenhos do album são tocados com *lavis*, ou aguada, para formar os valores e depois coloridos por cima, em aquarela. Este processo lembra a mezzotinta, muito em moda na época. A carna-

---

nome, lhe cometeu o diretor geral do Tesouro daquela metrópole, Cipriano Ribeiro Freire, e finalidade de exercer na Casa da Moeda do Rio de Janeiro, com os mesmos vencimentos, o lugar de fiel do ouro, prata e cobre, que exercera em Lisboa. Em dezembro de 1822, Dom Pedro I, por decreto, o admitiu no cargo de fiel das fieiras. Nesse emprego foi Guillobel aposentado por decreto de 6 de fevereiro de 1828. (Nota colhida no arquivo da Casa da Moeda, em 1935, quando, com permissão do diretor Mansueto Bernardi, elaboramos um estudo sobre *Medalhistas Brasileiros*, destinado ao Primeiro Congresso de Numismática Brasileira, realizado em São Paulo em Março do ano seguinte).

***Vendedoras ambulantes desenhadas pelo mesmo Guillobel, em*** 1814.

ção das figuras dos indivíduos brancos, lembra o colorido transparente da gravura em cor, à maneira inglesa, de Smith e outros grandes gravadores.

Guillobel possue observação penetrante e aguçada; é rigoroso no que desenha. Suas figuras são típicas e definitivas. Não é um acadêmico. Supre a falta do academicismo com uma riqueza de detalhes minuciosamente executados, não superados por nenhum outro desenhista da época, o que o torna, em nossa opinião, na apreciação dos costumes, mais palpitante do que Debret, mais original do que Rugendas. Cada uma de suas figuras tem carater, integra-se em determinada situação social, profissional ou doméstica. E' notavel a maneira com que carateriza o tecido, as dobras do panejamento. Suas aquarelas são extraordinariamente decorativas. E' um miniaturista. Suas figuras não têm de altura mais de 12cms. Parecem trabalhadas com lente e de tal maneira que nenhum detalhe é supérfluo ou impreciso.

Chegam a parecer modelos para serem pintados sobre peças de porcelana. O desenhista empresta às figuras africanas e crioulas um ar grotesco, devido à preocupação de fazer realçar os olhos.

Examinemo-las, entretanto, cada uma, certos de que não perdemos o nosso tempo em fazê-lo.

As figs. 1, 2 e 3 representam matronas em trajes pretos, de ir à igreja, lembrando o luxo de tradição espanhola, sobretudo a renda e o velado da mantilha.

Fig. 4 — Mulher de manto azul, forrado de vermelho e golão amarelo ou dourado. Parece uma aristocrata inglesa, pelo queixo, esbelteza do tipo, os traços finos e movimentados.

Figs. 5 e 6 — Tipos nacionais, seios e ventres desenvolvidos. A fig. 5 em trajo popular e a fig. 6 vestida à Corte, de casacão amarelo com gola preta, alamares brancos ou bordados de prata. Colar de contas de ouro, português ou brasileiro. Chapéu ou toucado branco com plumas da mesma cor, harmonizando com o vestido. O casaco não veste a figura, está jogado, elegantemente, sobre ela.

Figs. 7 e 8 — Vê-se a influencia da cidade na preta, que se apresenta de capa, camisa e cabeça abrigada de torso, deixando ver uma trunfa estilizada, em penteado francês (?) celebrizando todas as

*Outras figuras da época, desenhadas por* **Guillobel.**



12

47







*Mulheres de mantilha, desenhos de J. C. Guillobel da mesma época.*

gaforinhas da época. Usa por sobre os ombros o largo casacão amarelo, com orla larga, verde escuro. Notar a mão esquerda, em gesto de elegancia.

A fig. 8 tem vestido branco e casacão vermelho, com bordadura e punhos de pelucia verde.

Figs. 9 e 10 — Negro de cartola, calções, camisa rendada, uma flor vermelha na mão, o lenço saindo do bolso, demonstrando o quanto se tornou caricata a indumentaria européia nos pretos e quanto o artista lhe deu o traço preciso.

O album em apreço nos dá a exata idéia do modo com que se vestia a gente do Rio de Janeiro, brancos e pretos, flagranteados por um artista português, tão despretencioso do classicismo de David ou de Gérard, quanto exato no humano dos tipos apresentados.

A figura 9, completando a fig. 10, revela um aspeto curioso na familia do preto brasileiro, constituida dentro da seriedade dos moldes cristãos. A mulher é que se sobrelevava ao homem e nisso influira a situação excepcional de mucama que ela desfrutava, situação que lhe deu atitude de senhora, aliás copiada de sua *Sinhá*; atitude essa que se contrapõe à do moleque vestido à século XVIII.

Figs. 11 e 12 — O irmão pedinte veste-se de opa de seda vermelha, calças listradas de azul, guarda-sol embaixo do braço e carrega pequeno oratorio, cuja parte inferior é um cofre.

A mulher (fig. 12) está em atitude de esmolar, usa hábito religioso, apesar do decote excessivo, vendo-se no peito um escapulario. E' uma irmã pedinte. Tem vestido branco-creme e manto na cabeça. A capa é cor de vinho, com barra azul.

Fig. 13 — Representa uma africana com o requinte a que se deram as de sua raça, usando meias cor de carne nos pés calçados pelos sapatos brancos, atestando aspiração de elegancia, isto é, o ideal das modas da mulher branca, ditadora das regras do supremo gosto feminino.

Como índice da probidade e exatidão nos desenhos de Guillobel, vê-se, na fig. 14, um oficial de Henriques, cujo uniforme é branco, calças colantes e botifarras, ou seja a bota alta, deixando cair uma borla rigorosamente obedecendo ao plano de 1806 e ao de 1810, com reminiscencias inglesas. As dragonas são douradas. O dolman

debruado de vermelho com canhões da mesma cor. Espada de bainha de couro preto, com guarnições douradas.

Figs. 15 e 16 — O da fig. 15 diverge muito do da fig. 10. E' mais senhoril, mais elegante. Tem o desembaraço dos brancos. E' o "moleque onze letras", daquela época sem telefones, quando o recado era uma delicia de ingenuidades. E' o moleque que se untava com enxundia perfumada, precursora da gomalina, repousando no alto do craneo o chapéu que o destacava do moleque ordinario...

A fig. 16 representa a negra incumbida de misteres análogos ao da fig. 15. Molecota de casa rica. Ostenta saia branca de barra bordada, blusa branca listrada de azul, aberta. O torso de seda vermelha listrada de amarelo. Colar de contas de ouro, dando duas voltas no pescoço.

Fig. 17 — Negra pobre, carregando um moleque que leva uma cana de açucar na mão esquerda e um cacho de coquinhos na direita. A negra se veste de camisa branca, saia azul de algodão e pano da Costa escuro.

Na fig. 18 se verifica como a palha concorreu para o largo uso do chapéu protetor da canícula e da intensa luz meridional, como tambem para a arte dos abanos, dos cesteiros e fazedores de balaios.

Nas figs. 19 e 20 constatamos o valor de Guillobel, manifestado em toda a plenitude nas figuras de vendedores ambulantes, dignos da mais absoluta observação, desde a posição, o gesto, até as mercadorias trazidas nos taboleiros e nas mãos, sejam vendedoras de quinquilharias, coisas de armarinho, ou vendedores de louça e gamelas. Trajam-se de camisa branca, vestia amarela e calça curta verde-escuro.

A fig. 19 apresenta a mercadora de panos, espelhos, peças de fazenda, chapéus, meias, etc. Sua indumentaria é camisa branca, saia cor de vinho, manto, mantilha escura, com franjas. Vende, por igual, bandejas de laca, trazidas na mão esquerda, sendo uma vermelha e outra amarelo-escuro. Não será de admirar que figurem no taboleiro coisas da China, pois o Príncipe Regente, ao chegar, as isentou, por decreto, de quaisquer impostos alfandegarios.

Alguns escravos, vendedores ambulantes, usavam instrumen-

tos musicais para acompanhar o seu pregão. O da fig. 21 toca urucungo, cuia de ressonancia, dotada de um longo arco e uma corda, que produzia som cavo, sombrio.

A fig. 22 representa um leiteiro, levando na mão a medida e o copo de tirar o leite do vasilhame, carregado na cabeça.

Ambos se trajam de camisa e calças largas brancas, vestia ou colete azul.

Fig. 23 — Vendedor de lenha, tendo à direita a bolsinha para o cobre e a prata, e toca marimba, ornamentada de penas vermelhas, cujo som se assemelha ao do xilofone. Sua indumentaria branca compõe-se de calça e calção largo.

O vendedor de capim traz calção e um pano na cintura, brancos.

A fig. 34 — Vendedor de louça de barro, traz uma talha, executada com notavel precisão, quartinhas, bilhas, alguidares, colheres de pau e abanos de palha. Esta figura tem um ar trágico, derreada pelo peso que carrega, caminhando em passo ligeiro, trazendo na mão cocos para tirar agua do pote. Veste-se de camisa e calção branco.

A fig. 24 é do vendedor de gamelas, em todos os tamanhos, que serviam, as pequenas para uso de cozinha e as grandes para banho. Veste-se de camisa branca e calção azul.

Fig. 25 — O barbeiro ambulante. Veste-se de camisa branca, paletó e calção azues, de certo apuro no corte.

Fig. 26 — Vendedora de bebidas. Taboleiro de madeira, com frascos, garrafa, copo e cálices. Veste-se de camisa branca, saia verde e casaco sem mangas, escuro.

Fig. 35 — Vendedora de abacaxís, carregando o filho mulato. Tem pano da costa cor de rosa, com listras horizontais vermelhas e saia de algodão azul.

Fig. 37 — Vendedora de cereais em cestos sobrepostos, de tamanho decrescente. Usa camisa branca, pano da costa branco com listras azues. Saia cor de vinho.

Fig. 38 — Vendedora de guando descascado. Veste-se de camisa branca, saia azul clara e casaco vermelho desmaiado.

A *fig. 40 representa* a negra doméstica, fujona porque está de gargalheira, indo buscar agua no chafariz.

Fig. 36 — Negra albina, vendedora de belíssimos e rubicundos cajús e cana de açucar. Camisa amarelo-claro e saia azul.

Fig. 41 — Vendedora de quitandas, em taboleiro, vendo-se espigas de milho, tomates, bananas da terra e d'agua, fatias de abóbora vermelha. Veste-se de camisa branca, pano da costa amarelo com listras vermelhas, saia amarela e traz um cobertor azul no ombro direito.

A fig. 43 é de uma negralhona que, pela quantidade de ouro em jóias, parece de vida dubia, sobretudo pelo trajo escandaloso. E', no entanto, a mesma quitandeira que está sentada no mercado que se vê na aquarela n.° 54.

A fig. 47 é de um ministro de Estado, reconhecivel pelo trajo vermelho, com bordados de ouro e prata, fitão da grã-cruz da Torre e Espada, vestia e canhões azues, com bastão e espada. E' um desenho maravilhoso, executado com suma exatidão, esplêndido documento iconográfico.

Fig. 48 — Um cônego da Sé, ou figura do alto clero, com indumentaria (casaca e calção) preta e meias roxas. Capa romana atirada no braço esquerdo e o chapéu de borla roxa.

Fig. 49 — Representa o interior de uma casa, fielmente reproduzido, mostrando a vida simples e patriarcal da classe media naqueles tempos. Vê-se uma negra que vai à fonte, outra que faz bilros e uma terceira corta as unhas do pé ao senhor, que está em ceroulas e fraldas de camisa, indumentaria precursora do pijama de hoje.

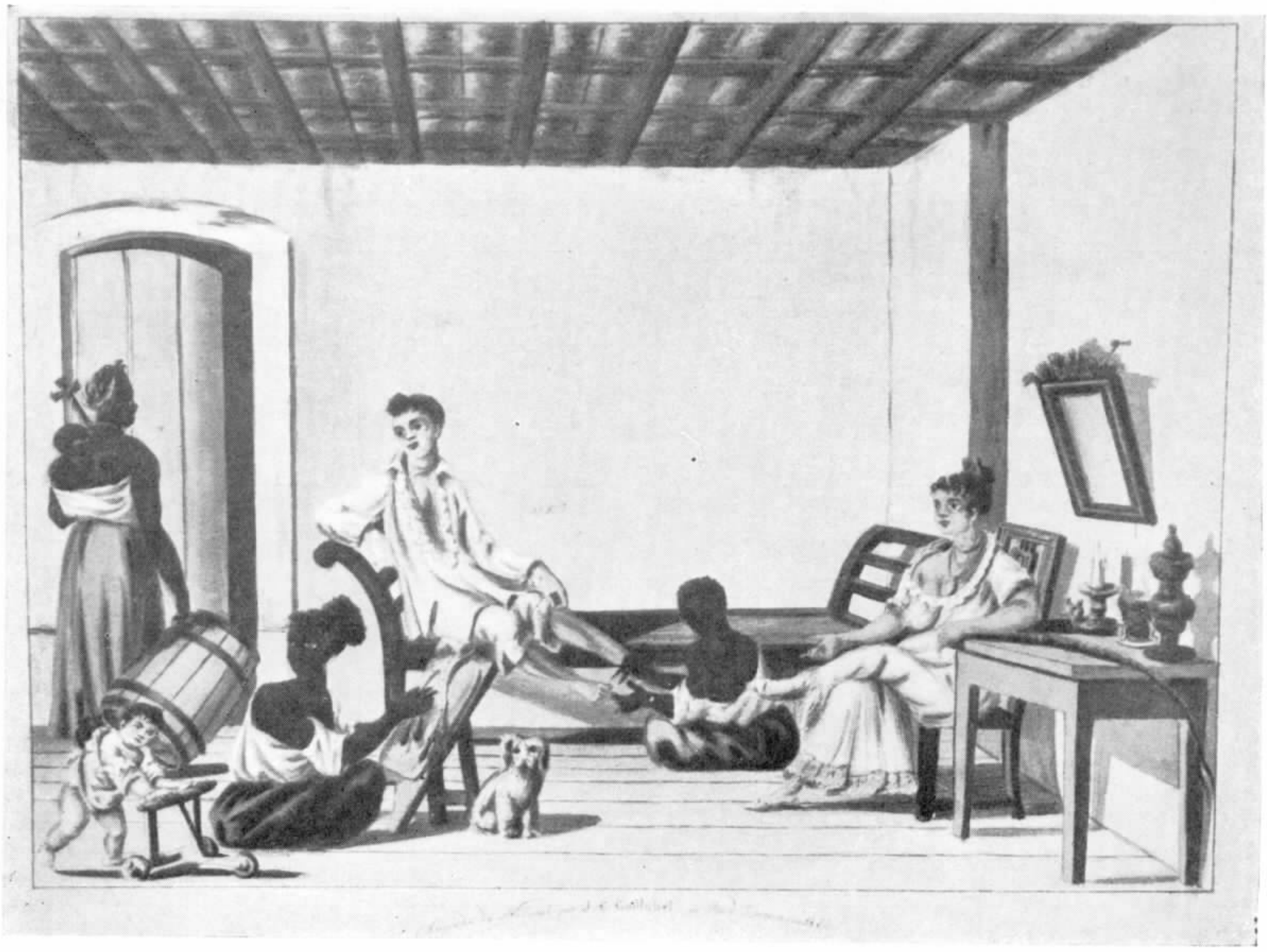
O senhor assenta sobre uma marquesa forrada de palhinha, movel ainda vulgar no país. Sobre a pequena mesa se veem uma quartinha de agua fresca, uma cuia de chimarrão no seu pedestal, um castiçal e um chicote. A dona da casa aparece em camisolão guarnecido de renda e babado e surge, ela mesma, ricamente vestida na fig. 50. Ao lado da mucama, que faz renda de bilros, há uma criança que aprende a andar, ajudada por um carrinho de três rodas.

Fig. 50 — Serpentina de grande luxo, conduzida por dois escravos de libré.

Pela ótima documentação deste valioso album ver-se-á de modo absoluto a maneira pela qual o negro escravo se vestia; assim, ve-lo-

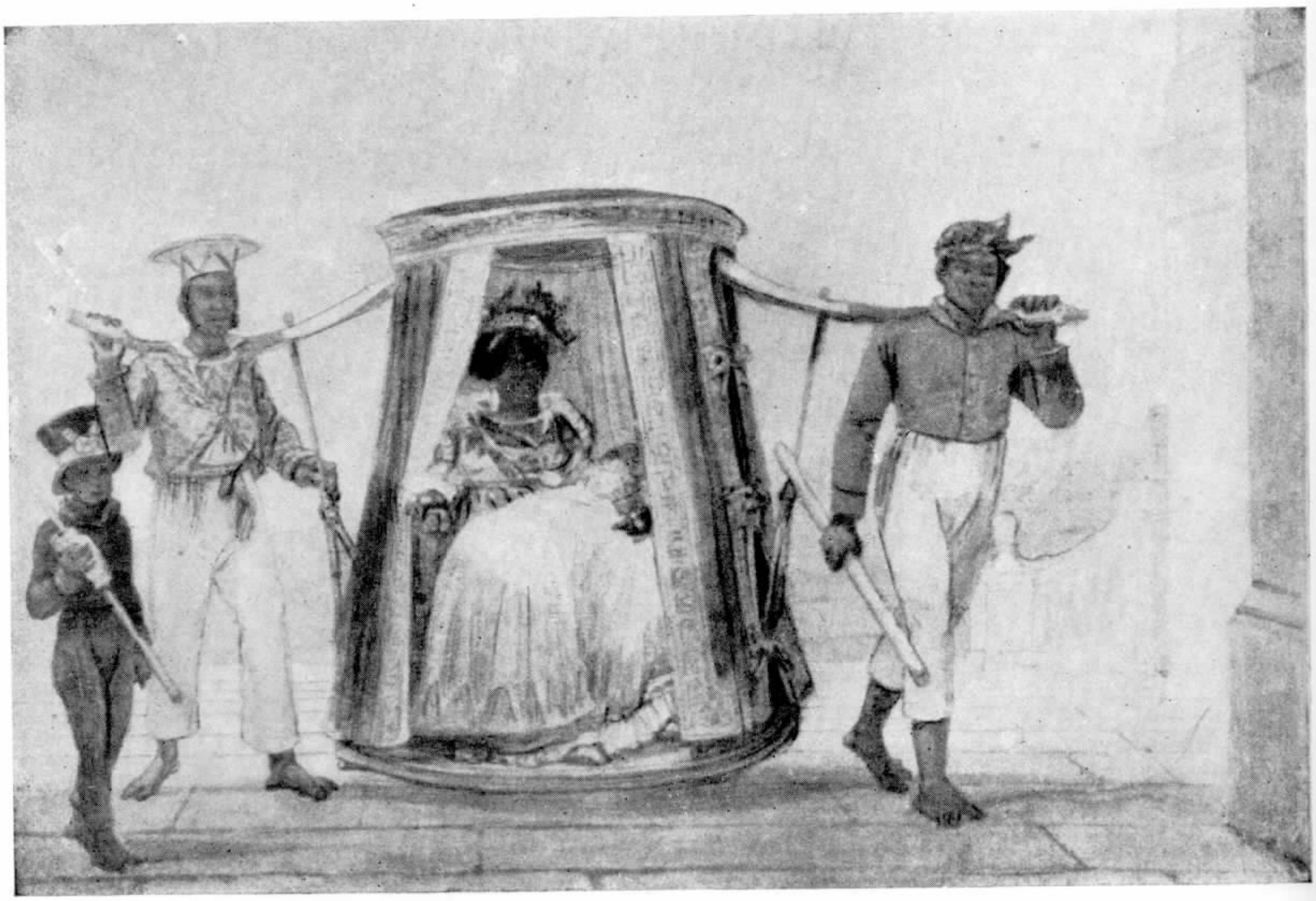


50

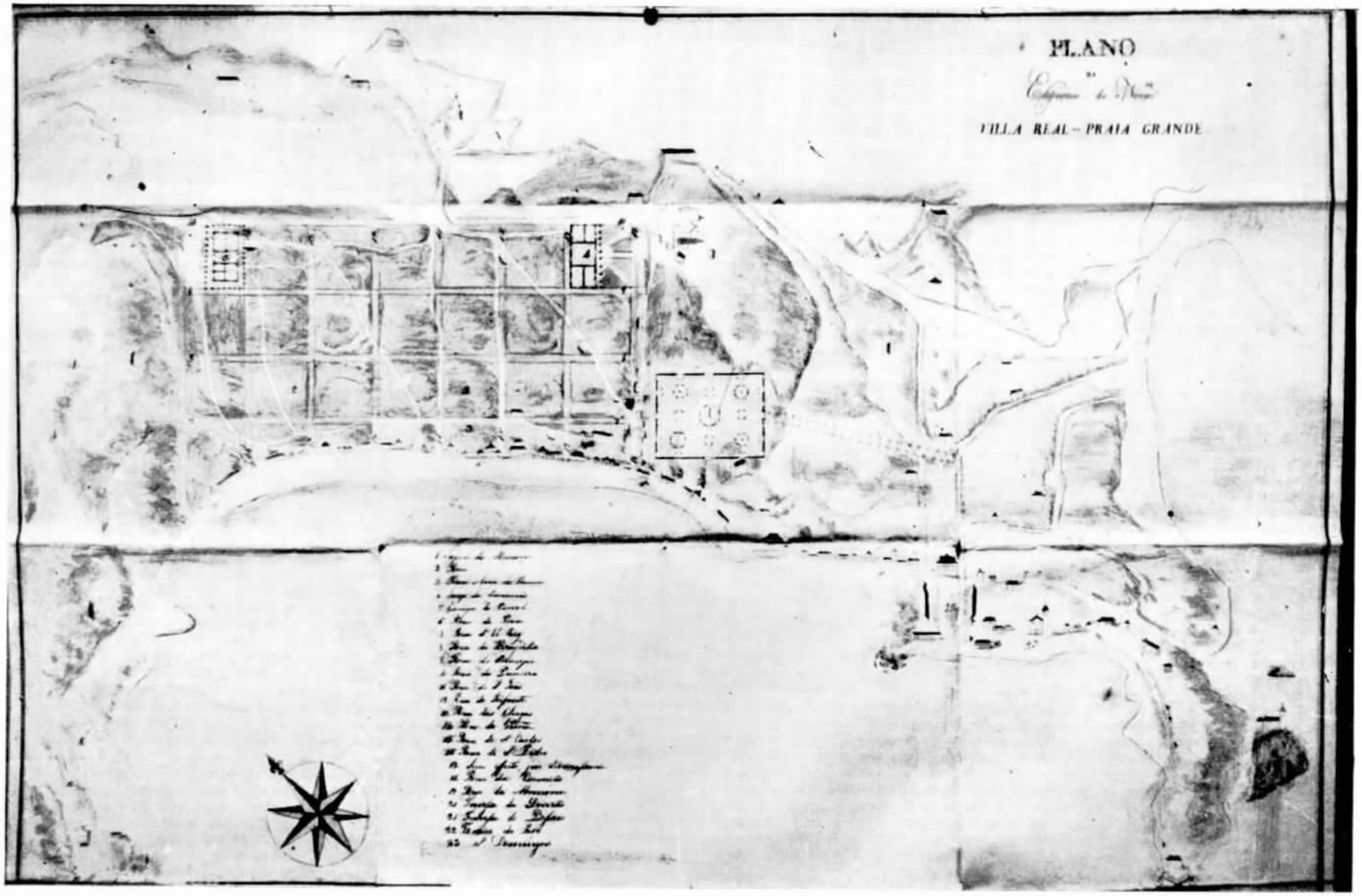


*A serpentina e uma cena de interior, desenhadas por J. C. Guillobel, em 1814.*

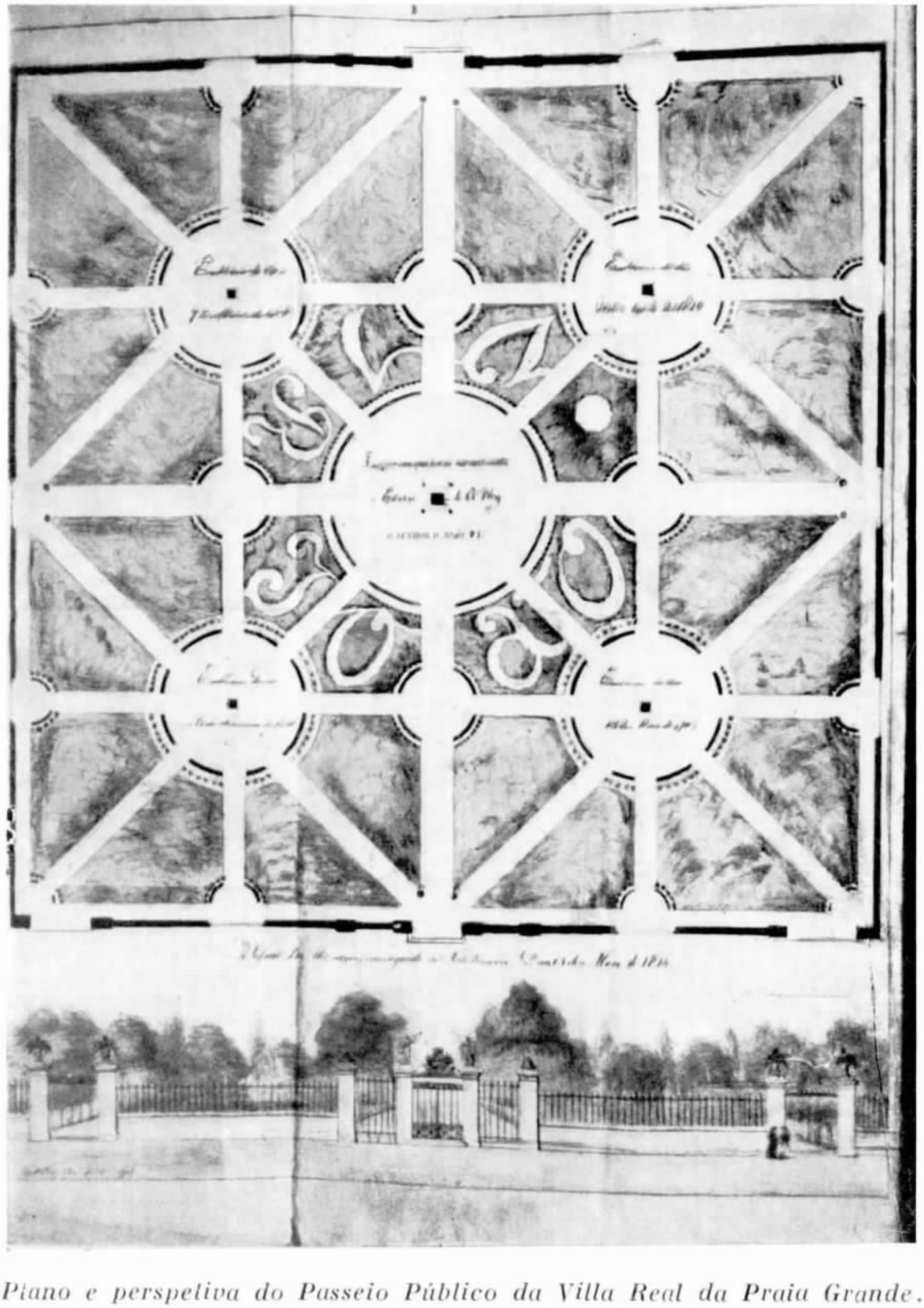




*Os mesmos motivos desenhados por J. B. Debret em 1823.*




*Plano da Vila Real da Praia Grande, hoje cidade de Niterói.*



*Piano e perspetiva do Passeio Público da Villa Real da Praia Grande.*

emos de tanga, saiote, calças de cor, de tecido grosso de algodão, com a roupa usada dos senhores, ou de calças largas, brancas, curtas, lisas, com rendas, babado ou franzido, como é o caso dos que conduzem a serpentina da dama elegante (fig. 50).

No começo do século passado a serpentina foi reproduzida por outros artistas: Maria Graham, Chamberlain, Pallière, Debret, etc. Essa viatura não deve ser confundida com a cadeirinha, fechada, com dois varais. Note-se, ainda, no gênero, o banguê, que servia para longas viagens, trazido por bestas.

Fig. 53 — Representa 6 negros levando um tonel recem-desembarcado, sobre carreta de madeira, inclusive as rodas.

Fig. 54 — E' um canto de mercado. Vendedoras sob um toldo ligeiro, de sapê. Vendem galinhas, frutas e hortaliças.

A negra que está de costas é a que aparece na fig. 43, de camisa branca, cinto vermelho, saia azul cobalto e beca preta com barra de franja. Usa chapelão escuro que, servindo para protegê-la da canícula, lhe dá ar de grande senhora.

As últimas figuras do rico album que acabamos de mostrar têm a seguinte indicação:

"Copiado do natural por J. C. Guillobel, no Rio de Janeiro, em 1814".

Roberto Ferreira da Silva é outro nome da época em apreço e não poderíamos esquecê-lo sem grave injustiça. Discípulo da Escola do Nú, em Lisboa, era ele, em 1816, capitão graduado do Real Corpo de Engenheiros e professor substituto de Desenho da Real Academia Militar.

Não encontramos ainda outros informes mais completos para a sua biografia. No entanto, ele é autor de um apreciavel compendio: *Elementos/ de/desenho, e pintura/e regras geraes/de/perspectiva,/ Dedicado/ao/Senhor/Rey D. João VI./ Por/Roberto Ferreira da Silva./ Official do Real Corpo de Engenheiros./* (Armas Reais) *Rio de Janeiro, na Impressão Regia. / 1817. / Com licença de Sua Majestade.*

A obra acima evidencia um ambiente propenso à arte no Rio de Janeiro naquela época, onde, sem favor, ela já se havia estabelecido e se incrementava pelo ensino de desenho ministrado na Academia

Real dos Guardas-Marinha, na Real Academia Militar, na Aula Regia de Manuel Dias de Oliveira, alem das atividades de gravura na Impressão Regia, Arquivo Militar e na Casa da Moeda.

Oxalá este nosso trabalho de investigação possa ser continuado afim de que se esclareça, definitivamente, *o movimento artístico* de uma fase ainda não devidamente estudada.

FRANCISCO MARQUES DOS SANTOS

---

**Anexo: Descrição do plano urbanistico de Niteroí, traçado por A. J. Pallière.**

Senhor.

"A CAMARA DE VILLA REAL da Praia Grande, depois de levantar a vossa Magestade hum monumento de Lealdade, amor, e gratidão, sobre o assento puro de seus Corações fieis, dezejando levar a eterna posteridade a Saudoza Memoria do Faustissimo Dia 13 de Maio de 1816, no qual Vossa Magestade *se Dignou Honrar este Sitio com a Sua Real Prezença, celebrando tão* sagrado Dia sobre o Campo chamado de D. Elena: concorrendo alli a Corte formalmente, com Tribunaes: tem a honra de pedir a Vossa Magestade licença para levantar sobre o dito Campo, chamado de D. Elena, hum Passeio Publico, segundo o Plano junto, que será denominado — Passeio da Memoria — e muito humildemente

P. a Vossa Magestade que por effeitos de Real Grandeza se digne Fazer-lhe a Mercê de Approvar, e Proteger huma obra, que hé toda de Vossa Magestade.
E. R. Mce.

O Juiz de Fora
José Clemente Pereira
*Pedro Henrique da Cunha*
João de Moura Britto
Francisco de Faria Homem."

Senhor

"A CAMARA DE VILLA REAL da Praia Grande, contemplando a utilidade, e esplendor, que rezultará se esta Villa fôr edificada sobre hum Plano regular, e decorozo: e pezando com vistas do futuro as bem fundadas esperanças de que a mesma creça em numeroza população a passos rapidos; como se deve crêr, calculando sobre o augmento progressivo que este sitio recebeo nos ultimos dez annos de sua existencia, que, *não contando áquelle tempo senão trinta a qua*renta cazas, hoje está enriquecido com perto de trezentas: e dezejando sobre tudo abrir com Solidez e grandeza os alicerces de huma Povoação, que possa corresponder em tudo ao Sublime, e Magestoso Attributo de Real, que a destingue, e caracteriza, e que venha a sêr hum dia huma das mais famozas Villas do Imperio de Vossa Magestade; prestadas aos Reaes Pez de Vossa Magestade, tem a honra de pôr na Mui Alta, e Augusta Prezença de Vossa Magestade o seguinte

## Plano
## Da edificação
## de
## Villa Real da Praia Grande

### A Planta

"A Planta junta offerece huma vista aproximada do estado actual da edificação desta Villa, e de qual ella deverá vir a sêr se este Plano for elevado a dezempenho.

"Os Lugares que vão em branco denotão as Ruas antigas: os que vão marcados entre pontos encarnados indicão as ruas novas.

"O Campo n.º 1.º será destinado para sobre elle se levantar hum Passeio Publico, consagrado á feliz Memoria do Faustissimo Dia 13 de Maio de 1816, que será denominado — Passeio da Memoria.

"No Lugar n.º 2 se levantará hum Rocio, que será formado por hum quadrado retangulo de 10540 palmos, no centro delle se collocará o Pelourinho.

Sobre o ponto n.º 3 se formará huma Praça, mais pequena, que o Rocio; destinada para a venda publica de ortaliças, quitanda, e peixe. E seria muito util, que na mesma se estabellecesse hum Mercado diario de galinhas, afim de soccorrer em parte aos males, que ao publico, e muito em particular á Real Ucharia, estão fazendo os atravessadores destas aves.

Entre esta Praça, e aquelle Rocio, se edificará a Caza das Camaras sobre o ponto n.º 3, com frente para o Rocio: por baixo della se levantará a Cadêa com frente para o Mar.

A hum lado da Caza da Camara, e Cadêa se collocará o Açougue: ao outro seria util que se criasse hum Edificio destinado para recolher farinhas, milhos, legumes, e mais effeitos desta classe destinada á venda publica, denominado por esta applicassão — Terreiro da Farinha.

Sobre o lado opposto do Rocio, que fica fronteiro a Caza da Camara, se deverá reservar terreno sufficiente para hum Templo, dedicado a S. João Baptista orago da Freguezia desta Villa, e seu Padroeiro.

De fronte da Capella da Conceição, se deve aperfeiçoar o Largo n.º 4, que já alli está principiado, no encontro que faz a Rua n.º 10 com a n.º 18.

No acabamento daquella, e Lugar n.º 5, convém reservar terreno sufficiente para matadouro do gado, que deve entrar no açougue, e talho de vaca da Villa, ao qual quadra o nome de — Campo do Curral — Assim se poupará á saude publica o consideravel damno, que sempre vem, de serem os matadouros no interior das povoações.

Pede a commodidade publica, que entre a rua n.º 11, e a rua n.º 16, com baze sobre a n.º 10, se colloque o Chafariz, que deve apresentar ao povo a agua do Morro do Carymbá, que se está conduzindo: e hé por isso innevitavel abrir neste Lugar hum recinto Commodo, e vistozo.

Sobre a rua n.º 6 se Levantarão mais quatro ruas, n.º 7, 8, 9 e 10, parallelas entre si o mais que for possivel.

Estas sinco ruas serão cortadas por nove ruas transversaes: que todas devem ter o seu começo na rua 6, e o seu acabamento na n.º 10.

Todas as ruas contarão huma largura de 60 palmos: e ao menos de 50, aquellas que por algum obstaculo attendivel não poderem ter 60.

E como esta Villa goza em seu nome o invejado Attributo de Real, parece ser de direito, e justiça, que as suas ruas se acommodem os nomes Reaes, que expressa a Planta.

Sendo necessario prescrever alguma regularidade no projecto e forma exterior da Caza, para que huma liberdade absoluta de edificar não venha a produzir deformidades, e defeitos notaveis, que convem prevenir, e acautellar, a ninguem será permitido levantar Cazas novas, nem fazer concertos exteriores nas já existentes, sem licença da Camara, que determinará o arruamento, e o prospecto.

Este será regulado pela maneira seguinte. Nos cantos e esquinas das quatro ruas, que quadrão o Rocio, e nos dous cantos da Praça sobre o Mar, a ninguem será permittido levantar se não Cazas de Sobrado. No meio dos lados do Rocio, e em todas as outras ruas, será livre edifi-

car Cazas de Sobrado, ou terreas: sempre que aquellas tenhão 35 palmos de altura, e estas 17; sendo de 12 a altura dos portados.

Ninguem poderá edificar fóra do alinhamento das ruas: e por nenhum pretexto será livre a qualquer deixar nas mesmas angulos entrantes, ou Salientes, que dem Logar a serem nelles surprehendidos insidiozamente os que de noite passarem pelas ditas ruas.

A rua da Praia conservará o alinhamento, que já lhe foi dado, por meio de huma singela graderia de madeira fingindo bronze, entre pilares de tijolo, e cal levantada na frente das Cazas.

Nas outras ruas as Cazas serão edificadas sobre o alinhamento: e se alguma pessoa quizer formar pateo ao lado de sua Caza, ou conservar terreno com Chacara, será obrigado a aformozear a frente da rua com hum Muro da altura de 12 palmos, coberto de cal branca.

Para evitar que no centro da Villa se conserve terreno devoluto, e sem Cazas, com grave prejuizo da formozura, e commodidade da mesma Villa, todos os donos de terrenos deverão sêr obrigados por termo assignado na Camara, a edificar no termo de trez annos: e não querendo, ou não podendo, serão constrangidos a vender os seus terrenos áquellas pessoas que se obrigarem a edificar no sobredito termo, pagando aos donos dos terrenos o justo valor delles, e dos materiaes, que nelles se acharem, a aprazimento das partes, ou por meio de avaliação com assistencia da Camara, e citação dos interessados, na forma de Direito, e do Costume uzado em cazos semelhantes.

E por igualdade de razão a ninguem será permittido a favor senão metade dos fundos, que houver nos espaços de rua a rua, conseguindo-se daqui ao mesmo tempo a vantagem de que todas as Cazas fiquem patrimoneadas de quintaes.

Se na abertura das novas ruas, praças, e Largos, a necessidade da sua retidão, ou largura conviniente á commodidade dos habitantes, e ao serviço, dos que por ellas passão for encontrar alguma pequena Caza, ou plantações, será o seu valor pago pela Camara, pelo seu justo preço, na forma que já se tem praticado com alguns.

O Largo de São Domingos, deve ser aformozeado por justificados motivos: e será objecto de hum plano separado.

Os Supplicantes pertendem, e muito humildemente

Para a Vossa Magestade
que por Effeitos de Real Grandeza, e Soberana Protecção Se Digne Fazer-lhes a Mercê de Approvar, e Proteger o sobredito Plano
E. R. Mce.

O Juiz de Fora
José Clemente Pereira
Pedro Henrique da Cunha
João de Moura Britto
Francisco de Faria Homem.

# OS PRIMEIROS AFORAMENTOS E OS PRIMEIROS RANCHOS DE OURO PRETO

Até' fins de 1711, como é sabido, tanto a Vila-Rica do Ouro-Preto, como o Ribeirão do Carmo, a Vila-Real de Sabará, Caeté e Rio das Mortes, eram simples aldeolas de casas de sapé, como de palha eram tambem as capelinhas, algumas já arvoradas em matriz, que iam aos poucos pontilhando os outeiros e o fundo dos vales.

Somente de 1712 em diante começaram a aparecer as habitações definitivas, cobertas de telhas.

Ruas alinhadas não havia ainda, nem praças, nem logradouros. O ouro atraía o homem aquí e alí; surgiam os lavrados e em torno deles iam se aglomerando as habitaçõesinhas provisorias, que somente mais tarde se reedificaram, plantadas, não raro, nos mesmos lugares, à beira dos trilhos e nos caminhos tortuosos que o pé do mineiro e da escravatura ia vincando nas caminhadas.

Já havia, entretanto, em Vila-Rica, desde aquela época, os bairros definidos ou os chamados "arraiais", cujo entrelaçamento, logo depois, firmou a fisionomia definitiva da Vila e da, posteriormente, cidade de Ouro-Preto.

O arraial dos Paulistas, o bairro de Nª. Sª. da Conceição de Antonio Dias, o de N.ª S.ª do Pilar de Ouro-Preto, o do Padre Faria, o da Cruz das Almas, o da Barra, o do Caquende, tudo isso já existia com essas denominações e com as duas Matrizes, em 1711. Havia tambem, já, a rua Formosa, a rua da Paz, a rua Direita de Antonio

Dias, o Caminho Novo, a rua Nova da Cadeia (atual rua Bobadela) e ainda outras.

Curioso será, sem dúvida, saber-se como se formaram esses bairros ou quais os seus primeiros habitantes, depois de passada a quadra febril do ouro.

E' o que, linhas abaixo, procuraremos informar ao leitor, para aqui transplantando um trabalho de paciencia, mas rigorosamente cronológico, que conseguimos apurar no 1.º Livro de aforamentos de Ouro-Preto, no Arquivo Público Mineiro.

Em janeiro de 1712 requeria *Diogo Fagundes* a concessão de "huns chaos devolutos para fazer um rancho de capim na freguezia de Nossa Senhora do Pilar".

E' o primeiro aforamento que consta do livro citado.

A esse, seguiram-se:

*Francisco da Costa Gaia* — 20/1/712 — "chãos para construir hum rancho em Antonio Dias, junto ao rego que vai para o arrayal dos Paulistas".

*Henrique Lopes* — 20/1/712 — "chãos para hum rancho da outra parte do rego desta Vila, nas suas lavras".

*Antonio Francisco* — 20/2/712 — "chãos para fazer hum rancho em a rua Direita do ouro-preto, junto ao rego que vai para o arrayal dos Paulistas".

*Gregorio de Azevedo e Andrade* — 22/2/712 — "chãos para fazer huas cazas junto á igreyja de Antonio Dias".

*Manuel Ferreira da Fonseca* — 9/3/712 — "tres braças de terrenos em que estava fazendo huas cazas na rua Direita que vai da Igreyja do bairro de ouro-Preto para o arrayal dos Paulistas".

*Domingos Ferreira* — 9/3/712 — "duas braças de terras para fazer huas cazas na rua Direita deste bairro de Antonio Dias, junto á Igreyja".

*Manuel de Freitas Pais* — 27/3/712 — "chãos para fazer huas cazas, passando o rego, na subida para o Morro".

*Gabriel Guedes* — 27/4/712 — "chãos junto ao Semiterio da Igreyja de N.ª S.ª do Pilar".

*Antonio de Oliveira* — 4/5/712 — "chãos no sitio, passado o rego que vai para o Padre Faria".

*Domingos Moreira* — 15/5/712 — "chãos, passado a ponte do rego, hindo para o Padre Faria".

*Domingos Correia Neto* — 4/5/712 — "na ponte do rego que vai de Antonio Dias para o Padre Faria".

*Miguel Santos* — 7/5/712 — "chãos para fazer huas cazas no bairro que se chama dos Paulistas, nesta freguezia do Pilar".

*Manuel Mendes* — 9/5/712 — "chãos para huas cazas no arrayal dos Paulistas, na parte do rego".

*Rev.º Padre Frei Hierônimo Pereira* — 25/5/712 — "chãos junto das cazas que tem da parte do corrego de Antonio Dias, hindo para o Padre Faria".

*Mariana do Rosario* — 4/6/712 — "coatro braças de terrenos de frente, para huas cazas que queria fazer no fundo do arrayal dos Paulistas junto ao corrego".

*José Nunes de Oliveira* — 10/6/712 — "chãos para fazer duas cazas divididas, na rua Direita da freguezia de N. S. da Conceição, antes de chegar á igreya".

*Antonio Teixeira dos Santos* — 15/6/712 — "chãos devolutos no bairro de Antonio Dias, hindo para o arrayal dos Paulistas".

*Francisco Gomes* — 15/6/712 — "no Padre Faria, defronte de Frei Hyerônimo".

*Francisco Pereira Casaboa* — 17/6/712 — "para um rancho em que queria fazer obras, na rua Direita, na ponta da travessa que vai para o arrayal dos Paulistas".

*Luiz de Figueiredo* — 17/6/712 — "na rua Direita de Antonio Dias, hindo para o corrego do Padre Faria".

*Inacio de Sousa e Silva* — 20/6/712 — "em frente de huas cazas que tem em Antonio Dias em o principio da rua Direita, da parte do arrayal dos Paulistas".

*Antonio de Sousa Crespo* — 22/6/712 — "na rua Direita, hindo para o arrayal dos Paulistas, da parte do corrego em frente da travessa do Semiterio".

*Caetano Saldanha Tavares* — 22/6/712 — "chãos no bairro de Antonio Dias, na rua da ponte, junto á caza do padre Salvador Dias dos Reis".

*Domingos Correia Neto* — 23/6/712 — "no bairro de Antonio Dias, na rua de baixo que vai para a ponte que está no corrego".

*João Francisco* — 25/6/712 — "chãos para alargar huas cazas em que vive, no bairro de Antonio Dias na travessa que vai da rua Direita para a rua que chamam da fonte" (ou ponte) (1).

*Alexandre Pinto* — 25/6/712 — "no bairro de Ouro-Preto por sima do corrego subindo para Antonio Dias".

*Capm. Antonio Ribeiro da Silva* — 25/6/712 — "na rua que chamam da Praça de Antonio Dias, hindo para a villa no alto, da parte que chamam da Barra".

*Lucas Gularte de Faria* — 28/6/712 — "em Antonio Dias, na rua debaixo da Igreyja que chamam da Ponte".

*Gregorio Rocha* — 30/6/712 — "nas cazas em que vive" (não se diz onde).

*Domingos Terra* — 30/6/712 — "em Antonio Dias, no bairro da ponte".

*Francisco Barreto Lima* — 7/7/712 — "no bairro dos Paulistas, antes de chegar no ultimo corrego".

*Pedro Costa* — 14/7/712 — "para um rancho no bairro de Antonio Dias na rua que chamam da Ponte".

*Simão de Meireles* — 12/7/712 — "para fazer huas cazas em chãos devolutos no bairro de Antonio Dias, na rua da Ponte, na travessa que vai para a Barra".

*Domingos Ferreira Vila-Mar* — 30/7/712 — "cinco braças de chãos devolutos para fazer cazas no bairro de Antonio Dias na rua da ponte que se chamou arrayal dos Paulistas".

*Domingos Gliz. Ramos* — 4/8/712 — "coatro braças de chãos para fazer huas cazas, na rua da ponte donde faz o arrayal dos Paulistas".

*Hierônimo de Barros* — 4/8/712 — "tres braças de chãos devolutos para alargar huas cazas que tem em o bairro de Antonio Dias hindo do pelourinho desta Villa da parte que chamam da Barra".

*Pedro Gomes* — 5/8/712 — "para reedificar huas cazas e acrescentar nos fundos, na rua Direita da Igreyja".

*Maleus Lins* — 6/8/712 — "coatro braças de chãos devolutos para fazer huas cazas em o bairro que chamam dos Paulistas, em Antonio Dias, na rua da ponte".

---

(1) — Em alguns casos, o *F* está claramente talhado, com o corte na maiúscula; mas em outros, dos que veremos abaixo, trata-se evidentemente de rua da *ponte*.

*João Rodrigues* — 8/8/712 — "coatro braças para fazer cazas em Antonio Dias no arrayal dos Paulistas na rua da ponte".

*Hierônimo Teixeira* — 6/8/712 — "hua braça de terras no fundo de huas cazas que está fazendo junto de hum quintal de Manoel de Miranda".

*Manuel Vieira de Sousa* — 19/8/712 — "braça e meya de terras para alargar huas cazas em que vive no bairro de Antonio Dias, na rua da Ponte".

*Pedro Machado* — 22/8/712 — "hua braça de terras para alargar as cazas em que vive no caminho que vai do pelourinho para Antonio Dias, da parte que chamam da Barra".

*Manuel de Sousa Freitas* — 27/8/712 — "braça e meya na rua que chamam da Ponte, no bairro de Antonio Dias".

*Lucas Friz. Guimarães* — 27/8/712 — "coatro braças na rua que chamam da Fonte" (ou Ponte), "no bairro de Antonio Dias".

*Manuel dos Santos Lares* — 27/8/712 — "braça e meya nas cazas que possue no bairro do ouro-preto, para nellas fazer hua senzala para os seus escravos".

*Garcia Gomes Pilô* — 27/8/712 — "oito braças no bairro de Antonio Dias na rua que chamam da Fonte" (ou Ponte) (2).

*Pedro Vaz* — 27/8/712 — "coatro braças no bairro de Antonio Dias, na rua da Fonte".

*Francisco Pereira Casaboa* — 9/9/712 — "cinco braças no bairro de Antonio Dias no arraial chamado dos Paulistas, na rua da Fonte".

*Antonio Dias da Cunha* — 17/9/712 — "tres braças para fazer cazas em o caminho que se abriu novo hindo do ouro-Preto para Antonio Dias, em o principio delle".

*Domingos de Abreu Lix.ª* — 17/9/712 — "duas braças e meya no bairro de ouro-Preto passado o corrego que vai para Antonio Dias".

*Capm. de cavalos Leonel da Gama Belo* — 17/9/712 — "terras devolutas no arrayal do Padre Faria".

---

(2) — Nesse caso, como nos dois seguintes, a palavra *Fonte* está legivelmente escrita com *F*. E' possivel que houvesse aí a *ponte* e logo à sua frente tambem a *fonte*, que se transformou mais tarde no chafariz de Marilia, como até hoje. Daí, as duas sequencias.

*Tomé Ferreira da Cruz* — 1/10/712 — "terrenos nos fundos das suas cazas sitas na subida do ouro-Preto passando o corrego para a parte de Antonio Dias".

*João Francisco* — 4/10/712 — "no bairro de Antonio Dias donde chamam o arrayal dos Paulistas".

*Josef Roiz de Sousa* — 12/10/712 — "no bairro de Antonio Dias em a rua da fonte".

*Estevão da Cunha Fontes* — (sem data) — "no arrayal dos Paulistas em o bairro de Ouro-Preto".

*Manuel Ribeiro* — 29/10/712 — "no caminho novo que vai para o pelourinho".

*Tomé Ferreira da Cruz* — 22/10/712 — "no caminho novo que vai de ouro-preto para o Pelourinho".

*Alexandre Pinto de Miranda* — 24/10/712 — "na subida do Morro que vai do Ouro-Preto para o Pelourinho, junto de hum rancho do suplicante".

*Ernesto Lamberto* — 4/1/713 — "tres braças de terras passando a ponte de Antonio Dias hindo para o Pd. Faria da banda do morro".

*Maria de Barros* — 16/1/713 — "no caminho novo que vai de ouro-Preto para Antonio Dias".

*Sebastião Ribeiro dos Santos* — 23/1/713 — "em Antonio Dias, no bairro que chamam da ponte, da parte da igreyja".

*Antonio de Oliveira* — 24/1/713 — "junto ao seu rancho pela parte de sima passada a ponte de Antonio Dias hindo para o padre Faria, da banda do morro".

*Christovão Pinto* — 25/1/713 — "no caminho novo que vai para Antonio Dias da parte do corrego".

*Antonio Gliz. Gracez* — 28/1/713 — "na rua da Fonte".

*Pedro Ferreira* — 4/2/713 — "junto ao seu rancho na rua da Fonte, faciando com a mesma rua da parte do Morro das cazas da Camara, para ahy fazer um quintal".

*Pedro de Vandermar* — 15/2/713 — "no bairro de Antonio Dias na rua da fonte".

*Manuel Roiz Ramos* — 4/4/713 — "nos fundos das cazas em que vive na rua Direita do ouro-Preto hindo da igreyja para o arraial dos Paulistas".

*João Veloso de Carvalho* — 24/4/713 — "no caminho novo que vai de ouro-Preto para o Pelourinho, da parte do morro".

*João Teixeira da Silva* — 28/9/713 — "no caminho novo que vai para o pelourinho, fazendo frente ao morro".

*Madalena Vieira* — 3/10/713 — "no caminho novo que vai de ouro-Preto para Antonio Dias, da parte direita".

*Bento Cabral de Sá* — 10/10/713 — "no caminho novo que vai de Ouro-Preto para Antonio Dias, antes de chegar ao Pelourinho, fazendo frente ao morro".

*André Ferreira* — 30/10/713 — "no caminho novo que vai de ouro-Preto para Antonio Dias, da parte direita, fazendo frente ao Morro de Paschoal da Silva".

*João Veloso de Carvalho* — 15/11/713 — "no caminho novo que vai de ouro-Preto para Antonio Dias, da parte direita, fazendo frente ao morro".

*Capm. Josef Pereira de Brito* — 24/11/713 — "na rua Direita de Ouro-Preto" (3).

*Manuel Ribeiro* — 25/11/713 — "no caminho que vai de ouro-Preto para o Pelourinho".

*Brites da Costa* — 20/2/714 — "no caminho novo que vai de Ouro-Preto para o Pelourinho".

*Gonçalo Roiz de Barros* — 14/3/714 — "no arrayal dos Paulistas, na freguezia do ouro-Preto".

*Manuel Roiz Barbosa* — 27/3/714 — "na travessa que vai para o arrayal dos Paulistas".

*Gonçalo Martins de Sá* — 8/4/714 — "na rua da ponte de Antonio Dias".

*Licenciado João Nunes* — 14/5/714 — "no arrayal de Antonio Dias, na travessa que hia para o Morro".

*Francisco de Sousa Pacheco* — 18/5/714 — "no fundo dos seus ranchos para o frontespicio da rua da Cadeia" (4).

---

(3) — Essa rua Direita aí chamada de Ouro-Preto parece que era a que descia para Antonio Dias (atual Bernardo de Vasconcelos), pois a rua Direita de Ouro-Preto de nossos dias era, naquela época, o "caminho novo" que ia para a Praça e Pelourinho.

(4) — A primitiva *Cadeia da Vila, segundo se depreende de varios desses registros*, era em Antonio Dias, e a Câmara na Praça atual, de Tiradentes.

*João Tomé* — 19/6/714 — "na rua nova que vae do ouro-Preto para as Cazas da Camara".

*Francisco de Araujo Morim* — 28/6/714 — "na rua nova que vae do Ouro-Preto para as cazas da Camara".

*Manuel Fernandes Pereira* — 2/7/714 — "na rua nova que vae do Ouro-Preto para Antonio Dias".

*Pedro Roiz da Silva* — 18/8/714 — "no caminho novo que vae do ouro-preto para as cazas da Camara".

*Manuel Gonçalves da Cruz* — 5/8/714 — "na rua nova que vae para as cazas da Camara".

*Francisco Baía da Rocha* — 20/8/714 — "na rua da Cadeia, em Antonio Dias".

*Alexandre Brandão Coelho* — 12/9/714 — "no arrayal de Antonio Dias, na rua da Cadeia".

*André Pereira* — 12/9/714 — "no bairro de Ouro-Preto na rua nova da caza da Camara".

*Manuel Francisco da Fonseca* — 12/9/714 — "no bairro de Antonio Dias, na rua da Ponte, da banda de cá, da parte do rio".

*Nazarino Carvalho de Azevedo* — 18/9/714 — "na rua nova da Praça".

*Silvestre da Costa Machado* — 12/11/714 — "no caminho novo donde fez canto o pé da caza da Camara".

*Manuel Ferreira da Silva* — 14/11/714 — "em huns chãos que comprou a Manoel Lopes, na rua nova que vae para a Camara".

*Josef Henrique Miliciano* — 21/11/714 — "no passadez, da banda da Villa, aguas vertentes ao mesmo passa-dez, a testar com o rio e com a estrada da parte do norte, para fazer hum engenho".

*Filipe dos Santos Freire* — 8/12/714 — "no bairro de Antonio Dias, cinco braças, na rua que vae do Pelourinho para o dito Antonio Dias".

*Joana Maria* — 9/12/714 — "no caminho novo que vae do ouro-Preto para as cazas da Camara".

*Caetano de Castro Guimarães* — 15/12/714 — "no bairro de Antonio Dias na rua que vae para as cazas da Camara".

*Francisco Barreto Lima* — 18/12/714 — "na Praça desta Villa, que parte com as cazas da Camara, fazendo esquina na rua nova".

*João Francisco de Afonseca* e *Domingos de Oliveira* — 22/1/715 — "os fundos do rancho onde vivem, ficando dentro o jogo da Laranginha que nos ditos terrenos os suplicantes tem".

*Antonio Jeromenho* — 20/2/715 — "na rua nõva que vem do ouro-preto para a Praça desta Villa".

*Gaspar Teixeira de Magalhães* — 10/5/715 — "no fim da rua da Cadeia junto ao corrego do arrayal de Antonio Dias".

*Manuel Gomes da Cruz* — 10/4/716 — "onze braças na rua nova que vae do ouro-preto para a Praça".

*Nazario de Carvalho* — 26/7/716 — "na rua nova desta Praça que vem para ella de Ouro-Preto".

*Antonio Nunes Ferreira* — 12/5/718 — "coatro braças e meya, partindo com João Monteiro Thiago e Antonio Correia" (5).

*João Carvalho da Cunha* — 19/5/718 — "nove braças, confrontando com Alexandre Nunes Carneiro".

*João Ferreira Brandão* — 12/5/718 — "nove braças partindo com cazas de Anna Bezerra e Felix da Silva".

*Josef da Silva Porto* — 12/5/718 — "confrontando com cazas do suplicante e com a rua que vae para o morro".

*Custodio Machado Lima* — (6) — "na rua nova partindo com cazas de Antonio Dias da Cunha e de Manoel Ferreira da Silva".

*Alexandre Nunes Carneiro* — "hum rancho que ouve de Joseph Roiz de São Payo, no bairro de Antonio Dias e rua dos Paulistas".

*Antonio Marques Roiz* — "na rua dos Paulistas freguezia de N. S. da Conceição de Antonio Dias, partindo com terrenos devolutos e com o padre Francisco Peixoto".

*Domingos Roiz Tavares* — "na rua nova que vae da Praça para ouro-Preto, partindo com Diogo Fernandes e com João Baptista".

*Antonio Dias da Cunha* — "na rua nova da Praça junto ao Licenciado Manoel Ribeiro da Silva".

*Domingos Roiz de Afonseca* — "na rua nova junto á Praça, confrontando com Manoel de Queiroz Madureyra".

*Manuel de Sousa Freitas* — "na rua nova da Praça, partindo

---

(5) — Não consta do Livro aforamento algum em 1717.

(6) — Os aforamentos que se seguem foram todos tambem de 1718.

com o Doutor Manoel da Costa Reys e com chãos de Domingos Roiz de Affonseca".

*Pantaleão das Neves* — "na rua nova abaixo da Casa da Camara, partindo com Manoel Ribeiro e Paschoal da Costa".

*Francisco Rodrigues Gondim* — "na rua nova da Praça, abaixo da caza da Camara".

*Ventura de Espinha* — "na rua dos Paulistas, no bairro de ouro-Preto" (7).

*Manuel Gonçalves Loureiro* — "na rua dos Paulistas, no bairro de Antonio Dias, partindo com Rosa Maria e com o Conselho".

*João Domingos Veiga* — "na rua Fermosa que vae para o Morro, junto ás bicas de agoa e partem com a caza do Doutor Agostinho Guido".

*Baltasar de Lima* — "duas braças de terras na rua da ponte, defronte da calçada que vae para sima, partindo com Mathias Henrique e Gregorio Mendes".

*Josef Gliz. do Coulo* — "coatro braças na rua nova da Praça".

*Josef Gomes Ferreira* — "duas braças na rua da Cadeia".

*Manuel Gliz. da Costa* — "duas braças na rua acima da ponte de Antonio Dias".

*Manuel Antonio* — "duas braças e meya na ladeira que vae para a Cruz das Almas, caminho para o Padre Faria".

*Miguel João de Morais* — "duas braças na rua da Cadeia defronte do adro da Igreyja".

*André Pais* — "seis braças no bairro do Padre Faria".

*Antonio Ferreira Ribeiro* — "duas braças no fim da rua dos Paulistas, no bairro de Antonio Dias ao subir a ladeira que vae para o morro".

*Manuel da Silva e Sá* — "vinte e dois palmos e meyo no bairro de Antonio Dias".

*João do Couto Correia* — quinze braças na rua nova da Praça".

*Antonio Correia da Cunha* — "duas e meya braças na rua dos Paulistas".

---

(7) — Por esse e pelo aforamento seguinte conclue-se que o bairro de Ouro-Preto antigamente ia até à rua dos Paulistas.

*Dr. Agostinho Guido* — "tres braças na rua Fermosa que vae da caza da Camara para o Morro".

*Ana Bezerra* — "cinco e meya braças na rua dos Paulistas, no bairro de Antonio Dias".

*Manuel Teixeira e Marcos Antunes* — "tres braças no bairro do Padre Faria".

*Andrê Pais* — "seis braças no Padre Faria".

*Manuel Marques* — "dez braças no Padre Faria".

*Agostinho Gonçalves* — "duas braças na rua dos Paulistas".

*Domingos dos Santos Oliveira* — "sete braças na ladeira hindo para a Cruz das Almas, no Padre Faria".

*Lourenço Mendes Coelho* — "seis braças junto ao Morro, na rua dos Paulistas".

*Hierônimo Pereira* — "duas braças na rua que vae por detras da Igreyja Matriz de N. S. do Pilar".

*Antonia Barbosa Pereira* — "duas braças ao paçar da ponte de Antonio Dias, á mão direita".

*Manuel da Graça* — "duas e meya braças na rua dos Paulistas, no bairro do ouro-Preto."

*João Pires Loureiro* — "tres braças na ladeira que vae por detraz da Igreyja Matriz de N. S. do Pilar".

*Francisco dos Santos* — "duas braças na rua de traz dos mercadores no bairro de Ouro-Preto".

*Domingos Machado de Faria* — "duas e meya braças na rua detraz da direita dos mercadores, em ouro-preto".

*Gregorio Mendes Monteiro* — "tres braças na rua da Cadeia".

AFORAMENTOS DE 1719

*Pantaleão Neves* — "duas e meya braças na rua nova da Praça".

*Antonio Francisco* — "tres braças ao paçar o corrego no Padre Faria".

*Capm. João de Araujo Silveira* — "duas braças na entrada da rua dos Paulistas".

*Manuel Fernandes* — "duas braças na rua dos Paulistas".

*Padre Valentim Soares do Couto* — "seis braças de terras no Caquende".

*Josef de Melo Magalhães* — "tres braças ao passar a Cruz das Almas".

*Salvador de Barros Rego* — "tres braças na rua que vae para o bairro do Padre Faria".

*Matias da Costa* — "tres braças no Padre Faria adeante da Cruz das Almas".

*Antonio de Sousa Ribeiro* — "seis braças no Padre Faria".

*Capm. Antonio Francisco de Miranda* — "doze braças na Cruz das Almas".

*João Rodrigues Pacheco* — "duas e meya braças na rua por detraz dos mercadores no ouro-preto".

*Braz de Almeida Faria* — "tres braças na Cruz das Almas á mão esquerda hindo para o Padre Faria".

*Antonio Lopes Chaves* — "duas braças na Cruz das Almas da parte de Antonio Dias".

*Capm.-Mor Manuel Antunes de Azevedo* — "quatro braças na rua nova da Praça".

*Padre Valentim Soares do Couto* — "tres braças no arrayal dos Paulistas no bairro de ouro-Preto".

*Pantaleão das Neves* — "tres braças no Caquende".

*Manuel Antonio do Vale* — "seis braças no principio da ladeira que vae para a Cruz das Almas".

*Manuel Nunes Freire* — "tres braças no Padre Faria".

*Manuel Francisco do Couto* — "tres braças na cruz das Almas".

*Antonio de Sousa Lhanhoso* — "tres braças no Padre Faria".

*Capm. Antonio Francisco de Miranda* — "coatro braças na cruz das Almas".

*Pedro Machado* — "tres braças no Padre Faria".

*João de Barros Pessoa* — "tres braças na cruz das Almas".

*Antonio Pinto de Queiroz* — "tres braças na ladeira que vae para o Padre Faria".

*Antonio Antunes Ribeiro* — "sete braças na ladeira que vae para o Padre Faria".

*Bartolomeu do Rego* — "coatro braças no Padre Faria".

*Maria da Cruz* — "tres braças na rua nova da Praça".

*Miguel de Sousa* — "tres braças na subida do Caquende".

*Antonio Pacheco Monteiro* — "tres braças na ladeira da cruz da Almas em Antonio Dias".

*Manuel Lourenço da Cruz* — "tres braças no Padre Faria."

*Manuel Ribeiro dos Santos* — "duas braças na rua dos Paulistas".

*Serafim Ferreira de Sousa* — "duas e meya braças no fim da rua dos Paulistas".

*Antonio Francisco dos Santos* — "duas braças no Padre Faria".

*João Rodrigues de Abreu* — "duas e meya braças na ladeira da cruz das Almas".

*Cosme Barbosa de Amorim* — "tres braças na rua da Cadeia".

*Capm. João de Barros Rego* — "nove braças no alto do Padre Faria".

*João de Medeiros Teixeira* — "coatro braças na rua dos Paulistas".

*Antonio Tavares do Couto* — "coatro braças na rua dos Paulistas".

*Domingos Franco* — "seis braças na rua que vae da rua Fermosa para a dos Paulistas".

*Domingos Ferreira* — "tres braças na ladeira que vae da Cruz das Almas para baixo".

*Antonio Alves de Moura* — "tres braças na ladeira que vae para o Morro".

*Roque Pinto de Sousa* — "duas e meya braças na ladeira da cruz das Almas para Antonio Dias".

*Manuel Pereira de Azevedo* — "braça e meya no morro que enfrenta com o Semiterio".

*Licenciado Josef Luiz Pereira* — "tres braças defronte do Semiterio".

*Severino de Araujo* — "tres braças no Padre Faria".

*Bruno Alves Pimentel* — "seis braças na ladeira que vae descendo para o Padre Faria".

*João Gonçalves* — "tres braças na rua que vae da Igreja da Conceição para a ponte".

*Manuel de Macedo* — "tres braças na ladeira da Cruz das Almas".

*Manuel da Costa Serra* — "tres braças na ladeira vinda da Cruz das Almas para Antonio Dias".

*Joaquim Alves* — "tres braças na ladeira da Cruz das Almas na freguezia de Antonio Dias".

*Manuel da Costa Tavareira* — "duas braças da banda do Caquende".

*Tomé Ferreira da Cruz* — "cinco braças que comprou a Antonio Fernandes de Sousa defronte da sacristia da Igreja Matriz".

*Antonio Teixeira Chaves* — "tres braças no alto da ladeira da Cruz das Almas".

*Jacinto Manuel de Afonseca* — "tres braças na ladeira que vae para a Cruz das Almas".

*Manuel Lopes da Cruz* — "tres braças na ladeira que vae para a Cruz das Almas".

*Antonio Gonçalves* — "coatro braças vindo da Cruz das Almas".

*Manuel Gonçalves Porto* — "oito braças na ponte de Antonio Dias".

*Gregorio de Macedo Cruz* — "duas braças na rua nova ou fermosa que vae da Praça para o Morro".

*Padre Francisco de Moura Brito*, coadjutor na Matriz de N.ª S.ª do Pilar — "tres braças na ladeira que vae do ouro-Preto para o Morro".

*Sebastião Pires* — "coatro braças na rua Fermosa".

*Antonio Pacheco Carneiro* — "tres braças na ladeira do Padre Faria".

*Jacinto Martins* — "tres braças na rua Direita que vae para o ribeirão".

*Antonio Alves Braga* — "cinco braças no caminho que vae para o ribeirão junto da Lage".

*Bento Pinto* — "coatro braças no caminho que vae para ouro-fino no arrayal do Padre Faria".

*Felix Teixeira* — "coatro e meya braças no arrayal dos Paulistas".

*João Veloso de Carvalho* — "coatro braças na rua nova da caza da Camara".

*João do Couto* — "oito braças nas capoeiras que foram de João Velloso da Cruz".

*Licenciado João da Silva de Aguiar* — "seis braças no Caquende".

*Bartolomeu Ribeiro* — "duas braças no Padre Faria".

*Antonio de Sousa* — "duas braças no Padre Faria".

*Agostinho Gonçalves Campos* — "duas braças na rua dos Paulistas".

*Antonio Nunes Ferreira* — "pediu licença ao Sennado para levantar hum rancho de telhas na rua que vae para a Igreja de N. S. da Conceição".

*Licenciado Lobato da Silva* — "licença para transformar o seu rancho de palhas em hum de telhas".

*Rodrigo da Rocha* — "Idem, idem".

*Antonio Penela* — "licença para construir".

*Padre Manuel Francisco Sobreira* — "Idem, idem".

*Josef de Almeida Machado* — "Idem, idem, junto do Vigario da Matriz de Ouro-Preto".

*Marcos Pinheiro* — "licença para levantar hum rancho de palha na travessa que vae para o Semiterio".

*Francisco Barbosa Lima* — "Idem, idem".

*Francisco Tavares*, morador no Caquende — "licença para transformar o seu rancho de palha por hum de telhas".

*José Gomes Ferreira* — "licença para reedificação de hum rancho".

*Manuel Gonçalves da Cruz* — "pede terrenos no Caquende".

*Josef da Rocha* — "tres braças na rua da Paz".

*Manuel Francisco de Sousa* — "tres braças no Padre Faria, para cima do corrego".

*Capm. João Nogueira Ferreira* — "seis braças junto do Cemiterio da Matriz de Nossa S.ª do Pilar".

AFORAMENTOS 1720

*Antonio Lopes* — "tres braças no Padre Faria".
*Antonio de Araujo* — "seis braças no Padre Faria".
*Manuel da Guerra* — "tres braças no Padre Faria".
*Manuel Alves da Costa* — "tres braças no Padre Faria".

*Capm.-Mor Henrique Lopes* — "dez braças em quadra no corrego do Ouro-Preto".

*Constantino de Oliveira Roiz* — "trez braças no padre-faria".

*Simão Ferreira* — "duas braças no Padre Faria".

*Antonio Ramos da Cruz* — "tres braças no Caquende".

*Manuel de Barros Teixeira* — "cinco braças na ladeira que vae para o Padre-faria".

*Alferes Baltasar de S. Paio* — "duas braças na rua da Paz".

## AFORAMENTOS 1721

*Manuel Domingos* — coatro braças na rua nova da Paz".

*Inacio Alves da Costa* — "tres braças na rua da Paz".

*Braz Jorge Penalvas* — "tres braças no Caquende".

*Antonio Pires Marques* — "hua braça no alto do Padre Faria".

*João Rodrigues* — "tres braças na rua nova".

*Manuel Gonçalves Ferreira* — "duas braças no Padre Faria".

*José Pires Loureiro* — "sete braças hindo do corrego para atraz da Igreja Matriz do Ouro-Preto".

*Bento Antunes Collaço* — "coatro braças na rua do Teixeira".

*Pedro Alz. Poceiro* — "tres braças na rua nova".

*João Roiz Moreira* — "duas braças em Antonio Dias".

*Domingos Moreira S. Paio* e *João Fernandes de Araujo* — "coatro braças no Padre Faria".

*Manuel da Sanção da Costa* — "duas braças na rua da Igreja de Antonio Dias".

*Francisco João*, oficial de pedreiro — "tres braças no fundo do Padre Faria".

*Antonio Gonçalves Lima* — "coatro braças no Padre Faria".

*João Correia dos Santos* — "tres braças no fim do arrayal de Padre Faria".

*Alexandre Ferreira* — "duas braças no padre Faria".

*Manuel Gonçalves Ferreira* — "duas braças no Padre Faria".

*Simão Ferreira da Silva* — "duas braças de terras (sem localização)".

*Bento Ramos* — "coatro e meya braças na ladeira do ouro-preto".

*Miguel Ferreira Lima* — "tres braças no Padre Faria".

*João Francisco* — "coatro braças na ladeira do ouro-preto".

---

Foram esses, de 1712 a 1721, os aforamentos feitos em Vila-Rica, compreendendo os bairros do Passa-Dez (fim da atual rua das Cabeças), Caquende (atual Rosario), fundos de Ouro-Preto, subida para a Praça, descida para Antonio Dias, rua dos Paulistas atual, ponte de Antonio Dias, Alto da Cruz, Padre Faria e Lages — todo o âmbito, portanto, da atual cidade.

Muitos desses foreiros, senão todos, teriam vindo já do apossea-mento espontaneo ligado ao descobrimento, pois, como se vê dos registos acima, varios dos requerentes pediam o foro em ranchos de sapé que já tinham no lugar.

Uma nota curiosa, entretanto, é a seguinte:

Em 1715, segundo se lê em um termo constante do Livro da Irmandade do Rosario, em mãos do atual zelador, já existia no lugar da atual Igreja do Rosario, no Caquende, a primitiva capela desse orago. Não obstante, em nenhum dos aforamentos nesse bairro se faz menção à igrejinha do Rosario, como se faz à Matriz do Pilar e à de N.ª S.ª da Conceição, de Antonio Dias.

SALOMÃO DE VASCONCELOS

# A PROPÓSITO DE TRÊS TEORIAS SOBRE O BARROCO

Desde que surgiu o "problema do barroco", — nas últimas décadas do séc. XIX, — os debates sobre esse estilo passaram a ocupar um lugar importante nas discussões dos historiadores e teóricos da arte. Este debate ainda está longe de ser concluido, as discussões prosseguem, "o problema do barroco" continua aberto, — mas a multiplicidade quasi anárquica das primeiras controversias foi, entretanto, substituida por estudos mais sistemáticos do problema. Pode-se dizer, de fato, que todas as discussões sobre o barroco giram atualmente em torno de dois problemas principais: um diz respeito a explicação do barroco como estilo histórico determinado, formulando as questões da sua formação, da sua duração, do seu conteudo expressivo, das suas características formais, etc. O outro, porem, estuda o fenômeno barroco considerado como categoria artística geral, ventilando as questões da periodicidade, das leis gerais da historia dos estilos, etc.

Sabe-se que as soluções dadas a esses dois problemas são das mais diversas. Estudar algumas dessas soluções juntamente com as teorias que as acompanham ou produziram é a tarefa do presente trabalho.

Pelo título deste artigo conclue-se já que não se deve procurar nestas páginas um relatorio completo de todas as teorias existentes atualmente sobre o barroco; a nossa intenção se limita a expor algumas dessas teorias, que alcançaram uma importancia e uma in-

fluencia particular. Assim escolhemos a obra de Henrique Woelfflin, de Max Dvorak e de Leo Balet porque esses três sabios podem ser considerados como representantes típicos de três escolas diferentes.

O suiço H. Woelfflin é um dos chefes mais importantes da escola que considera a historia da arte como uma historia das formas e que sustenta a tese da evolução imanente da historia dos estilos.

O checo Dvorak foi o principal representante, ou melhor, o proprio fundador da concepção da "historia da arte como historia do espírito"; e o holandês Balet foi um dos primeiros autores a estudar uma época inteira da historia — em todas as suas manifestações artísticas — do ponto de vista da sociologia moderna da arte.

A atitude que cada um dos três sabios adota em face do problema barroco é determinada pela maneira diversa de conceber relação existente entre o dominio da arte e os outros dominios da historia.

Woelfflin proclama a autonomia absoluta da historia da arte em relação à historia geral.

Dvorak liga o dominio da arte à historia geral das idéias e o submete, mais especialmente, à influencia da filosofia e da religião.

Balet, enfim, considera o dominio da arte como sendo condicionado pela interação de todos os dominios históricos, tanto materiais como ideais. A arte se encontra desta maneira situada no conjunto do complexo social das manifestações materiais e espirituais do homem padecendo suas múltiplas ações e reações recíprocas.

Nas concepções de Balet e de Dvorak, o dominio da arte possue, pois, uma autonomia apenas relativa.

Os três autores partem assim de concepções diferentes do problema geral da historia da arte. Quais as conclusões atingidas por eles no que concerne ao problema particular do barroco?

Em sua obra teórica principal — "Os conceitos fundamentais da historia da arte. O problema do desenvolvimento dos estilos na arte moderna" — Woelfflin emite o postulado de que a historia da arte e dos estilos é baseada sobre uma historia da visão humana que obedece a leis proprias. Woelfflin estabelece essas leis para duas épocas estilísticas determinadas: a Renascença e o barroco. As caraterísticas formais desses dois estilos, que Woelfflin formula em duas

séries de conceitos, representam, entretanto, segundo o autor, os *conceitos fundamentais* de toda a historia da arte. Woelfflin define essas caraterísticas gerais da Renascença e do barroco da seguinte maneira: para a Renascença são o linear, o plano, a forma fechada, a unidade divisivel, a clareza absoluta. Para o barroco temos: o pictórico, a profundidade, a forma aberta, a unidade indivisivel, a clareza relativa (1).

Essas duas séries de conceitos são, por definição, absolutamente opostas. Elas exprimem a lei do desenvolvimento da visão humana, pois, segundo Woelfflin, a primeira série (a da Renascença ou do clássico) conduz, em razão duma lógica imanente, à segunda série (a do barroco). "O desenvolvimento desses conceitos possue um carater racional... As séries não são reversiveis" (2), o que quer dizer, formulando duma maneira negativa: a evolução nunca pode ir do barroco ao clássico ou, de modo positivo: a existencia do barroco pressupõe a existencia da Renascença.

Essa evolução do clássico ao barroco se faz numa independencia absoluta da historia geral. Não depende de nenhuma influencia exterior como, p. e., da historia da cultura, da religião, da economia ou política, etc.

Dum lado, o barroco, o estilo do séc. XVII, aparece assim como um estilo necessariamente tardio, um estilo que *só se poderia formar depois* da Renascença, mas que, por outro lado, *deveria* necessariamente formar-se em seguida à Renascença em razão da lógica imanente da evolução das formas e da visão humana.

Não devemos, porem, esquecer o fato de que as caraterísticas estilísticas da Renascença e do barroco representam igualmente, segundo Woelfflin, os conceitos fundamentais de toda a historia da arte.

Por isso, tendo qualificado como lógico o desenvolvimento imanente das formas artísticas indo da Renascença ao barroco, Woelfflin foi levado a estabelecer o *carater periódico* desse desenvolvimento que, dum modo geral, aparece como a alternação do clássico e do

---

(1) — Uma explicação suscinta de cada um desses conceitos se encontra no livro de L. Venturi: L'Histoire de la Critique d'Art. Bruxelles, Editions de la connaissance, 1938, pgs. 331-34.
(2) — H. Woelfflin: Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe... p. 18.

barroco. Woelfflin procura efetivamente mostrar, por meio de exemplos relativos à arte antiga, ao gótico, etc. que cada um desses estilos teria percorrido um desenvolvimento indo do clássico ao barroco e que, em consequencia, os seus conceitos podiam ser aplicados (com ligeiras variações) a cada um deles.

Portanto, não somente o barroco histórico do séc. XVII é necessariamente um estilo tardio, mas todos os estilos se transformam, em suas últimas fases, em barroco porque as formas caraterísticas do barroco não são mais, em suma, do que a consequencia da transformação imanente, perpetua, que se efetua nas formas uma vez criadas.

Convem salientar, porem, que Woelfflin, apesar de explicar a origem das formas do séc. XVII e das formas barrocas em geral da maneira que acabamos de expor, reconhece, contudo, que o barroco possue a qualidade dum estilo proprio. Indica ele expressamente que seria erroneo considerar-se o barroco unicamente como fase tardia dum estilo clássico. Embora sendo barroco e ligado ao esquema das cinco caraterísticas mencionadas, um tal estilo pode abranger os mais diversos conteudos e expressões. (Digamos imediatamente que Woelfflin não nos fornece, em nenhuma das suas obras, uma prova para essa última afirmação. Pelo contrario, longe de poder apreender, por meio de seus cinco conceitos, as diferenças caraterísticas existentes entre as diversas épocas "barrocas", Woelfflin nem é capaz de mostrar, de explicar ou, pelo menos, de respeitar a individualidade dos artistas duma mesma época, p. e., do séc. XVII. Se Woelfflin declara que "as formas de representação aquí descritas têm uma significação tão geral que individualidades tão distantes como Terborch e Bernini... podem ser ligados ao mesmo tipo" (3), a propria noção de estilo perde todo conteudo concreto).

Mas, alem das já citadas, Woelfflin confere ainda outras significações a seus conceitos e amplia consideravelmente sua aplicação.

Os cinco conceitos servem-lhe igualmente para determinar as diferenças raciais inerentes à faculdade da criação artística. Os conceitos da Alta Renascença correspondem, assim, segundo Woelfflin,

---

(3) — H. Woelfflin, op. cit. p. 17.

aos povos românicos e sobretudo ao italiano, ao passo que a série dos conceitos do barroco corresponde às raças nórdicas e especialmente ao povo alemão. Em apoio dessa tese Woelfflin cita numerosos exemplos tirados da Renascença e do barroco alemão e italiano e pelos quais procura demonstrar que os alemães, mesmo na fase clássica da Renascença, ficavam sempre mais perto das caraterís-ticas do barroco, enquanto os italianos conservavam, ainda em pleno barroco, uma certa reserva, um certo carater clássico (4).

Por outro lado, os conceitos servem ainda para caraterizar a evolução de cada artista que, da mocidade à madureza, passa progressivamente dum estilo linear a um estilo pictórico (barroco).

Finalmente, as duas séries de conceitos constituem não somente as formas fundamentais da representação, mas igualmente as da visão intuitiva. Woelfflin exprime essa dupla significação de cada conceito por meio de duas novas noções a que chama o "imitativo" e o "decorativo". O imitativo e o decorativo se encontram numa relação recíproca.

O imitativo define o carater da relação existente entre o artista e o mundo exterior, quer dizer o grau de desenvolvimento atingido pela visão intuitiva no decorrer da historia. A definição do decorativo fica, nas explicações de Woelfflin, bastante vaga. Por essa ração tem provocado as mais diversas interpretações por parte dos discípulos e críticos de Woelfflin. Ao nosso ver, essa noção dificil abrange principalmente as seguintes significações: 1.°) Em contraste com o imitativo, o decorativo define o carater da composição das obras de arte realizadas. No estilo barroco o decorativo pode, p. e., aparecer de duas maneiras diferentes nas obras de dois artistas, se bem que as duas obras pertençam, dum modo geral, ao esquema ótico do pictórico, da profundidade, etc. E' verdade que Woelfflin não tenta nunca determinar mais exatamente este "decorativo" como orgânico, construtivo, ornamental, etc. 2.°) O decorativo se identifica com a noção do belo. Segundo Woelfflin, o belo se de-

---

(4) — Cf. o livro de Woelfflin: A Italia e o sentimento alemão da forma. (Italien und das deutsche Formgefuehl). Munich, F. Bruckmann. 1931.

senvolve, pois, igualmente no processo racional imanente que determina a evolução da visão humana (5).

Ao invés de insistir sobre a interpretação complicada das noções do imitativo e do decorativo — que são principalmente importantes para a justificação filosófica da teoria de Woelfflin — consideremos agora um outro problema, que concerne ao valor empírico dessa teoria.

Mostramos que Woelfflin considera o nascimento do estilo barroco como sendo a consequencia lógica da evolução imanente da visão humana e das formas artísticas que conduzem necessariamente do clássico ao barroco. Woelfflin insiste ainda sobre esse ponto, declarando que essa evolução nunca poderia fazer-se de modo inverso.

No entanto o proprio autor é obrigado a constatar que a historia dos estilos demonstra o contrario. Ao estilo pictórico do barroco sucedeu o classicismo dos séculos XVIII e XIX, à fase "barroca" do gótico sucedeu o estilo linear da Renascença, etc.

Para explicar esses fatos, Woelfflin é levado a admitir, para tais períodos, a influencia decisiva de fatores exteriores à arte, tais como as idéias principais da época sobre a formação dos estilos. Fazendo isso, ele destrói, no fundo, a sua propria tese sobre o carater absolutamente imanente do desenvolvimento da historia dos estilos.

Mas, ainda supondo que Woelfflin tivesse a intenção de explicar o decorrer da historia da arte como a alternação entre estilos imanentes e transcendentes, é de constatar que o autor não nos indica nem porque nem como esta alternação se efetua e, em sua propria confissão, a transição do estilo imanente para um estilo transcendente é "anormal" (6), quer dizer contra a lógica e sem explicação.

E' assim o proprio Woelfflin que nos fornece a prova de que "uma historia imanente do estilo é capaz, quando muito, de descrever e de expor duma maneira morfológica o desenvolvimento dos

---

(5) — "Toda concepção artística já fica organizada segundo um certo gosto... Toda maneira de reproduzir a natureza se move dentro dos limites dum esquema decorativo determinado. A visão linear está sempre intimamente ligada a uma certa idéia do belo que propriamente lhe pertence e o mesmo acontece com a visão pictórica. Não é unicamente o interesse por uma nova verdade na representação da natureza que existe quando uma arte mais avançada dissolve a linha e a substitue por massas movimentadas. Trata-se igualmente do interesse por uma nova sensação do belo". op. cit. p. 17.

(6) — op. cit. p. 252.

estilos. Mas, quando pretende indicar uma razão mais profunda desse desenvolvimento, será forçada a transgredir seu proprio dominio e a recorrer ao conceito da "vontade artística" — para utilizar um termo de Riegl — eternamente variavel fora do estilo puro e simples. E, quando quer compreender as causas profundas dessa transformação permanente da "vontade artística", ela se encontra diante de entidades ainda mais gerais tais como o "espírito duma época" ou a "concepção do mundo", etc." (7).

Uma outra objeção que se pode fazer à tese de Woelfflin é que ele examina apenas as caraterísticas puramente formais das obras de arte, sem mesmo tentar interpretar essas formas quanto ao conteudo, à diferenciação individual por parte dos diversos artistas, etc. Alem disso, Woelfflin aplica os conceitos estilísticos por ele estabelecidos para uma época histórica determinada a outras épocas inteiramente diferentes. Não falando da concepção abstrata insustentavel da historia que revela esse proceder, queremos apenas constatar que, dessa maneira, Woelfflin aniquila toda possibilidade de apreender as caraterísticas particulares que distinguem uma época histórica da outra e que ele anula igualmente a possibilidade de reconhecer, dentro do carater estilístico geral duma dada época, a existencia da variedade mais ou menos rica de estilos particulares (individuais, locais, tradicionais, etc.).

Em outras palavras: Woelfflin alternativamente valoriza ou negligencia a historia, quer a que renuncia ao artístico, quer a que aspira ao sistemático. Assim, em lugar duma união sistemática entre a arte e a historia que Woelfflin procurou atingir, encontramos um esquema abrangendo apenas duas épocas estilísticas determinadas.

Este esquema, porem não oferece nenhuma explicação verdadeira nem da Renascença nem do barroco e não explica tão pouco a transição daquela para este.

Os conceitos de Woelfflin, obtidos por meio dum método de indução comparada, são conceitos gerais puramente descritivos, válidos unicamente para os estilos do apogeu da Renascença e do barroco.

---

(7) — K. Mannheim: Beitraege zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. Viena. 1923, p. 207.

Enquanto para Woelfflin e toda a escola formalista, a historia da arte é essencialmente uma série de problemas formais cujo desenvolvimento se trata de acompanhar, a arte é, para Dvorak, em primeiro lugar, "a expressão das idéias que dominam a humanidade" (8). A tarefa principal do historiador da arte será, portanto, a de reconhecer nas obras de arte o reflexo dessas idéias, de interpretar, antes de tudo, o conteudo espiritual das obras e de mostrar a relação existente entre a produção artística e a produção espiritual, duma dada época. Convem notar, de inicio, que Dvorak não procura estabelecer uma relação causal entre as manifestações artísticas e os outros dominios da historia. Ele recusa em particular a tese dum primitivo materialismo mecânico, segundo a qual "toda floração da arte, da literatura e das ciencias se encontraria numa relação causal com os sucessos políticos e sobretudo com a prosperidade econômica. Dum modo tão generalizado isso, por certo, não é exato. E' verdade que existem dominios da arte que não podem desenvolver-se dentro de organismos sociais pobres; é compreensivel, p. e. que o mobiliario das habitações se torne mais modesto em tempos de penuria financeira do que num período de riqueza geral. Mas isso pouco importa. A intensidade da vida espiritual é, em geral, independente de tais premissas materiais" (9).

Se Dvorak duvida assim da existencia duma relação causal geral entre os diversos dominios da historia, ele sustenta, porem, a tese do paralelismo absoluto de todas as expressões e de todos os conteudos espirituais duma dada época. Esse paralelismo se manifesta, segundo o autor, como uma relação interior existente entre a produção artística e a produção espiritual. "Uma historia que se limita a enumerar fatos sem nos ensinar a compreender a sua relação interior, é inutil. Esta relação interior não fica limitada, sem dúvida, a um dominio especial mas existe entre todos os fenômenos espirituais dum período determinado. E' absurda a idéia de que os homens duma mesma geração poderiam sentir e querer algo de di-

---

(8) — M. Dvorak: "Ueber Kunstbetrachtung", em "Kunstgeschichte als Geistegeschichte", Munich, R. Piper & Cia., 1924, prefacio, p. X.

(9) — Dvorak: *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance.* t. I., Das 14. und 15. Jahrhundert. Munich, R. Piper & Cia. 1927, p. 4.

ferente na poesia, na religião e na arte. Só a compreensão desses objetivos e ideais comuns a uma época nos oferece o que nunca poderíamos obter por meio duma *reconstrução* — por *extensiva que* seja — de acontecimentos exclusivamente ligados ao dominio da arte: uma compreensão mais profunda da unicidade de ocorrencia dos fatos históricos ou, em outras palavras, uma verdadeira ressurreição do passado. E' natural que se pode, a esse respeito, substituir os diversos dominios espirituais uns pelos outros. O que parece incompreensivel num dominio fica talvez claramente reconhecivel num outro" (10).

Dessa concepção resultam consequencias importantes quanto ao método utilizado por Dvorak nos seus estudos das diversas épocas estilísticas. Assim Dvorak reconhece nitidamente que não é admissivel aplicar criterios válidos para uma época histórica determinada a uma outra época, mas que é preciso, pelo contrario, procurar compreender cada época pelos elementos que propriamente lhe pertencem.

Resta somente saber como Dvorak pretende apurar o que, precisamente, constitue o carater essencial duma época determinada e de que maneira o autor chegará a reconhecer como este carater essencial se exprime nas manifestações artísticas da época.

Examinemos essas questões relativamente aos estudos de Dvorak sobre o barroco.

Convem notar logo que esse autor não inicia os seus estudos pela maneira da grande maioria dos representantes da escola formalista da arte que começam as suas investigações estilísticas partindo de obras de arte que mostram o estilo plenamente desenvolvido e como numa pureza abstrata. Pelo contrario, é uma das principais características do método de Dvorak nunca considerar uma obra de arte como algo de dado *a priori;* todo estilo e toda obra constitue para ele um fenômeno particular, cuja formação é mister analisar cuidadosamente. Pois somente a compreensão da formação permite integrar a obra ou o estilo particular no conjunto da historia espiritual, e é somente a relação existente entre essa historia e a obra

---

(10) — Dvorak, op. cit. t. 2, Das 16. Jahrhundert, p. 113.

ou a corrente estilística que permite entender a verdadeira significação da obra ou do estilo.

Pelo fato de Dvorak atribuir a máxima importancia à analise do estilo em formação, o estilo plenamente desenvolvido perde singularmente em interesse, porque as obras desse estilo desenvolvido só podem ser a síntese dos diversos elementos que determinaram o seu nascimento. E' verdade que tal síntese representa naturalmente mais do que a simples soma das diversas partes. — Não se deve admirar, pois, que, no seu curso sobre a arte do barroco, o estudo do maneirismo ocupe um lugar bem maior do que o estudo das obras propriamente barrocas. E' curioso, aliás, que esse curso seja intitulado: "A formação da arte barroca", e um olhar sobre os nomes dos diversos capítulos mostra claramente onde está o interesse principal do autor. Esses títulos são:

I. A igreja Il Gesù em Roma.
II. O Maneirismo.
1. A escola de Rafael.
2. O estilo da velhice de Miguel-A'ngelo.
3. Tintoretto.
4. Os florentinos.
5. Os sucessores de Corregio.
6. Resultados. (11)
III. Bernini.

Dvorak começa seus estudos sobre o barroco com a descrição

(11) — E' verdade que o curso sobre o barroco ficou incompleto. Mas possuimos obras de Dvorak sobre outras épocas estilísticas onde o estilo desenvolvido é igualmente tratado de modo mais sumario do que a historia da sua formação, e o pequeno prefacio de D. ao seu curso sobre o barroco é tambem característico a esse respeito: "E tão pouco possivel limitar a arte barroca exatamente no tempo como definí-la duma maneira precisa. Ela abrange essencialmente a arte dos séculos XVII e XVIII, mas a sua origem é anterior, sem que seja possivel separá-la nitidamente da arte precedente (e a determinação do seu fim é igualmente imprecisa). Numa larga corrente, a arte da Renascença se transforma em novas tendencias artísticas, mas isso não acontece simultaneamente nos diversos dominios. Alem disso, nessa transformação existem varios movimentos e pontos cruciais, tanto em geral como tambem em paises e dominios determinados. Mas são precisamente tais pontos cruciais e tais diferenças locais que temos de considerar se quisermos obter uma visão total do que foi a arte barroca. Ela não era uma fórmula de estilo, mas o resultado duma orientação espiritual determinada como toda a arte medieval foi tambem o produto duma tendencia espiritual determinada. Como nasceu este espírito do barroco, quais as formas que adotou na arte italiana e como se estendeu é o que vou procurar descrever." op. cit., t. 1, p. 95.

e análise de Il Gesù porque considera essa igreja como o primeiro edificio em que se renuncia conscientemente a tudo o que formou o ideal arquitetônico da Renascença para voltar à concepção arquitetônica da arte cristã primitiva e da idade media. Este fato não pode ser explicado por um desenvolvimento puramente formal, mas constitue, segundo Dvorak, o resultado duma transformação geral na vida espiritual e religiosa da época. Devemos renunciar a reproduzir as análises muito sutís pelas quais Dvorak descreve o nascimento dessa nova orientação nos dominios da filosofia e da religião que culmina no programa dos jesuitas. Devemos renunciar tambem a expor as análises pelas quais Dvorak procura mostrar o reflexo das idéias religiosas dominantes na arquitetura, desde a basílica do cristianismo primitivo até Il Gesù. Limitamo-nos a dizer que Dvorak vê na volta à planta basilical combinada com a cúpola central que domina o interior da igreja desde a entrada a expressão arquitetônica da subordinação absoluta de tudo o que é material, limitado, subjetivo, terrestre, à existencia imaterial, absoluta, ilimitada do divino (12).

Parece-nos importante salientar que Dvorak não interpreta Il Gesù (e as outras igrejas que traduzem as mesmas idéias arquitetônicas fundamentais) como uma arquitetura de "estilo jesuítico". Declara ele expressamente que a designação de "estilo jesuítico" é "erronea". "Não foram unicamente os jesuitas os inventores e propagadores desse estilo (Il Gesù, H. S.), mas este correspondeu ao

---

(12) — "... O centro espiritual e artístico da igreja é o espaço da cúpola; este espaço não fica separado do resto do edificio mas exerce sua influencia sobre todo o interior da igreja. Desde a sua entrada, o fiel, a cada passo, sente mais intensamente a cúpola e essa influencia dominante faz tambem vibrar a nave faustosa e as pesadas formas arquitetônicas que a limitam. Tudo o que a arte inventou para a dominação tectônica das massas parece mover-se, como sob a força dum poder sobrenatural, em direção ao espaço da cúpola onde o peso perde o seu poder e onde o olhar e o espírito são elevados a regiões superiores. Esse efeito torna-se mais acentuado pela iluminação, — é caraterístico que este elemento imaterial começa a desempenhar um papel importante na arquitetura. Na nave a luz é fraca, entrando somente pelas janelas da abóbada; na ábside, lugar do misterio, reina igualmente um claro - escuro, enquanto a cúpola brilha numa luz radiante. O que se passa no altar perde em importancia. Tal como no cristianismo medieval a ação material, é agora a ação simbólica que passa ao segundo plano, pois cada um dos fiéis deve libertar-se, *no seu espírito*, do fausto mundano e do peso da existencia terrestre para elevar a sua alma a Deus, dirigir os seus sentimentos às regiões onde o peso terrestre é vencido e onde domina um ser luminoso e desmaterializado". op. cit. t. 2, p. 115.

novo movimento religioso — tal como os proprios jesuitas, — e esse movimento desenvolveu-se em pouco tempo muito alem da atividade deles" (13).

Nos seus estudos sobre o maneirismo, Dvorak reserva um espaço bem maior à consideração dos elementos formais da Renascença, que os artistas maneiristas conservaram em parte. Mas Dvorak não pensa absolutamente em considerar a arte dos maneiristas como uma arte de epígonos ecléticos sem originalidade, em cujas mãos a herança formal da Renascença se teria por assim dizer involuntariamente transformado e dissolvido. O que Dvorak procura mostrar, pelo contrario, é que estes artistas abandonaram ou negaram conscientemente os principios artísticos da Renascença, porque os problemas que tinham constituido o conteudo mais importante das duas Renascenças não mais corresponderam às tendencias espirituais do segundo quartel do séc. XVI. Por outro lado, Dvorak declara que certos problemas da Renascença tinham encontrado as suas soluções definitivas na obra de alguns artistas determinados: a beleza formal na obra de Rafael; a representação dos corpos, na de Miguel A'ngelo; a perfeição cromática, na de Tiziano, etc., de forma que todas as tentativas de desenvolver ainda mais esses problemas deveriam necessariamente conduzir a novos caminhos.

A razão principal porem, pela qual Dvorak explica porque a arte maneirista mostra ao mesmo tempo, e às vezes na mesma obra, formas tomadas dos grandes mestres da Renascença e formas livremente transformadas, — a coexistencia de obras realistas e idealistas, etc. — é a seguinte: de um modo geral, o interesse dos artistas maneiristas não é mais concentrado sobre o problema das formas normativas, a beleza objetiva das formas, mas sobre a originalidade do conteudo psíquico, a expressão máxima da emoção subjetiva, a liberdade absoluta da fantasia criadora. Os problemas formais da Renascença cederam assim o lugar a problemas ideais; o espírito científico da Renascença foi substituido pelo espírito poético. Em poucas palavras: o objetivismo da Renascença foi substituido por um subjetivismo individualista. "Geralmente o centro de gravida-

---

(13) — op., cit. t. 2, p. 117.

de é transferido do objeto criado para o sujeito criador. Por isso, a arte se desliga mais da sua antiga dependencia das condições exteriores. As escolas são substituidas pelas correntes. Essas correntes não são mais baseadas sobre a técnica, sobre a tradição do "atelier", sobre este ou aquele problema formal, mas em ideais. E' verdade que isto dissolveu a unidade da evolução baseada sobre essa dependencia e que a unidade parece ter sido substituida por um caos. Na origem, porem, desse caos aparente não está a confusão, mas a variedade imensa e a mobilidade dos esforços que substituiram a unidade exterior pela unidade interior e a aspiração fervorosa de integrar completamente a arte subjetiva na totalidade da vida espiritual" (14).

Segundo Dvorak foi esse espírito de subjetivismo geral que provocou a constituição de um grande número de novos gêneros artísticos durante a segunda metade do séc. XVI. Entre esses novos gêneros ele cita: as paisagens (idealistas e naturalistas), a pintura de costumes, a natureza morta, os assuntos anedóticos, a pintura histórica como meio de conhecimento histórico, o retrato como documento psicológico ou como monumento de um ambiente espiritual histórico e socialmente determinado, nova pintura decorativa, etc.

Se a arte maneirista, porem, traz assim no seu conteudo como na sua forma a maioria dos elementos que caraterizam igualmente a arte barroca, esta segue, no entanto, uma orientação inteiramente nova que a distingue essencialmente do maneirismo. Este contraste é formulado por Dvorak da seguinte maneira: "Uma tal crise era a do século XVI no qual o subjetivismo ilimitado ameaçava os fundâmentos de toda a vida religiosa da Igreja. O perigo foi desviado pelo fato de que a Igreja ligou um conteudo espirituál objetivamente válido a esse subjetivismo, em outras palavras, o anseio dos homens pelas emoções interiores foi dirigido no sentido da elevação geral e supraindividual dos sentimentos. O contraste entre o maneirismo e o barroco podia ser definido por um outro: subjetivismo do conteudo espiritual frequentemente ligado a meios objetivos da re-

---

(14) — op. cit. t. 2, p. 197.

presentação, de um lado, subjetivismo dos meios da representação ligado a um conteudo espiritual objetivo, de outro" (15).

Após termos esboçado, em linhas gerais, a teoria de Dvorak sobre o barroco, voltamos às nossas duas questões enunciadas anteriormente: como reconhece o autor aquilo que constitue o carater essencial de uma época e como demonstra a relação existente entre esse carater e as obras de arte?

Quanto à primeira questão, parece-nos que a limitação exclusiva de Dvorak aos dominios da filosofia e da religião carece de justificativa, quer dizer, fica arbitraria, porque o autor não nos dá nem razões para explicar sua escolha unilateral, nem explica ele proprio a origem, a causa da transformação descrita das idéias. Pensamos, pois, que a atitude que Dvorak adotou em face da historia das idéias não é muito diferente daquela adotada por Woelfflin em face da historia da arte. Woelfflin vê na historia da arte uma série de problemas puramente formais e Dvorak considera a historia geral como uma série de problemas puramente espirituais. A origem dos problemas fica sem explicação tanto num como noutro caso. Por parte de Woelfflin, porque ele exclue de suas considerações a historia real inteira, e, por parte de Dvorak, porque este exclue de suas considerações toda a historia material, política, social, etc.

Um olhar sobre a historia demonstra, porem, que tanto as idéias filosóficas como as concepções artísticas, religiosas ou científicas, sofrem influencias decisivas por parte dos outros dominios históricos, não considerados por Dvorak. "Verificou-se que desde o processo de Sócrates os filósofos estão num estado de permanente tensão com a realidade, tal como ela é, e especialmente com a comunidade no seio da qual vivem. Esse estado toma, às vezes, a forma de franca perseguição, quasi sempre porque não se compreende a linguagem deles. Sabios tambem entraram até em conflito com a sociedade dos seus tempos. Mas, nesse caso, é preciso distinguir entre os elementos científicos e filosóficos... porque as razões que determinaram a perseguição eram, geralmente, as idéias filosóficas desses pensadores e não as suas teorias científi-

---

(15) — op. cit. t. 2, p. 204.

cas. Os mais severos perseguidores de Galileu, entre os jesuitas, admitiram que ele teria liberdade de publicar a teoria heliocêntrica, se a tivesse colocado em contexto filosófico e teológico adequado. O proprio Albertus Magnus discutiu a teoria heliocêntrica na sua "Suma" e não foi nunca acusado por isto. Alem disso, o conflito entre os sabios e a sociedade, pelo menos nos tempos modernos, não se refere a doutrinas fundamentais, mas apenas a individuais, não toleradas por essa ou aquela autoridade num país e numa época, e toleradas e até admiradas num outro país ao mesmo tempo ou pouco depois" (16).

No fundo, o carater unilateral dos estudos de Dvorak pode parecer tanto mais singular quanto este autor sustenta, ele mesmo, a tese duma relação interior existente entre todas as manifestações espirituais e artísticas de uma dada época. Esta contradição, porem, é aparente, pois os estudos sobre o barroco mostram que Dvorak não considera essa relação como uma relação de causalidade. E este ponto nos conduz à segunda questão por nós formulada. Constata-se que, de fato, fica muito vaga a determinação dada por Dvorak da "relação interior" existente entre as idéias filosóficas e religiosas, de um lado, e as manifestações artísticas, do outro. No fundo, o autor não demonstra absolutamente de que maneira essa relação interior se exprime nas obras de arte concretas, como se traduz nas formas estilísticas particulares. Dvorak se limita a comparar a orientação espiritual que se pode constatar tanto num, como noutro caso, coordenando as manifestações artísticas às idéias filosóficas e religiosas gerais. Mas uma simples coordenação, ainda que seja tão rica em comparações sutís, não constitue a *explicação* dos fenômenos observados.

Convem acentuar, porem, que Dvorak, apesar do carater unilateral das suas concepções, chega a resultados muito importantes (e que excedem, ao nosso ver, os obtidos por Woelfflin) quanto à compreensão do barroco.

Reconhece ele que só a evolução imanente das formas da Renascença nunca poderia ter produzido o estilo barroco, mas, que, pelo contrario, o nascimento desse estilo se tornou possivel unicamente

---

(16) — Max Horkheimer, The Social Function of Philosophy, in "Studies in Philosophy and Social Science", published by The Institute of Social Research. Nova-Iorque, Morningside Heights, Julho 1940, p. 325.

porque foi precedido por um estilo que tinha rompido com os ideais artísticos da Renascença. Alem disso, Dvorak, ainda em contraste com Woelfflin, reserva um grande lugar à individualidade dos artistas, procurando reconhecer a reação individual das diversas personalidades e temperamentos diante dos problemas gerais duma época determinada. Por essa razão Dvorak é capaz de compreender que, apesar da semelhança aparente de certas formas, estas possuem uma significação composicional, expressiva, etc., distinta nas diferentes épocas ou na obra dos diversos artistas. (Por exemplo as formas do gótico tardio e do barroco, etc.).

Uma objeção que muito se faz à teoria de Dvorak é que este autor teria sacrificado a importancia da *forma* artística em favor do *conteudo espiritual* das obras de arte, de maneira que seria, p. e., impossivel tirar dos estudos de Dvorak uma série de caraterísticas formais do barroco. E' certo. Permanece, porem, o fato de que nas análises das obras isoladas, Dvorak não parte de idéias abstratas gerais, mas da forma concreta que ele interpreta muitas vezes magistralmente. (Cf. a análise das últimas obras de Miguel A'ngelo, da arte de Tintoretto, de Bernini, etc. no t. 2 do op. cit.).

Como não pretendemos fazer, nestas páginas, uma crítica fundamental das teorias expostas, deixamos agora a teoria altamente idealista de Dvorak para passar à consideração da obra de Balet.

Woelfflin e Dvorak estabeleceram as suas teorias partindo respetivamente do estilo barroco italiano desenvolvido e do estilo barroco em formação. Balet, pelo contrario, estuda a dissolução do barroco e o nascimento de uma nova arte, essencialmente anti-barroca, durante o séc. XVIII na Alemanha.

Afim de poder explicar as razões que provocaram o fim do barroco, de um lado, e a evolução do classicismo, do outro, é evidentemente necessario que o autor tenha anteriormente explicado e definido o barroco.

O fato que, segundo Balet, explica a propria essencia da arte barroca se resume numa única palavra, a saber: absolutismo (17).

---

(17) — Leo Balet: Die Verbuergerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 19. Jahrhundert. Heitz & Cia. Estrasburgo - Leipzig - Zurique, J. Ginsberg, Leiden, 1936, p. 142.

De que maneira se deve compreender essa tese, quer dizer, o que significa, segundo Balet, a palavra absolutismo para que o autor possa usá-la na intenção de explicar a totalidade dos fenômenos artísticos que constituem a arte barroca?

Balet começa por dar-nos um resumo rápido das condições materiais e sociais existentes no séc. XVIII na Alemanha. Nesse resumo ele descreve as transformações ocorridas na vida econômica desde o inicio da idade media e que, pouco a pouco, com o desenvolvimento crescente do comercio, conduziram ao mercantilismo, *quer dizer ao sistema econômico do absolutismo.* Pois no mercantilismo toda a vida econômiça fica submetida aos interesses do estado, o que, nessa época, equivale a dizer aos interesses do soberano. Balet mostra em seguida porque, pela metade do séc. XVII, o sistema mercantilista entrou em contradição com os interesses da burguesia, que se tinha desenvolvido progressivamente, e de que maneira esse conflito aparece nos dominios econômicos, políticos, sociais, artísticos, religiosos, etc.

Sem correr o perigo de deformar as idéias do autor, podemos, entretanto, renunciar a expor detalhadamente esta parte dos estudos de Balet, porque a nossa tarefa se limita a mostrar unicamente as teses do autor concernentes à arte barroca, enquanto, nos estudos que acabamos de mencionar, Balet esboça principalmente as razões que lhe servirão de base para a sua explicação do nascimento do estilo classicista. Escolheremos, pois, no livro de Balet, somente as partes que dizem respeito ao absolutismo como causa fundamental da arte barroca. No entanto parece-nos essencial notar o fato de que Balet, antes de falar das consequencias do absolutismo em arte, em religião, etc., tenha primeiramente dado a explicação histórica do proprio absolutismo.

Examinemos, agora, como Balet demonstra a sua tese sobre a existencia de uma relação causal entre o absolutismo e a arte barroca.

E' claro que, para justificar essa tese, Balet não deve apenas poder demonstrar *que o carater geral do barroco se explica como um* produto do absolutismo; ele tem de explicar, de maneira idêntica

as formas artísticas particulares, os gêneros artísticos predominantes, etc. (18).

Segundo Balet, a caraterística essencial do absolutismo, caraterística que domina toda a vida social, cultural, política, etc. do séc. XVII e da primeira metade do séc. XVIII, é o exibicionismo do poder absoluto. E' esse exibicionismo do poder absoluto que determina, antes de tudo, o carater geral da arte barroca e é esse exibicionismo que explica tambem os múltiplos aspetos desse estilo.

Segundo Balet, esse exibicionismo encontrou a sua expressão formal direta na arte barroca de duas maneiras principais: quando todo o acento é concentrado sobre o carater *absoluto*, *ilimitado* do poder, esse exibicionismo se manifesta no movimento irracional e sem fim que carateriza tantas obras barrocas; quando todo o acento é concentrado sobre a noção do *poder*, esse mesmo exibicionismo se manifesta na virtuosidade incrivel, na técnica refinada, na deformação das formas naturais, tão típica em grande parte da arte barroca.

Examinemos mais de perto as idéias de Balet.

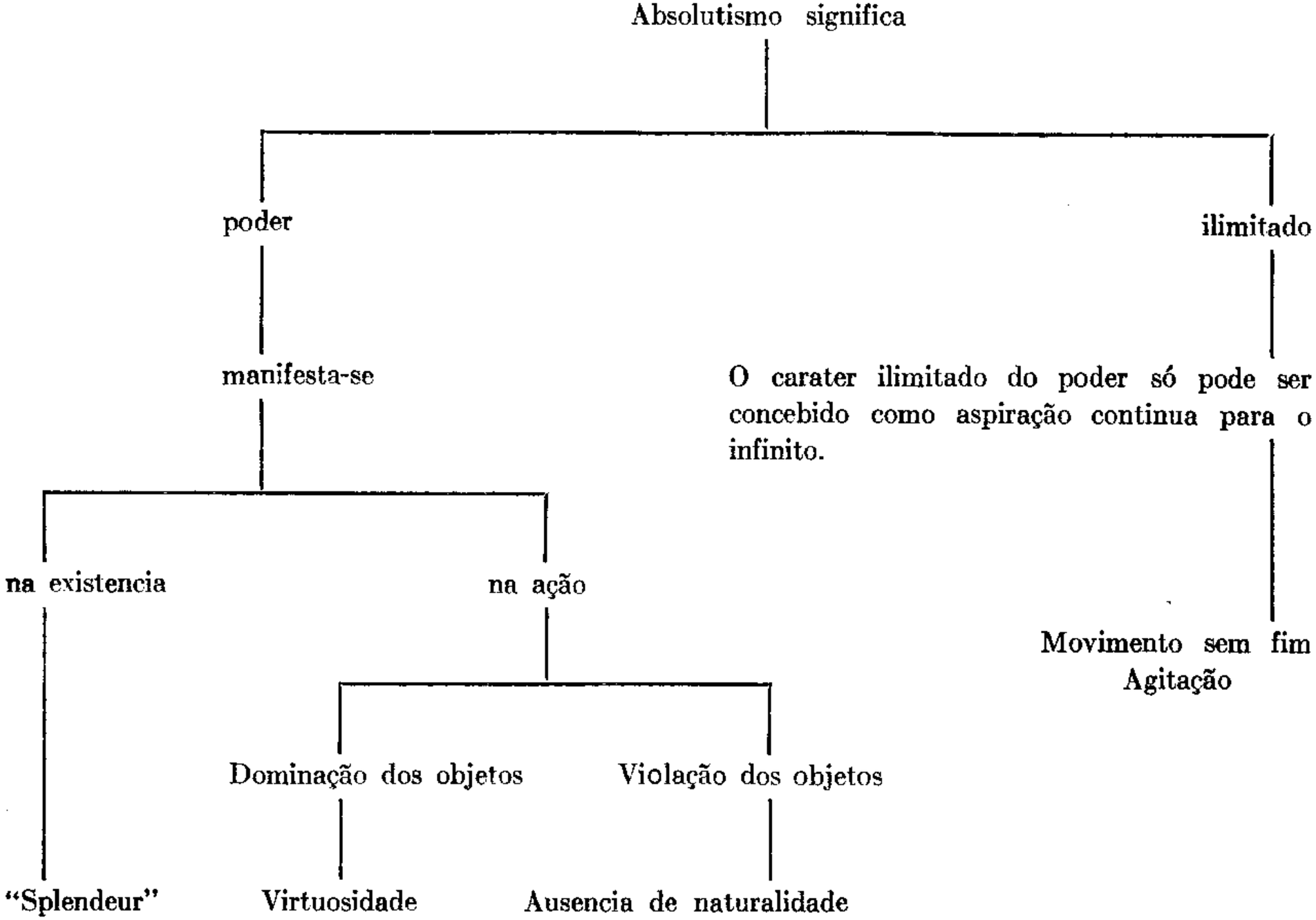
Admitindo-se que o absolutismo significa "poder ilimitado", o autor pergunta qual seria o conteudo concreto dessa noção e, analisando separadamente os dois conceitos que a compõem, chega ao esquema seguinte (19):

---

(18) — Como tratamos o estilo barroco em geral, deixamos de lado tais obras ou tais gêneros artísticos que, por certas razões especiais, interessam particularmente à arte barroca alemã. Limitamos, alem disso, a nossa exposição às artes plásticas, ao passo que Balet abrange, nos seus estudos, igualmente a música, a literatura, a filosofia, etc. da época.

(19) — op. cit. p. 71.

ESQUEMA QUE MOSTRA AS RELAÇÕES EXISTENTES ENTRE AS CARATERÍSTICAS PRINCIPAIS DA ARTE DA ÉPOCA ABSOLUTISTA



Resta saber, se Balet, pela análise da arte barroca, consegue mostrar a exatidão das suas afirmações.

Comecemos com a interpretação dada por Balet à arquitetura barroca.

A atividade arquitetônica extraordinaria desenvolvida na época do barroco e o carater faustoso geral da arquitetura, a sua decoração riquíssima que Dvorak, deixando de lado a arquitetura profana, procurou explicar como um meio de estimular a elevação da alma pelo contraste oferecido ao fiel entre a pesada materialidade terrestre e a imaterialidade luminosa do céu — esse surto geral da atividade arquitetônica e o carater faustoso da arquitetura barroca é explicado por Balet em primeiro lugar como uma consequencia natural da necessidade permanente de afirmar o seu poder, a necessidade da representação magnífica, do esplendor, que caraterizam todos os soberanos absolutos.

Mas se Balet explica dessa maneira porque, durante o barroco, foram construidos tantos palacios e tantas igrejas, o autor ainda não nos explicou o carater particular dessa arquitetura, pois existem varias maneiras de manifestar poder e riqueza.

A explicação do estilo particular da arquitetura barroca é baseada sobre a análise da noção do absolutismo, indicado pelo autor no esquema anteriormente reproduzido.

Analisando a noção do poder ilimitado, Balet chega à conclusão de que, no fundo, todo poder é limitado porque pressupõe sempre um dominio onde pode agir, onde pode manifestar-se como poder. "Faltasse o campo de ação, como seria, por exemplo, o caso em que cada vontade individual concordasse perfeita e indissoluvelmente com a vontade do detentor do poder, este deixaria de ser poder. Assim o limite e a relatividade pertencem à essencia do poder" (20).

De outro lado, porem, a noção do poder absoluto, ilimitado contem, por essencia, a negação de toda limitação.

Quer dizer então que a noção do "poder absoluto", o absolutismo, é uma contradição em si mesma ?

---

(20) — op. cit. p. 74.

Ela o seria, diz Balet, quando fosse concebida de um modo estático. Mas concebida de um modo dinâmico, a contradição desaparece: "O absolutismo é então algo de limitado que cresce sem cessar em direção ao infinito. O absolutismo era pois, antes de tudo, movimento impetuoso," (21).

O absolutismo sendo o ponto crucial das condições sociais e materiais do séc. XVII e da primeira metade do séc. XVIII, é natural que a sua caraterística principal, o movimento, se manifeste na arte. "Na arquitetura o movimento já aparece nas plantas baixas que em plena expansão rompem com as formas geométricas fundamentais e por meio de curvas e dobras caprichosas, saliencias e reentrancias abrandam toda a rigidez. As fachadas de igrejas divididas muitas vezes em cinco partes, os muros que se torcem como serpentes, os tetos que se arqueiam e as torres que se alargam e se afinam, saltam e se precipitam para cima sempre com novos arremessos e, quando pensamos que sua indocilidade vai finalmente acalmar, atiram ainda, atrevidamente, por cima das massas arquitetônicas algumas pontas semelhantes a foguetes em direção à imensidade do céu. Nas igrejas e castelos, onde estes eram de certo modo acessiveis, antepunha-se um sistema de escadarias que, como cascatas de pedra, pareciam irromper do interior e, larga e pesadamente, precipitar-se sobre o terreno. Até mesmo a coluna de suporte, o mais estático dos elementos construtivos, foi animada. Torciam-se em espirais pelos altares acima. Tudo o que era áspero se abrandava. Frisas bojudas saíam das superfícies planas, os ângulos tornavam-se curvos, as volutas voltavam-se sobre si mesmas e rolavam *como* vagas. O *interior dos edificios era atopetado de ornamentos* em forma de folhas e ramos e, depois de rocalhas, que se esgueiravam pelas molduras. Nenhum movel permanecia afinal estavel. Tudo oscilava e dançava sobre pernas recurvadas, através das salas que palpitavam de uma vida misteriosa, as quais, com as suas paredes de espelhos eram inatingiveis, ilimitadas e infinitas. Tudo era construido sobre luz e sombras para assim completar a ilusão dos edificios que se moviam e respiravam em todas as suas partes" (22).

(21) — op. cit. p. 75.
(22) — op. cit. p. 79.

Quanto à arquitetura religiosa, Balet chama a atenção para o fato de que as igrejas mostram as mesmas caraterísticas fundamentais que a arquitetura profana. Ele explica este fato pela ligação estreita (que vai muitas vezes até a dependencia completa) da Igreja com as cortes absolutas e pela interpenetração sempre maior do mundo eclesiástico e dos elementos mundanos que se fez sob a influencia das cortes. "E' quasi uma blasfemia chamar igrejas a esses edificios de festas, destinados ao culto religioso. Eram teatros da corte, disfarçados em igrejas..." (23). As figuras decorativas esculpidas e pintadas das igrejas mostram o carater sempre mais leigo da arte religiosa de maneira particularmente clara. Balet cita a esse respeito a palavra de Hausenstein que diz ser a representação das santas figuras, meio-desnudas "uma orgia de intimidades" (24).

Por análises análogas, Balet mostra o movimento inerente à noção do absolutismo na escultura e nos diversos ramos da pintura barroca. Pensamos que não é necessario expor aquí o conteudo de todas essas análises porque o exemplo da arquitetura nos parece suficiente para dar uma idéia da maneira pela qual Balet demonstra a relação causal existente entre o absolutismo e a arte barroca. No entanto parece-nos interessante notar a interpretação dada por Balet à pintura dos tetos, primeiramente, porque esse ramo da pintura constitue um dos principais dominios artísticos do barroco; segundo, porque a relação estabelecida por Balet entre o absolutismo e a arte nos parece nesse caso particularmente nítida.

O autor constata, de fato, que a pintura barroca dos tetos concretiza oticamente a propria noção abstrata do absolutismo, pois a decoração barroca é, ao mesmo tempo, afirmação e negação do teto; ao mesmo tempo ela fecha e alarga o espaço; ela é, simultaneamente, limitação e negação de todos os limites. Em outras palavras: essa pintura é, ao mesmo tempo, limitada e ilimitada, relativa e absoluta, exatamente como o poder absoluto, tal como este apareceu na análise de Balet.

Passemos agora à segunda caraterística principal do barroco

(23) — op. cit. p. 55.
(24) — op. cit. p. 56.

enunciado por Balet: a virtuosidade técnica, a deformação das formas naturais, o ilusionismo refinado.

Um olhar sobre o esquema acima reproduzido prova que o autor explica essa caraterística igualmente pela essencia do absolutismo, considerando-a como a maior manifestação do poder ou dum excesso de poder. O poder, por essencia, necessita manifestar-se:

"A forma mais grosseira do poder é a destruição da natureza.
A forma mais completa do poder é a dominação da natureza.
A forma mais excessiva do poder é a violação da natureza" (25).

Resulta, logo, da última das três teses de Balet, de que maneira esse aspeto do absolutismo se refletirá na arte. Mas é de notar que a deformação da natureza não constitue uma finalidade em si para os artistas barrocos. Não se trata da "deformação pela deformação". O artista procura apenas provar a soberania absoluta do seu poder técnico, a dominação ilimitada do seu "metier". Mas visto que é geralmente mais facil mostrar a habilidade excessiva escolhendo assuntos extraordinarios e complicados, essa tendencia conduzia, na maioria dos casos, à representação de formas artificiais ou, pelo menos, fora do normal.

"Nenhuma época empregou na representação anatômica dos corpos "tours de force" tão extraordinarios como a pintura do séc. XVII. Inventaram-se intencionalmente as posições mais anormais com o fim exclusivo de poder mostrar o jogo natural dos ossos, dos músculos e da pele" (26).

A moda dessa época não permitiu aos homens a liberdade natural da atitude e dos movimentos. As esculturas, pelo contrario, eram muitas vezes transformadas em homens: cobertas de vestidos verdadeiros, com cabelos naturais, o olhar "vivo" acentuado por olhos de vidro ou de cristal, etc.

Nos parques, transformavam-se as árvores em figuras humanas, geométricas ou animais. "Mas ao mesmo tempo modelaram-se rosas em porcelana duma maneira tão refinada, pintaram-nas com tal naturalidade e perfumaram-nas de oleo de rosas, que é compreensi-

(25) — op. cit. p. 409.
(26) — op. cit. p. 411.

vel que as damas, às quais eram oferecidas, se deixassem enganar" (27).

A arquitetura evidencia o mesmo fenômeno. Tudo é feito para atingir a impressão de que não existem problemas construtivos ou dificuldades técnicas. Se o mármore ou a pedra não podem mais servir para realizar os sonhos dos arquitetos, — aí estão a cor e o estuque para imitá-los de uma maneira absolutamente perfeita. Esse ilusionismo arquitetônico que, em cor e em gesso, faz continuar as colunas, os balcões, as esculturas até nas cúpolas das igrejas, é o mesmo que, na pintura, produz as inúmeras obras com efeitos de "trompe-l'oeil". Num e noutro caso o ilusionismo resulta do desejo de provar a virtuosidade absoluta do artista que sabe transformar a realidade no irreal, o irreal em realidade, o limitado no ilimitado, o que é orgânico no que é inorgânico, o inorgânico em natureza. "Tudo era possivel. E porque isto se queria e devia mostrar é que se encontra, nesses dois séculos, tudo lado a lado: o orgânico e o inorgânico, o pictórico e o construtivo, o simétrico e o assimétrico, naturalismo e anti-naturalismo, o formal e o informe, o ilimitado e o limitado. Tudo... A unidade que abrange todos esses fenômenos contraditorios é o exibicionismo do poder desse período" (28), quer dizer: o absolutismo.

Paremos aqui a exposição das teses de Balet sobre o barroco porque não é nossa intenção neste artigo mostrar todos os resultados isolados obtidos pelos diversos autores em face de obras determinadas da arte barroca. Queremos unicamente expor a atitude fundamental adotada por eles na explicação desse estilo.

Convem perguntar, porem, de que maneira Balet resolveu o problema, deixado sem explicação por Woelfflin, do nascimento do novo estilo classicista.

Segue-se de tudo que precede que Balet procurará as razões da dissolução do estilo barroco e a sua substituição pelo classicismo na análise da totalidade da evolução histórica, no decorrer da qual o sistema absolutista foi substituido por uma nova ordem social e cultural, ordem baseada nas forças mais avançadas da burguesia.

---

(27) — op. cit. p. 410.
(28) — op. cit. p. 412.

A arte classicista, arte essencialmente burguesa, se desenvolveu como um protesto consciente contra a arte barroca feudal. A demonstração dessa tese de Balet excede o âmbito deste artigo. O que importava para nós era indicar o principio fundamental pelo qual este autor explica a transformação estilística que se efetuou após o fim do barroco, transformação que Woelfflin foi incapaz de explicar sem negar a sua propria tese sobre a evolução imanente dos estilos e que Dvorak só pôde descrever sem explicar.

Parece-nos, aliás, que, entre as três teorias expostas, a de Balet é a única que consegue explicar a unidade fundamental e as caraterísticas principais do barroco como expressão geral duma dada época, sem sacrificar, por isso, a riqueza múltipla dos fenômenos artísticos particulares.

Visto sob esse ângulo, o método sobre o qual é baseada a teoria de Balet, parece-nos ser, em comparação com os métodos de Woelfflin e de Dvorak, o mais fertil. Não pensamos unicamente no fato de que Balet, graças a esse seu método, pôde dar um conteudo concreto aos conceitos abstratos de Woelfflin e pôde explicar a transformação das idéias apenas constatada por Dvorak. Pensamos principalmente nas possibilidades desse método aplicado ao problema do barroco tal como se apresenta na arte brasileira.

E' evidente que a teoria imanente de Woelfflin não poderia alcançar, neste caso, grandes resultados, pois as formas do barroco brasileiro não podem ser explicadas, evidentemente, como consequencia de formas brasileiras da Renascença. Objetar-se-á que as formas barrocas foram trazidas ao Brasil através da arte portuguesa ou, de um modo geral, que eram formas importadas e que o barroco português europeu se explica perfeitamente pela teoria de Woelfflin. Mas como explicar, então, o aspeto diferente que oferece, muitas vezes, o barroco português europeu comparado com o barroco brasileiro? Desde o momento, porem, em que se recorre à explicação de que as formas barrocas européias foram adaptadas às necessidades do Brasil, ou que se fala na influencia das formas já existentes aquí sobre as formas importadas, — desde esse momento já se transgride a imanencia da evolução estilística proclamada por Woelfflin.

A teoria de Dvorak que explicaria uma tal diferença pela cons-

tatação de que as principais correntes espirituais eram diferentes num e noutro caso, tambem não resolve o problema, apenas o coloca em outro plano. Fica então, como vimos, a resolver *porque e em que* essas idéias fracassaram.

A teoria de Balet, pelo contrario, que explica os fenômenos artísticos pelas suas relações com a totalidade das condições históricas existentes numa época determinada, nos parece ser, por isso mesmo, a mais apta a resolver tambem os problemas da historia da arte brasileira.

HANNAH LEVY

# OS DOIS GRANDES LAMPADARIOS DO MOSTEIRO DE S. BENTO DO RIO DE JANEIRO

No belo artigo sobre o Mestre Valentim da Fonseca e Silva, publicado no último número da *Revista* do SPHAN (n. 4), pág. 315, há uma referencia ao mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro, em que se diz "Até a presente data não se pôde esclarecer suficientemente se os lampadarios de prata da capela-mor da Igreja de São Bento, bem como outros objetos congêneres, foram realmente "modelados e inventados por Valentim", como afirma Porto-Alegre, pois para tanto fazia-se necessario um estudo nos livros da Ordem em apreço".

Entretanto tive a grande felicidade de encontrar entre os papéis ainda não organizados do arquivo deste mosteiro um maço, marcado com o n. 788, com doze documentos diversos ou 22 páginas manuscritas, que tratam dos dois grandes lampadarios da capela-mor do mosteiro de S. Bento desta cidade. Constam de recibos, declarações, requerimentos à justiça, despachos, prestações de conta e, finalmente, comprovantes de que se pagou "*ao entalhador Valentim dos moldes para as alampadas 32$24...*"

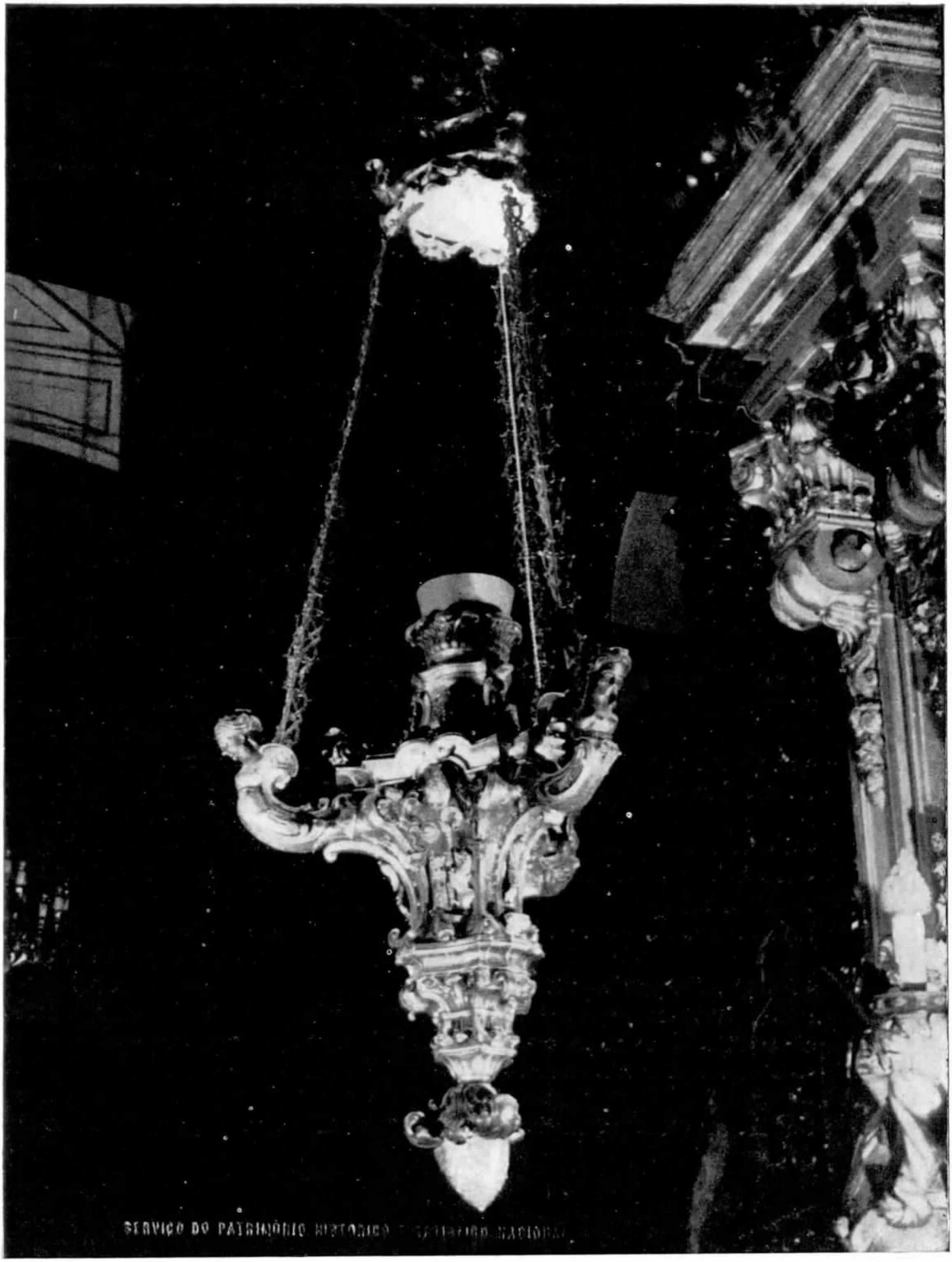
Os documentos em questão são apenas restos de um extenso processo judiciario, os quais em parte estão muito estragados. Porem, com o auxilio das duas notas do "Catálogo dos abades do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro", publicadas na *Revista* acima mencionada, torna-se possivel tecer a historia dos dois grandes lampadarios, "*obra que por contendas entre os Artifices se achava demorada*".

Assim se vê que o Revmo. Dom Abade Dr. Fr. Manuel de São Paio, entre 1781 e 1783, entregou a um certo Caetano Ferreira de Aguiar "a prata de umas lampadas antigas e avultadaporsão em dinheiro" (doc. 8), para se fazerem dois lampadarios novos. Tal encomenda faz supor que então já existia o projeto de reformar a antiga capela-mor, provendo-a "de hua bem esbeltada entalha" (1), ou seja obra do mesmo estilo das duas lâmpadas aludidas, o que realmente se fez nos anos de 1788 a 1793.

O doc. 5 declara que os dois grandes lampadarios têm o peso de prata de 989 marcos, 3 onças e 5 oitavas ou 227 quilos e 83 gramas; que as antigas tiveram 449 marcos, 3 onças e 2 oitavas, ou 103 quilos e 140 gramas; e que foi necessario comprar em prata de lei e pesos castelhanos 540 marcos e 38 oitavas, ou 124 quilos e 68 gramas, o marco a preço de 6$000, e a oitava a 93 réis, que então representavam 3:240$279. Pelo feitio pagou-se aos oficiais a quantia de 2:300$000, e "despendido em ferros e outras bacatelas 37$920"; de sorte que o gasto total em dinheiro foi de 5:578$199. Para fazer jus a tão grande soma, o mosteiro pagou ao encarregado do feitio das lâmpadas as seguintes quotas:

| | |
|---|---|
| "Em 8 de Fevr.° de 1782 | 800$000 |
| Em 2 de Junho de 1782 | 800$000 |
| Em 20 de Março de 1783 | 800$000 |
| Em 28 de Fevr.° de 1784 | 400$000 |
| Em 9 de Mayo de 1784 | 400$000 |
| Em 20 de Janr.° de 1785 | 411$200 |
| Em 8 de Janr.° de 1786 | 388$800 |
| Em 13 de Mayo de 1793 | 1:600$000 |
| Em 14 de 8br.° de 1793 | 640$000 |
| | 6:240$000 |
| | 5:578$199 |
| Tem de administração | 661$801 |

A conta apresentada pelo proprio administrador (doc. 1) desconta destes 661$801 os juros perdidos, dias de trabalho perdidos e




*Um dos dois grandes lampadarios do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*

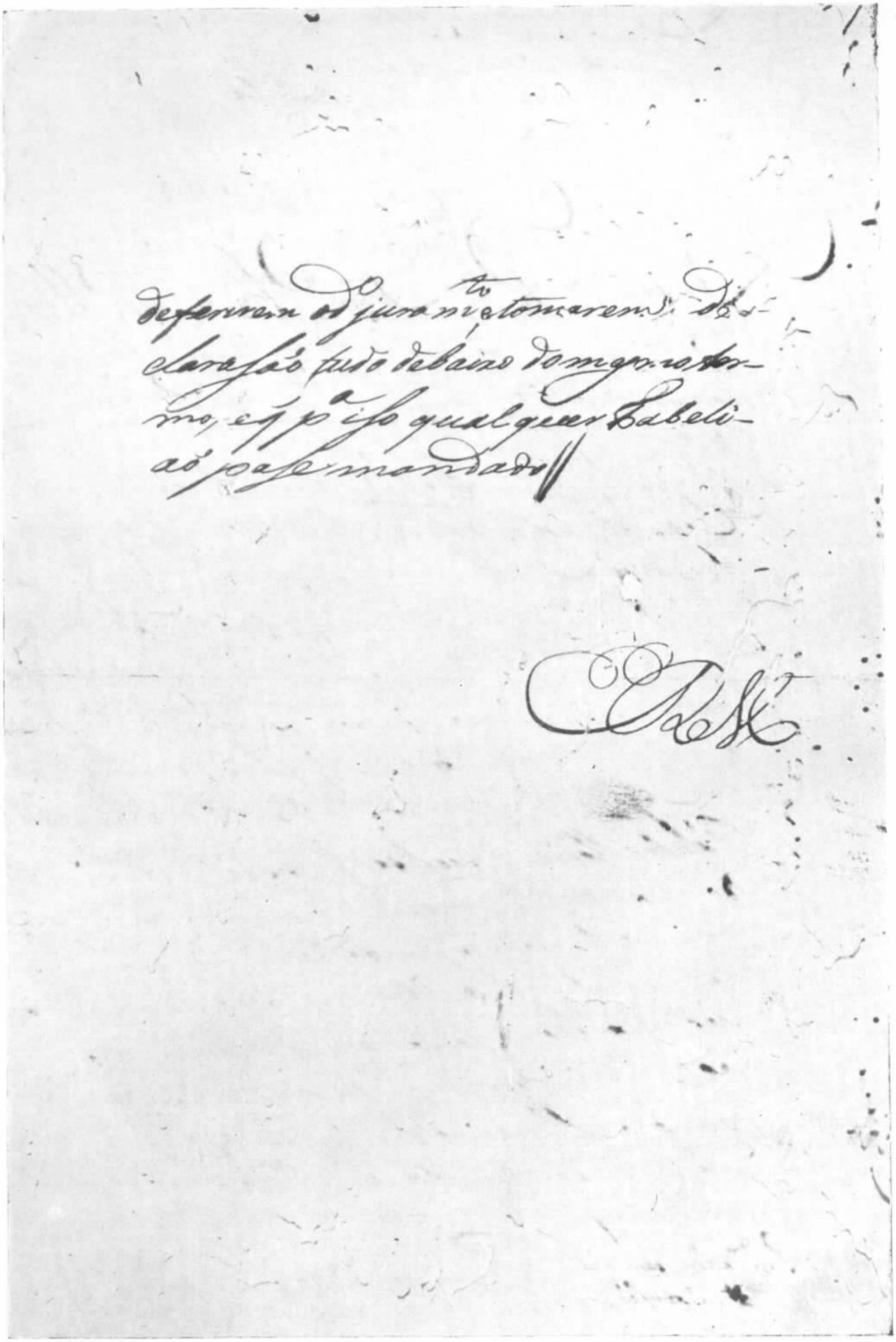



*Pormenor de um dos lampadarios do Mosteiro de São Bento.*

Diz O. R.mo Dom Abade do Mos-
teiro de São Bento desta Cidade, que os seus antecesso-
res ha seis p.s sete annos, rogarão a Caetano Ferreira de Al-
guiar que se encarregasse, como em melhor graciozam
de ajustar e mandar fazer duas Estampadas p.a
C.a da Igreja maior do seu Mosteiro, p.a o q.l lhe en-
tregarão as pranchas das antigas, e avistado a profis-
são em dinheiro, porem como ficarão passados tantos
annos sem se ajustarem a Obra, nem quererem decla-
rar em q.to a ajustou, e o q.l nella fizerão, pedido, consta ao Sup.e q.e fizera o ajuste com
o Cap.m Mel.or Ant.o Ber.o de Brito, e dos
Santos Marins, necessita q.e este, debaixo do juram.to
dos Santos Evangelhos, declarem o ajuste,
com q.e fizerão, a pranchas, dinheiro q.e tem recebido, e a Obra, com toda a especificação
q.e declarem. E se sabem q.e a Obra pertence
ao Mosteiro do Sup.e, bem como se convem
em q.e o Mosteiro lhe reponha a Obra, tre-
vendo-se desobrigado o Sup.e do ajuste q.e com
elles fez.

P.a V.m. dar o seu parecer
Rio 30 de Janeiro de 1787
Manoel de Saldanha
Vasconcellos

Declaração de Dom Abade do Mosteiro de São Bento, Frei José de Jesús Campos, em 1787.



(*Continuação da mesma declaração*)

perdas que lhe fizeram os ourives, dizendo: "Lucro q tiro detoda aobra correndo o risco, afurtos,perdas, detoda aqualid.ᵉ = 348$397".

Devido a uma seria desinteligencia que houve durante a execução da obra com "este suposto Administrador" (doc. 7) de Caetano Ferreira de Aguiar, o Revmo. Dom Abade do Mosteiro de S. Bento, Frei José de Jesús Campos, em 1787, se viu forçado a recorrer à justiça por meio da seguinte petição: "Diz o Rmo. Dom Abade do Mosteiro de São Bento desta Cidade, que osseus antecesores, ha seis pª sete anos, rogaraõ a Caetano Ferreira de Aguiar que se encarregasse, como encarregou graciozam.ᵗᵉ de ajustar, e mandar fazer duas Alampadas pª a Capela maior doseu Mosteiro, pª o q lhe entregaraõ aprata das antigas, e avultada porsão em dinheiro; porem como sehaõ passado tantos anos sem sefinalizar a Obra, nem querer declarar em quanto a ajustou, ou o q nela setem dispendido, econsta ao supᵉ q fizera o ajuste com o Capᵐ Martinho Perª de Brito, e Joaõ Paulo Meira, necessita ã estes, debaixo do juramᵗᵒ dos Santos Evangelhos, declarem o ajuste q com elefizeraõ, aprata, edinhrº q domesmo tem recebido pª a Obra, com toda aespecificaçaõ eclareza, e se sabem q a Obra pertence ao Mosteiro do supᵉ, bem como se convem em q o Mosteiro lhe responda pˡᵃ Obra, havendo pʳ desobrigado o supᵈº do ajuste q com eles fez

> P a V. M. seja servido dar comisaõ aquaesquer Oficiaes pª lhe deferirem odº juramᵗᵒ, etomarem declaraçaõ tudo debaixo do mesmo termo, e q pª iso qualquer Tabeliaõ passe mandado// ERM." (doc. 8)

Graças ao despacho favoravel (doc. 9) de 18 de março de 1787 a este requerimento, do Juiz de Fora do Geral desta Cidade, o Dr. Baltasar da Silva Lisboa, o célebre ourives Capitão Martinho Pereira de Brito e seu companheiro João Paulo Meira, fizeram a seguinte declaração:

"Dizemos Nós abaixo asinados que é Verdade ajustarmos com o Sr. Caetano Frª de Aguiar, o fazermos nós as duas Alampadas pª S.Bento, por seis mil Cruzados menos Sem mil reis, pelo risco que nos apresentou, entrando neste ajuste por nossa contta as despezas dos moldes, e toda a maõ de ourives e lavrante; e pª a fatura dela temos recebido do mesmo Sr. em pratta velha das duas Alam-

padas Coatro centos Corenta enove marcos tres onças duas oitavas; e em pezos castelhanos, trezentos trinta e seis marcos tres onças duas oitavas e hū coarto; e em pratta de ley oitenta e dous marcos seis onças e hūa oitava. Cujas tres parcelas de pratta somaõ oito centos secenta e oito marcos coatro onças, sinco oitavas, ehū coarto; E em dr.º recebemos do mesmo Sr.a conta do nosso ajuste coatro centos secenta e sete mil sento e vinte reis. E declaramos que aprata que senaõ a dar no pezo das Alampadas, seáde discontar donosso ajuste no feitio delas, como se costuma fazer. E p.ª constar paçamos este por um de nós feito epor ambos asinados. R.º de Janr.º 15 de Mayo de 1787.

O Capitaõ
Martinho Per.ª de Britto.
Joaõ Paullo Meira. (doc. 11)

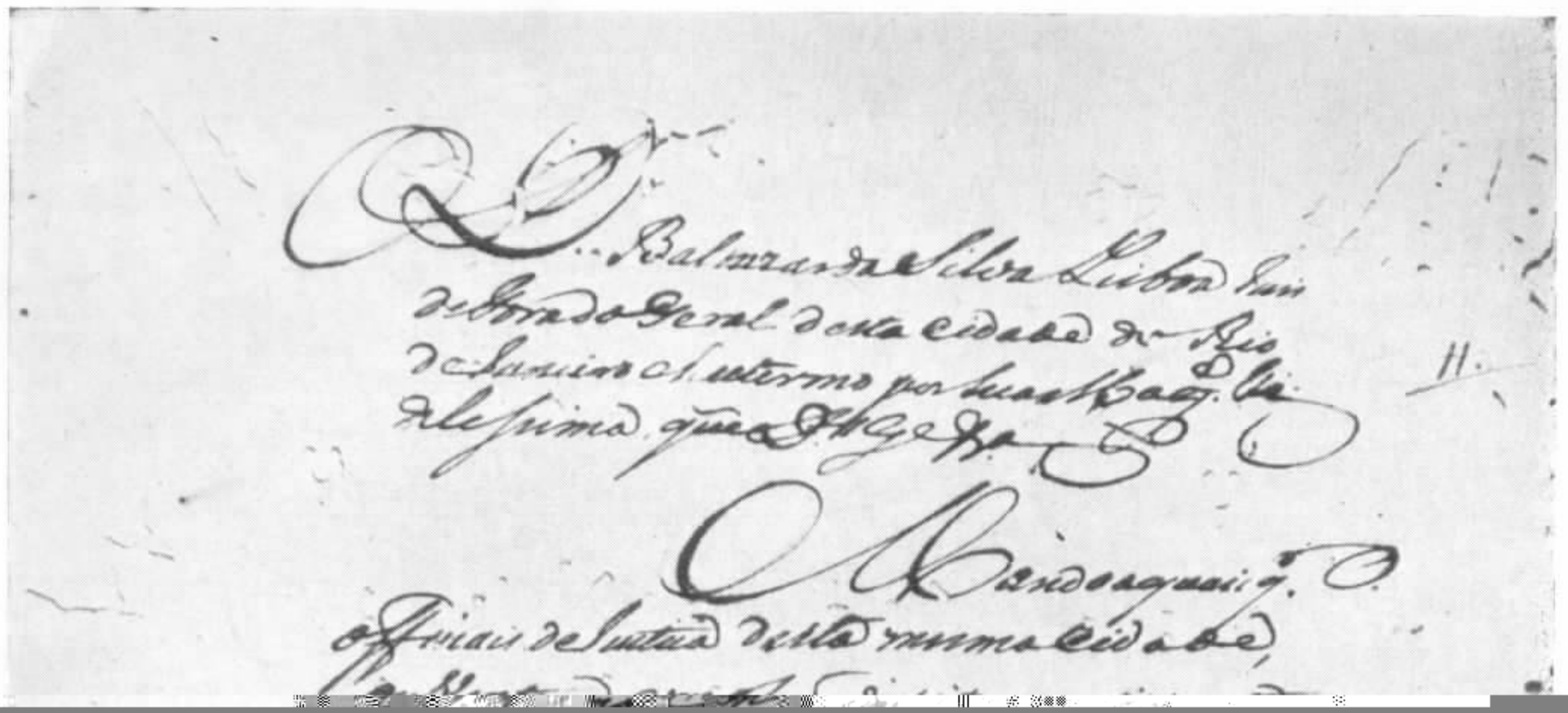
Esta carta autógrafa do infatigavel Capitão-artista Martinho Pereira de Brito, alem da declaração em favor do patrimonio artístico do mosteiro de S. Bento, representa certamente um grande documento histórico.

Forçado, tanto pelo juiz (doc. 10) como pela declaração sobre os Santos Evangelhos dos dois ourives (doc. 11), Caetano Ferreira de Aguiar apresentou a sua "conta corrente da despeza... com as alampadas" (doc. 2), documento que, apesar de se achar muito estragado e com falhas, se torna tanto mais interessante, quanto contem alusões aos nomes dos diversos artistas da época e, sobretudo, por citar o do entalhador *Valentim.*

"Conta corrente da despeza que tenho feito... com as alampadas q estou mandando fazer para S. Bento p$^{r}$. Ordem do Rmo. S.$^{r}$ P.$^{e}$ Fr.M... sendo Abb.$^{e}$ do Convento




*Pormenor de um dos lampadarios do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.*



Dizemos Nós abaixo assinados, que e, Vorde
de ajustarmos Com o Sr Caetano A.do de Aguiar o=
fazermos nós, as duas Alampadas p.a S. Bento,
por 6 mil Cruzados menos Ser. mil Reis, pelo Di=
so q.e nos aprezentou, entrando neste ajuste por=
na Cor.te as despezas dos moldes, e toda a mão
de obra q.e Lavrante, p.a a fatura dela, temos
Recebido Lo mesmo S.r emprata v.a Da das duas A=
lampadas Quatro centos Corenta e nove marcos tres
onças duas oitavas; Empezos = ste Rasgo, trezen
tos trinta e seis marcos tres onças duas oitavas, de Li
Corte; Empratta de Lei oitenta e dous marcos
seis onças Mea oitava. Cujas tres partidas de
pratta Somão oito centos Setenta e oito marcos
Quatro onças, Sinco oitavas, de Li Corte; Com.to
Recebemos do mesmo S.r a Conta do dito ajuste
C oito centos Setenta e Sete mil Sento. e in.te
Reis. Declaramos que a prata que Sobrou a
Dar no peso das Alampadas, Se dá de descontar
do dito ajuste no feitio de Lei, Como se Costu
ma fazer. Ep.o Const.e assinamos este por du
plicado feito, e por ambos assinado, e R.o de Jan.o 15
de Maio de 1787

O Capitão

Martinho Por.a de Brito

João Paulo Meira

*Declaração e assinatura do Capitão-ourives Martinho Pereira de Brito e de João Paulo Meira.*

Conta Corrente da despeza que tenho feito mandando fazer para S. Bento p.r Ordem do Ex.mo Snr. P.e M.e Fr. A.

Deve

| | | |
|---|---|---|
| P. 383 Marcos 24/2 de prata de lei ezos | | 2:C25870 |
| S. 12 Ditos 6 1/2 dita de Lei | | 212 ck |
| Por dinheiro que pagou ao Lavrador Andre Alz | | 211 f.r |
| Item a ogem i do dito | | |
| Item dou a Ilke | | |
| Item a Joaõ Alz Tinoco | | |
| Item a Simaõ Caldas | | 15 |
| Item a Joaõ Paulo | | |
| Item a Pedro da Cunha | | |
| Item a Martinho Ferreira de Brito | | |
| Item ao entalhador Valentim dos moldes para as lampadas | 32$2 | |
| | | 4215$14 |

Com as lampadas q estou fendo Abbe do Convento

Her

vo ou tenho recebido

Recibos ..... 3994200

Monte te hoje

a ..... 215$198

4215$198

*Conta da despesa dos dois grandes lampadarios de* 1787.

| | Deve |
|---|---|
| P"383" Marcos 24/8deprata de pezos | 2:645$76. |
| P126 Dittos 60/8 dita de Ley | 812$4.. |
| Por dinheiro que pagei ao Lavrante André Alz | 211$4.. |
| Item ao genro do dito | ..... |
| Item aseu Filho | ..... |
| Item a João Alz Tinoco | 2.... |
| Item a Simão Caldas | 13.... |
| Item a João Paulo | ..... |
| Item a Pedro da Cunha | ..... |
| Item a Martinho Preira de Brito | ..... |
| Item ao entalhador Valentim dos moldes para as alampadas | 32$24. |
| | 4:815$19. |

Desta sorte fica definitivamente provado que os dois grandes lampadarios do mosteiro de S. Bento foram realmente "modelados" pelo grande mestre Valentim. Futuros estudos talvez esclareçam se o altar e o revestimento da talha da capela-mor, assim como toda a obra de talha da capela do Santíssimo Sacramento e mais certas banquetas de prata podem ser atribuidas tambem à autoria do nosso celebrado artista.

D. CLEMENTE MARIA DA SILVA-NIGRA, O. S. B.

*5967-Est. de Artes Graf. – C. Mendes Junior*
*Rua Riachuelo 192 — Tel. 22-6238 — Rio*