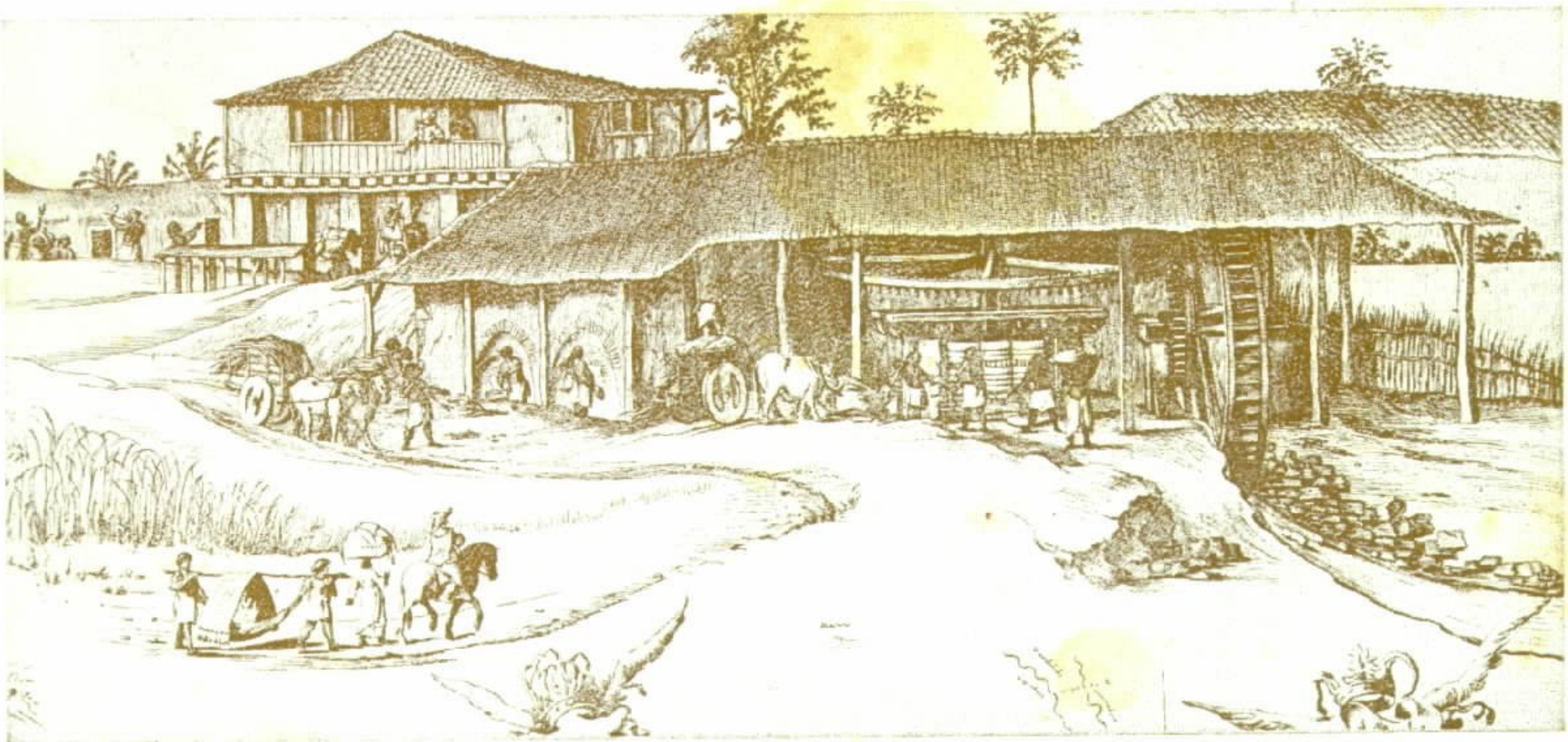
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL



17

RIO DE JANEIRO — 1969

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Rio de Janeiro — Brasil

DIRETOR, RENATO DE AZEVEDO DUARTE SOEIRO

Rua da Imprensa, 16, 8.º andar

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

Rio de Janeiro — Brasil

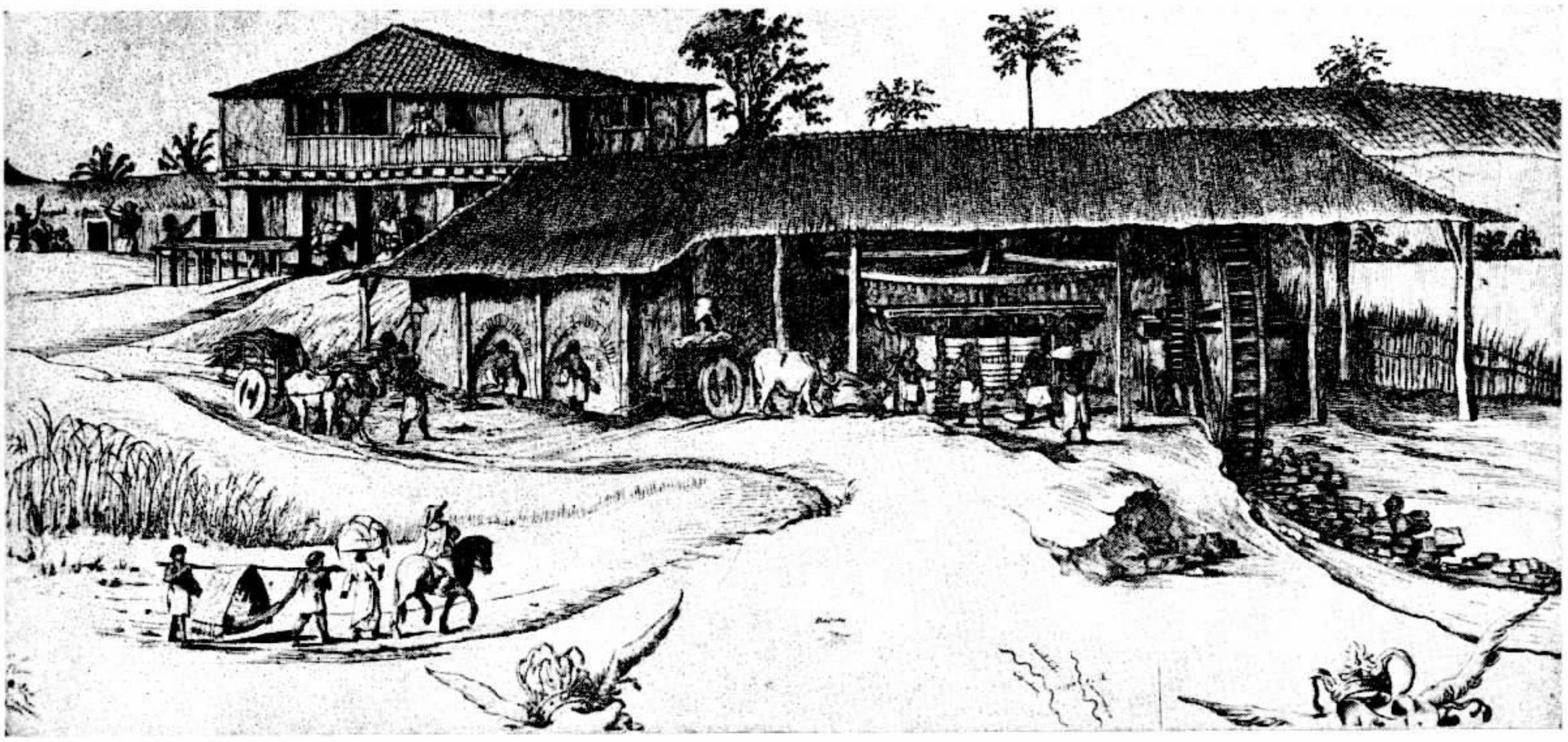
REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

17

A-19
P
709.81
R454
ex.2

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL



17

RIO DE JANEIRO — 1969

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

SUMÁRIO

Apresentação	Renato Soeiro	9
Palestra proferida por Rodrigo M. F. de Andrade, em Ouro Prêto, a 1-7-68.....	.....	11
Arquitetura civil do período colonial.....	Robert C. Smith	27
O "Aleijadinho" e suas doenças.....	René Laclette	127
O ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos setecentos.....	Clarival do Prado Valadares	177
O método arqueológico e a interpretação etnológica	Maria da Conceição M. Coutinho Beltrão e Roque de Barros Laraia	203
As primeiras telas paisagísticas da cidade....	Gilberto Ferrez	219
Risco original de Antônio Francisco Lisboa..	Lúcio Costa	239



Estruturado o arcabouço legal da proteção efetiva dos bens de valor cultural do país com a promulgação do Decreto-lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937, Rodrigo M. F. de Andrade — escolhido por Gustavo Capanema para dar vida ao nôvo Serviço — articulou imediatamente a equipe que sob sua orientação iria executá-lo em todo o território nacional.

Tão prontamente quanto as medidas executivas promoveu a divulgação do valioso acervo, cuja defesa, sem o pressentir — mas os que lhe conheciam a sensibilidade, a dedicação e a excepcional formação jurídica previam — assumia definitivamente. Sua luta foi árdua, brava, e sempre travada com o maior entusiasmo. Ainda em 1937 publicou o primeiro número desta Revista cujo Programa objetivava "divulgar o conhecimento dos valores de arte e de história que o Brasil possui e contribuir empenhadamente para o seu estudo". Para êsse fim pessoalmente selecionava textos, sugeria temas, indicava novas pesquisas, muitas vêzes realizando-as êle próprio com extrema minúcia e lucidez.

Editou, além de monografias (PUBLICAÇÕES DO DPHAN), 16 números da REVISTA com a colaboração de: Afonso Arinos de Melo Franco, Afonso de E. Taunay, Alberto Lamego, Alberto Rangel, Alfredo Galvão, A. L. Pereira Ferraz, Aluizio de Almeida, Anêmona Xavier de

Bastos Ferrer, Anibal Fernandes, Artur Cesar Ferreira Reis, Augusto Carlos da Silva Telles, Augusto de Lima Júnior, Ayrton Carvalho, Carlos Estevão, Carlos Ott, Cônego Raimundo Trindade, Curt Nimuendaju, David James, David da Silva Carneiro, Deoclécio Redig de Campos, Dom Bonifácio Jansen, O.S.B., Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e Bragança, Dom Clemente Maria da Silva Nigra, O.S.B., E. Orosco, Epaminondas Macedo, Francisco Marques dos Santos, Francisco Venâncio Filho, Frei Venâncio Willeke, O.F.M., Gastão Cruls, Gilberto Ferrez, Gilberto Freyre, Godofredo Filho, Hannah Levy, Hélcia Dias, Heloisa Alberto Tôrres, Ivo Pôrto de Menezes, J. de Sousa Leão Filho, J. Wasth Rodrigues, João Miguel dos Santos Simões, Joaquim Cardoso, José de Almeida Santos, José Antônio Gonçalves de Melo, José de Souza Reis, José Wanderley Pinho, Judith Martins, Lourenço L. Lacombe, Lucio Costa, Luis Camilo de Oliveira Neto, Luiz Jardim, Luís Saia, Manuel Bandeira, Maria de Lourdes Pontual, Mário A. Freire, Mário de Andrade, Mário Barata, Mário Ferreira França, Michel Benisovich, Noronha Santos, Nuto Santana, Paulo Thedim Barreto, Raimundo Lopes, Robert C. Smith, Rômulo Barreto de Almeida, Roquete Pinto, Salomão de Vasconcelos, Serafim Leite, S.J., Sérgio Buarque de Holanda, Sylvio de Vasconcellos.

Êste é o número 17 e o primeiro que não conta mais com a sua iniciativa e supervisão. Faleceu a 11 de maio de 1969, nesta cidade. Consta do sumário um dos seus últimos trabalhos, que é a palestra proferida a primeiro de julho de 1968, em Ouro Prêto.

RENATO SOEIRO
Diretor

PALESTRA *proferida por Rodrigo M. F. de Andrade, em Ouro Prêto, a 1-7-68 (comemoração do 257º aniversário da elevação à categoria de Vila).*

A maior concentração dos monumentos que integram o patrimônio histórico e artístico nacional está localizada em Minas Gerais. A despeito de só ter o povoamento do território mineiro principiado depois de decorridos dois séculos desde o descobrimento do Brasil, poucas décadas bastaram para que esta área fôsse enriquecida de bens culturais em número maior e com feição mais expressiva do que as demais regiões do país.

O fenômeno assumiu tamanho relêvo que, já em 1790, quando uma Ordem Régia determinara aos ouvidores das comarcas providenciar para "se fazerem... todos os anos umas memórias... dos novos estabelecimentos, fatos e casos mais notáveis e dignos de história que tiverem sucedido desde a fundação dessa Capitania e forem sucedendo", o Segundo Vereador da Câmara de Mariana, Joaquim José da Silva, a quem competia naquele ano cumprir a referida obrigação, entendeu que, para o fim estabelecido, nada de mais importante lhe caberia registrar senão um retrospeto das obras de arquitetura e escultura realizadas na região.

Sem dúvida, o critério excepcionalmente esclarecido e o espírito cultivado do responsável, na ocasião, pelo cumprimento da determinação da referida Ordem Régia, terão inspirado a escôlha de semelhante assunto, de preferência a empreendimentos utilitários, sucessos políticos e sociais ou fatos singulares de maior repercussão na época. Entretanto, a só circunstância de se ter feito tal retrospeto, como documento oficial das ocor-

rências mais memoráveis verificadas nas Minas Gerais desde a fundação da Capitania, revela a consciência que, já em 1790, a população mineira possuia do valor de seu patrimônio artístico, pois a citada Ordem Régia dispunha expressamente que as memórias determinadas deveriam ser submetidas a todo o corpo dos Vereadores e por êstes aprovadas por escrito. Orgulharam-se, portanto, os mineiros, desde cedo, de seus monumentos de arte. E foi um legítimo representante do povo da Capitania, eleito Vereador da Câmara de Mariana para aquêle ano de 1790, o Capitão Joaquim José da Silva, nascido em São João del Rei, mas estabelecido desde muito antes de sua eleição como fazendeiro num distrito do município marianense, que nos deixou, com a admirável memória de sua autoria, o primeiro resumo da evolução da arquitetura e da escultura em Minas Gerais, assinalando não só os nomes dos mestres que delinearam e executaram algumas das obras mais importantes realizadas, como também as características de estilo destas últimas e, especialmente, já pondo em destaque a personalidade e a contribuição de Antônio Francisco Lisboa, vinte e quatro anos antes da morte do grande artista patrício.

As condições materiais que favoreceram ter sido o território mineiro beneficiado, num lapso de tempo muito breve, com tamanho e tão valioso acervo de bens culturais, foram, òbviamente, os efeitos da espantosa produção de ouro e diamantes aqui ocorrida no século XVIII, sobretudo na primeira metade da centúria. O fato de serem as obras de arte sacra a parte incomparàvelmente superior do patrimônio artístico mineiro demonstra a intensidade do sentimento religioso da população local, avivado talvez pela influência maior que os indivíduos atribuíam à Providência Divina nos azares de seus descobertos e na boa ou má sorte de suas explorações auríferas e de pedras preciosas. Simultâneamente com a multiplicação das obras de arte religiosa, operada assim aquém da Mantiqueira, o desenvolvimento acelerado das artes e artezanato profanos era favorecido pelo enriquecimento rápido de mine-

radores e negociantes. Essas ocorrências, de uma e de outra espécies, contribuíam, naturalmente ao mesmo tempo, para o desenvolvimento das vilas que se erigiam e dos próprios arraiais que iam surgindo, em número avultado, nos sítios próximos às mineraçõe.

Quanto à feição peculiar que assumiram, no território da Capitania, as produções dos artistas e artífices com destinação profana ou religiosa, ainda está por fazer um estudo rigoroso e minudente com o objetivo de identificar-se a procedência remota dos elementos que vieram a marcar, com traços fundamentais peculiares, a produção artística e artezanal de Minas Gerais, formando o que se pode chamar, sem exagêro de pretensão regionalista, um estilo mineiro do período colonial.

De fato, como já procurei sustentar em outra oportunidade, examinando-se atentamente o patrimônio da região, não há senão reconhecer-se que as condições particulares de Minas Gerais produziram, no lapso breve de pouco mais de um século, obras de literatura, de música, arquitetura, pintura, escultura e artes menores cujo conjunto constitui, particularmente, no domínio das artes visuais, testemunho irrecusável de uma escola mineira, com traços próprios e bem vincados, que permitem identificá-los nas obras de feição erudita ou popular aqui realizadas.

Segundo estudos recentes feitos pelo professor inglês Charles Doxer, na população da Capitania, no período de 1714 a 1740 — a fase em que ela começou a manifestar consciência de sua identidade e a enriquecer de bens culturais a área que ocupava — os paulistas, conquanto pioneiros na região, tinham sido pesadamente excedidos em número, a partir de 1710, por gente de outra procedência e se haviam aglomerado apenas em Pitangui e outros poucos lugares. A maioria dos brancos procedia das províncias portuguêsas do Minho e Douro, ao passo que, entre os escravos predominavam os Minas, em primeiro lugar, seguidos de perto pelos Angolas e Benguelas, figurando

(surpreendentemente para nós) em terceiro lugar, durante alguns anos, os cativos Carijós. Foi dêsse lastro humano, cujo cruzamento inter-racial se intensificou na medida de carência extrema de mulheres brancas e da soltura de costumes, que emergiram os artistas e artífices aos quais devemos as obras mais expressivas da cultura mineira, dentre êles se distinguindo, na segunda metade do século XVIII, os mulatos, especialmente, no domínio das artes plásticas e da música.

Pelas próprias circunstâncias que acabam de ser referidas e, bem assim, por sua tendência ao nomadismo e pela rusticidade de seus costumes, comprovada na singeleza extrema de sua cidade principal e de suas outras vilas e povoados natais, a influência dos paulistas na arquitetura, na talha e nas artes menores de Minas Gerais parece ter sido reduzida e fugaz. Essa influência talvez possa ser identificada, sòmente, na feição de algumas ermidas primitivas e de seus ingênuos retábulos, tendo ficado, porém, mais evidente e marcada, num tipo característico de construções civis, originadas das construções rurais seiscentistas do planalto paulistano, sôbre as quais o Arquiteto Luís Saia escreveu estudos notáveis.

Incomparàvelmente mais extensa e vincada que a influência dos bandeirantes e de seus sucessores paulistas, no patrimônio artístico mineiro, foi a do elemento reinol, a ponto de esclarecer com precisão ter sido a predominância dos imigrantes vindos do Minho e Douro no povoamento da Capitania a causa da semelhança do aspeto das cidades coloniais de Minas, que conservam melhor os traços de sua origem, com a fisionomia de algumas das cidades mais pitorescas daquelas regiões portuguêsas. O fato de certas personalidades, de maior destaque entre os mestres de ofício da primeira metade do setecentos, proceder de outras áreas do território luso, como o foram os irmãos Antônio Francisco Pombal e Manuel Francisco Lisboa, naturais do patriarcado de Lisboa, não importou em reduzir o efeito do predomínio de minhotos e dourenses na população

mineira primitiva. Determinadas diferenciações observadas entre a casa colonial de Minas Gerais e a do norte de Portugal, como o telhadão de quatro águas, — generalizado aqui, enquanto lá ocorre apenas esporádica ou excepcionalmente — acusam mais a contribuição do sistema das velhas construções paulistanas há pouco aludidas do que os de outras regiões portuguêsas.

A mão de obra escrava do período do povoamento não imprimiu sinais de sua origem africana ou ameríndia nas produções de arquitetura, escultura e pintura aqui ocorridas, embora porventura as tivesse deixado em alguns utensílios e outros produtos de artezanato doméstico. O poder da influência de suas aptidões artísticas congênitas veio a se verificar, entretanto, inequìvocamente, quando pelo efeito da miscigenação, os mestres mais inventivos e exímios, arquitetos, escultores, pintores e músicos, começaram a emergir das gerações de mestiços da população mineira.

Uma vez que, nesta oportunidade, seria impraticável dar-se um balanço no legado de bens culturais que nossos antepassados nos deixaram em Minas Gerais, ainda que condensando ao extremo a matéria, tolerar-se-á que, para comprovação da opulência e da originalidade do espólio recebido, sejam mencionados alguns de seus monumentos mais representativos.

A principiar pela arquitetura religiosa e em relação às ermidas e capelas que os povoadores da antiga Capitania mineira e seus sucessores erigiram, por tôda a extensão de nosso território, durante o regime colonial, numa demonstração empolgante da fé que os animava, bastará aludir a 4 exemplares exponenciais conservados: a capelinha de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, anterior a 1720 e provida de ornamentação riquíssima de influência oriental; a do Padre Faria, levantada por um dos descobridores de Vila Rica, mas reconstruída com estupendos retábulos datando exatamente do meado do século XVIII e decoração profusa de pinturas; a de Santo Amaro do

Brumado, no município de Santa Bárbara, com belos altares D. João V e também rica de pinturas notáveis; e a de São José, em Minas Novas, da segunda metade do setecentos, obra singular na sua singeleza, pela mestria da planta sextavada.

As preciosas igrejas paroquiais, não obstante tenham tido as respectivas fachadas quase tôdas reconstruídas no período oitocentista, conservam as estruturas, obras de talha e ornamentação interna mais antigas de Minas (privilégio sòmente de um ou outro raro templo filial). Dentre essas matrizes, de que nenhum outro Estado do Brasil poderá gabar-se de possuir tantos e tão variados espécimes de valor equiparável, destacam-se pelo esplendor, a nobreza ou o refinamento de seus recintos, os templos paroquiais de Sabará, do Pilar e da Conceição de Ouro Prêto, de Cachoeira do Campo, de Ouro Branco, de Tiradentes, de São João del Rei, de Caeté, de Santa Bárbara e Catas Altas, sem omitir a veneranda Sé Catedral de Mariana, embora prejudicada por grandes alterações que sofreu.

Das igrejas ou capelas de ordens terceiras, irmandades e confrarias mineiras, importa assinalar que representam, por meio de seus exemplares principais, a melhor contribuição da arquitetura brasileira para o patrimônio artístico universal. Das franciscanas, as mais justamente famosas pela traça genial e a própria mão de obra de Antônio Francisco Lisboa, são as de Ouro Prêto e São João del Rei. Das carmelitanas, as de Sabará, Ouro Prêto, São João del Rei e Diamantina, as três primeiras também marcadas pelo gênio do Aleijadinho e a última valorizada pelo talento de seu quase homônimo, o entalhador Francisco Antônio Lisboa, assim como do pintor José Soares de Araujo. Quanto às das irmandades dos prêtos do Rosário, há que admirar, sobretudo, entre as tão numerosas edificações erigidas pelo fervor e a orgulhosa afirmação radical de escravos e libertos, a da freguezia de Ouro Prêto e a de Santa Efigênia do Alto da Cruz na outra freguezia desta mesma cidade, a de Mariana, a do Inficionado, hoje Santa Rita Du-

rão, a de Caeté, a de Tiradentes, e a de Diamantina. Das irmandades do Bom Jesus de Matosinhos, bastará invocar o incomparável Santuário de Congonhas e sua emocionante estatuária, obra suprema do Aleijadinho.

Com referência aos monumentos da arquitetura religiosa mineira, a expressão do barroco costuma ser aplicada nem sempre com propriedade. O eminente historiador e crítico de arte Germain Bazin observou, com fundamento, o fato de na Bahia e em Pernambuco se encontrarem as manifestações mais barrôcas da arquitetura do Brasil. "Minas", escreve êle, referindo-se às igrejas mineiras do período colonial, "Minas ignora o barrôco, pelo menos do ponto de vista rigorosamente de arquitetura; do Clássico os arquitetos passam diretamente para as elegâncias refinadas do Rococó. Como seus confrades da Francônia, da Suábia e da Baviera, êles aceitam a riqueza ornamental, mas para afeiçoá-la a uma unidade rítmica que opera uma convergência de linhas em direção a um centro de ressonância. Abandonam a tendência tradicional para as formas retilíneas pelas inflexões graciosas das curvas e contra-curvas. Sua aspiração à elegância pode satisfazer-se fàcilmente na elaboração daqueles monumentos de pequenas dimensões, mais caros aos portuguêses que as ambiciosas construções colossais. Por mais rico que seja o ornamento, o instinto de apuro, próprio dos (arquitetos) luso-brasileiros, se revela no fato de só deixá-lo expandir-se em certos pontos sensíveis e sempre submetido aos dados estritos do quadro arquitetônico. A arte da talha submete-se à arquitetura, graças ao gênio de um homem que pratica com igual talento uma e outra; as divergências entre o escultor e o arquiteto apagam-se; na totalidade de seu ser, o monumento apresenta-se, pois, com uma unidade perfeita e até os mínimos entalhes da madeira dourada são ordenados com o mesmo rítmo que comanda o galbo da fachada e o movimento das tôrres. Tal é São Francisco de Assis de Ouro Prêto, criação de um artista mestiço, obra-prima da arquitetura brasileira. Assim, com a graça do Rococó, a arte portuguêsa, ao

cabo de sua evolução em Minas Gerais, mantém-se fiel àquele instinto profundo que a fez sempre tender para a unidade, não sem que tenha às vêzes experimentado o gôzo de um desvairado lirismo, arrebatada como pelo transe de uma evasão".

Essa síntese da evolução das formas na arquitetura religiosa mineira, feita pelo autorizado especialista e escritor francês, omite várias ocorrências importantes no desenvolvimento da arquitetura religiosa em Minas Gerais, que extravasam de suas considerações e, todavia, tinham de ser levados em conta, para exatidão do quadro delineado. Seja como fôr, tais conceitos, emanados de um dos mais prestigiosos historiadores das artes ocidentais, demonstra o interêsse invulgar e o aprêço que a herança recebida pelas atuais gerações mineiras, de suas antecessoras, desperta nos meios mais cultos do mundo.

A apreciação do erudito Bazin limitou-se ao domínio dos monumentos de arte sacra, mas a parte do patrimônio herdado que corresponde aos monumentos civis, faz jús também, por seu grande valor, à vigilância e ao zêlo escrupuloso dos herdeiros. Para enumerar sumàriamente alguns, cabe citar, nesta cidade lendária, os antigos palácios dos governadores e da municipalidade, a Casa dos Contos, as pontes e chafarizes, bem como grande número de edificações residenciais características. Em Mariana, a Casa da Câmara e Cadeia, a casa Capitular, o Seminário Menor, a casa do Barão do Pontal, e os chafarizes. Em Sabará, a Casa da Intendência, a sede atual da Prefeitura, a residência com janelas de púlpito da rua Borba Gato, a casa com portada rococó da rua D. Pedro II e o chafariz do largo do Rosário. Em Caeté, os chafarizes, o sobrado onde foi instalado o pequeno Museu Regional e a casa de João Pinheiro. Em Santa Bárbara, a casa da Câmara, a que pertenceu ao Padre Lucindo e a casa natal do Conselheiro Afonso Pena, esta mutilada, infelizmente. Em São João del Rei, os espécimes notáveis salvados da arquitetura setecentista e oitocentista tão típica da cidade, a ponte da Cadeia e o chafariz.

Na antiga Vila de São José do Rio das Mortes, atual Tiradentes, a casa do inconfidente Padre Toledo, o sobrado do Maestro Ramalho, o chafariz de São José e a casa térrea com fôrro pintado da rua Padre Toledo. Em Diamantina, a casa chamada da Chica da Silva, a que conserva o muxarabí na rua Francisco Sá, a de teto pintado na rua Tiradentes, a que hoje é sede do Colégio de N. S.ª das Dôres, a do fórum atual, a do Inconfidente Padre Rolim, o chafariz da Cavalhada e o Mercado. No Sêrro, a casa dos Ottoni e vários sobrados coloniais de princípios do século XIX. Em Conceição do Mato Dentro, o chafariz da praça Dom Joaquim e a casa com teto pintado na mesma praça, onde está instalada a Escola Normal. Em Minas Novas, o chamado sobradão. Em diversas áreas do Estado, obras de arquitetura rural notáveis, como a fazenda do Manso, neste município de Ouro Prêto, a do Macuco, no município de Caeté, a da Boa Esperança, em Belo Vale, a da Borda do Campo e a da Cachoeira, no município de Barbacena, havendo a lamentar, no mesmo município, que tenha sido sacrificada irreparàvelmente, não há muitos anos, a casa da Fazenda do Ribeirão, despojada do chafariz monumental anexo à sua frontaria e da qual mutilaram também a escadaria de acesso.

Se êsse acêrvo das antigas edificações civis de Minas é, sem dúvida, menos valioso que o conjunto de sua arquitetura religiosa, desde que se considerem a intenção e o refinamento artísticos, ainda assim impõe-se como um dos que possuem vocabulário regional mais definido e harmonioso em tôda a extensão do Brasil. A casa, em geral, se distingue pela simplicidade pura de sua traça, quaisquer que sejam as proporções que ela assuma. Enquanto as pontes e chafarizes antigos superam em profusão e na qualidade plástica os de tôdas as demais regiões do país.

Mais relevantes e significativos, porém, do que qualquer dos monumentos religiosos ou civis, isoladamente, são os núcleos urbanos em que êles se integram, as cidades, vilas e povoados de origem colonial de Minas Gerais: Ouro Prêto, Mariana,

Sabará, Caeté, Santa Bárbara, Catas Altas do MatoDentro, Santa Rita Durão, Itaverava, São João del Rei, Tiradentes, Campanha, Santa Rita do Sapucaí, Diamantina, Sêrro, Conceição do Mato Dentro, Minas Novas e outros núcleos de maior ou menor densidade, formados nas áreas das antigas minerações. Dêsses núcleos, seis foram inscritos nos Livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como unidades monumentais — os que se originaram da Vila Rica e das Vilas do Carmo, de São João e São José do Rio das Mortes, da Vila do Príncipe e do arraial do Tijuco. Além dêles, foi tombado também um lanço de rua da antiga Vila Real de Nossa Senhora da Conceição, a primitiva rua Direita, hoje D. Pedro II, da atual Sabará. Entretanto, apesar do tombamento, parte considerável das cidades aludidas têm sido desfiguradas mais ou menos gravemente, enquanto várias das que não se achavam sob o regime de proteção legal sofreram deformação quase total como, para citar apenas algumas, a longínqua Paracatu, Catas Altas da Noruega e, aqui muito próxima, Ouro Branco.

Ora, como preceitua a Carta de Veneza, elaborada e firmada em 1964 pelas maiores sumidades mundiais no assunto, "a noção de monumento compreende não só a construção arquitetônica em si mesma, mas também a moldura em que ela é inserida. O monumento é inseparável do meio em que se encontra situado e, bem assim, do ambiente histórico do qual constitui testemunho. Reconhece-se, conseqüentemente, valor monumental tanto aos grandes conjuntos arquitetônicos, quanto às obras modestas que adquiriram no decorrer do tempo, significação cultural e humana... Quer sejam urbanos ou rurais, os sítios que são testemunhos de determinada civilização, de algum acontecimento histórico ou de uma evolução significativa, devem constituir objeto de cuidados especiais". Tal é a advertência dos doutíssimos subscritores daquele documento.

O legado que nossos antepassados nos deixaram dessas venerandas cidades, vilas e povoados, tem de ser computado, portanto, como as manifestações mais autênticamente expres-

sivas da civilização mineira. Aos urbanistas brasileiros contemporâneos êsses antigos centros de população de Minas Gerais dão lições memoráveis de estética urbana. Ensinamentos ministrados não só nas majestosas composições representadas pelo largo de Mariana, em que o paço municipal e as igrejas do Carmo e de São Francisco se harmonizam, assimétricas, no vasto terreno em declive e pela praça Tiradentes, em Ouro Prêto, onde as duas edificações principais se defrontam, imponentemente, muito mais distanciadas, como também em outros trechos desta mesma cidade, que oferecem perspetivas monumentais, ordenadas sàbiamente para pôr em destaque as construções mais nobres, graças ao partido tirado dos acidentes naturais.

Passando-se da computação dos bens culturais imóveis para a dos bens móveis, importa observar, desde logo, que a pintura e a escultura antigas, no território mineiro, foram concebidas e executadas quase exclusivamente com destino à ornamentação dos edifícios religiosos e civis. As obras dos pintores e escultores do período colonial, em Minas Gerais, ainda quando móveis em si mesmas, não se podem considerar, portanto, como produções artísticas independentes da espécie particular dos recintos a que tinham de aderir, para efeito ornamental da obra arquitetônica. À exceção do gênero retrato, que se limitou, na Capitania, aos dos soberanos e membros da família real, é lícito dizer-se, sem exagêro, que não existiu pintura de cavalete mineira, autônoma, durante a centúria setecentista e que os poucos quadros e estampas existentes aqui naquela fase, mencionados em testamentos ou inventários, foram todos importados. Os escultores, por sua vez, não produziam de modo algum obras de arte profana e as obras de imaginária que executavam, quando não se destinavam aos templos, só tinham lugar nas capelas privadas e nos oratórios domésticos. Conseqüentemente, as criações dos mestres da pintura e da escultura de Minas, tais como Manuel Rebêlo de Sousa, João Nepomuceno Corrêa e Castro, João Carvalhais e Manuel da Costa Ataíde, entre os

pintores, ou José Coelho de Noronha, Francisco Xavier de Brito, Antônio Francisco Lisboa e Manuel Alves Bragança, entre os escultores, não podem ser concebidas senão como inseparàvelmente ligadas aos edifícios de que fazem parte integrante e, quando dêsses recintos se acharem removidas, nunca poderão ficar em ambiente adequado.

O patrimônio de bens culturais móveis de Minas, a que temos de nos referir aqui, corresponde, pois, ao acervo de obras das artes que se chamavam menores, ou sejam a ourivesaria, a marcenaria, a cerâmica e outras obras de arte aplicada.

Apesar da rusticidade dos costumes da época na região, já na primeira metade do século XVIII os testamentos e inventários dão notícia da impressionante riqueza do recheio de certas casas dos magnates. Para citar dois exemplos de maior opulência, lembrar-se-á que Matias Barbosa da Silva declarou no seu testamento, em 1742: "tenho mais seis ou sete arrobas de prata lavrada de que me sirvo". E dona Ana Garcês de Morais, viúva de Paulo Rodrigues Durão e mãe do poeta do *Caramurú,* casada em terceiras núpcias com o Dr. Tomé Inácio da Costa Mascarenhas, numa das suas cláusulas testamentárias, em 1749, mandava excluir do monte, para efeito da sucessão, entre muitos outros bens que alegava pertencerem ao terceiro marido, "dez dúzias de pratos pequenos da Índia e duas dos grandes". É claro que tamanho fausto doméstico se limitava aos senhores de fortunas consideráveis. Entretanto os inventários setecentistas e de princípios do século XIX mostram que uma proporção não mesquinha das casas mineiras possuía naquele período um grande número de móveis e alfaias de valor.

Um dos maiores conhecedores do patrimônio artístico mineiro dessa espécie, meu saudoso amigo J. Wasth Rodrigues, informava num estudo excelente:

"Formando-se um círculo, cujo centro seja Mariana e cuja linha de contôrno passe por Sabará, teremos uma circunferência com umas 25 léguas de diâmetro, abrangendo a região mais

antiga de Minas... Esta era (naturalmente também) a zona mais rica em móveis antigos, sobretudo de produção regional ou local... Das cidades, fazendas e povoados dessa zona sairam as camas, as arcas, os tamboretes, as mesas holandêsas, as cadeiras de dobrar e outros móveis do mais belo e variado teor, além de uma quantidade dos mais variados e surpreendentes objetos... Outras regiões também foram ricas dêsses bens, pois Minas antiga não era sòmente êsse recanto primitivo. A região de Diamantina, como Sêrro Frio e Minas Novas, era (igualmente) abundantíssima de preciosidades. O mesmo ao sul (e ao Oeste), como Campanha, São João del Rei, Tiradentes, Queluz e Baependi. E em cidades mais afastadas como Pitangui, Montes Claros, Paracatu... Os contratadores, os altos funcionários reinóis, ...enfim os homens de posse ou de representação viveram naturalmente no confôrto e, alguns, na opulência... Daí existirem, deixados por êles, móveis ricos, serviços de prata, jóias, sedas e veludos, porcelana da China, faiança portuguêsa e, nos começos do século XIX, serviços inglêses". O escritor observa com indisfarçada gratidão, depois de descrever os interiores das velhas casas mineiras que visitou antes de 1920: "Minas, como se cumprisse um desígnio secreto, uma determinação do destino, para realizar uma função na história, Minas guardou tudo".

Wasth Rodrigues faz referência carinhosa aos poucos colecionadores de obras antigas mineiras que então conheceu aqui: "Alguns, diz êle, como simples amadores, curiosos pelos objetos históricos e artísticos, outros (apenas) como juntadores de coisas antigas e interessantes, muito fizeram para que não se extraviassem preciosidades". E evoca as figuras de Pedro Massena, que conseguiu fazer uma das mais valiosas coleções de numismática do Brasil, em Barbacena; de Paulino Batista dos Santos, em Mariana, mais eclético no que reunia, como também Vicente Tôrres, pai do escritor Antônio Tôrres, em Diamantina; Dolabela, em Santa Luzia do Rio das Velhas; Francisco Franco, em Itaúna, o Padre Lucindo, em Santa Bár-

bara. Das peças reunidas por êsses colecionadores pioneiros, várias foram adquiridas para o Museu Histórico Nacional, o Museu Paulista e até para o Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

Pouco a pouco, porém, os negociantes de profissão, com o advento do gôsto de alguns cariocas e paulistas abastados por certas espécies de mobiliário antigo do país, para decorar suas salas de visitas, principiaram a fazer incursões predatórias pelo interior mineiro. Isso sucedeu ao mesmo tempo em que se iniciavam também reformas desastrosas e mutilações, quando não demolições totais, das velhas igrejas do Estado, para modernizá-las, muitas vêzes à custa do produto da venda de sua prataria e de outras alfaias preciosas que possuíam. Demoliu-se, em Belo Horizonte, a vetusta Matriz da Boa Viagem, sobrevivente fidalga do povoado alí extinto do Curral del Rei, para se construir no lugar uma igreja neo-gótica. Em Sabará, pouco antes, para atender a necessidades financeiras da paróquia, um respeitável Vigário português, vendeu, com autorização do santo e erudito, mas excessivamente ingênuo Arcebispo Dom Silvério, o admirável lampadário da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará ou Igreja Grande, que hoje enriquece um dos museus argentinos.

A opinião pública mineira, pouco a pouco, começou a ter notícia e compreensão da gravidade dos prejuízos sofridos e, em 1925, sob a sua influência, o Chefe do Govêrno Estadual, o Presidente Melo Viana, tomou a iniciativa de constituir uma comissão para estudar o problema e sugerir-lhe as medidas que se afigurassem necessárias. Essa comissão foi composta do Arcebispo de Belo Horizonte, Dom Antônio Cabral, o nôvo Arcebispo de Mariana, Dom Helvécio Gomes de Oliveira, o Arcebispo de Diamantina, Dom Joaquim Silvério dos Santos, o historiador e então Presidente do Senado Estadual, Diogo de Vasconcellos, o Diretor da Instrução do Estado e também historiador Lúcio dos Santos, o Deputado e igualmente historiador

Nelson de Sena, o acadêmico Augusto de Lima, Deputado Federal, que no ano anterior apresentara à Câmara um projeto proibindo a saída do país de obras de arte antiga, o escritor Gustavo Pena, o engenheiro Ângelo de Macedo, o Chefe do Gabinete do Secretário do Interior, Francisco Negrão de Lima, atual Governador da Guanabara, e o jurista Jair Lins. Não poderia ser organizada comissão mais representativa do que aquela, uma vez que, além de contar com as personalidades que conheciam melhor o patrimônio histórico mineiro e exerciam funções importantes no meio, incluía os titulares prestigiosos das três únicas Arquidioceses na época existentes em Minas Gerais, sob cuja jurisdição se achavam os monumentos e obras de arte religiosa situados no território do Estado.

Designado relator da Comissão o jurista Jair Lins e verificando êste que providências limitadas ao âmbito estadual seriam insuficientes e ineficazes para o fim pretendido, elaborou projeto de lei federal destinado à proteção de todo o patrimônio histórico e artístico do Brasil, precedido de douta e convincente justificação. O teôr dêsse projeto merece atenção muito especial, porque foi o texto em que se basearam as disposições principais do sistema atual de defesa e conservação dos bens culturais de nosso país, consubstanciados no Decreto-lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937.

Encaminhado ao Congresso Nacional pelo Presidente Melo Viana, o aludido projeto, como um que o precedera e outro muito posterior com o mesmo objetivo, deixou de ter andamento prático. Sòmente depois de decorridos mais de doze anos de sua apresentação, no Govêrno do benemérito Presidente Getúlio Vargas e graças ao patriotismo esclarecido de seu grande Ministro da Educação, nosso preclaro patrício Gustavo Capanema, foi que as medidas preconizadas pela ilustre comissão mineira puderam ser convertidas em lei federal.

Para o trabalho que o notável jurista Jair Lins redigiu e está publicado na *Revista Forense* não há louvores bastantes.

É obra que, com poucos aditamentos, estaria à altura de ser adotada na legislação das nações presentemente mais evoluídas. Seu autor faz jus, portanto, à nossa profunda gratidão, tanto maior quanto a inestimável contribuição que prestou não tem sido lembrada com justiça.

Entretanto, o que cabe acentuar sobretudo, neste momento, ao me referir ao trabalho daquela comissão, é o fato de a organização vigente de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional proceder de aspiração e iniciativa genuìnamente mineiras, da responsabilidade de um dos presidentes mais populares que o Estado já teve, endossada pelas autoridades mais eminentes da Igreja e pelos vultos exponenciais da cultura de Minas. Tal circunstância deve ser invocada a fim de que, não só os agentes dos poderes públicos civis e os representantes do Clero, como também todo o povo mineiro, se solidarizem com os desamparados servidores da causa da preservação do legado, já tão diminuído, que nossos antepassados nos transmitiram.



1 — Casa da Fazenda do Manso. Ouro Prêto.



2 — Capela de São José. Minas Novas.



3 — Casa da Fazenda do Macuco. Caeté.

4 — Museu do Ouro. Sabará.

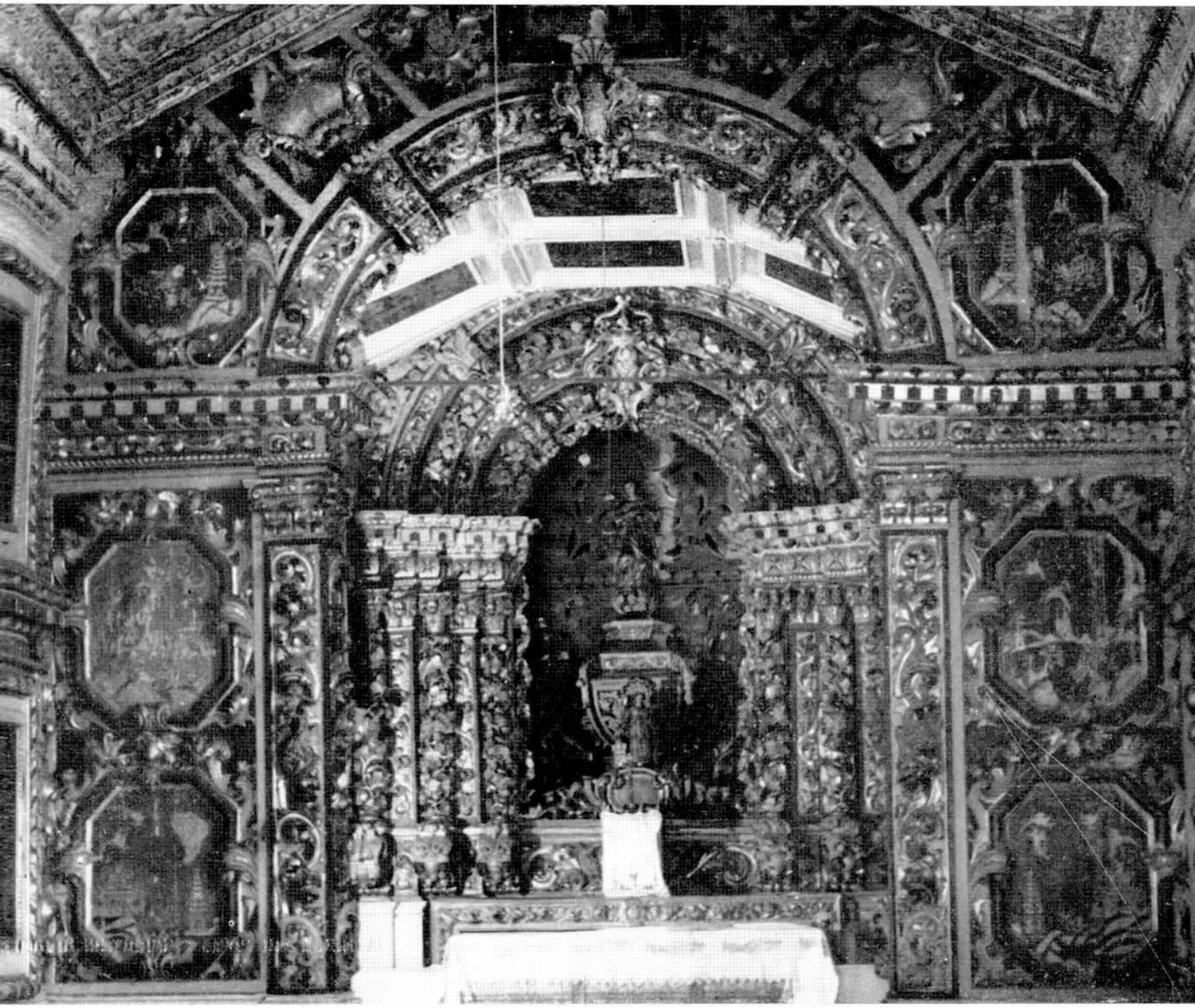
5 — Balcões e janelas do Museu do Ouro. Sabará.



6 — Casa à rua Francisco Sá nº 5. Diamantina.



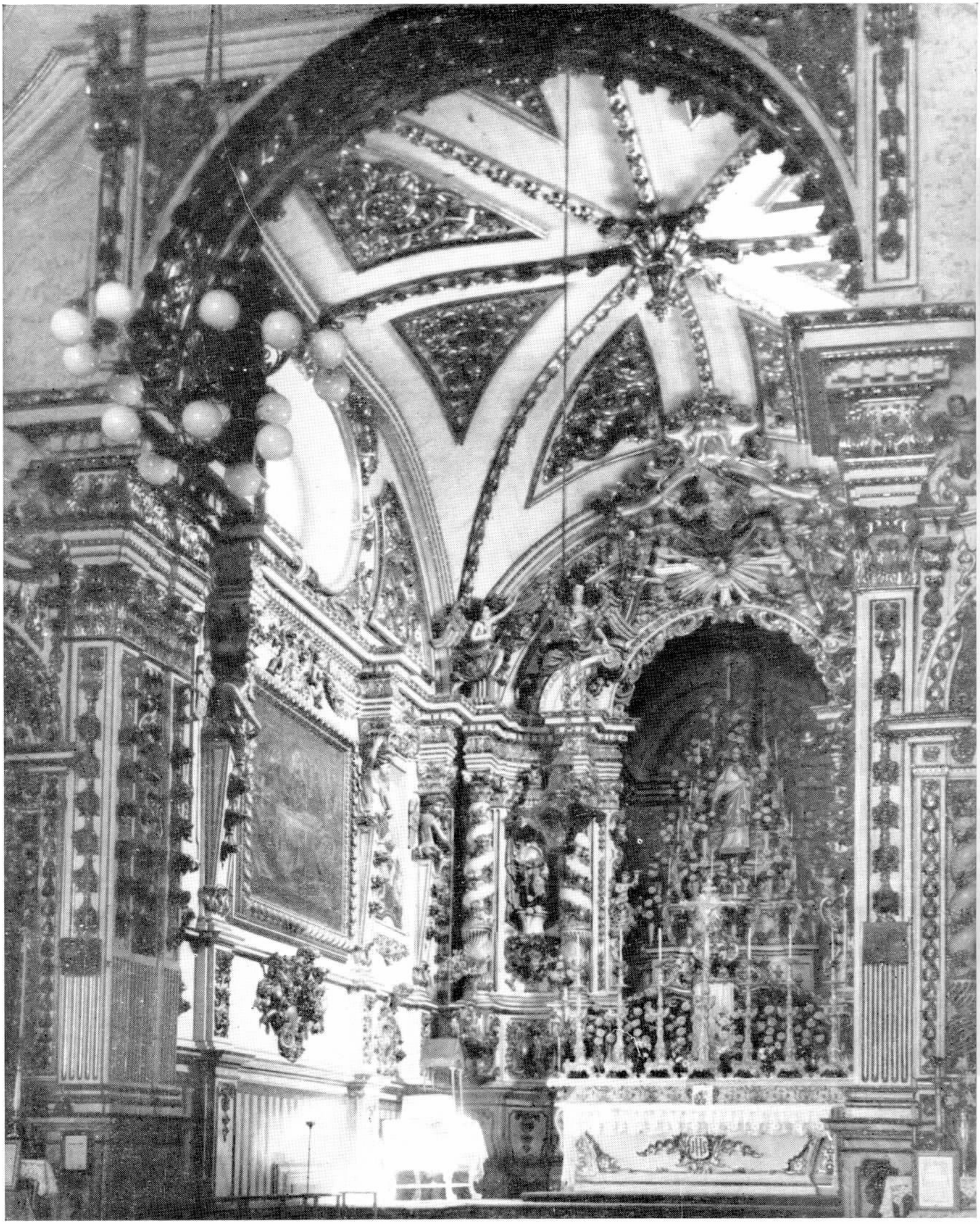
7 — Casa à rua Borba Gato nº 7. Sabará.



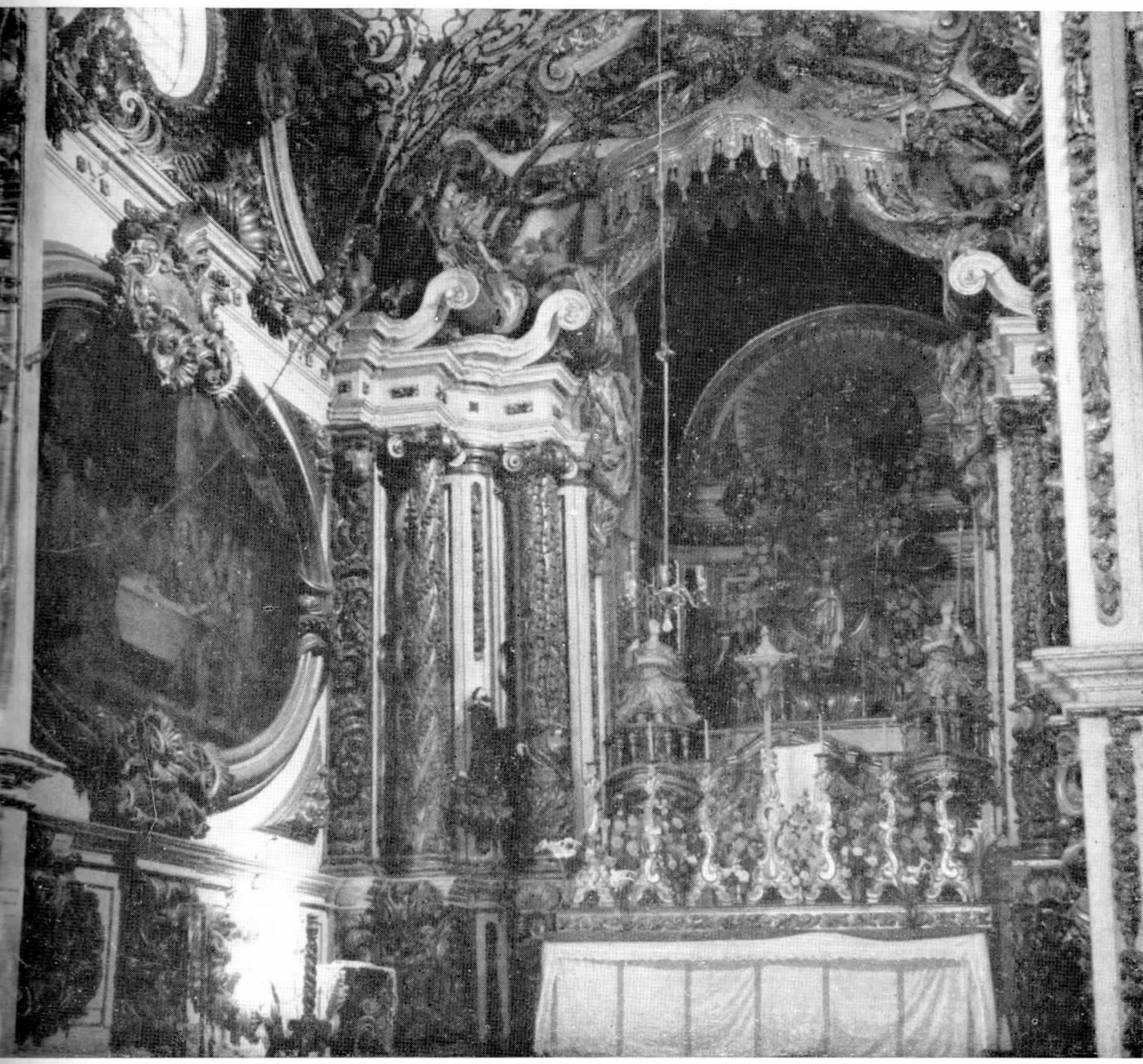
8 — Altar-mór da Igreja de Nossa Senhora do Ó. Sabará.



9 — Altar-mór da Igreja de Santo Amaro do Brumal. Santa Bárbara.



10 — Interior da Matriz do Pilar. São João del Rei.



11 — Interior da Matriz de Santo Antônio. Tiradentes.

12 — Portada da Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Prêto.



13 — Detalhe da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Prêto.



14 — Interior da Igreja do Rosário de Santa Rita Durão. Mariana.

ARQUITETURA CIVIL DO PERÍODO COLONIAL

A história da arquitetura civil e doméstica no Brasil começa com o estabelecimento do Govêrno Geral e a fundação da cidade do Salvador em 1549. O que anteriormente se construiu era de tal modo provisório que mal se lhe pode chamar arquitetura, havendo apenas a respeito pouca e incerta informação. Em 1549 os portuguêses conheciam o Brasil havia já quase meio século. Quinze capitanias tinham sido estabelecidas ao longo do litoral entre as quais as mais florescentes eram, no sul, a de São Vicente, fundada por Martim Afonso de Sousa, e no norte a de Pernambuco, a Nova Lusitânia, de Duarte Coelho. Contudo, pràticamente nada se sabe a respeito das igrejas improvisadas ou das moradas primitivas que os primeiros colonizadores erigiram nessas capitanias. Em textos francêses de 1520 há menção de um pequeno forte construído quatro anos antes com o fim de proteger uma feitoria portuguêsa em Pernambuco [1]. Sebastião Caboto ali encontrou em 1526 uma "casa fuerte" de el-rei de Portugal com um feitor e doze homens [2]. Quatro anos depois Martim Afonso de Sousa, chegando a sua capitania de São Vicente, construiu na Barra da Bertioga algo que provàvelmente era um forte ou paliçada do mesmo gênero e de volta a Portugal em 1533 deixara na ilha o que deve ter sido a primeira cidade ou vila delineada por europeus no Brasil [3]. Uma descrição anônima em espanhol

---

(1) *História da colonização portuguêsa do Brasil,* Pôrto, 1924, v. III, p. 288.

(2) J. F. de Almeida Prado, *Pernambuco e as capitanias do norte do Brasil (1530-1630),* S. Paulo, 1942, v. I, p. 35.

(3) Frei Gaspar da Madre de Deus, *Memórias para a história da capitania de S. Vicente, hoje chamada de S. Paulo,* 3.ª ed., S. Paulo, 1920, p. 360.

datada de 1545 refere-se a "muchas casas" em um povoamento do sul, as quais tinham sido tôdas destruídas [4]. A cidade de Olinda, nascida depois da chegada de Duarte Coelho, em 1535, foi construída sôbre as encostas duma colina, dominada por uma capela e fortificação. [5] Foi assim o primeiro exemplo na América de cidade portuguêsa tìpicamente medieval, de ruas em ladeiras tortuosas e íngremes, e de súbitas declividades [6]. Gabriel Soares de Sousa viu uma "tôrre de pedra e cal" ainda de pé na praça central de Olinda em 1584 [7]. Tomé de Sousa, de volta à Bahia depois de ter inspecionado a costa do Brasil, em 1553 escreveu a D. João III sôbre as "honradas casas de pedra e cal" que tinha visto em São Vicente [8]. Quando da fun-

---

(4) *Revista do Inst. arch. e geog. pernambucano*, v. XL, 1945, p. 315.

(5) *História da colonização*, v. III, p. xii.

(6) Os descobridores portuguêses eram homens do Renascimento, mas como urbanistas pertenciam ainda à Idade Média. Constantemente recusaram-se a adotar o sistema de arruamento em xadrez, aparecido na Europa com o Renascimento e trazido à América pelos conquistadores espanhóis. Pelo contrário, apegaram-se ao tipo de cidade medieval construída sôbre uma eminência fortificada, a que pertencem as cidades portuguêsas, com tôdas as suas limitações: ruas estreitas e irregulares e casario apertado. Diziam êles que assim o faziam a fim de assegurar a defesa, quando na realidade estavam apenas seguindo uma tradição. Para onde quer que fôssem, levavam consigo a tradição nacional das cidades alta e baixa, das ladeiras íngremes e tortuosas que as ligavam entre si, e das capelas e fortes espalhados pelas alturas e sobranceiros aos terreiros compridos e irregulares de forma, à volta dos quais se alinhavam as igrejas e as moradas estreitas e altas.

Tal era o padrão de construção urbana que os colonizadores portuguêses trouxeram para o Nôvo Mundo, depois de o terem levado à Madeira, aos Açores, à África, à Índia e à China. As primeiras povoações costeiras do Brasil — Bahia, Olinda e o Rio de Janeiro — cresceram de maneira tão irregular e pitoresca quanto Funchal e Ponta Delgada, Luanda, Gôa ou Macáu. "Arranhando as costas como caranguejos", nas palavras de Frei Vicente do Salvador, os fundadores das cidades brasileiras recusaram-se por duzentos anos a colonizar o interior do país, ao contrário do que haviam feito os espanhóis desde o início da sua colonização nas Américas; e, quando no século XVIII, o ouro de Minas Gerais atraiu um influxo de povoadores para aquele sertão, as cidades que ali se desenvolveram possuíam todos os elementos tradicionais das cidades litorâneas com exceção das arcadas a beira-mar. Como excelente relato do urbanismo português no Brasil, veja-se *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda, 2.ª ed., Rio, 1948, Cap. IV. Em *Arquitetura particular em Vila Rica* (Belo Horizonte, 1951) Sylvio de Vasconcellos descreve o desenvolvimento de Ouro Preto (pp. 71-85).

(7) *Tratado descriptivo do Brasil em 1587*, S. Paulo, 3.ª ed., 1938, p. 28.

(8) *História da colonização*, v. III, p. 365.

dação definitiva da cidade do Rio de Janeiro pelos portuguêses em 1567, já ali existia uma antiga casa de pedra, ou forte [9].

Algumas dessas edificações de pedra eram anteriores a 1549. Entretanto, a maioria das construções primitivas era de madeira, barro, e materiais vegetais de tal variedade e durabilidade que, no dizer de Brandônio em 1618, era possível construir no Brasil boas casas sem o auxílio de pedreiros, ferreiros ou oleiros [10]. Jean de Léry, que estêve com Villegaignon na baía de Guanabara em 1557, conseguiu "une petite maisonette qu'un sauvage esclave de Villegaignon achevait de couvrir d'herbe, & bastir à sa mode" [11]. Marc Lescarbot refere-se a "loges faittes des mains des sauvages, couvertes d'herbes et gazons à leur mode" [12], em que moravam os francêses na Guanabara. Uma ilustração do livro de André Thevet representa uma das casas, semelhantes às ocas dos indígenas, compridas e baixas, em que se abrigavam o chefe francês e seus homens [13], constituídas por um engradado de madeira recoberto por fôlhas e grama. Enquanto a cobertura das ocas indígenas era arqueada, a das casas dos francêses parece ter tido tezouras. O padre Claude d'Abbeville fala de uma capela construída pelos índios no povoamento francês do Maranhão e de telhados que "les autres faisaient des nattes avec des feuilles de Palmiers, si

---

(9) João da Costa Ferreira, *A cidade do Rio de Janeiro e seu têrmo,* Rio, 1933, pp. 248-250. Tal casa ou forte pode ter sido feito por Martim Afonso de Sousa quando de sua passagem pela Guanabara em 1530 (*Diário da navegação da armada que foi à terra do Brasil em 1530,* Lisbôa, 1839, p. 25) ou posteriormente pelos francêses (Paul Gaffarel, *Histoire du Brésil français au seizième siècle,* Paris, 1878, p. 444).

(10) *Diálogos das grandezas do Brasil,* Rio, 1930, p. 193. Tal não se dava por faltarem êsses diversos artífices, pois êle se refere a "officiaes mechanicos de que ha muitos no Brasil de todas as artes" (ibidem, p. 33).

(11) *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique,* Paris, 1578, p. 229.

(12) *Histoire de la Nouuelle France,* Paris, 1609, p. 207.

(13) *Cosmographie universelle,* Paris, 1575, p. 908 verso.

bien tissues & entrelassées par carreaux & diverses figures qu'elles sont fort plaisantes à voir [14].

Pode-se afirmar que os portuguêses agiram da mesma forma que os francêses. Gabriel Soares lembra que os primeiros povoadores do Salvador ocupavam "casas cobertas de palma ao modo do gentio" e o fato de tais casas terem sido habitadas por "mancebos e soldados que vieram na armada" indica que os portuguêses solteiros adotaram o costume indígena da moradia em comum [15] costume e gênero de construção ainda observados no alojamento dos escravos em Pernambuco no século XVII. Numa gravura de Frans Post, vê-se, próxima a uma casa grande, uma senzala notàvelmente semelhante às longas ocas dos índios brasileiros [16]. As pinturas de Post estão cheias de casas pequenas, cujo sólido arcabouço de tóras de madeiras tropicais armarradas com cipó e timbu sustenta paredes constituídas por tramas de galhos tomadas com barro ou protegidas por fôlhas de palmeira entretecidas em espêssa camada, sistema êste também usado para a cobertura (Fig. I). Os atuais mocambos dos pescadores do litoral nordeste do Brasil, que constituem um dos principais remanescentes indígenas na arquitetura brasileira, dão idéia exata do que eram aquêles abrigos primitivos [17].

---

(14) *Historie de la mission des pères capucins en l'isle de Maragnan et terres circonuoisines*, Paris, 1614, p. 115. O padre Yves d'Evreux disse da capela de São Francisco do Maranhão: "faicte de bois, couuerte de Palmes, ressemblant plus à la Crèche de Bethléem, qu'aux grands & précieux Temples de l'Europe," e da capela de São Luiz: "edifice à la forme & façon des Eglises de nos Convens, bastie de charpente, close & couuerte de bons aiz, ciez des arbres nommez acaiou kantin," (*Voyage dans le nord du Brésil faict durant les années 1613 et 1614*, Paris, 1864, p. 15).

(15) *Op. cit.*, p. 128.

(16) "Praefaecturae Paranambucae Pars Borealis" in Kaspar van Baerle, *Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestorum*, Amstelodami, 1647. Vide também o mapa, "Praefaecturae de Paraíba et Rio Grande".

(17) "Os mucambos conservaram até hoje na paisagem social do Brasil o primitivismo dos primeiros tempos de colonisação" (Gilberto Freyre, *Sobrados e mucambos*, S. Paulo. 1936, p. 254). Vide também de Gilberto Freyre *Mucambos do nordeste*, Rio, 1937.

Quando chegaram à Bahia em 1549, Tomé de Sousa e seus homens trouxeram consigo um código ou regimento mandado elaborar por D. João III um ano antes, o qual incluía instruções relativas às edificações [18]. O governador deveria "mandar... Fazer hua Fortaleza e povoação grande e forte em hũ lugar conveniente" no sítio em que se encontrava o estabelecimento do donatário Francisco Pereira Coutinho, ou perto do mesmo. Deveria também levantar sem demora uma estacada de madeira ou muro de barro, e trazer consigo pedreiros, carpinteiros e oleiros para a fabricação de tijolos e telhas.

A expedição partiu de Lisboa a 1.º Fevereiro de 1549 e aportou à Bahia a 28 de Março [19]. O sítio logo escolhido para a nova cidade distava meia légua ao norte do estabelecimento de Pereira Coutinho [20]. Segundo o Padre Manuel da Nóbrega, um dos jesuítas que vieram com o governador, os trabalhos já se achavam bastante adiantados em meados de Abril [21]. Pelo fim do mesmo mês a "fortaleza de madeira" já estava pronta [22], construída que fôra sob a direção do mestre das fortalezas Luís Dias, o primeiro arquiteto português a trabalhar no Brasil [23]. Tratava-se provàvelmente de uma estacada provisória, a ser em pouco substituída por construção mais sólida e permanente [24]. Em Maio e Junho era comprado aos Tupinambás um supri-

---

(18) Regimento que levou Tomé de Souza 1.º governador geral do Brasil. O documento dado no paço de Almerim em 17 de Dezembro de 1584, vem reproduzido na íntegra na *História da Colonização*, v. III, pp. 345 a 350, e mais recentemente por Alberto Iria (*A fundação do Govêrno Geral do Brasil e o Arquivo Histórico Colonial de Lisbôa, "Anais do IV Congresso de História Nacional*, 1949," Rio, 1950, v. II, pp. 45-68).

(19) Franciso de Andradé, *Cronica do muyto alto e muito poderoso rey destes reynos de Portugal dom João o III deste nome*, Lisboa, 1613, 4.ª parte, pp. 38-39.

(20) *Ibid.*

(21) Manuel de Nóbrega, *Cartas do Brasil (1549-1560)*, Rio, 1931, p. 3.

(22) Andrade, *op. cit.*, p. 39.

(23) J. F. de Almeida Prado, *A Bahia e as capitanias do centro do Brasil (1530-1626)*, S. Paulo, 1945, v. I, p. 123.

(24) Edgardo de Cerqueira Falcão, *A instituição do Govêrno geral do Brasil e a fundação da cidade do Salvador, "Anais do IV Congresso de história nacional, 1949"*, v. II, p. 417 (anexo ao parecer).

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

mento de madeira que, a julgar pelo material dado em troca, deve ter sido muito abundante [25]. A 25 de Agôsto de 1551, Luís Dias informava com orgulho ao rei que as paredes de madeira e barro tinham sido levantadas tão alto que se tinha achado necessário protegê-las por espêssa camada de rebôco tanto por dentro quanto por fora [26]. Fazendo parte das fortificações [27], êle tinha construído dois baluartes.

No interior da primitiva estacada construíram-se os primeiros edifícios do Salvador, ainda uma vez de acôrdo com os mesmos processos. Uma casa da câmara provisória e um armazém foram construídos de madeira e barro durante o inverno de 1549, e o último, pelo menos, coberto com fôlhas de palmeira [28]. Dois anos depois, no entanto, Luís Dias, prestes a voltar a Portugal, podia anunciar que aquelas construções haviam sido substituídas por edifícios maiores, de pedra, cobertos com têlhas, sendo o da câmara assobradado [29]. Desta

---

(25) Os portuguêses deram aos índios mercadorias européias, inclusive 14 dúzias de facas alemãs, 70 espelhos, 320 tesouras e 9210 anzóis (*Documentos históricos*, Rio, 1929, v. XIII, pp. 272 e 285).

(26) *História da colonização*, v. III, pp. 362-363.

(27) Boa parte da muralha já devia estar pronta por volta de 19 de Março de 1550, pois nesta data Domingos Rodrigues fôra encarregado de mantê-la limpa (*Doc. hist.*, v. XIII, p. 475). O baluarte inferior parece ter sido construído por Pedro André, taipeiro, a quem se pagaram a 25 de Outubro de 1550, "dois mil e cem réis, devidos de um baluarte e casa de taipa, que fêz por mandado do dito governador na Povoação da Praia (*ibid.*, p. 328). Tal referência é talvez a primeira que se tenha feito a uma casa de barro com identificação do construtor. Entre os auxiliares de Luís Dias aparecem os nomes dos pedreiros Francisco Pires, Gaspar Lourenço, João e Afonso Rodrigues, como "empreiteiros dos muros", e o de Belchior Gonçalves, que em Abril recebeu pagamento por uma muralha de pedra à beira d'água, provàvelmente parte de um cais. (*Ibid.*, pp. 324, 326 e 545).

(28) *Ibid.*, pp. 285-286, 290-291.

(29) *História da Colonização*, v. III, pp. 362-363. Já em 2 de Março de 1550, Pero Martins, telheiro, fazia telhas de cobrir, vendendo-as a dois mil réis o milheiro (*Doc. hist.*, v. XIII, p. 442). Cinco meses mais tarde Antonio Gonçalves era pago pela carpintaria do armazém (Prado, *A Bahia etc.*, v. I, p. 120). Neste mesmo ano outro carpinteiro, Antonio Teixeira, construia casas (*Doc. hist.*, v. XIII, p. 471), provàvelmente de taipa. Todos êstes homens parecem ter vindo para o Brasil nos três navios do comando de Tomé de Sousa, dando assim cumprimento ao que mandava o Regimento. Empregavam, em parte, a mão de obra indígena (*ibid.*, p. 446). Frei Vicente do Salvador disse que o próprio governador ajudou a construir as muralhas de barro (*História do Brasil*, S. Paulo, 1918, p. 150).

maneira o povoado cresceu até tornar-se a cidade que Gabriel Soares de Sousa descreveu depois de sua partida do Brasil em 1584. Levantava-se sôbre uma colina a cavaleiro da Baía de Todos os Santos, como decidira o governador, disposta em tôrno de duas praças. Destas, a primeira era a "honesta praça", centro administrativo, com as "nobres casas" do governador ao sul e a casa da câmara e cadeia a leste [30]. Para o norte, além da igreja que o sucessor de Luís Dias, Pedro de Carvalhais [31], iniciara em 1552, ficava o Terreiro de Jesus, para o qual davam as propriedades dos jesuítas [32]. Ali, segundo Soares, já se haviam construído algumas das melhores casas e, tal como na própria Lisboa, havia espaço bastante para "festas de cavalos" [33].

Tôdas essas construções de há muito desaparecidas vêm-se no mapa figurativo de Benedictus Mealius Lusitanus de 1625 [34]. No entanto, pelo fato de os muros, as casas e os edifícios públicos virem representados de maneira convencional, perdeu-se o verdadeiro sabor das construções primitivas. Para se ter uma idéia mais exata da aparência dêsses edifícios seria mais avisado observar uma vista da cidade de Fortaleza, na capitania do Ceará, executada em 1730 com o objetivo de mostrar a reconstrução levada a cabo pelo capitão-mór Manoel Francês entre 1721 e 1727 [35] (Fig. 2). A fim de que o leitor, em virtude da grande diferença nas datas, não ponha em

---

(30) A atual Praça Municipal.

(31) Fôra nomeado "mestre das obras de Salvador", com os vencimentos anuais de 20 mil réis, por alvará de 22 de Julho de 1552 (*História da colonização*, v. III).

(32) Prado, *A Bahia*, etc., vol. I, p. 121.

(33) *Op. cit.*, pp. 134-135.

(34) Padre Bartolomeu Guerreiro, *Jornada dos vassados*, Lisboa, 1625. A vista vem reproduzida em *A companhia de Jesus no Brasil*, do Padre Serafim Leite, Rio, 1945, v. V, p. 66.

(35) Francisco Adolfo de Varnhagen, *História Geral do Brasil*, 3.ª ed., São Paulo, sem data, v. V, p. 335. A aquarela, (0,33m x 0,47m), atualmente no Arquivo Histórico Colonial em Lisboa (não consta do catálogo) é reproduzida por Serafim Leite, *op. cit.*, 1943, v. III, p. 83.

dúvida a exatidão da semelhança apontada, é preciso ter em mente o caráter extremamente conservador da arquitetura luso-brasileira, sobretudo da arquitetura residencial, que conservou até o século XVIII muitas das características das construções anteriores. Deve também lembrar-se que os sistemas construtivos, em região tão pobre e atrasada quanto o era o Ceará, mesmo em 1725, não se podiam distanciar do que fôra feito pelos pioneiros em outras partes dois séculos antes [36].

No centro superior direito da vista de Fortaleza aparece uma paliçada de troncos gigantescos, inclinados de modo a formar um bastião ou baluarte. Os interstícios entre êsses troncos eram provàvelmente tomados com barro. À esquerda vê-se a rua principal da vila, constituída por uma fila de 12 casas cobertas de têlhas, as quais são tôdas, exceto uma, de um só andar e aparentemente de pau a pique. Cada casa tem apenas uma porta e uma janela, isto é, a unidade básica de habitação nas cidades coloniais brasileira [37]. Sobrelevando essas casas térreas, vê-se um dos cinco sobrados então existentes em Fortaleza, que se pode identificar como a casa da câmara. A janela gradeada do andar térreo indica que ali estava instalada a cadeia, de acôrdo com a tradição portuguêsa, enquanto a sacada do sobrado mostra a localização do recinto da câmara. Segundo a descrição de Luís Dias, de 1551 [38], o mesmo arranjo se observa na casa da câmara de Salvador que também fazia

---

(36) O mesmo se pode dizer a respeito das regiões pioneiras do interior, Minas e Goiás, nos começos do século XVIII.

(37) A casa térrea continuou a ser o tipo de residência de uso mais freqüente no Brasil até o fim do período colonial. Tôdas as descrições antigas de cidades e vilas insistem neste ponto. De modo geral, era o tipo de residência usado pelos elementos mais pobres da população, porém, pelos fins do século XVIII e princípios do XIX, passou a ser preferido pelos ricos para as casas de chácaras luxuosamente mobiliadas dos arredores do Rio de Janeiro, do Salvador e do Recife.

(38) *História da colonização*, v. III, pp. 362-363. Tal disposição, tradicional em Portugal, continuou a ser usada no Brasil até o século XIX.

parte de um correr de casas [39]. Uma vez que há referências a casas particulares "de um sobrado" em Salvador desde 1605 e 1606 [40], pode-se presumir com segurança que já existiam na capital do Brasil antes do fim do século dezesseis [41]. Alguns dêsses primeiros sobrados baianos teriam talvez um elemento encontrado em casas quinhentistas em Portugal [42] e que se vê num edifício ao centro da vista de Fortaleza: a janela de sacada num dos cantos do sobrado. Outros sobrados com certeza teriam também os quartos acima do telhado principal, ou mirantes, que são vistos igualmente no mapa de Fortaleza e que constituem uma solução intermediária entre a casa térrea e o sobrado [43]. O mirante, tão comum na arquitetura de Portugal e dos Açores, é sobretudo típico das casas baianas do século XVIII e primórdios do século XIX, como veremos adiante.

Nas imediações da cidade do Salvador, Gabriel Soares de Sousa vira numerosas casas de fazenda circundadas por jardins e campos, com certeza parecidas com as casinhas isoladas que aparecem na vista de Fortaleza [44]. Sendo construções de

---

(39) Soares de Sousa, *op. cit.*, p. 134. Um documento bahiano de 1597 menciona um correr de pelo menos quatro casas térreas feitas de entulho; outro documento, de 1599, refere-se a mais quatro casas de taipa de pilão (*Doc. hist.*, v. LXIII, pp. 370-371 e 387).

(40) *Livro velho do tombo do mosteiro de São Bento da cidade do Salvador*, Bahia, 1945, p. 349; *Doc. hist.*, v. LXIII, p. 365.

(41) Em São Paulo, cidade provinciana, um rico negociante, Domingos Luís, já em 1594 mandava fazer um sobrado (Affonso d'Escragnolle Taunay, *São Paulo nos primeiros anos, 1554-1600*, Tours, 1920, p. 109), embora tenha parecido impossível construir um sobrado para a casa da câmara em 1585 (*ibid.*, p. 31).

(42) Gustavo de Matos Sequeira, *Palácios e Solares portuguêses*, Pôrto, n.d., p. 51. A sacada de canto aparece também numa aquarela de 1722 que representa o quartel de cavalaria de Mariana em Minas Gerais (R. C. Smith, *Alguns desenhos de arquitetura existentes no Arquivo Histórico colonial português, "Revista do Serviço do patrimônio histórico e artístico nacional"*, n.º IV, 1940, fig. 1) e no edifício coêvo da Intendência do Ouro em Sabará.

(43) Em *"Voyage pittoresque et historique au Brésil"* de Jean Baptiste Debret, Paris, 1834, v. III, prancha 42, vem reproduzida uma planta para uma casa dêsse gênero, de que já existiam algumas em São Paulo no século XVII (José de Alcantara Machado, *Vida e morte do bandeirante*, S. Paulo, 1943, p. 45).

(44) *Op. cit.*, p. 141.

pouca durabilidade, desapareceram tôdas e Soares se refere a elas de maneira tão sumária que se torna impossível reconstituí-las. Para além destas moradas suburbanas, ao longo da costa e à volta da Baía de Todos os Santos, ficavam as grandes plantações de cana ou engenhos, principal fonte de riqueza da capitania. Pelo regimento de Tomé de Sousa, quem quisesse fundar um engenho era obrigado a prover-lhe a proteção por meio de "hua torre ou casa forte" (45). As primeiras tôrres ou casas fortes foram inspecionadas pelo próprio governador em 1552 e foram tomadas providências para lhes garantir melhor a defesa (46). O mesmo havia feito Duarte Coelho em Pernambuco, onde vários engenhos haviam sido tomados pelos índios hostis em 1548 (47). Ao findar o século XVI havia pelo menos quarenta casas-fortes na Bahia e mais de sessenta em Pernambuco (48). A presença dêsses núcleos isolados de civilização européia, com suas residências, capelas e dependências, lembra as igrejas e conventos fortificados do interior do México no século XVI, porém, ao contrário dêstes últimos, as casas-fortes brasileiras desapareceram quase tôdas (49).

A mais famosa dentre elas é a Tôrre de Garcia d'Ávila, cujas ruínas ainda se podem vêr em Tatuapara perto da costa ao norte de Salvador (Fig. 3). Garcia d'Ávila, que veio para o Brasil com Tomé de Sousa, ali se estabeleceu logo após a sua

---

(45) Iria, *op. cit.*, pp. 51-52. Era necessário defender os engenhos contra os ataques dos índios assim como dos corsários franceses.

(46) *História da colonização*, v. III, pp. 364-365.

(47) *Ibid.*, p. 314.

(48) Fernão Cardim, *Tratados da terra e gente do Brasil*, 2.ª ed., S. Paulo, 1939, p. 296; Sousa, *op. cit.*, p. 173.

(49) É preciso notar-se claramente no entanto, que não possuímos provas da existência de fortificações de alvenaria de per si, exceto em relação às espessas paredes de alguma tôrre de pedra. A principal proteção dada a êsses engenhos da Bahia e de Pernambuco devia ser constituída por paliçadas como as que se fizeram no princípio à volta das povoações urbanas. Para uma descrição pormenorizada das igrejas fortificadas do México no século XVI, vide: George Kubler, *Mexican architeture of the sixteenth century*, New Haven, Conn., 1948.

chegada e, quando morreu, em 1607, tinha juntado grandes rebanhos de gado [50]. A "tôrre" de Garcia d'Ávila, com uma capela adjacente, hexagonal, abobadada, vem mencionada por Fernão Cardim e Gabriel Soares em 1584 [51]. Van Baerle, no século XVII, refere-se a ela como marco visível desde muito ao largo da costa [52].

As ruínas existentes, com exceção da capela ainda de pé na sua forma quinhentista, supõem-se ser já as de um acréscimo feito pelo neto de Garcia, Francisco d'Ávila, antes de 1624 [53]. Se assim fôr, o construtor deve ter sido aconselhado por Francisco de Frias, um dos principais engenheiros portuguêses da época, que esteve na Bahia durante o govêrno de Dom Luís de Sousa, de 1617 a 1621 [54]. Feita quase inteiramente de pedra empregaram-se também tijolos nas peredes divisórias e certas peças também eram cobertas por abóbodas do mesmo material. A casa forma um grande retângulo de cêrca de 50 metros de comprido pelo frontispício sul que dá para o mar, disposto à volta de um pátio de pouco mais de 14 metros de frente e circundado por arcadas. Prova de que esta era a fachada principal do edifício é a presença de uma grande passagem no eixo da fachada do pátio, a qual tem duas vêzes a largura da entrada do lado norte. A chegada à tôrre de Garcia d'Ávila fazia-se talvez preferentemente por mar em vez de por terra, o que explica a importância dada ao frontispício sul [55].

---

(50) Pedro Calmon, *História da Casa da tôrre, uma dinastia de pioneiros,* Rio, 1939.

(51) Cardim, *op. cit.*, pp. 275-276; Sousa, *op. cit.*, p. 47.

(52) "Ex alto terram petentibus, prima apparuit Turris Garcia d'Avila, et illa S. Antonii (*op. cit.*, p. 78).

(53) Godofredo de Figueiredo Jr. faz esta afirmação sem mais explicações (*A tôrre e o castelo de García d'Avila,* "RSPHAN", n.º III, pp. 259 e 268.

(54) Francisco Marques de Sousa Viterbo, *Diccionario histórico e documental dos architectos, engenheiros e construtores portuguezes ou a serviço de Portugal,* v. I, Lisboa, 1899, pp. 376-380; Varnhagen, *op. cit.*, p. 304.

(55) O autor não tem outra prova a aduzir a êste respeito que não seja a de citar o fato bem conhecido de que os brasileiros da época colonial preferiam viajar por via d'água mais do que por terra, sobretudo no Recôncavo e áreas costeiras adjacentes.

Garcia d'Ávila deu à sua primeira construção o nome de São Pedro de Rates, provàvelmente em honra de Tomé de Sousa, cujo pai era ligado ao lugar dêste nome ao norte de Portugal (56). Contudo, não se pode deixar de vêr aí como que um símbolo do fato de grande parte dos colonizadores da Bahia e de outras partes do Brasil serem originários da província portuguêsa do Entre-Douro-e-Minho, onde fica Rates, ao pé de Braga (57). Dessa região vieram tradições de arquitetura doméstica que predominaram através do período colonial, em Minas e no interior, assim como no litoral.

A própria Tôrre de Tatuapara, por várias razões, traz à mente a construção minhota. A êste respeito, o próprio emprêgo da palavra tôrre tem significado especial, pois, por tôda a região entre o Minho e o Douro, os solares chamam-se "casas da Tôrre" (58). Mais estritamente, o solar dos Ávilas apresenta similitudes arquitetônicas com as "tôrres do Minho", pois são estas feitas das mesmas lages pesadas de granito empregadas em Tatuapara. Por coincidência digna de nota, a pedra baiana, patinada quase de preto pelos ventos do mar, é de aparência muito semelhante à do norte de Portugal.

Na Tôrre de Garcia d'Ávila empregaram-se pedras aparelhadas nos cunhais do edifício, nas arcadas do pátio, nos umbrais das portas e janelas e no meio das paredes, assentadas sôbre camadas firmes de argamassa de cal de ostras do tipo comumente usado ao longo do litoral brasileiro (59). Pode-se dar

---

(56) *História da colonização*, V. III. p. 328.

(57) João Rodrigues, empreiteiro no Salvador mencionado por documento de 26 de Junho de 1549, era natural de Ponte de Lima e Cardim diz que em 1584, homens de Viana do Castelo eram "senhores de Pernambuco" (*op. cit.*, p. 296). Ambas as localidades se encontram no Minho.

(58) Matos Sequeira reproduz ilustrações das "casas da tôrre" dos Sás Pintos e dos Azevedos, assim como dos solares de Calheiros, Glória e Ponmarchão, todos no Minho (*op. cit.*, pp. 29, 30, 31 e 40).

(59) Como a argamassa "tabby" da costa sudeste dos Estados Unidos. A alvenaria ciclópica sem argamassa das casas de Castro Laboreiro no norte de Portugal apresenta a mesma amarração de portas e janelas que se vê em Tatuapara (Rocha Peixoto, *A casa*

uma idéia do caráter robusto, quase ciclópico, da alvenaria de Tatuapara, pelas dimensões da vêrga da porta principal que mede 1.34 m. de comprimento, e dos blocos de pedra da escadaria de quase 1.82 m. Nos pilares das arcadas há pedras com 1.27 m. de comprimento, 76 cm. de largura e 43 de altura, enquanto as próprias arcadas compõem-se de aduelas de cêrca de 50 por 76 cm. Assim, a tôrre continua a tradição do sistema, grandioso e rude, das construções da Idade Média, característico da arquitetura do norte de Portugal.

Tatuapara constitui amostra típica do sistema de construção geralmente usado no Brasil colonial, em que a cantaria era parcimoniosamente empregada nos cunhais e entablamentos dos edifícios, sendo o resto das paredes de alvenaria de pedra e cal, algumas vêzes de mistura com tijolos, tudo argamassado. São de extrema raridade as frontarias inteiramente de alvenaria de pedra talhada na arquitetura brasileira dos séculos XVII e XVIII, ainda muito mais do que em Portugal, e quase desconhecidas na arquitetura doméstica [60]. O sistema construtivo adotado em Tatuapara, que era o de rigor, consistia em rebocar a alvenaria irregular, deixando a pedra exposta apenas nos cunhais e no enquadramento das portas e janelas. Típica também da construção primitiva de pedra é a ausência virtual na tôrre de Tatuapara de molduras ou qualquer outro tratamento arquitetônico dado às pedras expostas, exceção feita das bases e capitéis dos cunhais, os quais, tratados como simples pilastras de canto, contam-se entre os mais antigos exemplos existentes dêsse dispositivo preferido pela construção luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII [61]. Igualmente ca-

---

portuguêsa, *Serões*, 2.ª série, v. I, n.º 2, Agôsto, 1905, p. 106). Há também construções semelhantes no Alto Alentejo que podem ser restos da tradição romana da velha Lusitânia (*Guia de Portugal*, v. II, Lisboa, s.d., p. 396).

(60) O autor lembra-se de dois ou três exemplos na Rua Direita em Ouro Preto.

(61) O cunhal, na forma de pilastra de canto, quase sempre de ordem dórica, pode ser considerado como o principal resquício na arquitetura portuguêsa da adoção das ordens clássicas provindas da Itália no século XVI. Sem nunca se terem tornado comuns em

racterísticos das construções dos primórdios da colônia são os pesados cachorros de pedra, engastados na alvenaria para servir de suporte às sacadas, os bancos baixos de pedra praticados na espessura das paredes ao lado das janelas, e os armários embutidos a intervalos regulares no interior das paredes.

A planta da Tôrre de Garcia d'Ávila mostra perfeita compreensão dos princípios formalísticos de disposição de planta do Renascimento (Fig. 4). A simetria das alas dianteiras do pátio de entrada é quebrada apenas pela junção de outro pátio com arcadas a oeste, que deve ter sido necessário para o serviço da casa e se encontra hoje em adiantada ruína. As portas dos aposentos por trás da entrada norte ficam tôdas no mesmo eixo de modo a criar uma perspectiva *en enfilade* geralmente usada nos paços e solares renascentistas, na Europa. Da mesma maneira, os aposentos por cima das arcadas do pátio lembram as compridas galerias do século XVI na Europa. A simetria rigorosa do pátio de entrada em Tatuapara vai além do que na época geralmente se usava nos solares do Minho, e aproxima-se mais da planta dos fins do século XVI do palácio dos Duques de Aveiro, em Azeitão, ao sul de Lisboa, ou de plantas setecentistas como as do palácio dos Condes de Galvêias em Lisboa ou do solar dos Morgados de Mateus em Trás-os-Montes, em que a adjunção de uma capela ao lado ainda mais aumenta a referida semelhança [62]. Estas feições eruditas da planta da Tôrre e sua data antiga levam-nos a crêr que o arquiteto desconhecido que a traçou tenha tido em mente os riscos de casas feitas em França por Sebastião Sérlio em meiados do séc. XVI, os quais, juntamente com o resto de seu trabalho publicado, parecem ter sido conhecidos e estu-

---

Portugal, quer na arquitetura civil ou na religiosa, as ordens arquitetônicas quase só se empregavam nos cunhais e às vêzes em pilastras divisoras dos tramos de fachadas nas edificações luso-brasileiras.

(62) Sequeira, *op. cit.*, p. 42.

dados em Portugal [63]. Talvez não seja demasiado exagêro o sugerir-se uma correlação remota entre esta residência rural da Bahia e a tradição do grande pátio de entrada do Palácio Grande Ferrara, em Fontainebleau [64].

O castelo de Garcia d'Ávila, pois, por suas proporções e pelo uso feudal para o qual sem dúvida foi destinado, é digno dêste nome e constitui a residência particular mais monumental do seu tempo de que se tenha memória nas Américas [65]. Nunca mais, ao que parece, tentaram os colonizadores portuguêses do Brasil construir tão grande fábrica, conquanto alguns de seus elementos tenham sobrevivido como características da arquitetura civil e residencial extraordinàriamente conservadora do país.

---

(63) Sebastiano Sérlio (1475-1554), pintor e arquiteto de Bolonha, publicou seu primeiro tratado em Veneza em 1537, e foi um dos teoristas de arquitetura mais influentes do Renascimento. Sua obra, pela maior parte escrita depois de se ter êle estabelecido em França em 1541, foi um dos instrumentos primaciais da difusão do estilo renascentista chamado Maneirismo. Não há conhecimento de nenhuma ligação direta de Sérlio com Portugal, mas não deixa de ser significativo o fato de Francisco de Holanda, humanista português do séc. XVI, ter sido membro da Academia Vitruviana, fundada em Roma em 1543, onde conheceu Guillaume Philander, discípulo francês de Sérlio. Ao voltar para Lisboa em 1547, é provável que Francisco de Holanda tenha procurado despertar interêsse pelo estudo da obra de Sérlio, pois no livro *De la pintura antigua*, escrito em 1548, era êste citado como um dos grandes da arte. Pelo menos um edifício quinhentista em Portugal parece ter sido inspirado por desenhos de Sérlio. Trata-se da capela da Quinta de Valverde em Évora, construída em 1564 por Manuel Pires, provàvelmente segundo risco de Diogo de Torralva. Em forma de cruz grega, uma rotunda com quatro capelas quadradas à volta, reproduz a segunda planta do quinto livro de Sérlio, cuja influência também se pode entrevêr no uso de tôrres laterais nas fachadas das igrejas, idéia esta também propagada por Sérlio e da qual há exemplares anteriores ao principal dentre todos: a igreja de São Vicente de Fora em Lisboa, começada em 1582 e atribuída a Felipe Terzi, o arquiteto e engenheiro italiano de Felipe II. Os caixotões de algumas abóbadas dos fins do século XVI, as bordas de certos painéis de azulejos seiscentistas e uma série de portadas com colunas sugerem a possibilidade da influência dos desenhos de Sérlio.

(64) O pátio de entrada ou dianteiro à habitação, elemento tão característico das residências francêsas dos séculos XVI e XVII, surgiu no palácio chamado Grand Ferrare que o Duque de Ferrara, Hipólito II d'Este, encarregou Sérlio de desenhar em 1543 para se construir em Fontainebleau (William Bell Dinsmoon, *The literary remains of Sebastiano Serlio*, "*Art Bulletin*", v. XXIV, n.º 2, Junho, 1942, pp. 141 e seguintes).

(65) Encontram-se arcarias em andares térreos de edificações civís hispano-americanas da importância das casas de Diego Colón em São Domingos (posterior a 1509) e de Hernan Cortez em Cuernavaca no México (1532). Vide Diego Angulo Iñiguez, *História del arte hispano-americano*, Barcelona, 1945, v. I, pp. 99 a 101, 459, 460.

Estreitamente relacionado com partes da construção de Tatuapara, e provàvelmente contemporâneo delas, há um documento sôbre o qual chamei recentemente atenção em outro lugar [66]. Trata-se de um desenho colorido existente no Arquivo Histórico Colonial de Lisboa, risco para edifício público em Salvador (Fig. 6). Sem data e identificado apenas pela legenda "Modelo da Obra que se ha de fazer na Alfandega da Bahya", o desenho é acompanhado por uma carta do provedor da real fazenda, Pero de Gouvêia e Melo, dirigida a Felipe III da Espanha e II de Portugal, com data de 6 de Agôsto de 1618, a qual se refere à recusa por parte da Câmara da Bahia, a custear as "Obras das Casas da Alfandega contos e almazem" por causa das despesas já feitas com a construção da Sé da Bahia. Parece haver poucas dúvidas de que o desenho de Lisboa representa o projetado edifício público a que faz menção a carta do provedor [67].

Conquanto seja impossível identificar a origem dêsse desenho e determinar se foi enviado de Lisboa ou feito na Bahia, a última hipótese parece ser a mais provável, uma vez que era prática comum no tempo enviar diretamente dos centros de colonização à metrópole os riscos dos edifícios a construir a fim de serem aprovados pelas autoridades fiscais, militares ou políticas em Lisboa. Mais uma vez, a presença de Francisco de Frias ao tempo na Bahia presta-se a uma interessante suposição quanto à autoria. Frias, que fôra nomeado "engenheiro-mor do estado do Brasil" em princípios do século XVII, e que dirigira pessoalmente a fortificação do Maranhão em 1614, assinou um desenho que se encontra agora no arquivo do Itamarati, feito para o seminário do Salvador durante a administração de D.

---

(66) Reproduzido em Smith *Arquitetura colonial bahiana*, Salvador, 1951. O desenho, ligeiramente colorido, e que não está catalogado, mede 0,26m x 0,38m e vem acompanhado por uma planta do mesmo edifício a qual mede 0,28m x 0,38m.

(67) A data por mim atribuída ao desenho da Alfândega é confirmada por Alberto Iria, diretor do Arquivo, em *A Bahia no Arquivo histórico colonial de Lisboa*, "*Anais do IV Congresso de história nacional*", 1949, v. II, p. 19.

Luís de Sousa. Há pois alguma possibilidade de ter sido êle o autor da planta da Alfândega ou, pelo menos, de ter contribuído com sugestões. A semelhança entre êste desenho e as alas do pátio de Tatuapara torna-se logo evidente se atentarmos nas arcadas do térreo, cunhais, colocação das janelas e no tratamento do beiral, assim como no telhado de quatro águas. Todos êstes elementos são quase idênticos, no desenho em questão e na arruinada tôrre de Garcia d'Ávila, e de muito sobrepujam em importância diferenças tais como a presença no desenho de impostas no arco de entrada, as quais não se encontram em Tatuapara, ou como as lages de pedra para suporte das sacadas no primeiro, em vez dos pesados cachorros da tôrre, ou ainda o tratamento mais arquitetônico das janelas no desenho. Os painéis e cimalhas por cima das vêrgas, que se vêm no desenho e não se encontram em Tatuapara, contam-se entre os primeiros aparecidos neste gênero de ornamentação e representam no Brasil a influência da arquitetura italiana do Renascimento. Empregado na missão jesuítica dos Reis Magos no Espírito Santo antes de 1615, êsse tipo de janela não se encontra em nenhum outro edifício existente anterior ao comêço do século XVIII. O paço dos arcebispos da Bahia, em cujo andar superior aparecem tais janelas, é quase um século mais nôvo que o desenho em questão. É preciso no entanto lembrar que o projetado edifício público a que nos referimos parece não ter sido jamais construído, não podendo portanto ser tomado como precedente real no que toca à introdução no Brasil dêsse elemento acadêmico, tão típico do estilo dos arquitetos filipinos em Portugal [68], onde já era de uso um século antes de começar a se empregar aqui.

A outro respeito, também, o desenho de Lisboa é de grande importância: pela estreita semelhança que tem com o estilo dos edifícios municipais erigidos na Bahia em fins do século

---

(68) Para uma dissertação recente sôbre o estilo dos mesmos vide: Reynaldo dos Santos, *L'art portugais*, Lisbonne, 1949, pp. 23-26.

XVII ou princípios do XVIII. A casa da câmara de Cachoeira, por exemplo, a cuja construção se tem atribuído a data de 1698 ou de 1712 (69), é quase idêntica à elevação que se vê no referido desenho, e possui uma arcaria a ocupar 3 quartos do comprimento da fachada e uma escada à direita, em posição igual à do desenho. As janelas em fila no sobrado, desprovidas de sôbre-vêrgas, tinham contudo originàriamente o mesmo tipo de sacadas indicadas no desenho do arquivo de Lisboa, das quais desde o século XIX restam apenas as soleiras como testemunho da analogia primitiva. Casas de câmara com telhados de quatro águas e arcaria no pavimento térreo são comuns em Portugal do século XVI ao XIX. É típica a de Castelo Branco que data dos fins do século XVI (70). Derivam de exemplos medievais (71), os quais, por sua vez se aparentam a antigas praças com arcadas, como a praça do Giraldes, em Évora, e os arcos térreos dos paços reais na mesma cidade e em Sintra (72).

Que se tenha podido pensar num edifício da escala e da importância do da Alfândega para a cidade do Salvador, em tempos tão recuados quanto 1618, é prova do crescimento da sede do Govêrno Geral. Ao findar-se o século XVI a cidade do Salvador teve, por breve período uma rival na capital de Pernambuco, a velha Olinda, de Duarte Coelho. Naquela época a riqueza desta capitania em açúcar era maior que a da Bahia, e a qualidade do pau Brasil que exportava gozava de maior

---

(69) Francisco Vicente Vianna, *Memória do Estado da Bahia,* Bahia, 1893, p. 443; A. J. de Mello Moraes, *Brasil histórico,* 2.ª sér., v. I, 1866, p. 36.

(70) Guia de Portugal, v. III, Lisboa, n. d., pp. 668-669.

(71) Exemplar magnífico é a de Guimarães, em que a arcaria se estende pelo pavimento térreo todo (*Archivo pittoresco,* v. V, 1862, p. 385).

(72) Tulio Espanca, *Évora, Guia histórico-artistico,* Évora, 1949, figs. 17 e 19; Raul Lino, *Os paços reais de Vila de Sintra,* Lisboa 1948. Os portuguêses levaram essas arcarias para o Oriente. O viajante holandês Johan Nieuhof, que visitou Ormuz por cêrca de 1653, descreveu a alfândega portuguêsa como sendo "um bom edifício circundado por galerias pelo lado de fora" (*Remarkable voyages and travels to the East-Indies,* "Collection of voyages and travels", London, 1704, v. II, p. 233).

estima que o que provinha das capitanias mais ao sul [73]. Oliveira Lima apontou o caráter aristocrático da vila de Olinda [74] e há eloqüente referência em antigos escritos ao gosto de ostentação de seus habitantes [75].

Olinda foi tomada pelos holandêses em 1630 e quase completamente destruída. Quando da volta ao domínio português em 1654, muitas das casas, igrejas e conventos foram reconstruídos, mas a cidade nunca mais retomou a antiga importância, por ter perdido sua posição de pôrto para Recife, que se desenvolvera durante o domínio holandês. Tal como aconteceu com Ouro Prêto, em Minas Gerais, a perda do poder salvou Olinda dos estragos do progresso, de modo que êsses dois centros coloniais, um ao norte e outro ao sul, conservaram em extraordinário grau o aspecto do passado.

O jesuíta Fernão Cardim, ao visitar Olinda, em 1584, achou ali "boa casaria de pedra e cal, tijolo e telha" [76]. Os holandêses, quando tomaram a cidade quase um século depois, elogiaram-lhe as edificações de pedra [77]. O inventário das casas na vizinha cidade do Recife, preparado pelo provedor da real fazenda Cosme da Costa Passos em 1654, inclui certo número de moradas "com cunhais de pedra" construídas pelos portuguêses antes da invasão holandêsa e refere-se a outras na ilha de Antônio Vaz, com seus "portais de pedra nas portas e janelas" [78], algumas das quais descreve especìficamente como

---

(73) Bernardino José de Souza, *Pau-Brasil na história nacional*, S. Paulo, 1939; Roberto C. Simonsen, *História econômica do Brasil, 1500-1520* (2.ª ed., S. Paulo, 1944).

(74) Manuel de Oliveira Lima, *Pernambuco; seu desenvolvimento histórico*, Leipzig, 1895, p. 11.

(75) *Op. cit.*, pp. 334-335.

(76) *Ibid.*, p. 296.

(77) Nieuhof, *op. cit.*, p. 12; Joannes Baers, *Olinda conquistada*, Recife, 1898, p. 40; Isaac Commelys, *Histoire de la vie de Frédéric de Nassau*, Amsterdam, 1656, Citado por Ed. Prado, *Pernambuco*, v. III, p. 148.

(78) *Inventário das armas e petrechos bélicos que os holandêses deixaram em Pernambuco*, Recife, 1940.

"Humas cazas de sobrado, fronteiras à ponte que vai para o Recife, com varandas de taboas pela frontaria de pedra e cal, obra portuguêsa e antiga".

Tal descrição permite identificar uma casa antiga, a de número 7 do pátio de São Pedro em Olinda, (Fig. 7) sítio no qual, segundo Barleu, achavam-se as melhores casas [79], e onde existiam em 1626 as "casas sobradadas" de Francisco Corrêa [80]. A casa do pátio de São Pedro é tida como obra do século XVII [81], mas até agora não foi possível saber-se se é anterior a 1630 ou posterior à reconquista da cidade pelos portuguêses. A casa ocupa uma área de cêrca de 13,20 m de largura por 18,30 m de fundo com 2 pavimentos, isto é, térreo e "Hum sobrado". As paredes são de alvenaria de pedra e variam em espessura de 50 a 70 cms. Tem quadros de pedra nas portas e janelas e cunhais muito parecidos com os de Tatuapara, embora por outro lado apareça um refinamento que não se vê nas ruínas da Tôrre de Garcia d'Ávila: a moldura pouco pronunciada, sugestão longínqua de cimalha sôbre as vêrgas do andar térreo.

No andar térreo da referida casa há, em vez de 3 portas idênticas como se fazia mais comumente, duas portas separadas por uma janela, disposição esta encontrada em pelo menos 7 outras casas antigas de Olinda e Recife [82] e que bem pode ser uma característica da primitiva arquitetura pernambucana, pois o mesmo acontece em outras casas de Goiana e Iguaraçu. A varanda de madeira, corrida e sacada sôbre cachorros de pedra, na fachada da mesma casa do pátio de São Pedro [83], é

---

(79) *Op. cit.*, p. 40.

(80) *"RIAGP"*, v. XLI, 1946-1947, p. 128. A casa foi vendida "de cunhal a cunhal".

(81) Estevão Pinto, *Muxarabís e balcões*, "RSPHAN", n.º VII, 1943, p. 320. Vide também Gilberto Freyre, *Olinda*, 2.ª ed., Rio, 1939, pp. 181-182.

(82) *Ibid.*, figs. 16, 20, 23, 34, 39, 41, 42.

(83) Varandas dêste tipo aparecem em ilustrações nos livros de viagem de Henry Koster (*Travels in Brazil in the years from 1809 to 1815*, Philadelphia, 1817, 2 vols) e Maria Graham Calcott (*Journal of a voyage to Brazil, and residence there, during part*

outra característica a se notar. Com cêrca de 7 metros de comprimento, o parapeito da varanda divide-se em 9 painéis compostos por uma parte inferior, almofadada, e outra de rexas [84]. Trata-se de um dos mais antigos exemplos dessas varandas, tão características e pitorescas, adotadas em todo o Brasil durante os tempos coloniais. Já vimos uma na vista de Fortaleza. Outra exatamente igual à do Pátio de São Pedro, provàvelmente do século XVII também[85], pode-se ainda vêr à Rua do Amparo n.º 28 em Olinda.

Outros detalhes que sugerem uma data antiga para a casa do Pátio de São Pedro, são: o ponto baixo do telhado de empena, em oposição ao ponto muito mais alto dos telhados mais recentes do Recife, assim como a largura da fachada, relativamente grande em comparação à altura. A testada da maioria das casas antigas do Recife era mais estreita, o que em parte se explica pela topografia da cidade, cercada de água, e onde portanto, o preço do terreno, por muito alto, obrigava as construções a seguirem a vertical de preferência à horizontal [86]. A largura da testada da casa de Olinda pode-se relacionar com

---

of the years 1821, 1822, 1823, London, 1824). O perfil tríplice dos cachorros de pedra da casa do pátio de São Pedro é tradicional na arquitetura portuguêsa. Sequeira reproduz um exemplar da Tôrre dos Metelos na Beira (*op. cit.*, p. 50) que talvez date do século XV. Cachorros semelhantes encontram-se numa parte do telhado da fachada norte da capela românica de São Pedro de Varais na arquidiocese de Braga. (Cônego Manuel de Aguiar Barreiros, *S. Pedro de Varais: uma capela românica do conselho de Caminha,* Pôrto, 1950, fig. 8).

(84) Os ornatos em forma de lozango ou "diamantes" eram de uso freqüente na talha de pedra, como se pode ver nas bases das colunas de apoio do côro da atual Sé do Recife, a igreja seteceutista da Madre de Deus, ou na parte baixa da fachada em ruínas da velha igreja jesuítica do mesmo orago em Macau que parece ter sido construída pelo Padre Carlo Spinola S.J. (1564-1622) no comêço do século XVII (John E. McColl, *Early Jesuit art in the far east, "Artibus Asiae"*, v. X, n.º 2, 1947, p. 134; v. XI, n.º 1-2, 1948, pp. 45 a 69).

(85) Reproduzida por Estevão Pinto, *op. cit.*, figs. 5 e 6 com fotografias tiradas antes da restauração por que passou. Os "diamantes" são quase idênticos aos da casa do pátio de S. Pedro.

(86) Louis L. Vauthier, *Casas de residência no Brasil, "RSPHAN"*, n.º VII, 1943, pp. 137-138; Gilberto Freyre, *Sobrados e mucambos,* pp. 163-164, p. 204.

as fachadas compridas e baixas do tempo de D. Manoel em Portugal, tais como a Casa dos Bicos, os pátios velhos da Universidade em Lisboa [87] e as últimas casas góticas ainda de pé na Vila do Pôrto na ilha Açoreana de Santa Maria, o que pode bem ser uma sobrevivência medieval.

A planta da casa do Pátio de São Pedro (Praça Cons. João Alfredo) em Olinda contém certo número de elementos que se tornariam parte essencial da arquitetura residencial mais recente do Brasil colonial, todos típicos também das residências citadinas em Portugal (Fig. 8). Como vimos, a entrada se faz por duas portas na fachada. A da esquerda leva a uma grande peça identificada como loja na planta de Manuel Bandeira reproduzida aqui. O inventário de 1654 evidencia o fato de a maioria das antigas casas do Recife terem no andar de baixo lojas onde a família, que morava no sobrado, estabelecia seus negócios [88], costume êste que se pode notar através de todo o mundo português e observado freqüentemente pelos viajantes de outros tempos em Portugal, no Brasil e em Gôa. Tão generalizado era êste costume, que a expressão "loja" era arbitràriamente aplicada ao andar térreo das casas de cidade na terminologia portuguêsa antiga, chamando-se portanto aos andares intermediários, quando existem, "sôbre-lojas". Atrás da loja na casa de Olinda, há um quarto de depósito de proporções amplas iluminado dos lados por janelas estreitas como

(87) *Arch. pitt.*, v. III, 1860, pp. 73 e 86; v. V, p. 336.

(88) "Le bas sert de magasin, le reste de demeure", segundo Commelyn (*Op. cit.*, v. III, p. 148). O mesmo se dá na casa construída no Salvador pelo governador Diogo de Mendonça Furtado (1621-1624), da qual Frei Vicente do Salvador escreveu que "começou a fazer outra... para que o alto lhe ficasse servindo de galeria, e o baixo de almazem" (*Historia do Brazil*, Rio, 1882, p. 504). Em sua descrição do Rio em 1818 John Luccock refere-se à importância de tais lojas (*Notes on Rio de Janeiro and the southern parts of Brazil*, London, 1820, p. 118) Sir Richard Burton observou a respeito de S. João d'El-Rei que "In Brazilian towns, as in Spanish colonies, a practical homage is rendered to commerce in almost all the best houses, by converting the lower half into a store" (*Explorations of the highlands of the Brazil*, London, 1869, v. I, p. 117). Por outro lado, em Goa "les logis à boutique ne sont si magnifiques et superbes que les autres" (*Voyage de François Pyrard de Laval*, Paris, 1679, v. III, pp. 35 e 36).

grêtas [89], onde se guardavam as mercadorias segundo o testemunho de viajantes. Henry Koster, escrevendo sôbre as casas do Recife em 1817, achava que "os andares térreos eram apropriados para lojas, armazéns, cocheiras e outros fins [90]. Barleus diz que se provia espaço adicional para guardados por baixo dos beirais das casas do início do século XVIII em Olinda.

Por traz do quarto de depósitos na casa do pátio de São Pedro há dois aposentos menores, separados por um corredor que leva ao quintal. Deviam servir de morada aos escravos que, a não ser que habitassem senzalas separadas da casa, eram em geral alojados no andar térreo. Maria Graham refere-se a "cells for the slaves" no andar térreo de casas de Pernambuco e da Bahia [91]. Todavia, o engenheiro francês Louis L. Vauthier, cêrca de 1840, observa que no Recife os escravos dormiam às vêzes nas lojas da frente, enquanto os quartos dos fundos eram para hóspedes ou para os filhos mais velhos da família [92].

Tudo o que foi até aqui descrito constitui o corpo principal da casa do Pátio de São Pedro, parte essa distinta de outra, constituída por um correr de quartos térreos, compridos e estreitos, para serviço e guardados, os quais, situados entre o corpo da casa e a divisa lateral direita, comunicam-se por uma porta com o grande quarto de depósito central. Num dêsses compartimentos encontra-se o tanque, no interior portanto da casa, e não fora como era em geral o costume em casas menores. Finalmente, outro elemento da planta térrea é o saguão de entrada e a escada, aos quais se tem acesso pela porta à

---

(89) É difícil evitar que tais janelas tragam à idéia a "grêta que está na camera onde elle vendedor dorme..." a que se refere um documento de 1627 relativo à casa de Francisco Corrêa em frente à igreja de São Pedro em Olinda (*RIAHG*, v. XLI, p. 110).

(90) *Op. cit.*, v. I, p. 16.

(91) *Op. cit.*, p. 135.

(92) *Op. cit.*, p. 146. Os quartos de hóspedes ocupam parte do pavimento térreo do grande Engenho Noruega em Pernambuco (Gilberto Freyre, *Master and Slaves*).

direita da fachada. Desta maneira a planta proporciona uma separação quase completa entre as duas partes, pública e particular, da casa. Uma das portas simboliza assim o mundo exterior, ligada como está à loja e servindo de acesso através desta ao depósito de mercadorias e aos quartos de hóspedes. A outra porta seria então o símbolo do recato da família isolada no andar de cima, e da inviolabilidade quase mourisca dos quartos de serviço à direita, cuja existência nem se pode suspeitar de fora. Tal disposição, com ligeiras variantes apenas, como a duplicação da planta em tôrno de uma escada central nas casas maiores, repetiu-se quase sempre no andar térreo das casas urbanas durante todo o período colonial.

Igualmente característica é a disposição das peças no andar de cima dessa velha casa de Olinda, onde se podem observar nada menos do que cinco elementos diferentes encontradiços em outras casas de várias partes do Brasil. O primeiro, e mais bonito, é a grande sala da frente com o oratório ao lado. Com cêrca de 8 metros por 7,60 é maior do que a norma de 7,70 por 6,60 estabelecida por Vauthier para as casas que vira no Recife [93]. Essa sala abre-se diretamente para a varanda que se estende por quase tôda a largura da fachada, e que originàriamente vinha talvez a ser fechada com rótulas como as reproduzidas nos livros de Koster e Maria Graham [94].

A sala da frente era o centro da vida de cerimônia da família colonial como ainda o é nas casas tradicionais do Brasil. Era, já no século XVII, como se vê pela planta dessa casa, a "sala de visitas" com a melhor mobília e a mais bonita ornamentação da casa. Da sala sai um corredor estreito que vai até os fundos com portas de ambos os lados dando para os

---

(93) *Op. cit.*, p. 148.

(94) O mesmo se dá nas velhas casas de Sergipe. Na Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais parece ter sido de uso mais generalizado uma série de pequenas sacadas. Entretanto podem ter sido colocadas posteriormente em substituição a primitivas varandas fechadas (vide páginas 88 e 89 do presente texto).

quartos que não passavam às vêzes de pequenas alcovas sem ar nem luz [95]. Na casa em questão os quartos são de proporções mais cômodas e os que ficam à esquerda têm janelas para a rua. No fim do corredor fica a sala de jantar com a cozinha à direita.

John Luccock viu casas semelhantes durante sua estada no Rio entre 1808 e 1810, uma das quais descreveu com minúcia. "Persons connected with the higher departments of trade", escreveu, "and others of sufficient rank and means, occupying the upper stories, have the advantage of a separate entrance from the street, which by a long passage conducts to a staircase, always placed at hight angles to the line of the passage, and having at the top a gate to prevent anyone from entering unexpectedly. On the other hand, a door conducts to the front room called the Sala, or drawing-room, which generally fills the whole breadth of the house, and is nearly a square. Before it is the enclosed balcony, which is entered from the room by three doors, answering the purpose of windows, and admitting light and air... On the side of the room opposite to the front is a pair of folding doors, in which is sometimes seen the only window glass which the house contains; these are thrown open at night, and lead to an alcove or recess, forming the principal bedroom. On each side of this recess there is a paneled door, opening into passages, which lead to other smaller and closer alcoves, and terminate in an open Varanda, surrounding an area, from which the back part of the house, and the warehouse are enlighted. Beyond this area is the kitchen" [96]. Mais adiante explica que a varanda dos fundos era de fato uma sala onde a família jantava e ficava à vontade.

---

(95) O pregador da legação sueca C. J. Ruders queixou-se dessas alcôvas escuras quando de sua estada em Lisboa de 1798 a 1801 (*Einige Bermerkungen ueber Portugal*, Rostock, 1805, pp. 93-95).

(96) *Op. cit.*, pp. 119-121.

A descrição de Luccock não só coincide com a planta do andar de cima da casa de Olinda, mas também concorda com outra descrição feita por Vauthier e que êste dá como típica das residências do Recife dois séculos mais recentes que a casa de Olinda [97]. Esta concordância significativa vem provar o emprêgo do mesmo tipo de planta em diferentes partes do Brasil assim como a sua aplicação continuada do século XVII a princípios do XIX, e é importante indício da índole conservadora da arquitetura civil brasileira da época e de sua relativa carência de espírito inovador.

Das casas pernambucanas Vauthier escreveu que as plantas eram de tal maneira as mesmas que "quem viu uma casa brasileira, viu quase tôdas" [98]. Disse mais que a planta do sobrado se repetia andar por andar nas antigas casas altas do Recife, algumas das quais pelo início do século XVIII atingiam a altura de cinco andares inteiros. Cada andar dêsses apresentava geralmente a mesma disposição de salas grandes na frente e nos fundos, ligadas entre si por um corredor para o qual davam salas menores ou quartos [99]. As cozinhas e salas de jantar ficavam, no entanto nos andares altos [100], hábito estranho a outras partes do país, cujo resultado era a necessidade das intermináveis escadas para ligar as cozinhas a sua fonte de abastecimento: as ruas e hortas da cidade. No Rio de Janeiro e em outras cidades, as cozinhas, segundo Luccock, localizavam-se muitas vêzes no andar térreo, separadas da casa por um pátio. A menos que a cozinha alta venha a ser de fato uma invenção pernambucana, não é de somenos

---

(97) *Op. cit.*, fig. 8.

(98) *Op. cit.*, p. 143.

(99) Neste caso, entretanto, os quartos de dormir ficam enfileirados de ambos os lados do eixo central que inclui (sic) a sala da frente, a escada, a capela e a sala de jantar. Como a casa é isolada, todos os quartos podem ser iluminados por janelas (José Wasth Rodrigues, *Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil*, São Paulo, n. d., fasc. V, fig. 83).

(100) *Ibid.*, p. 146.

lembrar que tal hábito era às vêzes seguido em Portugal, talvez como conseqüência remota do costume mourisco de vida sôbre os terraços que cobriam as casas. James Murphy em 1789 viu no Pôrto cozinhas "usually placed in the attic story" (101), enquanto William Bromley, já em 1624 havia dito que as cozinhas de Lisboa ficavam "all above stairs" (102).

Aos fundos da casa do Pátio de São Pedro em Olinda encontra-se um dos elementos mais característicos da casa colonial brasileira, elemento êsse que no século XVIII era às vêzes comum tanto a residências urbanas quanto às do campo: a área dos fundos ou quintal que, no século XVII, diferentemente do pátio espanhol ou do "cortile" italiano, não era rodeada pela fábrica da casa nem constituía parte integrante ou elemento de beleza arquitetônica. Nas mais antigas casas brasileiras o quintal era uma área estritamente utilitária, limitada por dois ou, no máximo, três lados por alas do edifício. Como observou Luccock, muitas vêzes, dos pátios ou quintais onde comumente havia cocheiras e senzalas partiam escadarias externas que levavam aos aposentos da família. Mais uma vez aqui se reafirma o paralelo entre as disposições de planta nos séculos XVII e XIX, pela existência na casa de Olinda que nos serviu de exemplo, de uma escadaria externa ligando a sala de jantar ao quintal (103). A planta dessa residência do século XVII foi descrita com minúcia em virtude de sua importância como arquetipo da arquitetura residencial do Brasil colonial e, para maior facilidade de referência, faremos a seguir uma recapitulação de seus elementos. Assim, temos no andar térreo: (1) a loja com o depósito adjacente e os quartos de escravos

---

(101) *Travels in Portugal... in the years 1789 and 1790*, London, 1795, p. 9.

(102) *Several years travels of a gentleman through Portugal, Spain, Italy, the empire of Germany & c*, London, 1702, pp. 3-4.

(103) A escadaria externa, tão típica da arquitetura civil portuguêsa, é igualmente característica do Brasil colonial. Seu emprêgo nos fundos da casa de Olinda parece estabelecer uma correlação com as fachadas principais e laterais das casas de engenho pernambucanas do século XVII.

ou de hóspedes; (2) as peças à parte para fins de guardados ou trabalhos domésticos; (3) o saguão de entrada e a escada. No sobrado: (1) a grande sala de frente em comunicação direta com a varanda da fachada; (2) o corredor central com (3) as filas de quartos ou alcovas; (4) a grande sala de jantar e estar aos fundos com escada externa para o quintal; (5) a cozinha ao lado da sala dos fundos. Do ponto de vista do estilo arquitetônico, notam-se no exterior da casa de Olinda os seguintes característicos seiscentistas, comuns aliás às igrejas contemporâneas do chamado estilo jesuítico: construção pesada, simplicidade de ornamentação e risco rìgidamente retilíneo.

Das casas do interior nesse tempo em Pernambuco quase nada resta, e o que quer que delas tenha subsistido foi de tal maneira alterado por reconstruções posteriores que não se pode levar em conta como fonte de informação. Felizmente para nós, os desenhos, pinturas e gravuras dos artistas que vieram ao Brasil durante o domínio holandês (1630-1654) constituem rica documentação, sobretudo a que nos é oferecida pelos trabalhos Frans J. Post de Haarlem (1612-1680), pintor ordinário do Conde João Maurício de Nassau-Siegen. Frans Post, que estêve no Brasil de 1637 a 1644, viajou pelo território ocupado pelos holandêses tomando notas de paisagens, as quais iria usar mais tarde para uma numerosa série de pinturas, muitas delas feitas já de volta à Europa [(104)]. Desenhou as vistas do interior e das cidades que, gravadas subseqüentemente, serviram de ilustrações para o belo livro que o latinista holandês Gaspar Van Baerle (Gaspar Barleus) escreveu em louvor do govêrno de Maurício de Nassau. Com base nessas ilustrações e nas muitas pinturas existentes de Frans Post, pode-se chegar com segurança a várias generalizações acêrca da arquitetura rural, hoje desaparecida, dos primórdios do século XVII no nordeste do Brasil.

---

(104) Graças aos estudos cuidadosos de Joaquim de Souza Leão Filho tôdas as obras conhecidas de Frans Post foram reunidas em valiosíssima monografia dedicada ao pintor holandês (*Frans Post*, Rio, 1948).

Ao entrar em Olinda em 1630, as tropas holandêsas encontraram a cidade abandonada por todos os seus habitantes exceto os velhos e enfermos. O resto fugira para o interior a fim de se refugiar naqueles "infinitos engenhos" que, Brandônio em 1618 chamava a principal riqueza de Pernambuco, e que, dois anos depois, Frei Rafael de Jesus dissera serem em número de 150 [105]. O principal objetivo da invasão era a posse dos canaviais de Pernambuco e das capitanias adjacentes, e durante o seu domínio os holandêses se tornaram senhores de grande parte da área cultivada, sobretudo na região de Olinda, incluindo-se ali os centros de Iguaraçu e Goiana e a ilha de Itamaracá. Em 1638, por exemplo, dos nove engenhos de Goiana, sete pertenciam aos holandêses [106]. Apesar disto, não parece, pelo que se depreende dos trabalhos de Frans Post, que os invasores tenham de algum modo alterado o tipo de construção que os portuguêses haviam introduzido antes.

Na região de Olinda os holandêses encontraram uma arquitetura de madeira e barro. Segundo um de seus apologistas, os brasileiros contentavam-se com "uma casa de barro desde que vá bem o seu engenho" [107]. Um relatório oficial holandês refere-se às casas de engenho como sendo apenas melhores do que "miseráveis cabanas de argila" e, comentando-lhes a falta de confôrto, nota a ausência de quadros nas paredes [108]. Outro escritor holandês, mais tolerante em relação a essas casas do interior, descreveu-lhes a construção com alguma minúcia. "A maneira de construir dêles", escreveu, "consiste em

---

(105) *Diálogos das grandezas*, p. 51. Segundo Frei Rafael de Jesus, havia 150 engenhos em 1620 (*Castrioto Lusitano*, Lisboa, 1679, p. 677). Em 1638 o autor do *Breve discurso sôbre o estado das quatro capitanias conquistadas* arrolava apenas 150 engenhos em tôdas as quatro capitanias, dos quais só 99 estavam em funcionamento naquele ano (*RIAGP*, v. XXXIV, Nov. 1887, pp. 139-196).

(106) José Honório Rodrigues & Joaquim Ribeiro, *Civilização holandesa no Brasil*, S. Paulo, 1940, p. 241; José Antônio Gonsalves de Mello, Neto, *Tempo dos flamengos*, Rio, 1947, pp. 151-153.

(107) Rodrigues & Ribeiro, *op. cit.*, p. 325.

(108) Citado por Eduardo Prado, *Pernambuco*, v. III, p. 164.

fincar tantos esteios quantos são necessários para o tamanho da casa; sôbre êles, constroem um andar com a altura de um homem e por cima dêste andar um teto, coberto de telhas ou fôlhas de palmeira. Usam o andar térreo para depósito, fechando-o por meio de um entrançado de varas emboçado e cuidadosamente caiado por dentro e por fora". Em outro lugar o mesmo autor fala de um quarto cujo embôço era de tabatinga em vez de cal [109].

Pela descrição acima vemos que as casas portuguêsas do interior eram: (1) levantadas sôbre pilares ou esteios, usando-se o rés-do-chão para depósito; (2) feitas de pau-a-pique rebocado, empregando-se para tanto, segundo se depreende do que diz Brandônio, a tabatinga do leito dos rios [110]; (3) cobertas de telhas ou fôlhas de palmeira.

Pelas pinturas de Frans Post mais ainda se vê como eram de natureza homogênea essas construções. Tôdas as casas de porte por êle representadas, quer se encontrem isoladas entre rios sinuosos e terrenos de lavoura, quer a cavaleiro de um morro rodeadas pelos aldeiamentos de colonos, quer nos próprios limites da cidade do Recife, erguem-se sempre sôbre esteios de madeira. Não se encontra nenhuma indicação nas suas pinturas de que fôsse pedra o material empregado para êsses suportes, cujo tamanho vai dos troncos lisos e pesados que se vêm no mapa de Pernambuco por Barléus (Fig. 5), aos moirões fusiformes e irregulares de uma das casas menores representadas no quadro de Frans Post pertencente ao Palácio de Kensington [111].

Em outra paisagem de Post podem-se vêr claramente sapatas servindo de capitéis, apoios dos frechais, semelhantes

---

(109) Commelyn, citado *ibid.*, p. 148.

(110) *Diálogos das grandezas*, p. 197.

(111) Sousa Leão, *op. cit.*, fig. XIX. Todos os desenhos e pinturas de Frans Post mencionados neste texto vêm reproduzidas na obra citada, salvo anotação em contrário.

às que se empregavam nas fazendas de São Paulo e Minas Gerais (Coleção H. Smith, de Londres).

O andar térreo de tôdas essas casas era fechado em parte, às vêzes por paredes de sebe (Colleção Lima Cavalcanti, Rio) (Fig. 1), às vêzes por cercados de tábuas fincadas no solo, de modo a prover espaço para depósito, semelhante aos que havia nas casas da cidade de Olinda. Apenas numa representação do Engenho de Maciape [112], por Zacarias Wagner, os baixos da casa estão completamente abertos. Nesse exemplo a série de esteios continua fora do corpo da casa, suportando uma plataforma, constituindo assim um passadiço elevado que da casa leva a uma construção anexa, disposição certamente destinada à defesa contra inundações locais, como é o caso das casas sôbre estacas no Amazonas [113]. No quadro de Frans Post pertencente ao Germanisches Museum em Nuremberg vê-se no centro da parte térrea da casa um quarto fechado, ao redor do qual os esteios que suportam o pavimento superior formam como que uma colunata rústica.

A parte superior da casa, neste caso representada em curso de obras (ex-coleção Eduardo Prado — São Paulo), é como sempre, de um só andar, constituído por um engradamento de tábuas verticais e diagonais preenchido com barro segundo a técnica européia (pau-a-pique) usada tanto em Portugal quanto no norte da Europa. Embora as paredes externas fôssem em geral rebocadas em Portugal e no Brasil, aparecem algumas nas pinturas de Frans Post com estrutura aparente (mapa de Pernambuco e Coleção H. Smith).

Um dos elementos característicos do andar de cima é a varanda que, nas casas de fazenda, é formada apenas por uma abertura no corpo da casa em vez da sacada, de rigor nas casas

---

(112) Trata-se provàvelmente do Engenho Maciape pertencente a Francisco do Rego Barros, na Freguesia de São Lourenço, que em 1636 fôra confiscado e vendido a Elbert Crispynsen (*Breve discurso*, pp. 139-196).

(113) Uma casa de lavrador notàvelmente semelhante na ilha do Príncipe vem reproduzida em "*Arch. pitt.*", v. IX, 1866, p. 277.

da cidade, facilitando-se assim a comunicação entre esta parte da casa e as peças que lhe ficam por trás. Às vêzes, essas varandas situam-se no canto das fachadas (Biblioteca Municipal de São Paulo) outras vêzes no meio (Quai d'Orsay, Paris). Em Maciape, as varandas abertas ocupam inteiramente duas fachadas contíguas. De qualquer maneira as varandas são apenas enquadradas pela estrutura de madeira sem nenhuma ornamentação. Há apenas um exemplo de sacada com balaustrada de madeira (Nurenberg). Em todos os outros exemplos conhecidos vêm-se simples parapeitos, lisos como o resto da casa. A maioria das residências representadas pelas pinturas de Frans Post são de planta quadrada ou retangular. Às vêzes acontece haver galpões, ou qualquer outra construção improvisada de madeira, que aparece como excrecência ao volume compacto da casa (Col. H. Smith). Há dois exemplos de tôrres laterais, prováveis sobrevivências das casas fortes dos primeiros colonizadores. Em ambos os casos as tôrres elevam-se à direita da casa (Col. H. Smith e Rijksmuseum) e, pelo tamanho e forma, aparentam-se à tôrre de uma antiga igreja pernambucana, representada no quadro de Frans Post pertencente à Gemälde-Galerie de Schwerin. Conquanto não seja possível determinar qual o material empregado na construção das referidas tôrres devem as mesmas, em vista da grande solidez que aparentam, ter sido feitas de pedra ou tijolo. Brandônio fala de casas de pedra, mas provàvelmente referia-se às casas das cidades semelhantes à casa de Olinda por nós estudada [114]. No entanto o fato dos telhados das tôrres mencionadas acima serem providos de largos beirais, possìvelmente com o fim de proteger as paredes externas, talvez indique que, como o resto da casa, as tôrres fôssem feitas de pau-a-pique revestido [115].

---

(114) "... tambem as ha de pedra e cal bem lavradas" (*Diálogos das grandezas*, p. 194).

(115) Há pelo menos um exemplo de fachada ladeada por duas tôrres idênticas com escadaria que leva à porta da ala central. É o Engenho Megaípe, infelizmente destruído hoje em dia e que já foi dado como anterior (Melo, *op. cit.*, p. 122) e posterior (J. W. Rodrigues, *op. cit.*, fasc. VIII, fig. 146) à ocupação holandêsa.

Nas casas de Frans Post as janelas com quadros de madeira não tinham vidraças como as que Hadfield vira nas fazendas pernambucanas em 1854 [116]. Às vêzes colocavam-se-lhes grades de madeira como meio de defesa no caso de as casas serem mais baixas do que o comum (ex-col. Meyer, Leipzig). No mapa de Pernambuco por Barleus e no quadro de Kensington Palace vêm-se duas janelas geminadas, separadas por um mainel que vem a ser um dos esteios da própria estrutura da casa. Pelo menos num quadro (Nurenberg), pode-se vêr uma escada externa entre o chão e o sobrado, semelhante à escada externa de madeira que Koster viu no Engenho Aguiar em Pernambuco em 1811 [117].

Infelizmente, a documentação de Frans Post não nos permite avaliar as dimensões dessas casas grandes de engenho de Pernambuco. Deviam variar muito em tamanho, mas parece que eram em geral relativamente pequenas. As que eram de planta quadrada tinham telhados à guisa de pirâmides, isto é, telhados de quatro águas, terminados em ponta, como nas casas contemporâneas da Bahia e de São Paulo. Nas de planta retangular os tetos eram de cumieira e quatro águas, como entrou a ser de moda em Portugal pelos fins do século XVI [118]. Tôdas as casas principais eram cobertas de telhas, ficando o sapê reservado apenas para as senzalas. Assim pa-

---

(116) William Hadfield, *Brazil, the river Plate, and the Falkland islands*, London, 1854, p. 113. "The house is a very good example of many to be found upon the old sugar estates... The low roofs, the small, unglazed windows, situated under the very eaves of the building, the lean-to roof over a long varanda, the unceiled rooms, the uninhabited ground floor, partly used for store houses".

(117) *Op. cit.*, v. I, p. 261. Koster refere-se ao pau ferro e pau d'arco como as principais madeiras usadas em construção e está portanto de acôrdo com as descrições de madeiras brasileiras feitas por Juan Francisco Aguirre em 1783 ("*Anales de la biblioteca nacional*", Buenos Ayres, v. IV, 1905, p. 41). e Luiz dos Santos Vilhena em 1800 (*Recopilação de notícias soteropolitanas*, Bahia, 1921, v. II, p. 742).

(118) Há, entretanto, duas construções de dois pavimentos com telhados de empenas (Museus do Louvre e de Scheepvaart em Amsterdão). Uma vez que nenhuma das duas possui a varanda interna característica da casa de engenho típica e que na pintura de Amsterdão há uma sacada, parece não haver dúvida de que as edificações em aprêço pertençam à categoria das casas urbanas de Olinda.

rece que, por volta de 1630, as telhas européias já tinham excluído o uso da matéria vegetal para cobertura em quase tôdas as casas de engenho de Pernambuco excetuando-se apenas as de padrão mais modesto [119]. Na maioria dos casos tem-se a impressão de que os telhados estão cedendo e ameaçando ruir, talvez conseqüência de descuido e abandono dos proprietários holandêses, os quais por motivos de segurança ou negócios, ou por terem cargo de govêrno como Servaes Carpentier, preferiam morar no Recife [120].

Mesmo um estudo cuidadoso da arquitetura nas paisagens de Frans Post não nos permite descobrir nenhum indício claro de influências holandêsas. Em certa casa de engenho (Col. H. Smith) a estrutura de pau-a-pique aparente pode se assemelhar, pelo contraste vivo entre a madeira e o rebôco, às construções neerlandesas [121]. Entretanto a estrutura de madeira das casas pernambucanas sôbre esteios, é diferente de todos os exemplos holandêses de que tem conhecimento o autor, pois na Holanda todos os quartos da casa, exceto os que servem para depósito, ficam no andar térreo [122]. Só podemos imaginar que os donos holandêses não tenham modificado as casas de engenho tomadas aos portuguesês, e que para as casas novas que tiveram de construir tenham seguido a tradição portuguêsa. É o que se presume diante da informação existente sôbre a vida

---

(119) As denúncias da Inquisição fornecem informação interessante a êste respeito. Quando, a 7 de Agôsto de 1591, um inquisidor procurou o senhor de engenho bahiano Gaspar Lobo de Sousa "o acharam em casa com seus negros trabalhando e abrindo pindoga pera cobrir hua casa" (*Denunciações da Bahia*, 1591-1593, S. Paulo, 1925, p. 286). Tratava-se provàvelmente de alguma casa de empregados ou senzala.

(120) Carpentier, que serviu aos holandêses como governador da Paraíba e Rio Grande do Norte, comprara, antes de 1638, as terras de N. S. da Conceição em Jaboatão, Pernambuco, as quais tinham sido confiscadas a Antônio Pereira Barbosa (*RIAGP*, n.º XXXIV, pp. 139-196).

(121) Lembra as casas de granjas e os celeiros da província belga de Limburgo. Vide ilustrações do livro de Clemens V. Tréfois. *De Bouw der Boerenhoeven in de Zuidlijke Nederlanden*, Antuérpia, 1943, figs. 21, 40, 44.

(122) Sydney R. Jones, *Old houses in Holland*, London, 1913; Johan Hendrik Gallée, *Das Niederlandische Bauernhaus*, Utrecht, 1909.

rural durante o domínio holandês. Os senhores estrangeiros ficaram até o fim na dependência da mão-de-obra local para a manutenção de suas plantações[123]. Assim sendo, devem ter utilizado carpinteiros luso-brasileiros para suas edificações [124].

Ao descrever as casas de engenho que figuram nas paisagens de Frans Post, usamos propositadamente o adjetivo "português", e assim o fizemos por serem elas uma transcrição quase literal do tipo mais comum das casas rurais da mãe-pátria. Por tôdas as províncias no norte, desde o Minho e Trás-os-montes e por tôda a Beira-Alta e a Beira-Baixa encontra-se um tipo de habitação rural similar ao descrito [125]: os mesmos esteios no andar térreo usado para depósito, as varandas abertas e as escadas externas, quer no centro quer num dos ângulos da fachada [126], e os mesmos telhados de quatro águas e cumieira do Pernambuco do século XVII.

Todavia, no norte de Portugal onde o granito se encontra por tôda a parte e a madeira é rara, inverte-se o sistema de construção. As mais das vêzes, o edifício inteiro, inclusive a

---

(123) Johannes van Walbeeck & Henrique de Moucheron, *Relatório sôbre o estado das Alagoas em outubro de 1643*, "*RIAGP*", n.º XXXIII, pp. 155-165; *Breve discurso*, p. 167.

(124) Nas denunciações da Inquisição de 1595 encontram-se os nomes de vários construtores pernambucanos. Entre êles os dos carpinteiros Adrião de Góis, nascido em Odivelas em 1554 (*Denunciações de Pernambuco*, São Paulo, 1929, pp. 118, 189), Francisco Braz que em 1590 se achava no engenho de Diogo Pires "carpintejando na obra de seu engenho" (p. 394) e dos irmãos Miguel Pires e Pedralvares Landim, que, segundo as denunciações do Santo Ofício, eram mulatos nascidos em Pernambuco, o último em 1556 (pp. 190, 236, 244), e portanto os primeiros construtores naturais do país. Conquanto todos pertençam à geração anterior à vinda dos holandêses, é possível que algum dêles tenha tomado parte na construção dos edifícios que aparecem nas pinturas de Frans Post.

(125) Texto e ilustrações sôbre tais edificações encontram-se em Rocha Peixoto, *op. cit.*, v. I, n.º 2, Agôsto, 1905, pp. 106-110; v. I, n.º 3, Set., 1905, pp. 209-214; João Barreira, *A habitação em Portugal*, "Notas sôbre Portugal", Lisboa (?), 1908, v. II, pp. 147-178; *Guia de Portugal*, v. I, Lisboa, n. d., pp. 69-72; v. III, pp. 30-33.

(126) O Engenho Maciape tinha varandas dos dois lados. Elias Herckman, ao descrever a casa de Duarte Gomes da Silveira, um dos grandes latifundiários da Paraíba, nota que também possuía "Huma galeria ao redor" (*Descrição geral da capitania da Paraíba*, *RIAGP*, v. XXXV, 1886, p. 251).

escada de fora, é de pedra, e a madeira entra apenas no guarda-corpo das varandas e nas vigas do teto [127].

Podem-se também achar em várias partes de Portugal exemplos de casas torreadas extremamente parecidas às que se vêm nas pinturas de Frans Post [128], encontrando-se também outros elementos peculiares às casas pernambucanas em várias regiões da mãe-pátria e dos Açores. Uma das casas de tôrre representadas por Frans Post (Col. H. Smith) enfeita-se com um coruchéo piramidal do mesmo tipo usado em Portugal e nas ilhas. Em dois outros quadros (Schwerin e Mogúncia) há uma linda casa com uma "loggia" de arcadas no meio de extensa fachada [129]. A idéia de alas laterais com telhados próprios de quatro águas em forma de pirâmide sugerida pelo que se vê nessas pinturas, lembra loggie à italiana e pavilhões como os da quinta quinhentista da [130] Bacalhôa em Azeitão ao sul de Lisboa e vem a ser mais outra nota do sul de Portugal na arquitetura rural do Pernambuco seiscentista.

Estreitamente aparentadas às casas grandes são as construções anexas que também se vêm nas pinturas de Frans Post e que abrigavam as grandes moendas e outros mecanismos ne-

---

(127) Casas de madeira, chamadas "palheiros", assentes sôbre esteios ao longo da costa portuguêsa de Aveiro a Vieira fornecem precedente para a arquitetura inteiramente sôbre esteios de Maciape (*Guia de Portugal*, v. III, pp. 30-33).

(128) Vide Sequeira, *op. cit.*, sôbre numerosos exemplares quinhentistas e seiscentistas no norte de Portugal. No século passado existia um no centro de Guimarães (*Arch. pitt.*, v. VI, 1863, p. 345). A tôrre quatrocentista pentagonal do paço de Cadaval em Evora (Espanca, *op. cit.*, fig. 58) talvez tenha servido de modêlo a outros especimens mais modestos nos montes do Alentejo (*Guia de Portugal*, v. I, p. 71).

(129) Talvez seja a "maison d'un portugais noble" que aparece numa pintura de Frans Post enviada a Luís XIV (*Descrição dos quadros que o conde Maurício de Nassau ofertou a Luís XIV*, *RIAGP*, v. V, n.º XXXIII, p. 173).

(130) Joaquim Rasteiro, *Quinta e palácio da Bacalhôa em Azeitão*, Lisboa, 1898. Exemplos de "loggie" a meio da fachada aparecem mais ao norte, como na Quinta dos Bispos da Guarda em Castelo Branco, construída em fins do século XVI por D. Nuno de Noronha após sua elevação a sé em 1594, e ao Brasil no edifício da Misericórdia da Bahia do comêço do século XVIII.

cessários ao processamento da cana. São os engenhos pròpriamente ditos. O mapa de Pernambuco por Barleus mostra o tipo mais simples, no qual uma cobertura de telhas se apoia sôbre uma simples estrutura de madeira. Num desenho que pertenceu à coleção Grez, em Bruxelas, todos os lados do engenho são fechados por paredes de barro. Às vêzes, como ocorre no engenho de Maciape, havia subdivisões internas com portas e janelas. Nos Frans Posts de Roterdão e do Castelo Nederhemet também na Holanda, vê-se um belo pórtico de arcadas. Todos êsses pormenores são importantes porque parecem indicar a existência de alvenaria, provàvelmente de tijolos, nos primórdios da arquitetura rural de Pernambuco [131]. Todos êsses engenhos rivalizam com as casas grandes em tamanho e às vêzes ultrapassam-nas, do mesmo modo que no norte da Europa os celeiros e galpões são muitas vêzes maiores do que as casas da granja [132].

Com suas fileiras de grossos pilares e a massa pitoresca das cumieiras altas e as quatro águas muito inclinadas dos seus telhados, êsses engenhos continuaram a se construir em

---

(131) O inventário dos engenhos pernambucanos sitos entre o rio das Jangadas e o rio Una, feito pelo conselheiro Willem Schott em 1636, contém uma lista de edificações rurais de tijolo (Melo, *op. cit.*, p. 89).

(132) Não pode haver dúvida que em suas linhas gerais as edificações tradicionais das granjas da Frísia na Holanda e de trechos da Renania alemã so assemelham às das propriedades rurais pernambucanas. Ricardo Klapheck mostra-nos um velho moinho em Calkum, cujas coberturas irregulares de quatro águas de telhas com protuberâncias sustentadas por esteios de madeira trazem imediatamente à idéia as casas de purgar de Pernambuco (*Die Baukunst am Nieder-Rhein*, Duesseldorf, 1915-16, v. I, frontispício). Há casas antigas em Kempen que possuem o mesmo tipo de telhado desconjuntado e com beirais irregulares (*ibid.*, fig. 224). Tal comparação aumenta de interêsse ao se notar que os celeiros de pedra de Portugal são sobremodo diferentes das edificações pernambucanas primitivas. Por outro lado os telheiros abertos são comuns em Portugal onde existiam pelo menos desde o século XVIII. Para um estudo comparativo de exemplares do gênero em Recife e Lisboa vide R. C. Smith, *The woodbeach at Recife*, "*The Americas*", v. VI, n.º 2, Outubro 1949, pp. 215-233, figs. 2 e 3. Pode ser que as edificações rurais das pinturas de Frans Post sejam mais holandêsas que portuguêsas, mas enquanto não se aprofundar mais o estudo da matéria, a proposição acima não deve ser considerada mais do que uma hipótese.

Pernambuco e na Bahia pelos séculos XVIII e XIX a dentro [133].

As pinturas de Frans Post constituem uma fonte incomparável para o estudo da arquitetura rural do século XVII em Pernambuco. Mas deixam muito por dizer em relação às plantas e à ornamentação dos edifícios. É portanto motivo de grande júbilo o fato de um grupo de casas dos séculos XVII e XVIII, bem pouco conhecidas, ter sido carinhosamente estudado por Luís Saia, em publicação feita pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [134]. Essas casas rurais aparentam-se em seu aspecto tão estreitamente às casas desaparecidas de Pernambuco que, por meio delas, se pode achar resposta a muitas das questões em suspenso acêrca das casas de engenho do nordeste. Em São Paulo, a construção era também de barro e madeira sem o emprêgo de alvenaria. Têm a mesma planta quadrada e compacta, os mesmos telhados de quatro águas, de pavilhão, ou de águas mestras, varandas nos cantos ou no meio de uma ou mais das fachadas, e janelas protegidas por balaústres de madeira com seção quadrada, diagonalmente colocados. Em outras palavras, provam que o mesmo tipo ou sistema de construção prevaleceu, aproximadamente ao mesmo tempo e dentro das mesmas circunstâncias, tanto no norte quanto no sul do Brasil. De fato as casas de São Paulo são mais recentes do que as representadas por Frans Post,

---

(133) Vários se encontram ainda de pé em Pernambuco e na Bahia, como os engenhos nas cercanias de Morenos, Cidade do Cabo e Nazaré no primeiro dos dois estados, e os engenhos Freguesia, Vitória e Matoim no segundo, para citar apenas uns poucos. Também se erguiam edificações dêste gênero para outros fins utilitários. O armazém para exportação de madeira construído no Recife em 1788 tinha ao mesmo tempo esteios de pau d'arco e pilares centrais de pedra (*ibid.*, figs. 1, 3 e 5). Também semelhantes eram os armazéns estabelecidos em Belém do Pará por D. Francisco Inocêncio de Sousa Coutinho na vigência de seu govêrno entre 1790 e 1803 (*ibid.*, fig. 4). O viajante inglês John Mawe encontrou galpões do mesmo gênero à volta de estalagens provincianas nas suas peregrinações pelas estradas do sul do Brasil em 1807 (*Travels in the interior of Brazil*, Philadelphia, 1816, p. 71).

(134) *Notas sôbre a arquitetura rural paulista do segundo século*, RSPHAN, v. VIII, 1944, pp. 211-275.

sendo que entre as de data conhecida, a mais antiga é de 1618 e a mais recente de 1743. Supõe-se, no entanto, que algumas, cuja data não se conhece exatamente, possam ser de meados do século XVII.

Em dois pontos as casas de São Paulo diferem das de Pernambuco. Primeiro por se assentarem sôbre um taboleiro, com muros de sustentação de pedra, enquanto as do norte se assentavam em geral com naturalidade sôbre as encostas, como as casas rurais do norte de Portugal. Segundo, salvo um único exemplo, possuíam apenas um andar diretamente assente sôbre o solo sem o intermédio de pilares (Fig. 9). Indo de 25.00 x 17.70 a 15.50 x 15.25, parecem regular em tamanho com a maioria das casas grandes pernambucanas. Uma das razões da pouca altura das casas paulistas deve ser o sistema de construção adotado, pois eram feitas de "taipa de pilão" em vez de "pau-a-pique". Neste último sistema, como indica Koster, erigia-se primeiro uma estrutura de madeira cujos vazios se enchiam com barro. Pelo processo paulista primitivo, entretanto, construíam-se as paredes de barro prensado dentro de uma armadura de madeira removível, deixando ficar apenas, a intervalos de cêrca de 1 metro umas tábuas que serviam de refôrço ao barro maciço [135]. Desta maneira, sendo o barro endurecido pràticamente o único elemento de suporte, a construção de andares superiores tornava-se difícil. Mais tarde, quando o pau-a-pique veio a substituir a taipa de pilhão em São Paulo, os sobrados tornaram-se freqüentes [136]. Baseando-se nas pesquisas de Luís Saia, é possível descrever a fachada tipo de uma

---

(135) John Mawe, um dos primeiros estrangeiros a visitar São Paulo deixou bem conhecida descrição desta técnica (*op. cit.*, p. 74), descrição esta repetida mais tarde pelos americanos D. P. Kidder e J. C. Fletcher (*Brazil and the Brazilians*, Philadelphia, 1875, p. 363). Auguste de Saint Hilaire, que esteve em São Paulo em 1818, chamou ao sistema de construção "pisé très solide" (*Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine*, Paris, 1851, p. 25).

(136) Esta técnica é a encontrada pelos cientistas alemães Spix e Martius em Taubaté quando visitaram a capitania de São Paulo (*Travels in Brazil in the years 1817-1820*, London, 1824, v. I, p. 313).

casa paulista do século XVII: bem ao meio, uma varanda aberta e dividida por esteios de madeira. A sensação de simetria resultante é ainda aumentada pela existência de uma única janela ao meio de cada um dos dois panos de parede entre os quais se abre a varanda (Embu, Cotia, Bairro Tatuapé, Padre Inácio). Às vêzes a varanda fica a um lado da fachada (Sítio Querubim), como se dá com algumas casas de Pernambuco.

A planta típica de uma casa paulista, inclui uma grande sala central, iluminada não só pela varanda como (Fig. 10) por uma abertura idêntica nos fundos. Em Mandu a sala central mede 9.20 por 6.45, e para ela abrem-se, de cada lado, dois quartos aproximadamente do mesmo tamanho que os outros dois quartos que se abrem para a varanda da frente (4.30 x 5.30). A mesma disposição se repete nos fundos da casa, resultando daí uma fileira de quatro peças semelhantes, de cada lado da sala principal. Quanto ao uso a que se destinavam essas peças, fazia-se uma distinção bem clara entre a parte pública e a particular. Assim, a varanda da frente tinha um caráter público com lugar disponível para negócios entre o dono da casa e os visitantes. Servia a varanda também como uma espécie de nave para a capela da fazenda instalada num dos quartos da frente que para ela se abrim. O quarto correspondente a êste do outro lado da varanda, servia aos hóspedes. Desta maneira, tôda a frente da casa destinava-se ao contato formal com o mundo exterior.

Para lá dêste trecho ficava o espaço destinado ao uso da família: os cômodos de dormir à volta da sala de estar e de jantar central, isto é, três quartas partes da área total da casa. Quanto às cozinhas, parecem não se incluir neste rol e há razões para crêr que para tanto se usasse o quintal da casa, embora algumas das varandas trazeiras mostrem sinais de ter servido de cozinha.

A maioria dessas casas seiscentistas de São Paulo está hoje em dia despojada de ornamentação. Na de Embu que,

pela fachada, é um protótipo do grupo, os esteios de madeira da varanda são extremamente simples e sem nenhuma pretensão decorativa. A do Padre Inácio, entretanto, possuía notáveis peças de entalhe e conserva ainda portas e fôlhas de madeira entalhadas. Sendo uma das maiores do grupo 20.50 x 18.75), foi como as outras provida de largos beirais a fim de proteger a face das paredes de taipa dos efeitos das chuvas. Os cachorros dêsses beirais eram entalhados com ornatos de flôres estilizadas não muito diferentes dos ornatos da fachada da antiga igreja jesuítica de Belém do Pará (1718-1719) (137), além de pares de volutas, das quais a externa terminava-se por uma cabeça de animal fantástico semelhante a um delfim ou peixe (Fig. 11). Tais motivos zoomórficos não são raros na ornamentação dos retábulos portuguêses seiscentistas de madeira, e no altar-mór da velha missão jesuítica dos Reis Magos no Espírito Santo (138) podem-se vêr formas bem semelhantes à dessas beiradas esculpidas.

As colunas de madeira de seção quadrada existentes na varanda da casa do Padre Inácio são caprichosamente entalhadas; têm almofadas em losangos nas quatro faces dos pedestais. Êsses mesmos volumes e motivos ornamentais foram repetidos nos capitéis. Losangos foram também aplicados em maior escala nas pranchas que revestem as extremidades da varanda e de nôvo nas almofadas da porta principal e das janelas, parecidos com os da casa do Pátio de S. Pedro, em Olinda. Duas portas com losangos em relêvo sôbre as almofadas, aparentemente do século XVIII, ainda ornam a varanda

---

(137) Serafim Leite, *O colégio de Santo Alexandre e a igreja de São Francisco Xavier de Belém do Grão-Pará, RSPHAN*, v. VI, 1942, pp. 221 a 240; *História da Companhia de Jesus no Brasil*, v. III, 1943, pp. 214-217; R. C. Smith, *Arte Barrôca de Portugal e do Brasil, Panorama*, n.º XXXVIII, 1949, fig. 16). Note-se também o emprêgo de uma fiada vertical de almofadas na fachada da referida igreja exatamente como na varanda da casa do Padre Inácio.

(138) Lúcio Costa, *A arquitetura jesuítica no Brasil*, "RSPHAN", v. V, 1941, fig. 18 (antes da restauração); Leite, *op. cit.*, v. V, 1945, fig. oposta p. 232 (posterior à restauração em 1944).

da casa de Tatuapé em São Paulo. Em tôdas essas casas, os balaústres das janelas têm a mesma seção quadrada e colocados com as faces de esconso.

A porta principal da velha chácara de São Bento em São Paulo, que traz a data de 1702, tem como principal ornamento uma banda contínua de guillochés, ou seja, de filetes entrelaçados, que lembram a ornamentação esculpida na pedra dos portais baianos do mesmo período. No caso em aprêço, aquêle guilloché combina com uma fiada menor de um ornato reminiscente da cordagem manuelina (139). Tal conjunto ornamental vem a constituir o tratamento arquitetônico mais cuidado de tôda a região, mas pode-se supor que tenha existido também em outras residências paulistas hoje despojadas de sua ornamentação primitiva.

As principais características da arquitetura residencial paulista do século XVII podem-se pois resumir como segue: (1) a plataforma sôbre a qual se assenta a casa; (2) a planta quadrangular; (3) as paredes de taipa de pilão; (4) os telhados de quatro águas; (5) a fachada constituída pela varanda entre a capela e o quarto de hóspedes; (6) disposição dos quartos à volta da sala central. A planta da casa rural pernambucana do mesmo período era possìvelmente a mesma, e não é improvàvel que tivesse o mesmo gênero de ornamentação entalhado na madeira das portas, janelas, varandas e beirais.

O domínio holandês no Brasil durou quase um quarto de século, de 1630 a 1654. Não há, pelo que acabamos de vêr, indícios de que nesse período de 24 anos os holandêses tenham

---

(139) Êste extraordinário motivo decorativo naturalista, tão proeminente na Tôrre de Belém e no Convento de Cristo em Tomar, sobreviveu às tendências classicistas dos fins do século XVI em Portugal e reaparece em dois importantes monumentos da segunda metade do século XVII: a fachada da antiga igreja jesuítica de N. S. da Conceição em Santarém (1676) e a portada do antigo mosteiro augustiniano de São Vicente de Fora em Lisboa cuja data não se pode estabelecer com exatidão (R. C. Smith, *A arte barrôca*, figs. 3 e 9).

trazido contribuição alguma à arquitetura rural na área por êles ocupada em Pernambuco ou nas capitanias vizinhas. As igrejas, conventos, casas grandes, e na maior parte dos casos, os edifícios rurais das pinturas de Frans Post nada evidenciam que não seja típico da tradição portuguêsa na América. Tão pouco pode-se dizer que os dominadores holandêses tenham exercido muita atividade em construção urbana. Ao contrário do que fizeram na América do Norte, no Brasil não fundaram nenhuma cidade nova (140); não conseguiram desenvolver os povoamentos existentes, tais como Igaraçu, Goiana, e Itamaracá em Pernambuco, ou os do Rio Grande do Norte e Paraíba. Embora tenham dicidido reconstruir Olinda em 1635, abandonaram a idéia em 1641, sob o pretexto de que poderia vir a ser uma ameaça à sua própria segurança. Tôda a atenção dos holandêses concentrou-se, pois, no desenvolvimento do Recife, sede de seu govêrno e pôrto essencial para a exportação do açúcar. Sob a direção do governador, o Conde João Maurício de Nassau e seus ajudantes, construíram a primeira cidade digna dêste nome na América portuguêsa.

Quando da queda de Olinda em 1630, Recife era um arraial de pescadores pequeno e sujo na ponta da península dominada pela velha capital de Duarte Coelho. Contudo, algumas vistas antigas mostram que o Recife já possuía sobrados. O chefe holandês, Diederik Waerdenbuch, decidiu então aproveitar o surgidouro protegido pelos recifes que deram o nome à cidade. A 2 de Abril de 1630 escrevia êle à Companhia das Índias Ocidentais na Holanda pedindo-lhe tijolos, pedreiros, carpinteiros, e "dois ou três bons engenheiros". Sabe-se que dois dêsses profissionais, André Drewisch e Pedro van Buren, trabalharam no Recife de 1631 a 1648, e provàvelmente vieram para atender ao pedido de Waerdenbuch. A êstes nomes podem-se ajuntar:

---

(140) Os principais estabelecimentos foram: Fort Orange (Albany), 1624, Fort Amsterdam (New York), 1626, Zwaanendael (Lewes, Delaware), 1631, e Wilmington, Del., 1683.

o do arquiteto militar português Christóvão Alvares, o do judeu Baltazar da Fonseca construtor de pontes, e os dos mestres pedreiros Jan Jansz de Leide, Siecke de Groot, Michiel Peterson Schilder, e mais o do português Manuel da Costa (141).

Tão ràpidamente cresceu o Recife durante os primeiros anos do domínio holandês, que Johan Ghijselin, tendo partido em 1634, já notou grandes mudanças ao voltar em 1637, em companhia do Conde de Nassau (142). De tal modo já se encontrava apinhada a cidade, que Nassau decidiu estender-se pela ilha de Antônio Vaz, entre os rios Beberibe e Capibaribe, dando ao conjunto urbano o nome de "Mauricéia" em 1639. Em 1644, as duas ilhas eram ligadas pela primeira ponte de vulto construída no Brasil, obra de Baltazar da Fonseca. Na ponta leste da ilha, lançaram-se nove ruas retas e perpendiculares entre si, o primeiro exemplo importante de trama quadrangular no urbanismo brasileiro primitivo. No extremo oeste foi estabelecida uma grande praça, plantada com palmeiras em 1639, e nela se erigiram os dois palácios que dão a Nassau o direito de ser considerado o primeiro construtor principesco da América portuguêsa.

O autor do inventário compilado em 1654 arrola 290 residências nos dois bairros da Mauricéia (143). A maior parte delas

---

(141) Melo, *op. cit.*, pp. 38, 50, 52 (nota 45), 53, 57, 63, 64, 68, 78, 85, 93, 96, 107, 110, 173, 271, 293, 310. Sousa Viterbo menciona um Cristovão Alvares que recebeu ordem de voltar a Portugal em 1656, e afirma que êle "prestou relevantes serviços, como engenheiro e como militar, em Pernambuco na guerra contra os hollandezes, desde 1620 até 1654". (*op. cit.*, v. 1, pp. 19-22). Parece pois improvável que êste seja o Cristovão Alvares transfuga, que, segundo prova Melo à luz de documentos, construiu fortificações para os holandêses no Recife.

(142) Melo, *op. cit.*, p. 63.

(143) Várias casas do bairro operário na ponta leste da ilha tinham sido destruídas na defesa dos holandêses contra a reconquista portuguêsa (*ibid.*, pp. 101-102). Com intuito de comparação cabe notar que Nieuw Amsterdam (New York) possuía em 1660 de 333 a 342 casas (J. N. Phelps Stokes, *Iconography of Manhattan Island*, New York, 1915, v. II, p. 351). A cidade norte-americana, que como a Mauricéa se erguia sôbre uma ilha, tinha visto o número de seus habitantes crescer de 270 em 1628 (*ibid.*, p. 134) a apenas 1500 em 1664, enquanto a capital de Pernambuco tinha passado de cêrca de 1809 habitantes em 1636 a uma população regular de aproximadamente 6000 no tempo do Conde

era de tijolos, material preferido pelos holandêses, no Brasil, como no seu país de origem [144]. O inventário dá as casas de pedra como "obra portuguêsa", e as de tijolo como "fabricadas por flamengos" [145].

Nenhuma das casas holandêsas do Recife encontra-se ainda de pé. Felizmente, os artistas de Maurício de Nassau mais uma vez nos correm em auxílio por meio de vistas autênticas da cidade tal como a viram. Para o livro de Barleus, Frans Post desenhou um panorama da Mauricéia, juntamente com duas vistas dos palácios de Nassau e mais um desenho e uma pintura das casas na ilha de Antônio Vaz. No "Zoobiblion" de Zacarias Wagner, há duas aquarelas de cenas de rua no Recife. De tais fontes pode-se extrair bom cabedal de informações sôbre a arquitetura urbana dos holandêses em Pernambuco [146].

Maurício de Nassau. (Melo, *op. cit.*, pp. 81-83). Como resultado desta diferença em população as casas do Recife tiveram de ser feitas mais altas que as de Nova Amsterdão e com menor espaço para jardins à volta das casas. A falta de contato com outra civilização européia ou com um clima radicalmente diferente fêz com que a arquitetura dos holandêses na *Nieuw Nederlandt* fôsse um reflexo mais puro e coerente da arquitetura da máe-pátria do que o foram as edificações holandêsas do Recife. A assim-chamada *Prototype View of Nieuw Amsterdam* de 1650-1654, assim como o *Castello Plan* de cêrca de 1660 mostram fileiras de casas com oitões em degraus e feitas de madeira e tijolo exatamente iguais às das cidades holandêsas. Os moinhos de vento holandêses, inexistentes nas vistas brasileiras, aparecem nas vistas de Nieuw Amsterdam. A ausência de um personagem aristocrático, como o Conde de Nassau, e a limitada riqueza da grei, impediram que as casas do governador em Nieuw Amsterdam fôssem mais do que versões ampliadas das casas de habitantes abastados.

(144) Entre 1631 e 1639 (pois sòmente depois de 1643 se desenvolveu no Recife uma produção local capaz de satisfazer inteiramente a procura) mais de 300.000 tijolos vieram dos portos holandêses como lastro dos navios (*ibid.*, p. 90). Talvez também tenham vindo como lastro as partidas de pinho de Riga mencionadas em documentos, inclusive janelas, armazéns e até casas préfabricadas (*ibid.*, pp. 91-92, *Inventário*, pp. 16, 148). Por vêzes os holandêses construíram andares superiores sôbre as paredes de pedra das casas térreas portuguêsas (*ibid.*, p. 78). Pouco uso se fêz da pedra, exceto para a pavimentação das ruas, embora em 1641 Nicolaes Bradle tenha sido encarregado de talhar pedras para uma nova casa da câmara (Melo, *op. cit.*, p. 62).

(154) *Inventário*, pp. 133, 151.

(146) Tanto o desenho de Frans Post quanto a pintura com êle relacionada encontram-se em coleção particular no Rio de Janeiro; o desenho vem reproduzido *apud* Sousa Leão, *op. cit.*, p. 62. As duas vistas por Zacarias Wagner estão incluídas como ilustrações na obra de Joaquim Cardoso, *Observações em tôrno da história da cidade do Recife no período holandês*, *RSPHAN*, v. IV, 1940.

No Recife, os holandêses ao contrário do que fizeram em outras de suas colônias americanas, deixaram de seguir exclusivamente as próprias tradições construtivas. Desviaram-se mesmo profundamente delas, parte por causa do clima, parte pela influência da arquitetura luso-brasileira. Tanto Frans Post quanto Wagner mostram-nos casas típicas da classe média holandêsa da época, feitas de tijolos com pitorescas empenas em degraus (klokgevel) na frente da casa, e providas de meias portas holandêsas e fôlhas de madeira pelo lado de fora das janelas. Uma de tais casas num quadro de Frans Post parece até ter na empena um moitão para içar materiais, do tipo usado nas casas por êles construídas em Albany e Manhattan. É preciso notar, entretanto, que na mesma casa há uma sacada por cima da porta. Duas dessas casas na aquarela de Wagner da ilha também possuem as mesmas sacadas nas empenas, umas das quais é protegida por telhas como as de Olinda, enquanto a outra liga-se com o jardim por meio de uma escada de madeira e tem nas janelas balaústres como os que se usavam nas casas rurais luso-brasileiras. Nenhum dêstes elementos pode ser encontrado na arquitetura tradicional dos Países Baixos [147], e todos parecem derivar do contato recente com os brasileiros, e do clima, que os induziu a abrir as casas à brisa do mar. Na vista da cidade por Frans Post, aparecem umas casas altas e estreitas de dois andares ou mais, consideradas típicas do Recife. As empenas dessas casas são de ponto alto, como se dá com as empenas em degraus de que já falamos. Assim se procedia, à imitação da Holanda, a fim de aumentar o espaço habitável sob o telhado. Não se deve entretanto esquecer que, neste caso, as empenas não dão para a rua, pertencem às fachadas laterais da casa, à semelhança das velhas moradas portuguêses de Olinda, e ao contrário do que se praticava na Europa do norte e nas cidades holandêsas da América

(147) Para ilustrações de casas seiscentistas na Holanda, vide: Francis R. Yerbury ed. *Old domestic architecture of Holland*, London, 1924; Jones, *op. cit.*

do Norte. A explicação de tal diferença pode-se talvez encontrar na necessidade de descarregar sôbre a rua, e não sôbre as paredes de meiação, as águas das chuvas torrenciais de Pernambuco. Seja qual fôr a causa real de semelhante inovação, permanece o paralelo com a tradição luso-brasileira de construir.

A segunda aquarela de Wagner representa uma rua do Recife, a Bockestraet, com suas casas de mercadores judeus que a fizeram mais tarde ser chamada "rua dos judeus" (Fig. 12). A segunda casa à esquerda do quadro tem cunhais de cantaria, o que leva a crer ser ela a velha sinagoga de 1636, descrita no inventário de 1654 como o único prédio de pedra na rua. Os telhados são quase todos de quatro águas. Se seguiram nisto a tradição portuguêsa ou o modêlo das casas pequenas com quatro águas de telhado introduzidas na Holanda no século XVII parece-nos questão impossível de se resolver [148]. De qualquer modo as casas da Bockestraet possuem pelo menos dois elementos caracterìsticamente brasileiros: a sacada quase idêntica à de Olinda, na casa à extrema esquerda do quadro, e o entalhe à volta da porta mesma casa, que lembra o que já vimos em São Paulo.

Durante os cinco primeiros anos de residência na Maurícéia, Nassau morou num casarão pertencente à Companhia das Índias Ocidentais que ficava na ilha, uma quadra para trás da ponte. Na vista desenhada por Wagner a referida casa aparece como uma construção de caráter extremamente híbrido, com um pórtico de arcadas e uma escadaria externa como as das fazendas pernambucanas. Com o intuito talvez de denotar a autoridade do morador, a casa possuía uma cúpula otogonal

---

(148) Sacheverell Sitwell mostra uma casa térrea semelhante em Monnikendam e um sobrado em Hoorn (*The Netherlands*, London, 1948, figs. 43 e 72). Durante o século XVII as margens do rio Vecht encheram-se de pequenas casas de recreio muito parecidas com as da referida rua do Recife (Remmet van Luttervelt, *De Buitenplaatsen aan de Vecht*, Lochem, 1948, figs. 11-13).

de tipo holandês [149], em cujas janelas havia rótulas luso-brasileiras. Nas janelas do pavimento térreo havia balaústres à moda brasileira, enquanto as de cima, que provàvelmente, eram as dos aposentos do governador, e, talvez as primeiras janelas de vidro do Brasil, eram subdivididas por mainéis de tipo europeu.

Em 1643 erigiu-se para Nassau um paço, chamado da Bôa-Vista, no outro lado da ilha. O inventário de 1654 chama-o "huma grande caza chamada a boa vista, com suas galerias e janellas, e no alto da mesma casa hum torreão; obra flamenga e vistosa" [150]. Segundo Barleus, Nassau havia-o mandada fazer para seu prazer e defesa, "longe das terras dos muitos condes e príncipes que eram seus parentes [151]. Nada diz sôbre o tamanho ou o material de que era construído, o qual, no entanto, parece ter sido o tijolo [152]. Em todo o caso, o edifício, pelo que nos dá a conhecer a ilustração de Frans Post para o livro de Barleus, é mais outro exemplo da natureza exótica das edificações holandêsas no Recife. Em linhas gerais, aparece como uma grande construção quadrada, encimada por um torreão, e mais quatro tôrres quadradas nos cantos. A idéia do risco parece provir das residências dos parentes de Nassau na Holanda e na região alemã do baixo Reno. O partido caracterizado por um bloco central com tôrres nos ângulos fôra trazido de Ancy-le-Franc em França, para aquela região, por Joist de la Cour, que construiu em 1560 Schloss Horst em Broiche, de pedra e tijolo [153]. Castelos semelhantes foram construídos em Clèves

---

(149) Uma cúpula notàvelmente semelhante no risco existiu sôbre a casa seiscentista Weersteyn aan de Vecht (*ibid.*, fig. 16).

(150) *Op. cit.*, p. 131.

(151) *Op. cit.*, p. 151.

(152) Frei Manuel Calado escreveu em 1648 que Nassau foi ajudado por brasileiros "a fazer as suas duas casas, assim esta do jardim aonde morava, como a da Boa Vista sôbre o Capivaribe... porque uns lhe mandavam a madeira, outros a telha, e o tijolo, outros a cal (*Valeroso Lucideno e triunfo da liberdade*, Recife, 1942, pp. 113-114).

(153) Klapheck, *op. cit.*, v. I, p. 148, fig. 160.

no século XVII, com fossos e tôrres alvarrãs (154). A nobreza batava, em estreitas relações com aquela parte da Alemanha, introduziu o partido na Holanda desde os primórdios do século XVII, como se vê pelo castelo de Nederhorst, perto de Amsterdão, de cêrca de 1630 (155). Os coruchéus octogonais das tôrres de ângulo dêsse castelo parecem ter sido reproduzidos exatamente na Bôa Vista. Contudo, os telhados de ponto baixo e a forma da tôrre central no paço de Nassau são de aparência inteiramente lusa (156). É possível que a construção do Palácio da Bôa Vista tenha sido confiada ao engenheiro português Cristóvão Álvares, tido em alta estima pelos holandêses, e que em 1641 (157), dois anos antes de se terminar a construção do mesmo, fiscalizara a construção da ponte sôbre o Beberibe, o que explicaria os elementos lusos do palácio.

De estilo definitivamente mais erudito era a segunda residência construída por Nassau a sua própria custa como a Bôa Vista, na ilha de Antônio de Vaz, provàvelmente entre 1639 e 1643. "Hum sítio com duas tôrres e boas cazas", chamaram-no o Palácio de Friburgo, em honra da independência holan-

---

(154) *Ibid.*, figs. 41, 42, 44, 45.

(155) Luttervelt, *op. cit.*, p. 79, fig. 8.

(156) A planta de Ancy-le-Franc era também conhecida em Portugal na época. Felipe II da Espanha trouxera-a para Madrid e tornou-se preferida para as edificações reais, casas de câmara e residências nobres erigidas "no estilo flamengo" de tijolo combinado com pedra e ardósia, durante o reinado daquele monarca e de seus sucessores imediatos. O palácio felipino do Ecorial constitui a versão mais grandiosa e completa do chamado tipo flamengo. Em Madrid, nos primórdios do século, o edifício foi imitado em escala menor construindo-se sôbre as tôrres dos cantos lanternins mais trabalhados (Juan de Contreras, *Historia del arte hispanico*, v. IV, Barcelona, 1945, pp. 9-10, figs. 16-20). Estando Portugal ligado à Espanha nesta época pelo golpe de estado de 1580, não é de admirar que o Paço das Côrtes-Reais em Lisboa, onde morava Cristóvão de Moura, principal agente de Felipe II em Portugal, tenha sido edificado de acôrdo com a mesma maneira. Velhas vistas do palácio, feitas antes do incêndio que o consumiu em 1751, mostram coruchéus de canto empinados como os da Boa Vista (R. C. Smith, *Woodbeach at Recife*, fig. 2). Veja-se também a tôrre do seminário de Santa Teresa no Salvador que data de cêrca de 1680.

(157) Melo, *op. cit.*, pp. 107-108.

dêsa [158], vindo a chamar-se Palácio das Tôrres depois de 1654 (Fig. 13). Pela água-forte de Frans Post vê-se que êsse estranho edifício se compunha de um corpo central ligado por meio de arcadas a dois corpos laterais idênticos entre si. As duas tôrres altas [159], também ligadas entre si por uma arcaria com as proporções de um aqueduto, alçavam-se por trás do corpo central. Os telhados eram todos de quatro águas. Embora haja razões para crêr que as partes principais do palácio fôssem de tijolo, as tôrres eram talvez de pau-a-pique, de onde o emprêgo das arcadas que as sustentavam [160].

O Palácio de Friburgo foi muito além dos limites arquitetônicos até então atingidos no Brasil Colonial. O grande arquiteto holandês Jacob Van Kampen propagara em sua pátria uma admiração pelos desenhos de Palladio quase igual à que Inigo Jones criara na Inglaterra nos primeiros anos do século XVII. Em Friburgo isto se evidencia pelo uso das arcarias de ligação e pela subdivisão do edifício em cinco corpos, pois é êste precisamente um dos esquemas mais conhecidos de

---

(158) *Ibid.*, pp. 118-119. O projeto de Friburgo é atribuído sem prova documentária a Pieter Post (1608-1669), arquiteto holandês e irmão do pintor Frans Post. Pieter Post colaborou na construção da Mauristshuis, a elegante residência de Maurício de Nassau na Haia (*ibid.*, p. 116), e se ocupou do planejamento da Mauricéa embora nunca tenha vindo ao Brasil. O fato de terem estado os dois irmãos a serviço de Nassau e o próprio estilo de Friburgo, reforçam a crença de ter sido Pieter Post o autor do projeto.

(159) Estas tôrres, uma das quais servia de marco visível a seis ou sete milhas da costa, são a única parte do palácio descrita pelo livro de Barleus (*op. cit.*, pp. 144-145). Após a volta dos portuguêses ao Recife as tôrres foram demolidas e o palácio se destruiu aos poucos (Arquivo Histórico Colonial, Lisboa, Carta de D. Thomaz José de Mello, de 11 de Abril de 1789, Pernambuco, pp. 11-5). O corpo central do palácio alojou por muito tempo o tesouro real em Pernambuco e foi descrito e reproduzido por James Henderson em *A history of Brazil*, London, 1821, p. 392.

(160) A descrição de Friburgo como "la maison avec les deux tours blanches" na lista de quadros enviados a Luís XIV (*RIAGP*, v. V, n.º XXXIII, pp. 155-165) parece indicar o uso de rebôco que poderia talvez cobrir uma construção de tijolo; é provável que a construção tôda fôsse revestida de rebôco de modo a imitar a pedra como acontecia com os edifícios paladianos de Vicenza. Henderson diz que o palácio estava caiado quando êle o viu antes de 1821 (*op. cit.*, p. 392). Por outro lado é significativa a observação feita por Sousa Leão em carta ao autor de 25 de Setembro de 1950, de que as linhas do madeiramento se podem ver claramente nas tôrres tal como aparecem na vista por Frans Post do livro de Barleus.

Palladio, e que êle emprega nas suas "villas" da região de Vincenza e Veneza. As duas tôrres podem ter sido inspiradas por um projeto de residência com duas tôrres, publicado por Sebastiano Sérlio em seu livro famoso [161]. Friburgo também possuía um frontão à italiana, talvez o primeiro em edifício público do Brasil, o que o aparenta à Mauritshuis, a linda residência do mesmo Nassau na Haia [162].

Conquanto o palácio, em grande parte destruído no século XVIII, pareça não ter produzido nenhum efeito sôbre a evolução da arquitetura brasileira, é muito provável que tenha exercido influência na Europa. Entre 1647 e 1672, Nassau foi governador de Clèves, na Renânia, e reconstruiu a cidade de maneira suntuosa. De 1660 a 1667, seu vizinho de Duesseldorf, Conde Felipe Guilherme de Pfalz, encarregou Giovanni Lolio Sadler (1663-1679) da construção do castelo de Benrath. Velhas vistas dêsse edifício, anteriores à sua destruição no século XVIII, mostram a notável semelhança do mesmo com Friburgo (Fig. 14) [163]: os mesmos três corpos unidos por arcadas e as mesmas tôrres altas ligadas por imponente muralha. Como que para aumentar a semelhança já existente, Schloss Benrath ficava entre duas lagoas, tal Friburgo, entre o rio e um grande tanque praticado na ilha. É possível que Maurício de Nassau, famoso como mecenas até na côrte de Luiz XIV, tenha passado o risco de seu exótico palácio brasileiro às mãos do construtor de Benrath, uma vez que Felipe Guilherme, de quem fôra hóspede em 1653 o futuro D. Pedro II, de Portugal, deve ter tido interêsse pelos assuntos luso-brasileiros. Se tal coisa fôr verdade, pode-se então reivindicar para o palácio de Friburgo a rara distinção de ter, como obra do Nôvo Mundo, exercido influência na arquitetura européia.

---

(161) *Tutte d'opere d'architettura di Sebastiano Sérlio*, Venetia, 1584, v. VII, p. 205.

(162) Vide nota 158. A reprodução dêste palácio apud Sousa Leão, *op. cit.*, p. 22, é de especial interêsse por mostrar, ao lado da Mauritshuis, uma tôrre com coruchéu poligonal como os da Boa Vista.

(163) Klapheck, *op. cit.*, v. I, pp. 315, 333, 335; figs. 341 e 342.

O palácio de Nassau marca o ponto culminante na obra dos construtores holandêses na América. Em outras partes do Recife, demonstraram durante o seu curto domínio um interêsse pelo planejamento urbano, que antecipa em mais de um século o trabalho dos colonos brasileiros. Proporcionaram liberdade de circulação por meio de pontes e de ruas pavimentadas e traçadas regularmente. Criaram mercados, jardins zoológicos e botânicos, e praças bem plantadas. Em todo o resto do Brasil foi preciso esperar o fim do século XVIII e a vinda da côrte portuguêsa para o Rio em 1808, para que se fizessem coisas dêste gênero.

Comparado com o Recife, Salvador, a capital dos vice-reis do Brasil nos meados do século XVII, parecia mais uma aldeia demasiado desenvolvida do que uma metrópole [164].

Todavia, nas décadas seguintes, a cidade começa a assumir aspecto mais de acôrdo com a sua qualidade de sede do Govêrno Geral. Em 1660, D. Afonso VI manda o governador Francisco Barreto de Menezes (1656-1663) construir uma casa da câmara e cadeia "de pedra e cal" no mesmo sítio do antigo edifício, ao fundo da praça principal da cidade alta [165]. Em 1698, o que já se havia feito neste sentido foi consideràvelmente aumentado por D. João de Lencastre, então governador (1694-1702), mandando levantar a tôrre sôbre a entrada ao meio da fachada, a qual, juntamente com as arcadas do andar térreo, serviu de modêlo para as câmara de Maragogipe e Santo Amaro no Recôncavo, e de outros lugares da colônia. Apenas, em vez de ser sôbre colunas, é sôbre simples pilares de alvenaria que repousam as arcadas dêsses edifícios de menor importância. Embora a fachada principal da casa da câmara de Salvador tenha sido completamente modificada em fins do século XIX, o pátio interno e o resto da parte externa do edifício, cuja aparência

---

(164) Gilberto Freyre chama as cidades brasileiras dos séculos XVI e XVII dependências dos engenhos e fazendas (*Sobrados e mucambos*, p. 33).

(165) Silio Boccanera Jr., *Bahia epigráphica e iconográphica*, Bahia, 1928, p. 23.

pouco mudou, provam até que ponto a construção de 1660 mantinha a mesma singeleza e sobriedade de estilo das primeiras casas de Olinda.

Três anos mais tarde, Francisco Barreto de Menezes recebeu ordens de erguer uma residência condigna para os governadores, no lado sul da praça [166]. Dêste edifício, aumentado em 1691, existe uma descrição bastante extensa, feita por Luís dos Santos Vilhena [167], a qual, juntamente com algumas velhas fotografias, constitui a principal fonte de informações sôbre o velho paço seiscentista, uma vez que o reformaram em 1912 [168], sem se ter aparentemente feito anotação alguma de seus detalhes (Fig. 15).

O paço dos governadores do Brasil era um edifício de pedra rebocada, coberto por um telhado de quatro águas, e com cêrca de 37 ms. de largura [169]. Tinha um único sobrado, com onze janelas de frente, cada qual com sua sacada e guarda corpos de ferro. Um pouco para a esquerda do centro abria-se uma imponente portada, composta por colunas dóricas geminadas e respectivo entablamento no andar térreo, e cuja composição abrangia o andar de cima, onde colunas dóricas singelas e um frontão de arco rompido enquadravam uma das janelas. Frontaria e portada derivadas ambas dos solares aca-

---

(166) *Ibid.*, p. 6. É possível que a casa da câmara assim como o paço dos governadores tenham ambos sido projetados por um dos engenheiros militares designados para a praça da Bahia, Felipe Guitau ou Gitão, um francês chegado em 1647 (Sousa Viterbo, *op. cit.*, v. I, pp. 474-476) e substituído por Pedro Garim depois de 1661 (*Doc. hist.*, v. XX, 1930, p. 304).

(167) *Op. cit.*, v. I, pp. 95-96.

(168) Boccanera, *op. cit.*, p. 6. O velho paço, no qual se alojou D. João VI à sua chegada em 1808, não conseguiu impressionar a maioria dos viajantes do período colonial, pois nem o mencionam em seus escritos. Um viajante francês anônimo que viu o prédio entre 1702 e 1706, achou que não merecia o nome de palácio (*Journal d'un voyage sur les costes d'Afrique*, Amsterdam, 1723, pp. 238-239). O próprio Vilhena diz ser a residência dos governadores "não muito decente", à vista do pouco espaço que provia para a moradia da família. O poeta bahiano Gregório de Matos em 1692 satirizava o edifício chamando-o de "alta morada" embora soubesse que dentro da cidade havia edificações mais altas pertencentes a particulares (*Obras* , Rio, 1930, v. V, p. 99).

(169) Viana, *op. cit.*

chapados dos primórdios do século XVII em Lisboa [170], como o palácio dos Condes de Almada ao pé do Rocio, onde em 1640 se tramou o movimento para a restauração de Portugal. A própria portada, que como parte mais nobre do risco lembra muito as entradas ladeadas por colunas geminadas recomendadas por Sérlio para a arquitetura majestática [171], encontra precedente imediato na portada central da antiga igreja dos jesuítas do Pôrto, obra do início do século XVII [172]. O resto da fachada do velho paço, que pela fotografia aqui reproduzida mostra sinais de consideráveis modificações, contrasta com a nobreza da portada: janelas e portas mesquinhas e irregularmente espaçadas, e mais a capela dos Passos, feita para servir às procissões da Quaresma, cuja guarnição em arco saliente sôbre o paramento do muro é, em quase tudo, idêntica a uma outra capela existente no solar Saldanha, constituía mais uma nota dissonante no conjunto [173].

---

(170) Para uma descrição dessas casas, veja-se Raul Lino, *L'évolution de l'architecture domestique au Portugal*, Lisbonne, 1927, p. 12.

(171) *Libro estraordinario... nel quale si dimostrano trenta porte di opere rustica con diuersi ordini*, Venezia, 1566, figs. 38, 39.

(172) Uma portada semelhante e em ruínas que se pode identificar como a da igreja carmelita de Olinda (Sousa Leão, *op. cit.*, figs. XX, XXII, XXIII) prova que o motivo em questão já estava em uso em Pernambuco antes de 1630. Na Bahia fôra antecipado por um risco de Frias que se encontra atualmente no Itamaratí, feito para um seminário que no entanto parece não ter sido jamais construído.

(173) Pelo que diz Vilhena pode-se fazer uma idéia da divisão interna do palácio. No lado oeste do pavimento térreo ficavam as salas da Arrecadação da Real Fazenda, de acôrdo com o costume seguido por todo o império e que consistia em instalar as repartições fiscais na maior proximidade da residência do governador. O resto do andar era ocupado por peças de serviço, por um pátio com varandas de madeira de dois lados e uma entrada no lado leste que levava aos aposentos da família no andar de cima, do qual ocupavam apenas pequena parte. O resto dêste andar superior era ocupado por uma série de "grandes e magestozas salas", que incluía certo número de escritórios pelos quais se chegava à sala de audiências ou Sala do Docel no canto noroeste do edifício e com quatro janelas para o oeste, no dizer de Vilhena. O resto da fachada principal continha a secretaria do governador, reorganizada por D. Fernando José de Portugal e Castro (1788-1800) no findar do século. No canto sudoeste do edifício havia uma galeria com vista sôbre a baía de Todos os Santos, e que ao tempo de Vilhena possuía grandes vidraças, instaladas talvez pelo mesmo governador. Os aposentos principais deviam ter tetos de barrete ou de gamela como os que ainda existem na sala norte da velha câmara.

Pela segunda metade do século XVII tornaram-se mais comuns em Lisboa as casas mais altas com os aposentos principais no andar superior, e as ladeiras estreitas e íngremes por trás de São Roque no Bairro Alto assim como as subidas da Alfama encheram-se de solares imponentes e severos, cada qual a querer subir mais alto do que o outro a fim de melhor avistar o soberbo estuário do Tejo. Não é pois de surpreender, que na cidade do Salvador, cuja topografia se assemelha à da velha Lisboa, se viesse a construir de maneira análoga.

Nas vizinhanças do Terreiro de Jesus, onde já ao tempo de Gabrial Soares ficavam as melhores residências, existem ainda alguns dêsses antigos solares baianos, que à semelhança de seus irmãos lisboetas, se distinguem por suas belas portadas, às vêzes situadas ao meio da fachada (Seminário de São Dâmaso, Fig. 16), outras vêzes e de preferência, a um extremo da fachada (Praça Anchieta n.º 8 e 20) ou apenas deslocadas do centro (Paço arquiepiscopal, Solar do Saldanha, Solar dos Sete Candieiros). Algumas delas, tal a da Secretaria de Educação (Fig. 18), foram retiradas do local primitivo e colocadas em outros edifícios. Dado que algumas dessas portadas são datadas, e que a outras se pode atribuir data por meio de documentos, podemos inscrever a maioria delas no periodo que mais ou menos se estende de 1674 (Secretaria de Educação) a 1715 (Paço arquiepiscopal) [174]. Do mesmo modo, em certos

---

O Solar Berquó, que pela data na portada parece ser de 1691, evidencia influência imediata do paço dos governadores. Durante o século XVIII continuaram-se a construir residências dêste tipo. Em 1765, o general Fernando da Costa Ataíde Teive, governador do Pará de 1763 a 1772, comprou a casa que Domingos Bacelar acabara de construir em Belém de acôrdo com o mesmo estilo, para transformá-la num hospital militar. A casa ainda existe, embora modificada pelo acréscimo subseqüente de um frontão na fachada (Antônio Ladislau Monteiro Baena, *Ensaio corográfico sôbre a província do Pará*, Belém, 1830, p. 249). A aparência primitiva da casa, com suas janelas e portas antiquadas de vergas retas e guarda-corpos de ferro simples e severos, encontra-se reproduzida na prancha n.º 19 de um álbum de plantas e elevações aquareladas de Antônio José Landi, datado de 1771 e pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa (Col. Pombalina).

(174) "Casa que tem portaes de cantaria". Duas vêzes aparece êste título no *Livro velho do mosteiro de São Bento* do ano de 1677 às páginas 325 e 358. O paço arquiepiscopal foi construído, para o grande prelado e edificador D. Sebastião Monteiro da Vide,

casos a pedra-lioz creme evidencia a proveniência lisboeta de algumas delas, enquanto em outras, de origem local, o material usado é a pedra arenítica local. Em geral tôdas elas têm de 2.87 ms. (casa na Ladeira da Praça) a cêrca de 3.20 ms. (São Dâmaso) de altura, embora a portada do Paço dos Arcebispos chegue a ter 6.50 ms. Tôdas, direta ou indiretamente procedem de modelos portuguêses.

De acôrdo com o risco, as portadas baianas podem-se dividir em duas categorias. Na primeira, a portada é emoldurada apenas por uma guarnição retangular encimada por uma cimalha reta. Tal tipo aparece em sua forma mais simples no portal de pedra lioz do Solar dos Sete Candieiros, cuja única ornamentação é constituída pelo lintel apainelado e pelas armas da família Fonseca Galvão dentro de um cartucho de volutas aparentemente de feitio posterior. De mais fino lavor são as portadas de pedra baiana quase idênticas entre si, do Seminário de São Dâmaso e da casa da Praça Anchieta n.º 8, à volta de cujos umbrais, enquadrados por pilastras dóricas com caneluras, correm guillochés formados por curvas entrelaçadas, uma sôbre a face externa, e outra, em escala maior, sôbre a face interna ou aduela do portal. Ambas as portadas têm entablamento dórico e moldura de óvulos. A portada da Praça Anchieta n.º 8, tem ainda por cima da cornija dois pináculos anões a enquadrar uma pedra de armas. A portada do Solar de São Dâmaso, a que não se veio ajuntar outra ornamentação, é sobremaneira parecida no risco a uma das entradas para a sacristia da Misericórdia da Bahia. Ambas com a referida portada da Praça Anchieta, devem ser tôdas obra do mesmo artífice. Esta última encontra paralelo interessante

---

arcebispo da Bahia de 1701 a 1722, em terreno doado em 8 de Fevereiro de 1707, e pelos têrmos do contrato, o edifício devia estar terminado dentro de oito anos (Viana, *op. cit.*, p. 420). Ainda em 1725, uma residência com portada semelhante às do século XVII foi construída em Cachoeira à Praça da Aclamação n.º 4. Riscos semelhantes aos da segunda categoria continuaram a ser usados para portadas de capelas e conventos. A de São Miguel é de 1734.

na porta da sacristia da igreja jesuítica do Senhor Bom Jesus de Gôa (1594-1605), sôbre cuja cornija se vêm dois vasos, um de cada lado de uma cartela, acentuando-se assim o caráter homogêneo da arte no império português do século XVII.

A segunda categoria de portadas baianas caracteriza-se pelo emprêgo de frontões curvilíneos rompidos pelas empenas, que criam volutas. A não ser dêste modo, é grande a variedade de tipos de ornamentação que se observa. A bela portada de pedra local, de 1674, atualmente na Secretaria de Educação (Fig. 18), é enquadrada por duas meias-pilastras, e um entrelaçado de curvas também lhe corre à volta do alisar e da aduela da guarnição, o que, de maneira remota, a aparenta às portadas da primeira categoria. O mesmo pode-se dizer da grandiosa portada de pedra portuguêsa do Paço do Arcebispo, cujas severas pilastras apaineladas repetem um motivo de uso comum nas portadas das igrejas e palácios portuguêses do século XVII [175]. A porta do Solar Berquó, de 1691, tem alizares de orelhas, isto é, com ressaltos nos cantos, à maneira de outros exemplos da mesma categoria. O remate é de arco partido, influência talvez da portada do Paço dos Governadores, e no frizo leva uma grega de elos de corrente, reminiscente das bordas dos painéis seiscentistas de "azulejos de tapete", semelhantes aos que se vêm na catedral da Bahia. As portadas de pedra baiana da Rua Carlos Gomes n.º 57, datada de 1696, e do Edifício Margarida, na mesma rua, são de tal modo parecidas, que se podem também atribuir ao mesmo artífice. Ambas têm ressaltos ou "orelhas" no alizar, e frontispícios de volutas com motivos ornamentais complicados entre as mesmas. A primeira leva sôbre o frizo uma carranca no meio de uma faixa de fôlhas de acanto que lembra as vinhetas de xilogravura dos livros da época, nas quais é talvez inspirada. A segunda tem dois con-

---

(175) As pilastras e umbrais apainelados foram talvez tirados de Sérlio que fêz uso do motivo em vários de seus desenhos (*Libro estraordinario*, figs. 10, 19, 20, 27-29, 33, 34, 50, 51).

solos enfeitados de pérolas muito parecidos com os da talha de igreja contemporânea, que lhes devem ter servido de modêlo. A essas duas portadas pode-se juntar outra semelhante, datada de 1701 e pertencente ao antigo Seminário dos Jesuítas (Solar Ferrão), à Rua Maciel de Baixo, em que também se vê um frizo de fôlhas e no alto um grupo de figuras canhestras, que, à semelhança das que existem à Rua Carlos Gomes 57, talvez representem almas. A meia altura dos umbrais da portada da Rua Maciel, os filetes do alizar formam outro ressalto, à maneira de farpas, motivo êste encontradiço na arquitetura espanhola e hispano-americana do tempo. O fato de tal se dar em Salvador, apenas neste caso e nas portas superiores da fachada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, construída entre 1702 a 1703, leva-nos a pensar que o arquiteto desta última, Gabriel Ribeiro, seja talvez o autor da portada do Solar Ferrão, à Rua Maciel de Baixo [176].

Sem par em Salvador é a portada, estranha porém impressionante, do velho Solar Saldanha, em cujo conjunto se inclui a janela do andar de cima, como acontece em solares lisboetas da época. O elemento mais notável desta portada é a talha em pedra local que a cerca, enriquecida com colunas engastadas e figuras humanas semi-nuas, sustentadas e encimadas por grandes consolos de fôlhas de acanto, o conjunto todo a destacar-se com vulto sôbre o paramento da parede. Novamente aqui sente-se forte influência da talha portuguêsa em madeira, e a respeito se poderia citar uma série inteira de paralelos. Consolos semelhantes de madeira encontram-se em abundância, sobretudo na igreja próxima do Convento de São Francisco. A videira esculpida no fuste das colunas é um dos elementos mais encontradiços nos retábulos de talha dourada de entre 1675 e 1715 [177]. As fôlhas curtas de acanto dos um-

---

(176) Rodrigo Melo Franco de Andrade, *O mestre da igreja da Ordem 3.ª de S. Francisco da Baía, "Manhã"*, Rio, 1 de out., 1943.

(177) L. Costa, *op. cit.*, fig. VI.

brais são iguais às do cadeiral do côro de São Bento no Pôrto (1704), e as fôlhas de carvalho das aduelas são repetições dos motivos usados nas guarnições das portas da Capela Dourada do Recife, de cêrca de 1700 [178]. Enfim, a semelhança estreita entre as figuras em pé da portada e as que se encontram na parte superior da fachada da Ordem Terceira de São Francisco na mesma cidade, leva-nos também a crêr na autoria de Gabriel Ribeiro em relação ao risco da suntuosa portada do Solar do Saldanha.

As casas a que pertencem essas portadas têm relativamente pouco que se lhes compare em interêsse. O Paço dos Arcebispos, o mais grandioso de todos edifícios do grupo (Fig. 17), é o único a possuir cimalhas nas janelas. No Seminário de São Dâmaso, as janelas do segundo pavimento têm um painel retangular de pedra por baixo da guarnição, como se dá com as janelas dos fundos da Casa da Câmara. O Solar Saldanha é provido de uma bela escadaria de pedra que se bifurca acima do patamar, como deveria ser na escadaria do Paço dos Governadores, e conserva ainda, à volta de seus aposentos principais, barras de azulejos historiados, com a assinatura "Ferreira" [179]. Várias dessas residências conservaram suas belas portas de almofadas, uma das quais, atualmente na Secretaria de Educação (Fig. 18), tem carrancas semelhantes à do frizo da portada da Rua Carlos Gomes n.º 57, entalhadas nas almofadas [180]. Restam ainda hoje em dia alguns vestígios

(178) Smith, *The golden chapel of Recife, "Brazil"*, v. XXII, n.º 4, Abril, 1947, pp. 2-7. O altar-mór foi encomendado a Antônio Santiago em 1698.

(79) É interessante notar que muitos dos padrões geométricos e de fôlhas de acanto usados na talha de madeira encontram-se também nas bordas dos painéis de azulejos seiscentistas, especialmente nos chamados "azulejos de tapête". Em ambos os casos deve ter havido imitação das barras decorativas publicadas por Sérlio.

(180) Estas carrancas lembram as da base do cruzeiro em frente ao arruinado seminário franciscano de Santo Antônio de Paraguassu na Bahia. Na sacristia da Santa Cruz de Coimbra, construída por Pedro Nunes Tinoco em 1626-27 já se tinham empregado máscaras decorativas, assim como na fachada coêva da igreja jesuítica das Onze Mil Virgens, hoje a Sé Nova de Coimbra. Os frontões rompidos de ambos os edifícios fornecem um bom precedente português para as portadas bahianas do século XVII.

de esculturas nos interiores para nos lembrar os "medalhões romanos" do quarto em que nasceu o poeta Gregório de Matos em 1633 (181). Entre êsses vestígios conta-se um estranho cordor ornamentado com losangos no velho edifício jesuítico da Rua Maciel de Baixo.

Pelos fins do século XVII, a cidade do Salvador possuía cêrca de duas mil casas (182). Grande parte delas se amontoava dentro dos estreitos limites da cidade baixa, entre o pôrto e a alta escarpa do morro. Dos dois lados das ruas estreitas e tortuosas, alinhavam-se os altos prédios que chegavam às vêzes a ter até três sobrados como as casas altas do Recife. Tendo aparecido pela primeira vez nos panoramas de Frézier e Corréal (183), tais prédios foram depois cuidadosamente delineados numa aquarela que se conserva no Museu do Estado da Bahia (Fig. 19), obra talvez do século XVIII (184), pois mostra vários edifícios já bem estragados. O rebôco, caído em diversos lugares, deixa vêr claramente os tijolos ou o madeiramento das paredes (185). Êsse documento dá uma vívida idéia dos velhos e irregulares prédios seiscentistas, cujas sacadas e varandas de rótulas se projetavam tão longe, que, no dizer de Vilhena um século após, as casas pareciam quase tocar-se sôbre o meio da rua (186). Daí resultava sombria e mal arejada desordem que

---

(181) *Op. cit.*, v. VI, p. 37.

(182) *Capt. William Dampier's voyages* (1699), New York, 1905, v. II, p. 378.

(183) Frézier, *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chily,* Paris, 1732, pp. 276-278; François Coréal *Relation des voyages... aux Indes occidentales,* Paris, 1722. O autor chegou à Bahia a 31 de outubro de 1685.

(184) A referida aquarela, catalogada sob o número 31.65, mede 0,36 m por 0,68 m e é feita a tinta e côres de aguada sôbre papel. Descrevi-a bastante pormenorizadamente em *Some views of colonial Bahia, Belas Artes,* 2.ª série, n.º 1, Lisboa, 1948. pp. 31-47.

(185) *"Les maisons y Salvador sont hautes, & presque toutes de Pierre de taille & de Briques..."* (*Relation d'un voyage fait en 1695... par le sieur Froger,* Paris, 1698, p. 138).

(186) *Op. cit.*, v. I, pp. 91-92. Em 1758 o viajante sueco Johan Brelin chamou atenção sôbre a irregularidade dessas casas (*Beskrifning öfver en äfventyrlig resa til och ifrän, Ost-Indien, Södre America, och en del of Europa,* Upsala, 1758, p. 96). Um século mais tarde Robert Avé-Lallement chamou ao Salvador *"ein Gewirr von Haüser, Kirchen, Kloster,*

lembra as vielas medievais da velha Lisboa, descritas por Bromley em 1694 [187], e que mais tarde chamaram a atenção de Costigan, Link e Hautefort nas suas viagens [188].

A aquarela em questão pode ser identificada como uma vista da área a beira-mar em que se encontrava o Mercado de Santa Bárbara, que crescera em tôrno da capela dêsse orago [189], e cuja entrada aparece por debaixo de um arco à extrema direita do quadro. Entre os vários elementos de construção importantes que a vista nos mostra, estão os cais de pedra, as arcadas e pilares iguais aos das casas ribeirinhas de Lisboa, do Pôrto e de Ponta Delgada, o grande número de sacadas de madeira, algumas com os "telhadinhos" descritos por Vilhena, assim como varandas corridas e galerias de madeira, algumas das quais existem em outros bairros da cidade. A aquarela de Santa Bárbara fornece prova da ocorrência, já então, de trapeiras, que aparecem sôbre o telhado ao fundo do quadro, de diversos tipos de chaminés portuguêsas como as que se vêm nas pinturas de Frans Post, e de portadas de pedra semelhantes às dos solares dos fins do século XVII ainda existentes. Uma das portadas lembra a da Casa dos Sete Candieiros pela pedra d'armas que a encima. Outra tem uma porta almofadada quase idêntica à da Rua Maciel.

Ao findar-se o segundo século de colonização, os portuguêses haviam implantado com firmeza a arquitetura tradicional da mãe-pátria na terra nova, impondo-lhe assim uma li-

---

ein Chaos von Gassen, Plätzen Winkeln und Querstrassen" (Reise durch Nord-Brasilien im Jahre 1859, Leipzig, 1860, v. I, p. 10). Em 1626 a Câmara do Salvador ordenou "que não se faça nenhum passadiço, nem varanda, nem sacada, que passe de três palmos sobre a rua" (*Documento históricos* do Arquivo Municipal, Salvador, n. d., v. I, p. 19). No fim do século XVII a distância foi restringida para "dous palmos e meyo".

(187) *Op. cit.*, pp. 13-14.

(188) Arthur W. Costigan, *Sketches of society and manners in Portugal*, London, 1787, v. II, pp. 36-37; Frederick Link, *A picture of Lisbon*, London, 1809, pp. 12-13; Charles d'Hautefort, *Coup-d'oeil sur Lisbonne et Madrid en* 1814, Paris, 1820, p. 11.

(189) Vianna, *op. cit.*, p. 343.

nha de desenvolvimento que haveria de manter-se até o fim do período colonial. As casas rurais do norte de Portugal tinham servido de modêlo às casas rurais de Pernambuco, no norte, e de São Paulo no sul, embora no Brasil, o barro tenha substituído na feitura das paredes a pedra do Minho e das Beiras. A arquitetura urbana de pedra e cal do Renascimento português, com seus robustos cunhais à moda de pilastras dóricas, e suas guarnições de portas e janelas da maior simplicidade, fôra empregada nos edifícios públicos e casas de tôdas as povoações primitivas ao longo da costa. Olinda prosperara e fôra em seguida destruída. Recife florescera numa inopinada e estranha mistura de hábitos construtivos da Europa nórdica e meridional. Salvador, a velha capital, ao findar do século XVII, ia-se tornando "a nobre e opulenta cidade", réplica modesta mas autêntica no Nôvo Mundo da grandeza e do pitoresco de Lisboa.

Caberia ao século XVIII fornecer outras cenas à arte de construir, no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais, por onde entrariam no país as novas e variadíssimas influências arquitetônicas, provindas da Itália, da França e da Inglaterra através de Portugal.

Durante o século XVIII as casas e edifícios públicos brasileiros continuaram a seguir sem grandes variações os modelos portuguêses congêneres. Na mãe-pátria o século divide-se em três períodos que aproximadamente correspondem aos reinados de três soberanos, cada qual com sua significação artística marcada. No reinado de D. João V (1706-1750) predomina a influência barroca romana dos fins do século XVII. Com D. José I (1750-1777) entra em moda o rococó francês, e com Dona Maria I (1777-1816) começa a impor-se o espírito da arquitetura neo-clássica internacional.

No Brasil essas três fases, superpondo-se às vêzes umas às outras, aparecem claramente expressas nas várias artes. No que toca à arquitetura residencial e civil, a obra realizada

é ao mesmo tempo mais modesta em escala e mais sóbria de ornamentação que a produção portuguêsa. Além do mais, as tradições construtivas, de si tão arraigadas na colônia, retardaram até meados do século o aparecimento regular das inovações decorativas do reinado de D. João V no vocabulário arquitetônico do país. De fato, era tal a uniformidade da expressão arquitetônica por todo o país, e tão limitada em cada região a tendência a afastar-se de certos tipos básicos, que não se torna difícil fazer um breve resumo das características mais importantes da arquitetura civil do século XVIII no Brasil.

MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Durante todo o século XVIII a madeira e o barro continuaram a ser os principais materiais usados em construção. Em 1774 o arcebispo da Bahia comunicava a Lisboa que a maioria das igrejas de sua arquidiocese era feita "de adobe ou terra com seo rebôco de cal" (190). O mesmo se dava no sul, onde São Paulo não deixou de ser durante todo o período colonial a "city of mud" que Mawe e Saint Hilaire descreveram. Os bandeirantes paulistas que desbravaram as Minas Gerais ao findar do século XVII, levaram consigo as técnicas paulistas do barro, especialmente a do pau-a-pique, para as novas terras, onde elas passaram a ser quase a única forma de construir em uso durante o primeiro período da arquitetura colonial mineira de 1700 a 1750. Na região recentemente anexada do Rio Grande do Sul, recomendava-se em 1780 que a pedra para a construção de casas fôsse dada de graça, com o intuito de contralançar a influência espanhola predominante da construção de adobe (191). Conquanto, de modo geral, as construções de barro

---

(190) *Annaes da Biblioteca nacional do Rio de Janeiro*, v. XXXII, 1910, p. 284.

(191) *Notícia particular do continente do Rio Grande do Sul "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro"*, v. XXI, 1858, p. 250. Convém lembrar a propósito a afirmação feita por Brandonio em 1618 de que um ricaço na Paraíba oferecera uma recompensa a quem lhe construísse a casa com pedras. (*Diálogo das grandezas*, p. 145).

dêem logo a idéia de prédios modestos, como as casas térreas das cidades e vilas brasileiras, edifícios da importância da antiga Intendência em Sabará, hoje Museu do Ouro, eram, nos primórdios do século XVIII, feitos de pau-a-pique (Fig. 22).

No Recife e outros pontos de Pernambuco, o tijolo continuou a ser o material de construção preferido, pois a boa pedra para edificação era ali menos abundante do que em outras partes do Brasil. Segundo Vauthier, construiam-se no Recife fachadas de "parede dobrada" com a espessura tradicional de dois tijolos grandes de 44 cm por 22 cm por 6 a 7 cm [192], alternando-se uma fiada de tijolos de ponta com outra de tijolos de lado, de modo a dar a amarração portuguêsa típica. Na Bahia o tijolo era comumente usado em combinação com a pedra, reservando-se esta última para a parte inferior da parede, e o primeiro para a parte de cima e para a volta das portas e janelas.

Em tôdas as aglomerações brasileiras, exceto em São Paulo, fazia-se uso extenso da pedra na construção de edifícios de responsabilidade. A respectiva técnica era a mesma do século anterior, isto é, o uso da pedra aparelhada restrito apenas ao enquadramento decorativo de paredes de alvenaria rebocadas. Apenas alguns edifícios, como o corpo central da Câmara de Ouro Preto, eram todos de cantaria. Vêrgas e portais de pedra lioz, freqüentemente chamada pedra do reino continuavam a ser importados de Lisboa. Tal costume perdurou até meados do século XIX na Bahia, onde o arenito local é de côr e grão inferiores em beleza ao granito do Rio de Janeiro. Com isto, a pedra proveniente da capital passou a gozar de maior estima, de sorte que pelos fins do século XVIII o belo granito carioca obteve quase sempre a preferência dos construtores locais. Em Minas Gerais dispunha-se de pedra-sabão de colorações variadas de cuja maciez, adequada a um lavor delicado, souberam

---

(192) *Op. cit.*, pp. 153-154.

tirar proveito com maestria o Aleijadinho e sua escola. George Gardner louvou o arenito vermelho das casas que viu em São Luís do Maranhão [193], enquanto na Paraíba um calcário creme fornecia belo substituto para o mármore [194].

As tonalidades dos molduramentos de pedra, variáveis de região a região, constituíam importante elemento de côr nos edifícios do século XVIII. Nada nos leva a crêr que nesse período as paredes externas rebocadas fôssem pintadas com as côres brilhantes em uso nos períodos subseqüentes. Os brasileiros dos tempos coloniais, ao que parece, mostraram a mesma preferência que tinham os portuguêses pelas paredes brancas, já notada pelos primeiros viajantes em outras partes do império. Apenas em Goa há referência a casas pintadas de vermelho por fora [195]. No entanto, já antes do fim do período colonial parece ter-se modificado tal uso, pois em 1807 Mawe

---

(193) George Gardner, *Travels in the interior of Brazil*, London, 1846, p. 550.

(194) O engenheiro americano Thomas Ewbank estendeu-se sôbre a sobrevivência dos sistemas de construção coloniais no Rio de Janeiro em meados do século XIX. "O tijolo é pouco usado a não ser para fogões, arcos de descarga por cima das portas e janelas e para fiadas de remate a fim de servir de apoio aos frexais para caibros. (Não há nenhuma casa de tijolo no Rio)... Os tijolos não são bem cozidos; são de dez polegadas por cinco e duas polegadas e meia de espessura. As paredes das casas no Rio são extremamente grossas; para casas de dois pavimentos raramente têm menos de cinco pés abaixo do chão. Não são constituídas por fiadas, mas sim tomadas por numerosos pedaços de duas polegadas a meia polegada, metidos na argamassa entre as pedras grandes, de modo que antes de ser feito o embôço a parede parece ser constituída inteiramente por êsses fragmentos" (*Life in Brazil*, New York, 1856, p. 187). Êste sistema de construção se aparenta ao sistema do revestimento de pedra sôbre estrutura de madeira comumente usado em Lisboa onde era tido como proteção contra os terremotos (J. B.F. Carrère, *Tableau de Lisbonne em 1796*, Paris, 1797, pp. 31-32). James Wetherell, que começou a escrever suas notas em 1845, disse que "os bahianos ainda mandavam vir de Portugal pedras de cantaria, vergas e peitoris; antes de ser embarcada a pedra é de certo modo talhada de acôrdo com as diversas funções a que se destina na construção" (*Stray notes from Bahia*, Liverpool, 1860, p. 104). Vauthier encontrou êste sistema ainda em uso na mesma época em Pernambuco e assegura que deixou de ser usado pela primeira vez no Rio de Janeiro (*op. cit.*, p. 156).

(195) Pyrard de Laval, *op. cit.*, v. II, pp. 35-36. Tal uso pode ter sido um reflexo no Brasil do gôsto por paredes vermelhas, que segundo crê Raul Lino apareceu no século XVII em Portugal com o intuito de imitar o efeito das construções de tijolo aparente na Espanha e em outros países.

viu em São Paulo casas "stuccoed in various colors" (196). As guarnições de madeira nas fachadas eram geralmente, pintadas de verde (197), embora o vermelho e o azul fôssem também usados no Rio Grande do Sul (198) e em Minas Gerais, onde em Diamantina os beirais eram às vêzes ornamentados com desenhos de flôres estilizadas de côres vivas (199)

PLANTAS

As casas das cidades do século XVIII conservam na maior parte dos casos a feição das plantas da casa de Olinda, em que os aposentos da família ficavam quase todos no andar de cima. Em várias das melhores casas de Minas e do Salvador a planta se duplicava de cada lado da escadaria central. Os bandeirantes de São Paulo levaram a planta típica da casa rural seiscentista para Minas Gerais, onde permaneceu em uso por mais de cem anos como prova de contínua influência na América portuguêsa das habitações rurais tradicionais do norte de Portugal. Não longe de Conselheiro Lafaiete há uma série dessas casas que têm a vantagem de ter conservado quase intacta sua aparência original. É interessante notar que várias dessas casas, tôdas de varanda na fachada, se apoiam sôbre pilares segundo o costume português seguido em Pernambuco nos primórdios do século XVII, de modo que a êste respeito elas são mais caracterìsticamente fiéis aos modelos europeus do que as primitivas casas de São Paulo. Explica-se talvez pelo nôvo influxo de imigração portuguêsa que veio para as Minas Gerais.

---

(196) *Op. cit.*, p. 71.

(197) D. Domingos do Loreto Couto, *Desagravos do Brazil e glorias de Pernambuco*, (1757), *ABN*, v. XXIV, 1902, p. 156. Richard Coker em 1780 escreveu sôbre a Vila Real de Santo Antônio em Portugal: "as casas são feitas de maneira uniforme e perfeita, pintadas de branco e com janelas verdes" (*Travels though several provinces of Spain and Portugal*, London, 1799, p. 239).

(198) Luccock, *op. cit.*, p. 176.

(199) Alguns dêstes desenhos vêm reproduzidos em côres por J. W. Rodrigues, *op. cit.*, fasc. IV, fig. 76.

Em planta, conservam a grande sala central rodeada pelos quartos e, em alguns casos, a capela contígua à varanda da frente. Duas modificações importantes no tipo seiscentista operadas pelo século seguinte, tanto em São Paulo quanto em Pernambuco, são o acréscimo de um puxado nos fundos para a cozinha e a inclusão de uma pesada escadaria externa de pedra. Às vêzes os pilares da casa são também de pedra, como na chamada Casa da Pedra, velha residência da família Dutra. A Casa da Posse, também na vizinhança de Conselheiro Lafaiete, que pela forma arqueada das janelas não pode datar de antes dos meados do século XVIII, apoia-se sôbre esteios de madeira reforçados por paredes finas de barro e sebe. Os esteios da varanda são chanfrados grosseiramente nas arestas, e têm capitéis de sapatas como os que se usavam em São Paulo. Os balaústres do guarda-corpo da varanda são em forma simples de vaso e, pela delicadeza, contrastam com o tôsco dos esteios. Em várias casas de fazenda setecentistas dêste tipo, a fachada principal foi aumentada pelo acréscimo de vários quartos. Encontram-se exemplos dêsse tipo de aumento em São Paulo, no Estado do Rio e em Pernambuco, assim como em Minas Gerais.

Outra característica do gôsto setecentista relativamente à disposição interna das casas, é o pátio central para dar luz e ar e para facilitar a circulação à medida que as casas aumentavam de tamanho. É o que acontece de maneira mais especial com os solares mineiros do fim do século. Na Casa dos Contos, acabada em 1787 para residência de João Rodrigues de Macedo, do belo vestíbulo passa-se diretamente para um grande pátio retangular, o qual, por sua vez, dá para uma área de serviço aos fundos, de maiores proporções e parecida com as do século anterior. Na casa do Barão do Pontal em Mariana, de 1790, há dois pátios fechados, enquanto outra grande residência na Rua D. Silvério da mesma cidade diocesana possui nada menos do que três dessas áreas [200]. Na cidade do Salvador, o Paço dos

(200) Para as plantas em aprêço, vide *ibid.*, figs. 61, 70, 71.

Arcebispos, a outros respeitos característico como grande solar do fim do século XVII, foi construído de 1707 a 1715, em tôrno de um pequeno pátio. A mesma disposição se encontra nas casas-grandes, realmente grandes no caso, dos Engenhos Matoim e Freguezia [201], sendo que a segunda é uma transposição rural do solar citadino baiano de vários andares dos fins do século XVII (Fig. 21). A disposição dêste imponente edifício (42 m x 22 m), construído pela família Rocha Pita no terceiro quartel do século XVIII, difere do que se vê nas casas da cidade, por ter a entrada principal no segundo pavimento, numa ala lateral da casa, ao nível da porta da rica capela situada no tôpo de um grande lance de escadas, disposição essa que dá ao conjunto um ar de convento pôsto adiante da igreja a que pertence, como é o caso do velho seminário franciscano em ruínas à beira do Paraguaçu no Recôncavo. As salas e aposentos de cerimônia ficam no andar de cima, os quartos no andar logo abaixo, o qual cerca o pátio, enquanto no térreo ficam os depósitos e cocheiras à moda das casas-grandes seiscentistas de Pernambuco.

Outro dispositivo destinado a aumentar a comodidade e melhorar a higiene das habitações nas cidades são as galerias envidraçadas de certas casas baianas do fim do período colonial [202] (Solar Marback e casa na Bôa Viagem no Salvador) que encontram correspondência rural no par de galerias do mesmo gênero do Engenho Vitória às margens do Paraguaçu. Como terceiro dispositivo destinado a aproveitar a luz e o ar nas cidades vem o alto mirante, apêndice à guisa de tôrre por cima do telhado, já em uso no século XVII, e que se encontra em casas maiores, tanto no Salvador (Solares da Bôa-Vista e

---

(201) Vide José Wanderley Pinho, *História de um engenho do Recôncavo*, Rio, 1946; J. W. Rorigues, *op. cit.*, fasc. VII, figs. 125, 126.

(202) Wetherell comentou a falta de alpendres ou varandas cobertas nas casas bahianas: "They have frequently a long gallery at the back of the house extending the whole length and full of large windows, and which they call the varandah", (*op. cit.*, p. 19).

do Barão do Rio Real) quanto em Minas (Casa dos Contos em Ouro Preto). Todos êsses elementos de plantas setecentistas procedem de modelos portuguêses, sendo que o mirante lembra especialmente os conventos de Lisboa, Évora e Ponta Delgada, que também se reproduziram na Bahia.

Das mesmas fontes lusitanas vem a importância que nos século XVIII e XIX se dava às varandas abertas ou alpendres ao longo de um ou mais lados da casa, e de que há numerosos exemplos, sobretudo nas circunvizinhanças do Rio de Janeiro, onde se encontra o mais belo de todos, a casa da Fazenda Colubandê, provàvelmente de cêrca de 1800 [203]. A casa, grande e acachapada, desenvolve-se à volta de três lados do pátio, cujas colunas de tijolo com rebôco se repetem no alpendre que se estende por três lados do corpo principal da casa. Joaquim Cardoso chamou atenção para a semelhança entre essas colunas dóricas e as dos conventos franciscanos no norte do Brasil e das capelas de propriedades rurais, como a da própria Fazenda Colubandê. No entanto deve-se também notar que o mesmo tipo de colunas em alpendres à volta de casas, pode ser visto em residências portuguêsas de campo, como os Paços de Pomarchão em Ponte de Lima e a Casa da Bôa-Vista em Sameice [204], que podem muito bem ter servido de modêlo para as fazendas de Colubandê, Capão, Viegas ou São Bento [205], esta última, talvez a mais velha do grupo. Seja qual fôr a origem dessas

---

(203) Joaquim Cardoso, *Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio*, *RSPHAN*, v. VII, pp. 209-256. A primitiva Quinta da Boa Vista do Rio de Janeiro que se tornou o Paço de São Cristóvão de D. João VI tinha alpendres dêsse tipo que se podem vêr numa litografia de Debret, *op. cit.*, v. III, fig. 20. "The houses in the vicinity of Rio de Janeiro, upon which all the skill of the architect has been expended, are mostly surrounded by varandas, which contribute much to their coolness" (Alexander Caldleugh, *Travels in South America during the years 1819-1821*, London, 1825, v. I, p. 11).

(204) Sequeira, *op. cit.*, pp. 32, 50.

(205) D. Clemente Maria da Silva Nigra, *A antiga fazenda de São Bento em Iguaçu*, *RSPHAN*, v. VII, pp. 257-282. O autor atribui a esta bela edificação a data aproximada de 1757-1760 (p. 277). Cabe reparar que a fazenda de São Bento difere de outros exemplares do grupo por ter o alpendre sôbre uma "loggia" térrea e é portanto mais estreitamente aparentada ao tipo de claustro franciscano.

colunas, as casas do tipo Colubandê têm parentesco direto com as habitações rurais do século XVII. Prova-o um exemplo de transição no subúrbio niteroiense das Neves [206], em que a varanda de colunas termina no quarto lateral de acôrdo com a fórmula tradicional de São Paulo e Pernambuco. A própria casa de Colubandê, conserva a velha sala central, com quartos à volta, formando o núcleo da edificação (Fig. 20).

Nenhuma tentativa se fêz, nessas casas de fazenda, do Rio de Janeiro ou alhures, para chegar à solução do corredor, variar a forma dos quartos, ou de qualquer forma melhorar o tratamento do espaço interno, prática tão característica do século XVIII em outros países. Como disse Carrière de Portugal em 1797, "c'est tout de grandes pièces qui se suivent à la file, sans cabinets, sans petites pièces de dégagement, sans communications indépendantes les unes des autres [207]

EXTERIORES

As casas brasileiras típicas do século XVIII diferem das do século anterior pela maior simetria do risco das fachadas e por maior variedade na ornamentação. Pelos meados do século XVIII tinha-se desenvolvido de modelos portuguêses um tipo padrão de fachada, no qual as janelas se agrupavam com regularidade de um lado e de outro e acima de uma portada central. Esta nova disposição, chegada com o Renascimento no século XVI em Portugal e tornada característica do século XVII, aparecera já no Paço dos Governadores na cidade do Salvador. Mas foi sòmente com a adoção do vestíbulo central de uso comum nas plantas do século XVIII, que essa disposição simétrica do exterior se generalizou. Às vêzes a porta central é flanqueada por dois tramos de janelas iguais de cada lado

(206) Cardoso, *op. cit.*, pp. 31, 32.
(207) *Op. cit.*, p. 32.

(Solar Jacinto Dias em Sabará, casa de Paula Freire de Andrade em Ouro Preto, Quinta dos Lázaros na Bahia); outras vêzes por três (Casa dos Contos em Ouro Prêto, Casa da Câmara de Mariana (Fig. 23), solar do Conde dos Arcos em Salvador) (Fig. 27); quatro (casa do Barão de Itambé em São João d'El-Rei); seis (Engenho Embiara em Cachoeira); ou mesmo sete (Paço dos Governadores em Belém do Pará (Fig. 34). Embora êste tipo de fachadas em geral pertença aos sobrados, encontram-se também alguns exemplos do mesmo tipo entre as maiores e mais belas casas térreas, como a casa da família Teixeira de Salles em Santa Luzia, Minas, da segunda metade do século XVIII. Às vêzes na fachada há duas portas, com as janelas simètricamente colocadas entre elas, como na velha casa capitular de Mariana (Fig. 25), ou três portas como na casa do Engenho de São Miguel das Almas em São Francisco do Conde na Bahia, em que o arco manuelino trilobado reaparece na fachada de maneira conspícua para nos lembrar a sua importância como motivo ornamental em moda na talha de altares dos fins do século XVII e primórdios do XVIII em Portugal e no Brasil [207a].

De quando em vez as grandes casas rurais do norte apresentam fachadas sôbre arcarias. No livro de viagens de Henderson há um desenho da casa sôbre arcadas do Engenho da Tôrre, vista pelo autor perto do Recife [208]. Em Massaranduba, subúrbio da cidade do Salvador, a casa chamada do Coronel, embora em ruínas, conserva seus doze arcos do andar térreo, cujas proporções imponentes lembram as arcarias das casas de câmara setecentistas de Cachoeira, Maragogipe e Santo Amaro. O Engenho Lagôa, perto de São Sebastião na Bahia, apresenta as mesmas arcarias, mas neste caso os arcos, de forma desusada, têm ao mesmo tempo perfis côncavos e convexos, de acôrdo com

---

(207a) Smith, *The Portuguese woodcarved retable* (1600-1750), "Belas Artes", sér. II, n.º II, 1950, p. 25.

(208) *Op. cit.*, fig. 2.

o que se vê na arquitetura joanina de Portugal, como por exemplo, o óculo na fachada da igreja do Senhor das Barrocas em Aveiro, terminada por volta de 1722.

Apenas em algumas casas de maior importância como o Solar do Unhão na cidade do Salvador, cuja localização numa enseada da Baía de Todos os Santos faz dêle a residência mais esplêndidamente situada do século XVIII, a regularidade e equilíbrio da fachada sofreu alguma perturbação. Neste lindo solar, hoje despojado, erigido para a família Pires e Albuquerque antes de 1787, os três tramos de janelas da metade direita da fachada passam a ser quatro no lado esquerdo, o que, no entanto, se pode atribuir a reconstrução posterior. Nas casas menores, principalmente entre as modestas casas térreas, a entrada fica geralmente de um lado da fachada e corresponde a um corredor lateral interno.

Durante o século XVIII há grande variedade de telhados. Nas casas apertadas das cidades, que do século XVII até o fim do período colonial se construíram não só no Recife mas também no Rio e em Salvador e cujas fachadas para a rua geralmente se compunham de três aberturas (três portas em baixo e três janelas em cima), os telhados eram de empenas. Para o nôvo tipo de casas mais desafogadas e para a maioria dos edifícios públicos preferia-se o telhado de quatro águas, com tendência, como na América inglêsa, a abaixar-lhe o ponto, e finalmente, a escondê-lo por trás de uma balaustrada, ao aproximar-se o fim do século. Os construtores brasileiros seguiram a usança portuguêsa de fazer telhados independentes para as diversas partes da área total a cobrir, resultando daí uma série de unidades de quatro águas para o mesmo edifício, como acontece com as Câmaras de Ouro Preto (Fig. 33) e Santo Amaro ou a Fazenda de Colubandê (Fig. 20). Na reconstrução de Lisboa depois do terremoto de 1755 introduziu-se o telhado de água-furtada para dar maior espaço interno, à moda dos tetos

"à la mansarde" de uso em França no século XVII [209]. Com o nôvo tipo de telhado apareceram em grande número as janelas de trapeira, relativamente pouco empregadas anteriormente em Portugal. Essas novas formas de construção, apropriadas para a populosa parte baixa da cidade do Salvador, encontram-se ali com freqüência em prédios da última fase dos setecentos. No Arquivo Militar do Rio de Janeiro existe um projeto da época para um armazém e casa de moradia à beira-mar (Fig. 26) na cidade baixa de Salvador, em que aparecem as águas-furtadas e as trapeiras da reconstrução pombalina de Lisboa [210]. Exceção feita dessas trapeiras, às vêzes providas de uma pequena fachada como acontece no chamado Palacinho ou Palácio Velho de Belém do Pará, nada mais quebrava a linha dos telhados. Os construtores civis brasileiros recusavam-se a usar os frontões, triangulares ou curvos, as urnas e estátuas tão em moda em Portugal, a não ser em alguns edifícios públicos ou oficiais, como os paços de governadores do Pará (Fig. 34), de Sergipe [211], dos bispos do Rio de Janeiro, e a Câmara e Cadeia de Ouro Preto (Fig. 34). A cornija contínua é portanto quase

---

(209) Como se dá com as casas em fila na Baixa desenhadas por Engênio dos Santos Carvalho e seus auxiliares e que foram sempre tão admiradas pelos viajantes em Portugal ao findar do século XVIII e comêço do XIX. O mesmo tipo de telhado se encontra no paço do Marquês de Pombal em Oeiras, atribuído a Carlos Mardel, no pavilhão do pátio do palácio do Marquês de Fronteira em Lisboa e nos edifícios da entrada da Quinta de Santa Cruz em Coimbra.

(210) Bahia, Planta 50, Armário 20, Registo 2266, 0,29m x 0,50m. As edificações chamadas trapiches, desenvolvimentos dos quartos de depósito das residências luso-brasileiras, constituem elemento especial da cidade do Salvador da era colonial. Vilhena situou-os entre os edifícios mais bem construídos da cidade (*op. cit.*, v. I, p. 100). Mencionou o trapiche do Julião e "o da viúva de Manoel Pereira de Andrade e o chamado Barnabé; edifícios talvez os mais respeitáveis de todos os particulares da Bahia."

(211) O motivo semi-circular em desacôrdo com as regras acadêmicas do palácio de Sergipe lembra outros semelhantes, como o que fica ao centro da fachada do belo palácio Galvão Mexia dos começos do século XVIII em Lisboa, ou o da casa de Pais de Sande e Castro em S. João da Pesqueira na Beira Alta (Sequeira, *op. cit.*, pp. 20, 49). Tal motivo parece provir de certos palácios francêses seiscentistas como o Hôtel des Invalides de Libéral Bruant (1675). É também aparentado ao risco das vêrgas das janelas superiores da fachada do Oratório de S. Felipe Neri em Roma de 1636 e da autoria de Borromini (Eberhard Hempel, *Francesco Borromini*, Wien, 1924, fig. 39).

um axioma no Brasil colonial e era freqüentemente sublinhada por um cordão também contínuo de pedra que separava os andares e cortava os cunhais. As subdivisões horizontais nessas pilastras angulares que daí resultavam, parecem representar uma sobrevivência de subdivisões semelhantes nas fachadas das igrejas seiscentistas de Portugal.

Tal simplicidade de tratamento reflete-se por tôda a fachada. Até em Minas, onde a influência rococó das ricas portadas e janelas do reinado de D. José I, desabrochou maravilhosamente nas igrejas à maneira do Aleijadinho, é notável a sobriedade no tratar êstes detalhes relativamente a outros tipos de edificações [212]. Contudo, importou-se de Portugal um nôvo vocabulário de formas curvilíneas e mixtilíneas para o risco dêsses pormenores, característica importante pela qual se distinguem as fachadas das casas e edifícios públicos construídos depois da terceira década do século XVIII.

No princípio do século os severos portais retangulares continuaram em uso por algum tempo. A casa n.º 4, da Praça da Aclamação, em Cachoeira, na Bahia, que data de cêrca de 1725, difìcilmente se distingue das suas predecessoras seiscentistas da cidade do Salvador. Na verdade os quadros retangulares de portas e janelas continuaram a ser empregados em vários prédios modestos até o fim do período colonial, e a elas, assim como aos cunhais desornamentados, se deve muito da homogeneidade da arquitetura colonial do Brasil. Igualmente característica dos primódios do século XVIII é a vêrga reta provida de discreta cimalha que se vê no Museu do Ouro de Sabará (Fig. 22). Guarnições de madeira semelhantes foram feitas ainda em 1743 para a Casa da Câmara de Vila Boa, em Goiás [213], continuan-

---

(212) Exceções a esta regra são a encantadora portada "rocaille" com pilastras curvas de uma casa em Sabará (Falcão, *Relíquias da Terra do Ouro,* p. 302), e a guarnição exuberante da portada da Câmara de Mariana, construída por José Pereira Arouca em 1782 (J. W. Rodrigues, *op. cit.*, fasc. IV, fig. 66).

(213) Planta das casas em que residia em 1742 o governador e capitão general da capitania de Goiás, Arquivo Histórico Colonial, Lisboa. (Material anexo).

do-se assim a tradição ornamental do renascimento seiscentista português.

O paço dos governadores do Rio de Janeiro, terminado no mesmo ano de 1743, fornece-nos um dos primeiros exemplos datáveis do emprêgo de vêrgas curvas com molduras acentuadas na arquitetura civil brasileira. Êste tipo de vêrga, muito usado na época joanina em Portugal, aparece também num projeto de 1748 para o paço do govêrno de Santa Catarina (214). Ambos os edifícios, tendo sido projetados por arquitetos militares portuguêses, é razoável presumir-se que o motivo em questão tenha sido introduzido por arquitetos dessa formação. Vale lembrar que, ligado às inovações de Francesco Borromini, nos meados dos seiscentos em Roma, êste motivo foi talvez empregado pela primeira vez em Portugal na fachada do palácio de Mafra, iniciado em 1717 por João Frederico Ludovice (215), arquiteto alemão formado pelos Jesuítas italianos, que de nôvo o empregou na ábside da Sé de Évora em 1722.

A referida invenção do barrôco italiano gozou de preferência no Brasil até o fim do século XVIII, o que nos valeu grande número de exemplares ainda existentes, como os portais de pedra da porta à Praça Anchieta n.º 17 em Salvador, ou das janelas mineiras da Casa dos Contos em Ouro Preto e da Casa da Câmara de Mariana (Fig. 23). Em maior número de vêzes, no entanto, o portal era de tijolo rebocado como no Solar do Coronel em Massaranduba e na casa da Rua Conselheiro Junqueira n.º 55, na cidade do Salvador.

Estreitamente aparentada a êste tipo de vêrga, e também derivada da arquitetura italiana seiscentista, é a variante na

---

(214) Trata-se do projeto para a Casa do Govêrno de Sta. Catarina, atualmente no Arquivo Histórico Colonial em Lisboa, e que fôra enviado em 1748 ao Conselho Ultramarino em Lisboa pelo Brigadeiro José da Silva Pais, governador da ilha de 1739 a 1749 e possìvelmente autor do projeto, o qual vem reproduzido no trabalho de minha autoria: *Alguns desenhos de arquitetura, RSPHAN*, v. IV, fig. 8).

(215) Veja-se a fachada oratoriana a que se refere a nota 211. Quanto ao uso que Ludovice fêz do referido motivo veja-se: R. C. Smith, *João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal, Art Bulletin*, v. XVIII, n.º 3, Sept., 1936, figs. 19, 60.

qual as extremidades da vêrga se prolongam ou se viram ligeiramente para cima de maneira a produzir uma linha ondulante ou serpentina. Êste tipo setecentista de guarnição de porta ou janela, que provàvelmente apareceu pela primeira vez nas igrejas baianas da década de 1740, tais como N. S. da Saúde e N. S. da Penha, tornou-se a forma preferida de guarnição, tanto para o exterior quanto para o interior, no terceiro quartel do século, e dava aos edifícios em que era usada um ar de graça e movimento que freqüentemente se repetia nas telhas de canto dos beirais de sabor chinês. A Casa de Câmara de Ouro Preto ostenta lindas vêrgas de pedra dêsse gênero, enquanto o Solar Unhão, em Salvador, as tem de tijolo mais barato, havendo também inúmeras outras de madeira nas casas de Minas Gerais. Às vêzes, a repetição das molduras da vêrga reforçava o efeito de movimento ondulante, como se dá nas janelas de uma casa térrea em Goiana (Fig. 24), Pernambuco, ou na porta da casa dos Teixeira de Salles em Santa Luzia, Minas Gerais. Outro artifício de origem borrominesca, usado para intensificar o movimento, consiste no encrespamento da cimalha e das molduras sôbre a vêrga curva segundo um movimento ondulado mais curto, até terminar-se em ponta no ápice. Ludovice já fizera uso dêle para o seu próprio solar lisboeta, datado de 1747 [216]. No Brasil, em relação ao qual se deve sempre levar em conta certo atraso no tempo, as cimalhas dêste gênero entraram em uso nas décadas de 1760 e 1770. Enfeitam tôdas as janelas do andar nobre da fachada da casa "pombalina" do Conde dos Arcos na cidade do Salvador, cujo portal traz a data de 1783, aumentando com sua vivacidade o movimento das curvas da escadaria externa (Fig. 27).

Por vêzes, a mesma fachada apresenta diferentes tipos de vêrgas. A pequena e bela Casa da Câmara de Mariana, cuja

---

(216) *Ibid.*, fig. 79. Mais uma vez a procedência é borrominesca, e desta feita do altar da Anunciação da igreja napolitana dos Santos Apóstolos (Hempel, *op. cit.*, fig. 50) de 1642 da autoria do referido arquiteto.

importante escadaria exterior lembra a da casa do Conde dos Arcos, é um dêstes casos (Fig. 23). As vêrgas do andar superior pertencem ao tipo segmento de curva, enquanto as do piso térreo são de forma serpentina ou ondulante. A vêrga da portada é esculpida na forma brilhante dos arcos do Engenho Lagôa na Bahia, o frontão e janela da sineira lembram os perfis nítidos da ornamentação barrôca portuguêsa dos meados do século XVIII, e finalmente o escudo das armas reais adota as formas movimentadas características do rococó. Assim vemos misturar-se no Brasil as várias formas estilísticas das diversas épocas da arte setecentista portuguêsa.

Outra tendência do rococó do tempo de D. José I e da primeira parte do reinado de D. Maria I é a feição pela qual se unem os portais das janelas do andar térreo e do sobrado por meio de graciosas volutas. Composições desta espécie, em outros tempos numerosas na parte velha de Belém do Pará, podem-se ainda ver na bela, porém abandonada casa da Rua Sequeira Mendes n.º 21 (antigo senado) daquela cidade (Fig. 29), assim como em alguns dos desenhos que ilustram o manuscrito da *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira, existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro [217].

Igualmente, em Cachoeira na Bahia, outro importante centro de construções do século XVIII, floresceu outrora um grupo de artífices, cujas ornamentações de estuque, imaginosas e delicadas, aproximam-se em distinção da arte dos "stuccatori" italianos da Lisboa do tempo [218]. Uma casa da Rua Ana Neri tem nas vêrgas relevos em forma de cestos de flôres não de todo diferentes dos que se vêm no Palácio de

---

(217) Ao visitar Belém do Pará em 1784, o naturalista bahiano Alexandre Ferreira Rodrigues escreveu em sua *Viagem Philosophica* que as mais belas dentre essas casas eram a de Antônio de Sousa de Azevedo "vulgarmente chamada o Palacinho", a de Manuel Raimundo Alvares da Cunha e a de José Manuel Rodrigues. "A primeira delas ainda se encontra de pé" (J. W. Rodrigues, *op. cit.*, fasc. VIII, fig. 159c).

(218) Para reproduções destas ornamentações lisboetas veja-se Emilio Lavagnini, *Gli artisti italiani in Portogallo*, Roma, 1940.

Queluz perto de Lisboa. Numa pequena casa térrea de Iguaraçu, as vêrgas curvas têm uma ornamentação pitoresca de grandes conchas barrôcas. Ao findar do período colonial, a influência neo-clássica obrigou a uma simplificação dos perfis nas guarnições de portas e janelas. De nôvo voltaram as vêrgas retas dos primeiros tempos e um nôvo risco de forma mais ou menos piramidal tornou-se geralmente adotado (Fig. 30).

Por vêzes os capitéis das pilastras de canto ou cunhais se ornamentam com cartuchos de delicada inspiração rococó, a exemplo de certas obras primas da arquitetura do norte de Portugal, como a capela do solar Malheiro Reimão em Viana do Castelo. No Brasil, um dos melhores exemplares do gênero encontra-se na antiga Casa Capitular de Mariana (Fig. 25), onde tal motivo se aparenta a outro semelhante sobreposto à cimalha das vêrgas das janelas do andar de cima, e onde os cunhais se assentam sôbre altos socos paladianos, manifestação rara de regras acadêmicas na arquitetura colonial brasileira. Igualmente raro é o tratamento dado aos cunhais da casa do Padre José Pedro, em São João del-Rei, cujos fustes se enriquecem com arabescos de estuque reminiscentes de motivos da talha dourada de D. José I, semelhantes aos do arco cruzeiro da igreja da Madre de Deus, em Lisboa, por exemplo, ou, no Brasil, aos do risco para a talha da capela do palácio dos governadores em Belém do Pará.

Tal riqueza ornamental não pode ser encontrada nas amplas cornijas, às vêzes compostas de extraordinário número de molduras de madeira, de pedras ou de estuque, que vieram substituir os beirais de madeira ao passar-se da construção de barro para a de pedra. Tais cornijas são via de regra desprovidas de ornamentação e construídas a respaldo das paredes. Contudo em Minas, fêz-se algumas vêzes uso de entrançados ou esteiras emboçadas para dar forma côncava à cornija. Para as casas mais modestas da época, faziam-se freqüentemente cornijas constituídas por várias fiadas de tijolos em saliência

umas sôbre as outras, como nas paredes laterais de certas igrejas pernambucanas.

JANELAS

Outro elemento importante na caracterização das casas brasileiras setecentistas e em estreita relação com as guarnições de portas e janelas é a própria forma ou tipo das mesmas. Estas podem-se classificar em duas categorias de acôrdo com a linguagem da época. Na primeira, incluem-se as pequenas "janelas de parapeito", geralmente usadas no andar térreo, embora se encontrem também às vêzes em fachadas de importância. À segunda categoria pertencem as altas "janelas de púlpito" que se abriam para uma sacada própria. Outra distinção também se pode fazer entre as janelas envidraçadas ou não. As primeiras já existiam nas igrejas e palácios portuguêses antes do século XVIII, embora não haja provas de que o vidro tenha sido usado no Brasil antes de meados do século. O viajante sueco Johan Brelin é o primeiro a fazer menção, em 1756 na Bahia, de vidraças nas janelas [219]. No Rio em 1764, John Byron viu vidraças sòmente no paço dos governadores [220]. Já no fim do Brasil colônia, em 1809, Henry Koster diz que a maioria das casas do Recife ainda não tinha vidraças [221].

Entretanto, na falta de vidros, tinham fôlhas de madeira em postigos pelo lado interno e uma série de outros elementos característicos. Nas janelas do térreo, como já vimos, usavam-se desde o século XVII, gradis de balaústres retangulares

---

(219) *Op. cit.*, p. 96.

(220) *Voyage around the world*, London, 1767, p. 21. Em 4 de Março de 1745, D. Antônio da Cunha, governador de Angola, escrevia a D. João V que êle tinha instalado em seu palácio de Luanda "três grandes genellas com boa regularidade, e estas com vidraças à Franceza e bem pintadas" (Arquivo Histórico Colonial, Lisboa, Papéis de Angola). Pode ser que as vidraças tenham aparecido pela primeira vez na arquitetura civil colonial nos edifícios da corôa.

(221) *Op. cit.*, v. I, p. 17.

de madeira dispostos em quina. No Museu do Ouro em Sabará e em algumas casas baianas do início do século XVIII, em vez dessas barras, vêm-se balaústres de madeira ricamente torneados. As janelas seiscentistas eram também cobertas por esteiras de canas [222], não de todo diferentes das esteiras de fôlhas de palmeira usadas pelos índios, e que freqüentemente fechavam não apenas as janelas como a própria sacada, deixando apenas um pequeno espaço em cima para a entrada de luz e ar. Na aquarela de Santa Bárbara (Fig. 17) aparecem algumas casas em que se podem ver dessas esteiras, às vêzes chamadas urupemas, que em Salvador foram proibidas por volta de 1760 e no Recife em 1789 [223]. Por esta época, no entanto, já tinham sido substituídas em grande parte por anteparos de madeira ou rótulas, as "gelosias" da primitiva literatura de viagens, que, em sua forma mais simples consistiam em um entrançado de varetas de madeira cruzadas em diagonal. Fixadas por meio de dobradiças no tôpo, abriam-se à mais leve pressão de cabeça por parte de quem estivesse de dentro, escreveu Walsh [224]. Em certos exemplos mais apurados como nos mostra um desenho da casa de José Domingues em Santo Amaro na Bahia [225], datado de 1801, chegavam a formar verdadeiras varandas fechadas que tomavam a frente tôda da casa (Fig. 30). Uma varanda quase idêntica a essa, ainda visível no norte de Portugal

---

(222) Sôbre Pôrto Seguro, Thomas Lindley escreveu em 1803 "The houses are wholly destitute of casements to their windows, except a split-cane blind" (*Authentic narrative of a voyage from the Cape of Good Hope to Brazil,* London, 1818, p. 214). Esteiras ou anteparos semelhantes aparecem numa vista seiscentista de Goa (*Histoire de la navigation de Iean Hugues de Linschot hollandois,* Amsterdam, 1638). Os goêses usavam fôlhas de janelas feitas de ostras finas e polidas em forma de losango. (Laval, *op. cit.*, v. II, p. 35; Alexander Hamilton, *Account of the East Indies,* London, 1744, p. 258).

(223) "Athé o tempo que o Exmo. Marques do Lavradio (1760) governou esta cidade não havia rotulas algumas, erão sim paredes revestidas de oropemas; o que não podendo tolerar aquelle governador as mandou de hum dia para outro arrancar todas. São as oropemas hum tecido, de canas bravas raxadas..." (Vilhena, *op. cit.*, v. I, pp. 91-92). O mesmo foi feito em Pernambuco pelo governador D. Tomás José de Melo (1787-1798).

(224) Rev. R. Walsh, *Notices of Brazil in 1828 and 1829,* London, 1830, v. I. p. 143.

(225) Arquivo Histórico Colonial, fora de catálogo, 0,58 m. por 0,79 m.

em Guimarães [226], prova que a fórmula era portuguêsa e com tôda a probabilidade derivada da arquitetura mourisca [227]. É de se imaginar que a maioria das varandas coloniais possuissem rótulas semelhantes, posteriormente retiradas quando dos editos proibitivos de 1809 no Rio de Janeiro e de 1809 e 1811 na Bahia. Eram as rótulas tidas pelo govêrno como escuras e estorvantes relíquias do passado, em completo desacôrdo com a nova arquitetura que a côrte exilada trouxera de Portugal para o Brasil. Eram contudo excetuadas da proibição as rótulas das casas térreas dos bairros pobres, de onde terem sido estas últimas as que por mais tempo conservaram êste tipo de esquadria característico da arquitetura colonial. Em Minas e Pernambuco encontram-se ainda muitas dessas janelas de rótulas, de duas fôlhas e bandeira, a qual, em Minas, muitas vêzes tem ornatos rococós entalhados.

As vidraças, no Brasil colonial, como aliás no Portugal setecentista, eram de fato sinal de grande luxo. Embora o Padre Rebelo da Costa tenha firmado em 1789 [228], que no Pôrto tôdas as casas importantes possuiam vidraças, um francês de visita a Lisboa em 1754, disse serem elas tão raras, que os donos as carregavam consigo quando de mudança [229]. Em 1787 Costigan não viu uma única vidraça na residência lisboeta de um grande fidalgo [230].

Tanto no Brasil quanto em Portugal as primeiras janelas de vidro eram de dois tipos. Umas, eram as portas-janelas à francêsa, de duas fôlhas de abrir para dentro, tipo então em uso em tôdas as nações latinas, e que existia na Quinta dos

---

(226) Alfredo Guimarães, *Guimarães: guia de turismo*, Guimarães, 1940, fig. 168.

(227) Esta correlação é tratada por José Mariano em *Influências muçulmanas na architetura tradicional brasileira*, Rio, 1943. Varandas fechadas dêste gênero eram também usadas no Peru colonial (Harold E. Wethey, *Colonial architecture and scultpure in Peru*, Cambridge, Mass., 1949, figs. 24, 27, 29).

(228) *Descripção topographica, e histórica da cidade do Porto*, Pôrto, 1789, p. 26.

(229) Joseph de Laporte, *Le voyageur françois*, Paris, 1772, v. XV, pp. 424-5.

(230) *Op. cit.*, v. II, p. 77.

Lázaros em Salvador, segundo mostra uma aquarela feita quando esta antiga propriedade jesuíta foi reconstruída em 1787, pelo governador D. Rodrigo José de Menezes para servir de leprosário [231]. Aí como em outros dos primeiros exemplos do mesmo tipo, as janelas não tinham bandeiras, sendo que na Quinta dos Lázaros tôdas as janelas sem exceção eram à francêsa, conquanto êste tipo fôsse em geral empregado sòmente para as "janelas de púlpito", a fim de se poder chegar à varanda. Nos primórdios do século XIX, os construtores portuguêses e brasileiros começaram a introduzir, neste tipo de janelas, bandeiras em arco com subdivisões decorativas em forma de estrêlas e outros desenhos, de certo modo parecidas com bandeiras em leque das casas inglêsas e holandêsas do século XVIII. Em Minas e no Rio Grande do Sul encontram-se as mais ricas bandeiras dêsse tipo [232].

Contemporâneas das janelas à francêsa, e freqüentemente usadas em conjunto com elas, são as janelas de "guilhotina", características da Inglaterra e dos Países Baixos, de onde provêm. Possìvelmente introduzidas em Portugal por negociantes estrangeiros residentes em Lisboa e no Pôrto, devem ter-lhe propagado o uso os vidreiros inglêses John Butler e Michael Kelly, da fábrica de vidraças estabelecida por D. João V no comêço do século XVIII em Coina [233], perto de Lisboa, e William Stephens, que, em 1769, obteve licença real para fundar a fábrica de Marinha Grande [234], ainda em funcionamento. Em 1810 foram contratados operários inglêses para ajudar Francisco Inácio de Sequeira Nobre a instalar na cidade do Salvador a primeira fábrica de vidros do Brasil.

---

(231) Apareceu numa aquarela no Arquivo Militar no Rio, assinada por Vicente Pinheiro de Lemos Fontoura (Smith, *Jesuit buildings in Brazil*, "*Art bulletin*", v. XXX, n.º 3, Set., 1948, fig. 8).

(232) Gilberto Freyre, *Sugestões para o estudo histórico-social do sobrado no Rio Grande do Sul*, "*Problemas brasileiros de antropologia*", Rio, 1943, pp. 134-153.

(233) Biblioteca Nacional, Col. Pombalina, cod. 692.

(234) *Arch. pitt.*, v. XI, p. 44.

É impossível saber por que mudanças teriam passado as janelas de guilhotina no Brasil, uma vez que sua história ainda não foi estudada. À vista de uma afirmação de Ewbank sôbre a espessura sempre igual dos pinázios de caixilhos por êle observada no Rio de Janeiro [235] e posteriormente confirmada pelo exame de vários exemplos, há razões para crêr que não tenha havido grande evolução neste particular. Na Inglaterra e na América do Norte, foram-se empregando vidros maiores e pinázios mais delgados à medida que o século ia avançando. Em Portugal e no Brasil, pelo contrário, continuaram-se a usar vidros pequenos sôbre pinázios grossos até o fim do período colonial, como se os exemplos estrangeiros primitivos continuassem a servir de modêlo pelos anos a fora. A maior diferença entre os caixilhos luso-brasileiros e os inglêses reside no fato de se terminarem os caixilhos superiores em segmento de curva, no Brasil e em Portugal, a fim de se ajustarem às vêrgas curvas quando fechados. Na Grã-Bretanha e nas suas colônias americanas, mesmo quando as vêrgas eram curvas, os caixilhos continuavam a ser perfeitamente retilíneos. O caixilho inferior típico, em Portugal e no Brasil, é de duas ou três fiadas de quatro vidros, conforme a altura da janela, enquanto o caixilho de cima tem sempre mais uma fiada de vidros de tamanho variável para preencher o segmento de arco. Típicos da escola baiana são os caixilhos de baixo de remate rococó.

No Brasil, as vidraças entraram em uso mais extenso na última década do século XVIII e até o fim do período colonial. Em 1792 ainda não havia no Rio lojas especializadas na venda de vidros. Em 1799, no entanto, já havia nove [236]. Pelos arquivos de várias igrejas importantes do Recife, vê-se que pela

---

(235) "Window sashes are those of past centuries — small squares, and no mouldings on the bars, few or none suspended by weights" (*op. cit.*, p. 192).

(236) *Almanaques da cidade do Rio de Janeiro para os anos de 1792 e 1794*, Rio de Janeiro, 1940, pp. 97-98; Antônio Duarte Nunes, *Almanac historico da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro*, "*RIHGB*", v. XXI, 1858, p. 170.

mesma época se iniciou uma campanha para o uso de vidros nas janelas, que deveria durar por mais de uma década [287].

Outro assunto que ainda não foi devidamente estudado é a evolução da sacada nos edifícios coloniais. Como vimos, a grande varanda que cobria tôda a fachada, tanto na frente quanto nos fundos, é característica da casa seiscentista. No correr do século XVIII, as varandas, com ou sem telhados, foram aos poucos sendo substituídas por sacadas, ou "púlpitos", uma para cada porta-janela à francêsa do andar de cima. Já no século XVII faziam-se dessas sacadas, providas de guarda-corpos simples de ferro, geralmente com bolas, ou outro qualquer motivo ornamental nos cantos. O risco de 1618, feito para a Alfândega da Bahia, prevê sacadas dêste gênero, que sem dúvida alguma existiram também nos edifícios públicos de Salvador construídos na década de 1660. Em Minas e em Goiás, fizeram-se, no princípio do século XVIII, sacadas com balaústres torneados de madeira, como os do Museu do Ouro em Sabará, e por uma velha gravura das vizinhanças da capela do Bom Jesus no Recife, sabemos da existência de sacadas semelhantes nessa cidade. As casas de fazenda de diversas regiões do Brasil muitas vêzes tinham nas varandas guarda-corpos com balaústres de tábuas, mais baratos e mais fáceis de fazer. Em Portugal, nos reinados de D. João V e de D. José I, as sacadas, ainda que de forma retangular, recebiam, por influência francêsa, guarda-corpos de ferro batido em curvas graciosas e às vêzes dourados em parte. O projeto de trapiche pombalino para a cidade do Salvador (Fig. 26), assim como a casa da rua Sequeira Mendes em Belém (Fig. 29), e a Câmara de Ouro Preto (Fig. 33), têm sacadas do gênero, o que indica serem elas largamente usadas no Brasil para os edifícios públicos e particulares de importância durante a segunda metade do século XVIII. Quando os arquitetos do Marquês de Pombal

---

(237) Smith, *Sto. Antônio do Recife, "Anuário do Museu imperial"*, v. VII, 1946, pp. 141-176.

reconstruiram Lisboa depois de 1760, voltaram a empregar as sacadas com vergalhões, as quais passaram desde então a ser tidas como motivo relacionado com as vêrgas retas e simples do estilo neo-clássico. Chegado ao Brasil pelos fins do século XVIII, êste tipo de sacada aparece no desenho das fachadas das casas de Santo Amaro (Fig. 30), datado de 1801. No princípio seguiam riscos de extrema elegância e executados com grande perfeição. Todavia, o correr do século trouxe inevitàvelmente o declínio de ambas as qualidades e, quando por esta ou aquela razão, as velhas balaustradas coloniais vinham a ser substituídas, escolhiam-se invariàvelmente os modelos novos inferiores, do que resultou considerável alteração e não pouco empobrecimento para as frontarias de grande parte dos edifícios civis e religiosos da época colonial.

INTERIORES

Nem os portuguêses nem os brasileiros do passado foram dados a escrever sôbre sua arquitetura. Não há um único tratado de construção publicado antes de 1800, salvo no ramo da engenharia militar [238], e viajantes e autores de diários, sempre se interessaram de preferência por outros assuntos. Se quisermos descrições de interiores portuguêses ou brasileiros dos séculos XVII e XVIII, temos pois que procurá-las nos relatos de visitantes estrangeiros, dos quais poucos parecem ter ficado sensìvelmente impressionados com o que viram. Bromley viu apenas "paredes nuas e caiadas" em 1694 em Lisboa, e igual foi a experiência do viajante de Laporte em 1754. Costigan, em 1779, queixou-se dos "apartamentos sombrios" de Lisboa, e Breton de La Martinière referiu-se em 1815 a uma "simplicité

---

(238) Luiz Serrão Pimentel (1613-1678), *Methodo lusitânico de desenhar as fortificações das praças regulares e irregulares*, Lisboa, 1680; Manuel de Azevedo Fortes 1660-1749), *Engenheiro português*, Lisboa, 1728-1729, 2 vols.

excessive" (239). Arago, Saint Hilaire, Luccock, Ebel e Maria Graham disseram o mesmo dos interiores brasileiros dos começos do século XIX (240). Todos sentiram profundamente a falta dos agradáveis interiores forrados de madeira, pintados e bem mobiliados da Inglaterra, França e Alemanha, e o desapontamento talvez os tenha feito exagerar de algum modo os defeitos que encontraram.

Contudo, não há lugar para dúvidas quanto ao fato de se restringir ao mínimo a ornamentação dos interiores em Portugal e no Brasil (241). Mesmo as melhores dentre as residências setecentistas podem mostrar o que há de mais simples em matéria de guarnecimento de interiores, e que não vai além de umas poucas molduras à volta das portas, janelas e tetos. Não havia nada que se pudesse comparar aos ricos interiores cobertos de talha das igrejas e conventos da era colonial. Algumas guarnições de portas internas dos princípios do século XVIII, como as do Museu do Ouro em Sabará (Fig. 31). têm vêrgas retas e entablamentos semelhantes aos das janelas do edifício. As portas mais geralmente em uso no século XVIII tinham a mesma forma arqueada adotada mais para o fim do século nas aberturas externas. Para as casas melhores da Bahia, fizeram-se no fim do século algumas guarnições internas de um rococó simplificado. Entre estas se destacam, embora de modo algum comparável às magníficas portas entalhadas

---

(239) *Op. cit.*, p. 21; *op. cit.*, pp. 424-425; *op. cit.*, vol. II, pp. 77, 371; J.-B.-J, Breton de la Martinière, *L'Espagne et le Portugal*, Paris, 1815, v. VI, p. 202.

(240) Dampier em 1699, observara na Bahia que "both Spaniards and Portuguese in their Plantations abroad, are little curious about furniture, except Pictures of some them" (*op. cit.*, v. II, p. 379). Jacques-Etienne-Victor Arago, *Promenade autour du monde*, Paris, 1822, v. I, p. 80; op. cit., *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*, Paris, 1830, v. I, 145; *op. cit.*, p. 118; Ernst Ebel, *Rio de Janeiro und seine Umgebungen im Jahre 1824*, St. Petersburg, 1828, p. 17; op. cit., p. 135.

(241) Vistas de interiores feitas no perído colonial são extremamente raras. Um bom exemplar que mostra uma porta dêste tipo e belo mobiliário rococó é a pintura de ex-voto do Padre Miguel da Fonseca e Melo datada de 1782, atualmente no Instituto de História e Geografia de Salvador.

das igrejas da época, as portas internas da casa do Conde dos Arcos em Salvador (Fig. 28), cujas lindas bandeiras arqueadas parecem antecipar tanto as que se usariam posteriormente no exterior das casas quanto as portas de vidro vistas por viajantes em Lisboa e no Rio, nos primeiros anos do século XIX [242].

A pintura das guarnições internas de madeira nas casas coloniais comportava uma grande variedade de côres vivas. Sabemos que a casa do governador de Goiás em 1743 tinha portas verdes e escarlates [243]. Luccock viu portas amarelas, azuis e vermelhas no Rio de Janeiro, e salas de visitas com barras vermelhas e pardas e cornijas com "filetes pardos, amarelos, azuis claros, vermelhos, côr de rosas e de outras côres, em combinações variadas" [244], descrição esta que sugere a imitação de mármore ou "faiscado" ainda hoje visível em algumas sacristias. Como observou Luccock, a coloração brilhante dada à madeira contrastava com a face das paredes, geralmente apenas caiada. Entretanto, Saint Hilaire cita algumas paredes de velhas casas de São Paulo pintadas com arabescos além de outras mais recentes com barras pintadas a fresco à imitação de papel de forrar [245], talvez comparáveis às que em Lisboa vira o pregador sueco Ruders em 1805.

A única coisa a distinguir os aposentos do andar de cima, eram os tetos às vêzes pintados, feitos de tábuas dispostas horizontalmente de modo a formar uma superfície perfeitamente plana, ou então inclinadas transversalmente para formar o "teto de armação", dividido em compartimentos inclinados à volta da sala e um horizontal ao centro. No solar Saldanha em Salvador, provàvelmente terminado por volta de 1720, os painéis

---

(242) C. J. Ruders, *Op. Cit.*, pp. 93-95; Ebel, *Op. Cit.*, p. 17.

(243) Ver nota 213.

(244) *Op. cit.*, pp. 119-120.

(245) *Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catharine*, v. I, pp. 251-252; *op. cit.*, pp. 93-95.

do teto são enriquecidos por pesadas molduras à semelhança de igrejas contemporâneas como a de São Francisco de Assis na Bahia, ou a de N. S. do Pilar em Ouro Preto. Nas grandes casas rurais baianas, como a do Engenho Freguezia, o painel central do teto era às vêzes ornamentado com as armas da família pintadas com tôdas as côres heráldicas, à moda das casas fidalgas de Portugal. No Engenho Lagoa há um teto plano com figuras alegóricas cercadas por uma barra de arquiteturas em "trompe-l'oeil", que lembra os tetos das igrejas baianas pintados pela escola de José Joaquim da Rocha na segunda metade do século XVIII [(246)]. No Museu do Ouro em Sabará, os painéis do teto de gamela ou de armação de uma das salas têm pinturas alegóricas das quatro partes do mundo (Fig. 31), cuja data não se pode determinar com exatidão. Em São Sebastião no Estado de São Paulo, há uma casa com uma vista do Rio de Janeiro pintada num dos tetos. Em Diamantina e outras partes de Minas, encontram-se cenas pastorais e cartuchos assimétricos no estilo rococó do fim do século XVIII, em estreito parentesco com as barras ornamentais de alguns tetos de sacristias mineiras.

Nos andares térreos das melhores casas setecentistas a única parte a receber alguma ornamentação são os vestíbulos com escadarias. Quase singular é a escadaria da casa de Jacinto Dias em Sabará, de 1763, com seu pesado corrimão sôbre balaústres de madeira lindamente torneados, suas pilastras e o arco de forma exótica do patamar. Mais comuns são as escadas com parapeitos de pedra terminados por volutas barrôcas, de que a casa da rua Inácio Accioly n.º 6 em Salvador oferece um exemplo de escala reduzida. A mais bela escadaria de pedra existente numa residência colonial é talvez a da Casa

---

(246) Êste gênero italiano de pintura barrôca de teto foi trazido a Lisboa em começos do século XVIII por Vincenzo Baccarelli (1672-1745). Vide Lavagnino, *op. cit.*, fig. CXXII e Cirillo V. Machado, *Coleção de Memórias*, Lisboa, 1828, p. 181. José Joaquim da Rocha empregou o estilo na cidade do Salvador em meados do século. Entre seus melhores trabalhos está o teto da igreja de N. S. da Conceição da Praia (cêrca de 1765).

dos Contos em Ouro Preto, terminada em 1787, cujo corrimão de pedra se termina em baixo de encontro a uma coluna cilíndrica encimada por uma elegante rosácea (Fig. 32), reminiscente da escultura floral da escadaria do velho paço episcopal do Pôrto, hoje Câmara Municipal. A escadaria de pedra da Câmara de Ouro Preto, que se bifurca no patamar e possui uma balaustrada inteiramente barrôca, é feita segundo a planta da escadaria do Pôrto, já mencionada, a qual é característica das que se vêm nos edifícios de maior imponência do século XVIII em Portugal.

AUTORIA

Quem projetou e construiu essas casas e edifícios públicos coloniais? Eis um dos principais problemas no estudo da arquitetura brasileira, pois a maior parte dos edifícios existentes é de autoria desconhecida. As raízes do problema vêm de Portugal, onde, de modo geral, a situação é idêntica. Em 1822, Adrien Balbi sugeriu-lhe uma das causas, ao criticar os portuguêses por deixarem de reconhecer a profissão do arquiteto civil [247]. No seu dizer, preferiam êles permitir que os arquitetos militares monopolizassem o ramo civil da arquitetura, restrigindo-lhe o ensino às escolas de engenharia militar, o que não sòmente explica a similitude e falta de imaginação características da maioria dos edifícios da autoria de arquitetos mitares, mas também o anonimato no qual cairam muitas de suas obras. As personalidades dos autores desapareceram no emaranhado da burocracia militar. Em alguns casos ficaram lembrados pelas fortificações que projetaram; quase nunca pelos palácios ou igrejas que criaram. Com raras exceções, tiveram como rivais os mestres pedreiros e carpinteiros, homens de pouco saber e sem outra habilidade a não ser a de simples ar-

(247) *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*, Paris, 1822, v. II, p. 183, note 1.

tífices, e cujos nomes estão hoje em grande parte esquecidos. No entanto, pesquisas cuidadosas em arquivos municipais e particulares têm trazido a lume a identidade de alguns dêsses mestres empreiteiros, sobretudo em Minas Gerais, de onde se conhecem hoje em dia vários nomes em atividade no ramo da arquitetura civil do século XVIII. Entre êstes contam-se: Antônio Moreira Duarte, que construiu a segunda Câmara de Ouro Preto em 1723 [248], Manuel Francisco Lisboa, que dirigiu a construção do palácio dos governadores na mesma cidade, e José Pereira Arouca, construtor da antiga Casa Capitular e da Câmara de Mariana, iniciadas respectivamente em 1770 e 1782.

Aos arquitetos militares portuguêses residentes no Brasil, alguns dêles formados nas Aulas de Fortificação e Artilharia fundadas na cidade do Salvador em 1699 e no Rio de Janeiro em 1735, coube a tarefa de projetar e construir tôda a sorte de edifícios civis. Faziam parte de suas funções a fiscalização de construções e os levantamentos topográficos, principalmente em se tratando de edifícios construídos à custa da fazenda real ou municipal. Uma vez que não eram muitos no Brasil os arquitetos que não tivessem passado pelas escolas militares, era lógico que a êstes últimos incumbisse o papel de construtores civis na colônia, como acontecia em Portugal e nas outras possessões de ultramar. Quão importante era a situação dêsses homens na sociedade colonial, demonstra-o o fato de terem algumas vêzes ascendido aos mais altos cargos políticos [249].

Já se fêz aqui menção de Francisco de Frias a respeito de Salvador nos primórdios do século XVII. No Rio de Janeiro

---

(248) Cláudio Manuel da Costa, *Villa Rica*, canto II, versos 41-73.

(249) José da Silva Pais, que parece ter sido o arquiteto do palácio real de Vendas Novas em Portugal (1728-1729), foi governador de Santa Catarina de 1739 a 1749. José Fernandes Pinto Alpoim foi um dos governadores em exercício do Rio de Janeiro em 1763. José Custódio de Sá e Faria foi feito governador do Rio Grande do Sul em 1764. Francisco João Roscio foi governador em exercício da mesma província de 1801 a 1803.

também, êle tomou parte na construção do Mosteiro de São Bento. Em 1717, outro engenheiro militar, José da Silva Pais, fêz desenhos para o aqueduto da mesma cidade, e mais tarde projetou o palácio do govêrno de Santa Catarina. Em Pernambuco, dois engenheiros militares, João de Macedo Côrte Real e Diogo da Silveira Veloso, fizeram projetos para o Aljube de Olinda em 1729. José Fernandes Pinto Alpoim, lente na Aula do Rio de Janeiro em 1738, contribuiu grandemente para o crescimento dessa cidade, pois não apenas desenhou a capela dos Capuchinhos italianos em 1739, mas também fêz o projeto para uma cadeia e alfândega em 1746, tendo sido ainda o construtor da residência dos governadores da capitania (250).

Êsse palácio, terminado em 1743 e hoje desfigurado por uma série de modificações subseqüentes, era em sua forma originária típico do estilo despretencioso, robusto e um tanto despido de graça, de Alpoim. A frontaria principal dividia-se verticalmente em três tramos, cada qual formando um sobrado do tipo tradicional com suas três janelas por andar e seu telhado próprio, sendo que o do meio possuia mais um andar do que os outros. A portada central com seu frontão rompido ainda reminiscente das portadas baianas seiscentistas, conduzia a um pequeno pátio de entrada. Na verdade, nada, a não ser as vêrgas curvas das janelas, mostrava tratar-se de trabalho setecentista. Tal era a simplicidade do risco, que mais de uma vez foi o paço confundido por estrangeiros com a casa

---

José Joaquim Vitório da Costa, nomeado governador de S. José do Rio Negro em 1806, exerceu o cargo até 1818.

Sôbre o papel dos engenheiros militares portuguêses no Brasil colonial veja-se o meu estudo *Jesuit Buildings in Brazil*, "*Art Bulletin*", v. XXX, n.º 3, Setembro de 1948, pp. 187-213, apêndices 1 e 2. Quanto a Sá e Faria vide Padre Guilherme Furlong, *José Custódio de Sá e Faria*, *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, Buenos Ayres, v. I, 1948, pp. 9-48.

(250) Desenhos para tôdas (sic) as edificações, com exceção da Sé do Rio de Janeiro, encontram-se no Arquivo Histórico Colonial em Lisboa.

de algum rico negociante [251]. Cinco anos após ter terminado êste paço em 1748, Alpoim aprontava outro: a antiga residência dos governadores das Minas Gerais em Ouro Preto. De feitio desusado, quatro bastiões retangulares assentados sôbre um baluarte elevado, é uma fortaleza em miniatura quase sem nenhum compromisso com as convenções da arquitetura civil [252], a lembrar certas construções utilitárias de caráter severo, como a velha Casa da Pólvora de Salvador, erigida em 1702 pelo engenheiro Capitão Francisco Pinheiro, segundo plantas enviadas de Lisboa [253].

Houve outros engenheiros militares mais dotados para a arquitetura civil do que José Fernandes Pinto Alpoim. Um dêles foi José Antônio Landi, nascido em Bolonha em 1708, e que veio para Belém do Pará em meiados do século como membro da comissão portuguêsa encarregada do levantamento topográfico das margens do Amazonas. Fixando-se no Pará até a sua morte em 1789, o engenheiro italiano seguiu o exemplo de seu grande compatriota e predecessor da Lisboa quinhentista, Filippo Terzi, tornando-se o arquiteto mais notável da cidade do extremo norte do Brasil, à qual legou uma série de monumentos civis e religiosos.

A principal obra de Landi é o palácio dos governadores do Pará, um dos maiores, e originàriamente um dos mais belos

---

(251) A fachada primitiva, tal como a reproduziu Debret (*op. cit.*, v. III, fig. 1) é quase idêntica à de uma grande residência em Luanda, Angola, hoje em dia conhecida como o palácio de D. Ana Joaquina (Fernando Batalha, Patrimônio Cultural, "*A província de Angola*", v. XV, n.º 718, 4 de Junho de 1950, suplemento de domingo), apresentando dêste modo uma das provas mais convincentes da continuidade do parentesco arquitetônico entre as diversas partes do velho império português. Como breve sumário das modificações no paço do Rio de Janeiro veja-se J. W. Rodrigues, *op. cit.*, fasc. V. Os primeiros viajantes tinham em pouco aprêço o edifício (John Barrow, *A voyage to Conchinchina in the years 1792 and 1793*, London, 1806, p. 79; Carl Siedler, *Dez anos no Brasil*, S. Paulo, 1941, pp. 42-43; C. Schlichthorst, *Rio de Janeiro wie es ist*, Hannover, 1829, p. 50; Charles Expilly, *Le Brésil tel qu'il est*, Paris, 1863, p. 57; Henderson, *op. cit.*, p. 57; William Milburn, *Oriental Commerce*, London, 1813, v. I, p. 24.

(252) Smith, *Colonial architecture of Minas Gerais*, "*Art bulletin*", v. XXI, n.º 3, junho, 1939, pp. 148-149.

(253) Smith, *Arquitetura Colonial bahiana*.

edifícios públicos do Brasil colonial. Começado em 1762 e acabado durante a gestão do governador João Pereira Caldas (1772-1780), o edifício sofreu modificações posteriores tão desastrosas quanto as do palácio do Rio de Janeiro, sendo que, no caso, estas começaram a ser feitas quando a construção estava ainda em andamento [254]. Os belos desenhos do arquiteto, presentemente em Lisboa, mostram que o palácio deveria possuir um corpo central de três tramos sob um frontão triangular e mais seis janelas de fachada de cada lado do mesmo (Fig. 34), composição esta derivada dos grandes solares joaninos de Portugal que por seu turno se inspiravam nas residências nobres francêsas do tempo de Luís XV. As saliências no andar térreo, os pesados portais e vêrgas barrôcas, a nota paladina do pátio sôbre arcadas e a grande "loggia" da fachada que dá para o jardim, tudo em suma leva-nos a pensar que Landi tenha sido influenciado pela arquitetura da primeira metade do século XVIII que vira em Lisboa antes de embarcar para o Brasil.

A tradição dos edifícios públicos projetados por funcionários do govêrno atingiu o auge no prédio da Câmara de Ouro Preto, do qual se diz autor em carta enviada a Lisboa em 1786, juntamente com um desenho para o edifício assinado por êle, o "dilettante" Luiz da Cunha Menezes, governador de Minas Gerais [255]. A Casa da Câmara, a qual se pode julgar melhor

---

(254) Alexandre Rodrigues Ferreira acusou o governador Ataíde Teive de ter modificado o risco de Landi para a fachada. Talvez seja esta a causa da ausência do frontão em curva, da simplificação dos quadros das janelas e de outros pormenores no desenho feito em 1786 por J. J. Codina, desenhista de Ferreira, para o manuscrito da *Viagem Philosophica* que se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Os desenhos originais de Landi estão em Lisboa; vide nota 173.

(255) Desenho e carta encontram-se ambos no Arquivo Histórico Colonial em Lisboa. O primeiro foi por mim publicado em *Alguns desenhos de arquitetura*, figs. 4-6. A obra, começada em 1784, provocou tais críticas por parte do povo de Ouro Prêto, em virtude da despesa e da brutalidade no recrutamento de trabalhadores forçados, que inspirou uma sátira cruel na "Cadea magestoza" das anônimas *Cartas Chilenas*. Tratei êste assunto em *Colonial architecture of Minas Gerais*, pp. 152-155.

pelo desenho que a representa antes de lhe terem acrescentado à fachada em 1846 a presente escadaria com o chafariz, é uma combinação de vários elementos portuguêses (Fig. 33). A parte central com seu frontão e a tôrre simbólica da autoridade municipal, trazem à idéia o paço municipal de Aveiro em Portugal, dos fins do século XVIII. O emprêgo da cantaria e das colunas jônicas, engastadas na mesma parte central, lembra as pretensões arquiteturais do nôvo edifício da Relação do Pôrto, em construção durante o ano de 1765 por ordem do Regedor das Justiças, D. João de Almada e Mello, figura ilustre que Luís da Cunha Menezes deve ter querido imitar [256]. Finalmente, a balaustrada contínua que esconde o telhado tem seu precedente português no prédio clássico à italiana do laboratório de Coimbra, que se diz ter sido desenhado pelo arquiteto inglês William Elsden para o Marquês de Pombal [257]. A introdução de semelhante elemento no Brasil, assim como sua possível correlação com a obra coimbrã do arquiteto remanescente do paladianismo inglês, é de grande significação relativamente ao último período de evolução da arquitetura colonial no Brasil.

Já em 1782, o viajante espanhol Juan Aguirre notara que em algumas chácaras do Rio de Janeiro "resplandece el gusto inglés" [258], o que era talvez um reflexo do interêsse que, pelos fins do século XVIII, se vinha formando em Portugal em tôrno da arquitetura e da ornamentação inglêsas, época em que muitos súditos britânicos se estabeleceram em várias partes do país. Anos antes, em 1761, Elias Sebastian Pope se encontra enumerado entre os arquitetos empregados nos palácios reais [259]. John Carr de York riscou o grande e magestoso

---

(256) *Arch. pitt.*, v. VI, 1863, pp. 103-104.

(257) Luiz Xavier da Costa, *As belas-artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, 1934, p. 33.

(258) *Op. cit.*, p. 74.

(259) Count Adam Raczynski, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Paris, 1847, p. 255.

hospital paladiano de Santo Antônio do Pôrto, começado em 1769 (260). Na década de 1780, o cônsul da Inglaterra, John Whitehead, gozou de considerável influência naquela cidade, como arquiteto e urbanista, e ali construiu a Fábrica Britânica no estilo de Robert Adam (261). Em 1766, os negociantes inglêses pareceram a Charles Dumouriez tão influentes em Lisboa que êle chamou a cidade de "colonie anglaise" (262). Um dêstes homens de negócios, Gerard de Visme, encomendou ao pintor e arquiteto Inácio Bernardes uma casa e jardins em Benfica ao gôsto inglês, chegando mesmo a introduzir pormenores emprestados ao "Gothic Revival" inglês na sua Quinta de Montesserrate em Sintra, nos começos da década de 1790 (263). É interessante lembrar que o "connaisseur" inglês William Beckford viu e ridicularizou a primeira residência de Visme acima citada, mas veio a morar na segunda, por muitos anos.

A influência inglêsa notada por Aguirre aumentou extraordinàriamente com a vinda da côrte para o Rio de Janeiro em 1808 e em seguida à abertura dos portos do Brasil ao comércio estrangeiro no mesmo ano e a conseqüente chegada de numerosos negociantes inglêses ao Rio, Salvador e Recife. Em 1809 já a Câmara da cidade do Salvador louvava os melhoramentos feitos nas casas ocupadas por representantes de firmas inglêsas, e os viajantes notavam que os brasileiros porfiavam em imitá-los já em princípios da segunda década do século (264). Não é portanto de surpreender que se encontrem provas do aparecimento de um estilo anglo-britânico de construir, no próprio instante em que se mandava vir de França em 1816 um grupo

---

(260) Alexander Jardine, *Letters from Barbary, France, Spain, Portugal & c*, London, 1790, v. II, p. 445.

(261) *Op. cit.*, p. 12.

(262) Charles-François Dupérier Dumouriez, *L'état présent du royaume de Portugal*, Hamburg, 1797, p. 23.

(263) *Arch. pitt.*, v. VII, 1864, pp. 245-246; v. IX, 1866, p. 185.

(264) Koster, *op. cit.*, v. I, p. 249; Graham, *op. cit.*, pp. 169, 272.

de artistas a fim de fundar uma academia de Belas Artes no Rio de Janeiro.

O exemplo mais importante da maneira inglêsa é a Praça do Comércio de Salvador, acabada de construir em 1816 pelos esforços do governador Conde dos Arcos [265]. As duas compridas fachadas dêsse notável edifício, foram desenhadas na versão lusitana do estilo regência inglês clássico dos fins do século XVIII, presumìvelmente pelo militar Cosme Damião da Cunha Fidié, cuja assinatura está aposta ao alçado de uma das fachadas ainda existente no local. A platibanda, com suas gregas e urnas, os frontões, as guirlandas de estuque e, mais do que tudo, a colunada jônica da fachada leste (Fig. 35), o primeiro do gênero no Brasil, são elementos inequìvocamente inglêses dessa construção híbrida e elegante. Todavia, as portadas da Praça do Comércio, provindas de Lisboa como as da quase contemporânea igreja baiana da Ordem Terceira do Carmo, conservam ainda as delicadas volutas e outros remanescentes do rococó português.

Entrementes, o jovem arquiteto inglês Peter Johnson, do qual aliás quase nada se sabe, trazia, como presente do Duque de Northumberland a D. João VI, uma réplica do portão da Sion House em Londres, a qual passou a guarnecer a entrada da Quinta da Boa-Vista. Johnson foi convidado a reformar o palácio em 1816 [266] e, segundo Debret, escolheu uma galeria gótica para a fachada principal e motivos mouriscos para uma tôrre de canto que êle construiu, trazendo desta maneira para

---

(265) Waldemar Matos, *O palácio da Associação comercial da Bahia*, Salvador, 1950.

(266) Debret, *op. cit.*, v. III, pp. 160-161, fig. 20. Henderson, *op. cit.*, p. 62; Josiah Conder, *A popular description of Brazil*, London, n. d., v. I, p. 152. Os portões da Sion House foram projetados por Robert Adam em 1762 (*The works in architecture of Robert and James Adams*, London, 1778, v. I, fig. 1). Os da Quinta da Boa Vista vem reproduzidos por J. W. Rodrigues, *op. cit.*, fasc. V, fig. 95. A presença de Johnson no Brasil encontra paralelo interessante na presença do escocês Charles Cameron junto à família imperial russa para a qual trabalhou desde 1778 até morrer em 1812 (George Loukomski, *Charles Cameron*, London, 1943).

o Brasil, como Visme trouxera para Portugal, o gôsto pelos estilos exóticos então em moda na Inglaterra. De tal modo semelhantes aos pavilhões de Johnson no Paço de São Cristóvão são os que se vêm num projeto de acréscimo do Paço de Santa Cruz perto do Rio, que é difícil evitar-se a tentação de atribuir àquêle arquiteto inglês essa estranha mistura de elementos de estilos Regência, Gótico e Mourisco com formas de construção tradicionalmente portuguêsas [267] (Fig. 36). Johnson, ao que parece, voltou para a Europa com D. João VI e com êle foi-se o estilo inglês, ficando o campo livre para os seus rivais franceses: Pézérat, que em 1826 refez completamente o projeto do Paço de São Cristóvão à moda européia continental, e Grandjean de Montigny, com várias construções conhecidas, no estilo Império francês.

O estilo clássico pròpriamente português, de fins do século XVIII e começos do dezenove, encontrou sua melhor expressão brasileira no Teatro de São João, construído no Rio de Janeiro em 1813. A frontaria dêsse edifício, há muito demolido, era de tal maneira aparentada à do São Carlos de Lisboa, edificado em 1792 pelo arquiteto real José da Costa e Silva [268], também vindo para o Brasil, que uma bem pode ter sido feita como réplica da outra (Fig. 37). Ambos os edifícios acentuam a severidade e a singeleza, não por meio dos motivos arqueológicos de uso tão abundante alhures na época, mas sim por de nôvo adotarem velhos traços da arquitetura portuguêsa do passado, como as pilastras dóricas, os frontões lisos, os coruchéus

---

(267) Êste desenho, *Prospecto Principal da Real Capella e Palacio de S. Cruz*, atualmente no Arquivo Militar (Distrito Federal, Planta 143, Armário 2, Registo 2.359, 0,30m por 1,70m.) traz imediatamente à lembrança as cúpulas bulbosas e os extravagantes consolos e janelas da casa indiana de Sir Charles Cockerell em Sezincote, construida antes de 1805 (Henry D. Roberts, *A history of the royal pavilion*, Brighton, London, 1939, pp. 89-90), as cavalariças de Brighton por William Porden, (1803) e a fachada oeste do próprio pavilhão, projetada por John Nash em 1815 (*Illustrations of her majesty's palace at Brighton*, London, 1838).

(268) Francisco da Fonseca Benevides, *O real theatro de S. Carlos de Lisboa*, Lisboa, 1883. O arquiteto foi chamado ao Brasil em 1812 (Viterbo, *op. cit.*, v. I, pp. 244-246).

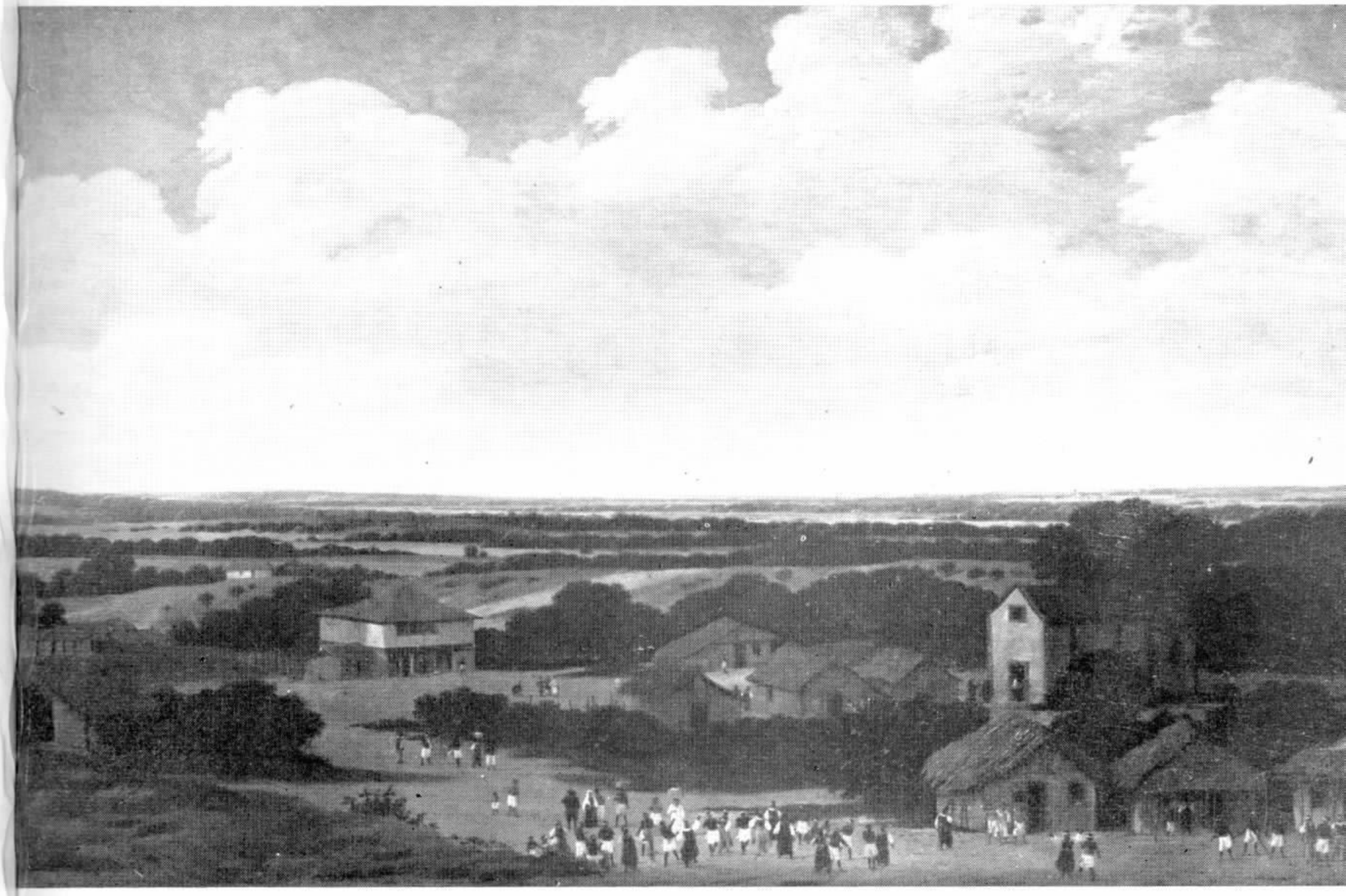
e as vêrgas retas com cimalhas. Não se trata, pois, de um estilo neo-clássico baseado na imitação da antiguidade grega ou romana, como a maneira que Grandjean e seus companheiros trouxeram de Paris, mas antes de um estilo, que, neo-renascentista no sabor, busca inspiração nas igrejas e palácios dos fins do século XVI, época em que as diversas correntes do renascimento português se cristalizavam num ambiente de italianismo nacionalizado.

Em virtude das características portuguêses tradicionais que nêle reaparecem, o teatro de São João é um símbolo da continuidade tenaz, peculiar à arquitetura luso-brasileira, a qual, por um período de mais de duzentos anos, se afastou tão pouco de certas fórmulas, a ponto de apresentar um padrão de desenvolvimento pràticamente único na história da arquitetura renascentista. Não foi um estilo grandioso, por ter rejeitado, como o fêz, o lavor das ordens arquitetônicas, e as complexidades da composição espacial em têrmos de luz e sombra, praticadas em diversas partes do mundo durante a época barrôca. Os motivos, por vêzes tomados de empréstimo à escola de Borromini, não passam de desfalecidos ecos da grandeza romana, reduzidos à escala e às convenções do mundo português. O elemento de escala é sumamente importante na arquitetura luso-brasileira de tradição renascentista, sobretudo no ramo da construção civil. Há poucas construções de proporções realmente grandes na mãe-pátria que datem dêsse período. Apenas os palácios de Mafra e Ajuda podem-se considerar dignos de tal menção, entre os edifícios que sobreexistiram por lá. Quanto ao Brasil, a modéstia na escala das construções é tão aparente quanto a singeleza decorativa da arquitetura civil. Jamais a fabulosa riqueza das minas ou da terra encontrou reflexo, por pequeno que fôsse, nas casas ou edifícios públicos da era colonial. Mais do que isto, é significativo que nenhuma dessas construções possua caráter próprio e distinto das da metrópole. Os construtores civis brasileiros não conseguiram imprimir à sua obra um sentido nacional de modo algum comparável ao que

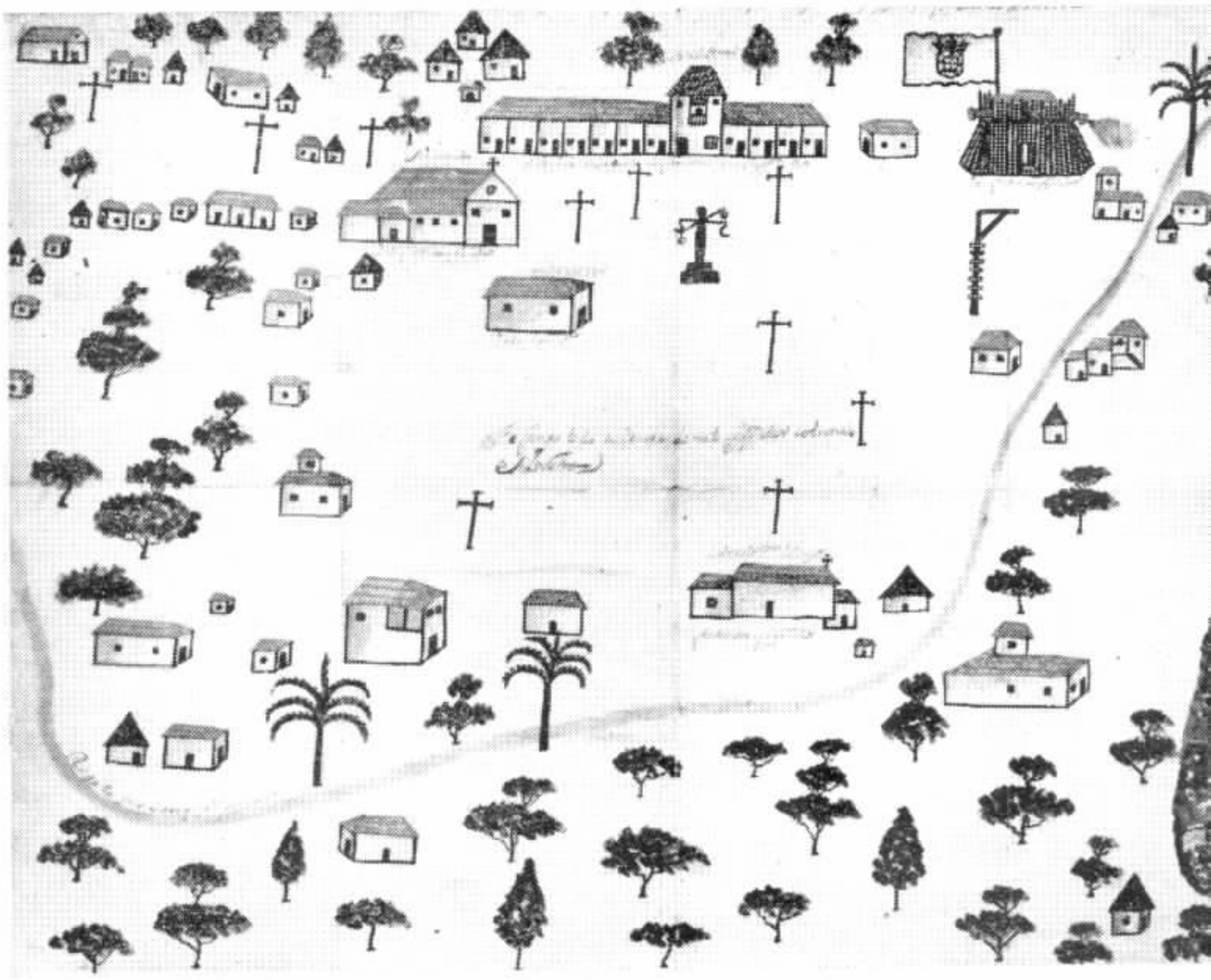
foi atingido pelos construtores de igrejas, êste mesmo bastante limitado. Daí a dificuldade, a não ser que se leve em conta a maior simplicidade na ornamentação, em se distinguir as casas setecentistas brasileiras das portuguêsas. Tão pouco se pode apontar alguma tendência acentuada para expressões de caráter regional na arquitetura civil do Brasil colônia. Por todo o país, as casas e edifícios públicos são quase idênticos. Quanto a plantas, sistemas construtivos e ornamentação, as fórmulas reinantes são essencialmente as mesmas, de Belém no norte, a Santos no Sul. Talvez pesquisas futuras descubram mais ocorrências de traços locais do que as que se conhecem até agora. Contudo, não é de se esperar que o que venha a ser descoberto modifique de modo apreciável o conceito de acentuada homogeneidade predominante hoje em dia, o qual, à semelhança do conceito já enunciado da continuidade tradicional na arquitetura luso-brasileira, é mais outra manifestação do espírito extraordinàriamente conservador do povo português, a aparecer, no território pátrio ou no ultramar, em tantos aspectos da civilização portuguêsa, desde a idade dos descobrimentos até o fim do século XVIII.

ROBERT C. SMITH

NOTA: Êste artigo, ainda inédito, foi escrito em 1950.

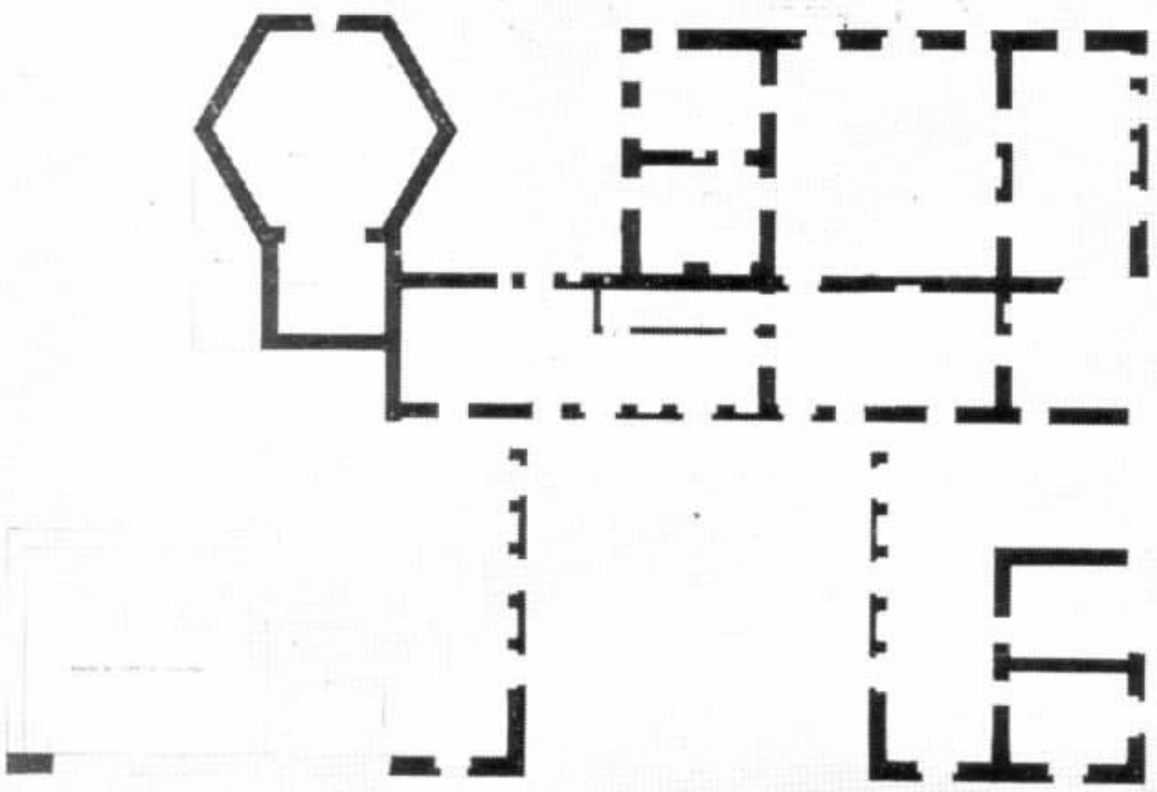


1 — Frans Post — Paisagem de Pernambuco — Coleção Caio de Lima Cavalcanti.



2 — Fortaleza, Ceará, em 1730.
(Lisboa, Arquivo Histórico Colonial)

3 — A Casa da Tôrre de Garcia d'Ávila. Tatuapara. Bahia.

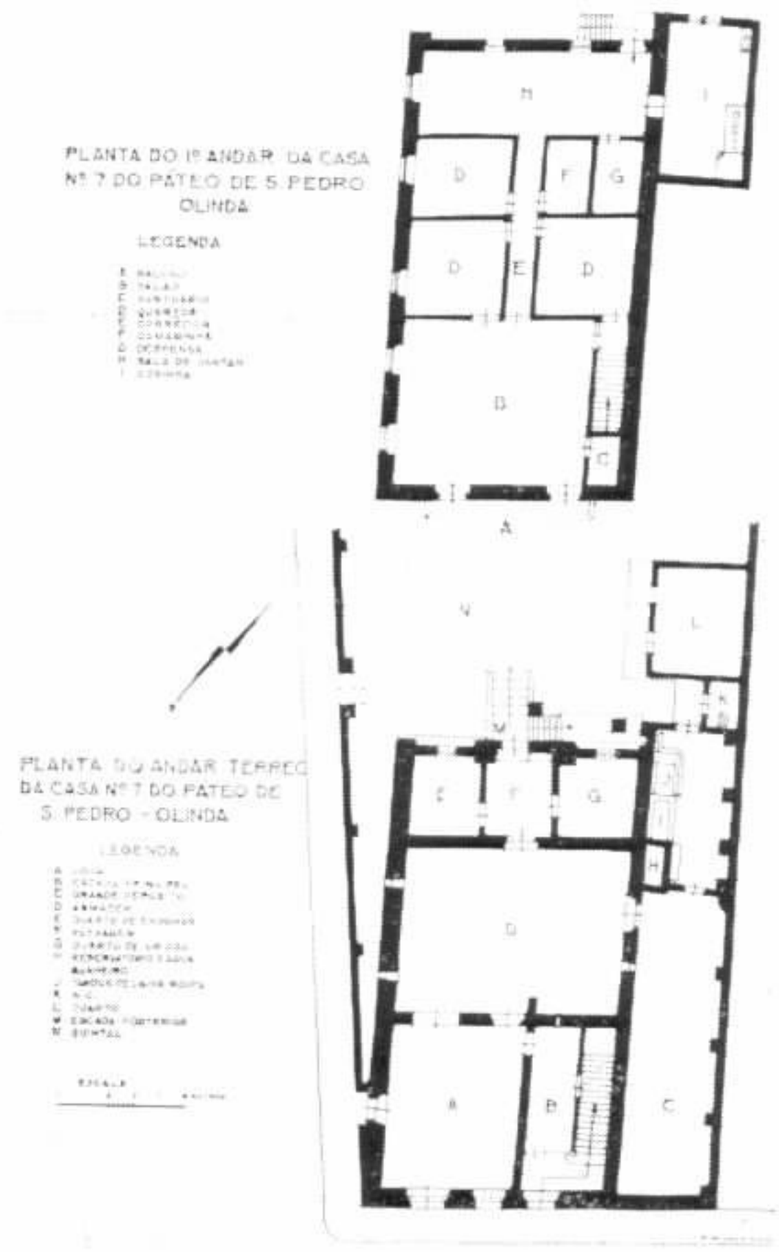


4 — Planta da Casa da Tôrre de Garcia d'Ávila. Tatuapara. Bahia.

5 — Risco para a Alfândega de Salvador, Bahia. (Lisboa, Arquivo Histórico Colonial).

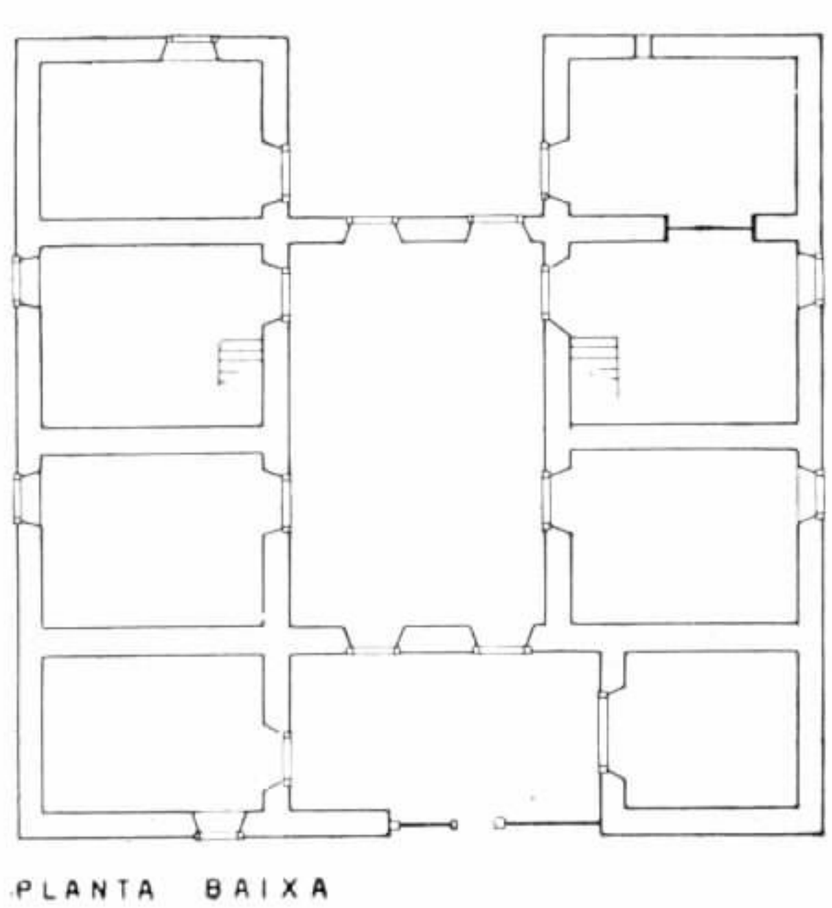
6 — Frans Post, Casa de fazenda em Pernambuco. G. van Baerle, *Rerum per octennium in Brasilia*...1647.

7 — Casa no Pátio de São Pedro. Olinda, Pernambuco.

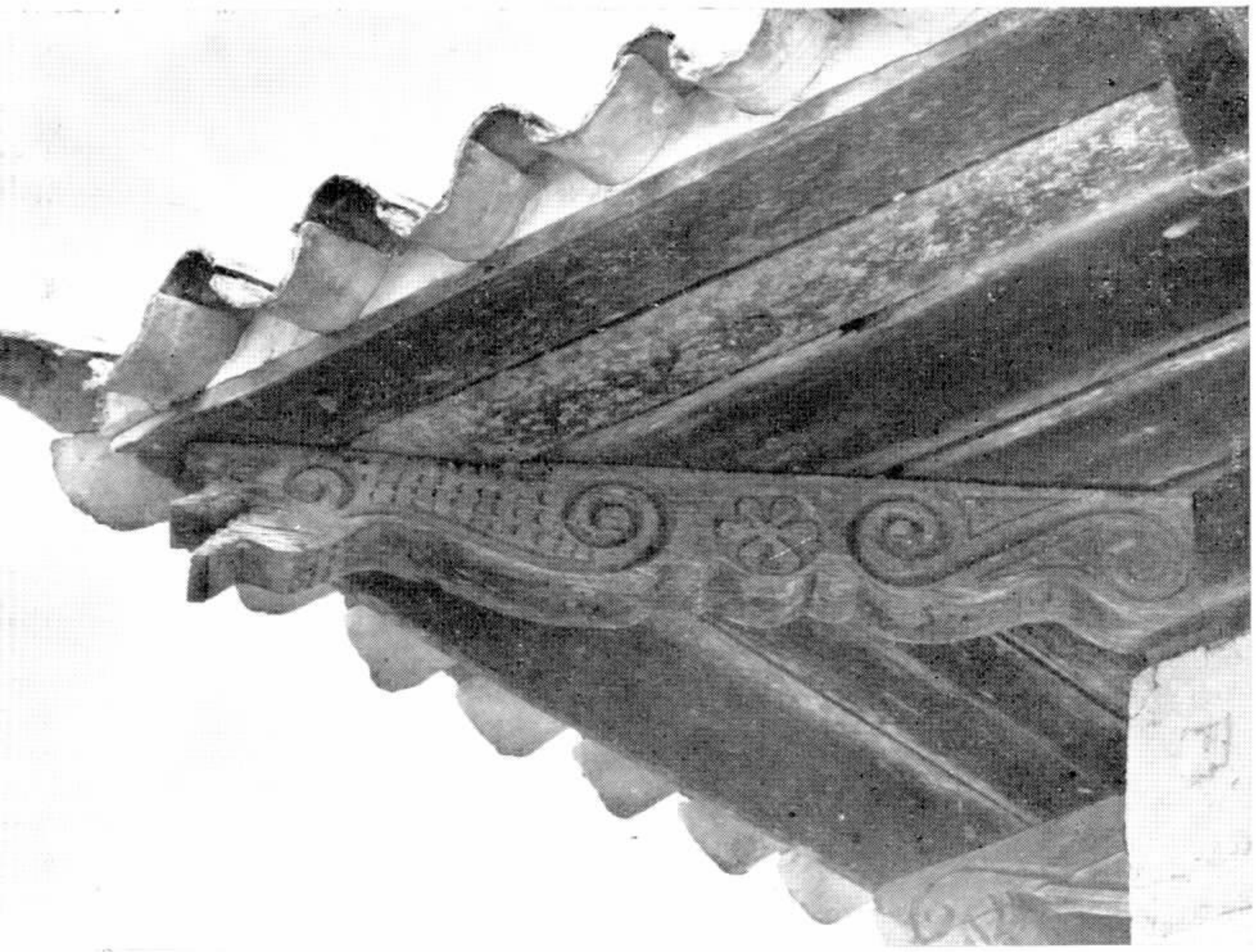


8 — Planta da casa no pátio de São Pedro. Olinda, Pernambuco.

9 — Casa do sítio do Padre Inácio. Cotia, São Paulo.



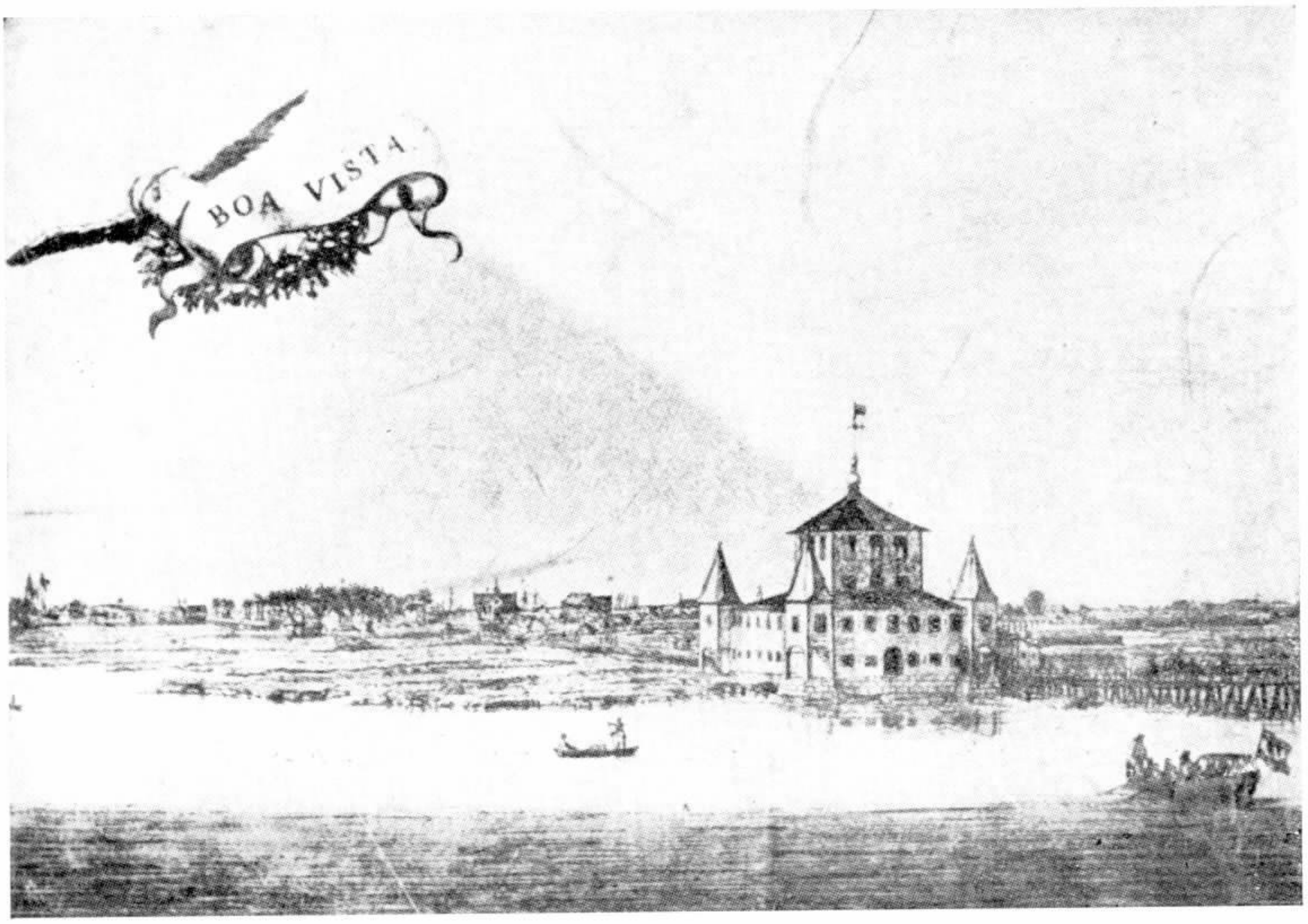
10 — Planta do sítio do Mandu. Cotia, São Paulo.



II — Cachorro com trabalho de talha do sitio do Padre Inácio.
Cotia, São Paulo.



12 — Zacharias Wagner, Cena de rua no Recife. (Berlin, Staatsbibliothek).



13 — Palácio Boa Vista no Recife (estampa nº 41 de Barleus).



14 — Schloss Benrath, Düsseldorf, Alemanha. (Reconstruido por Richard Klapheck).

15 — Palácio dos Governadores, Salvador, Bahia. (foto antiga)



16 — Seminário de São Dâmaso.
Salvador, Bahia.

17 — Palácio do Arcebispado.
Salvador, Bahia.



18 — Portada da Secretaria de
Educação. Salvador, Bahia.

19 — Mercado de Santa Bárbara. Salvador, Bahia. (Museu do Estado da Bahia).

20 — Planta da fazenda do Colubandê. S. Gonçalo, Estado do Rio de Janeiro.

21 — Sobrado e capela do engenho Freguesia. Matoim, Salvador.

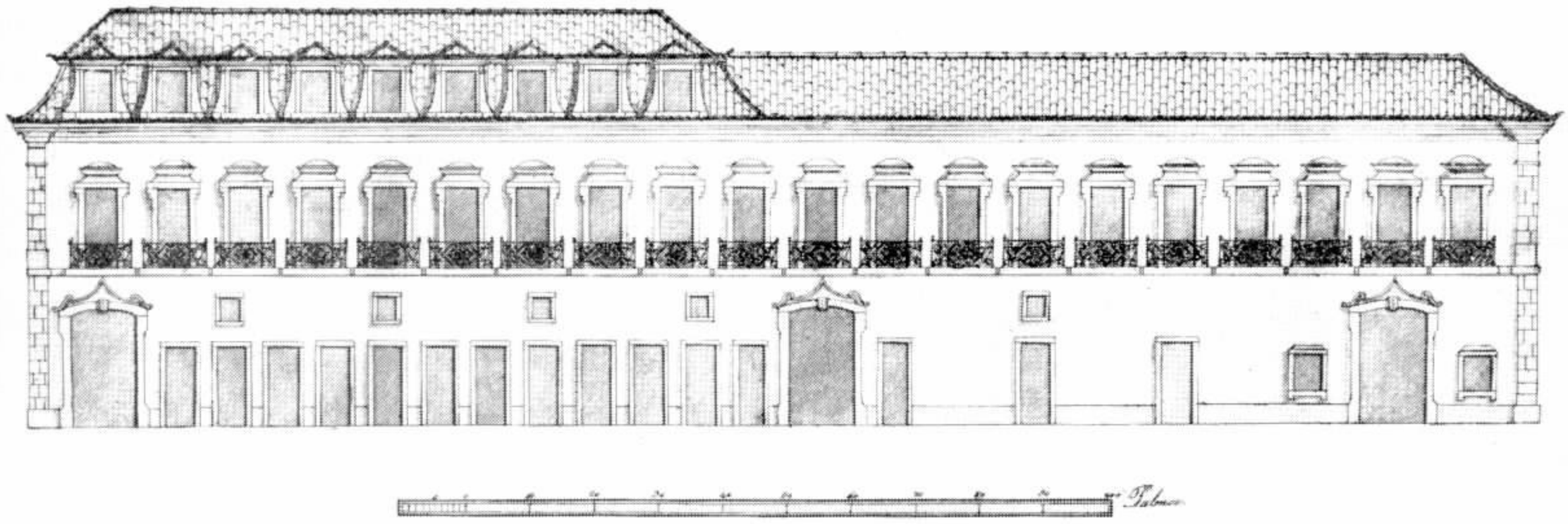
22 — Museu do Ouro. Sabará, Minas Gerais.

23 — Casa da Câmara e Cadeia. Mariana, Minas Gerais.



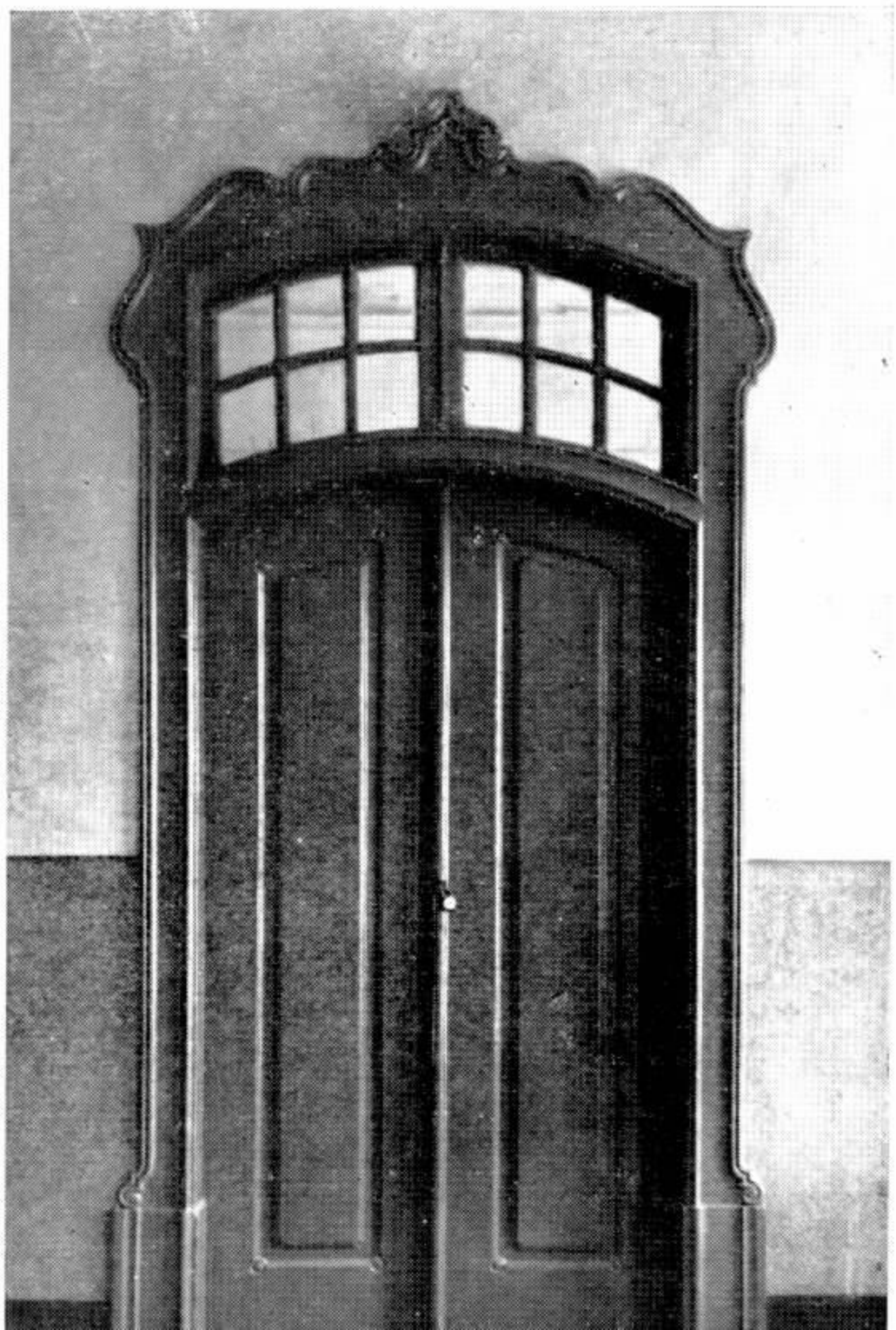
24 — Casa térrea. Goiana. Pernambuco.

25 — Antiga Casa Capitular. Mariana, Minas Gerais.



26 — Projeto para um trapiche na Bahia. (Arquivo Militar, Rio de Janeiro).

27 — Casa do Conde dos Arcos. Salvador, Bahia.

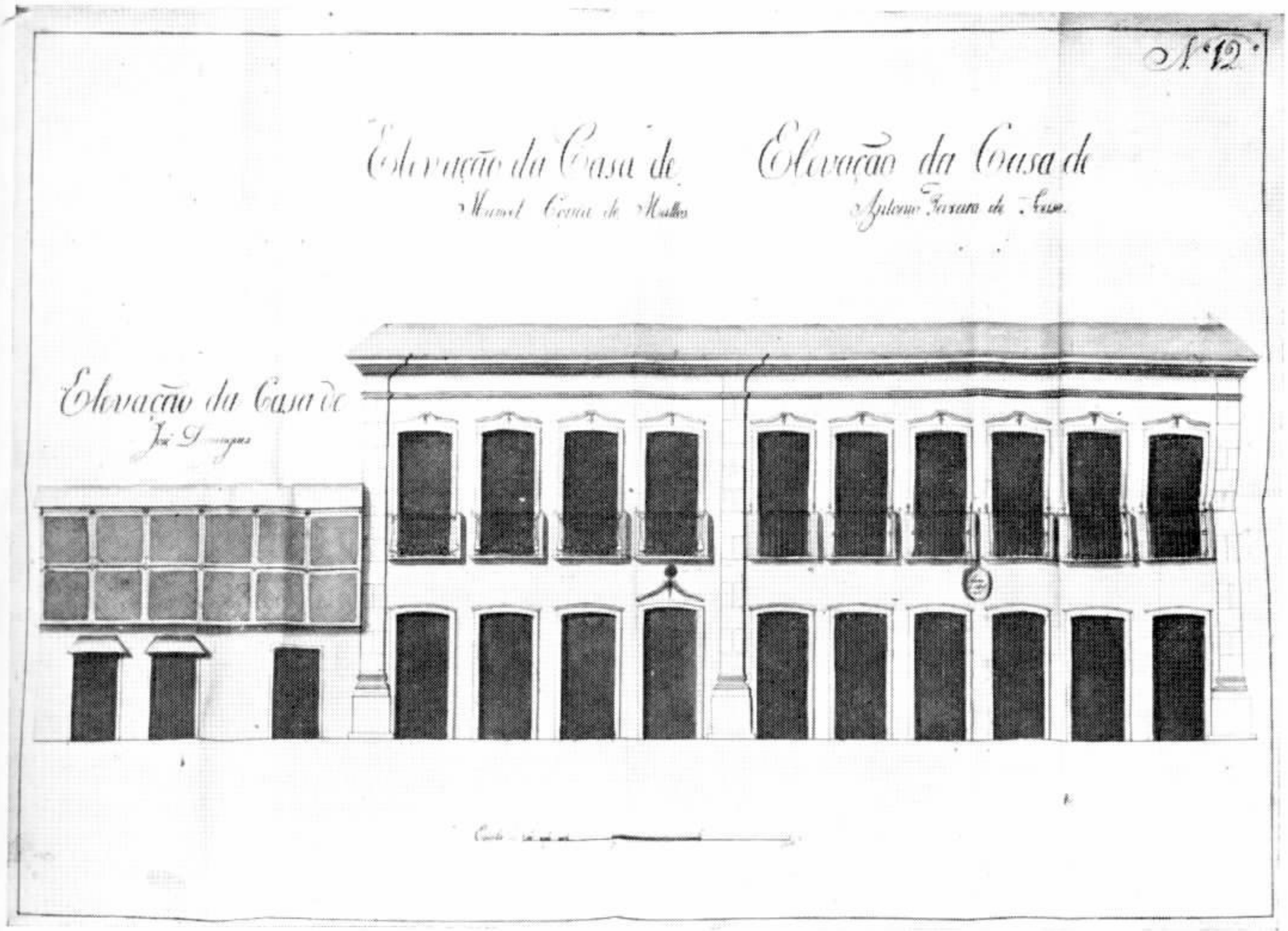


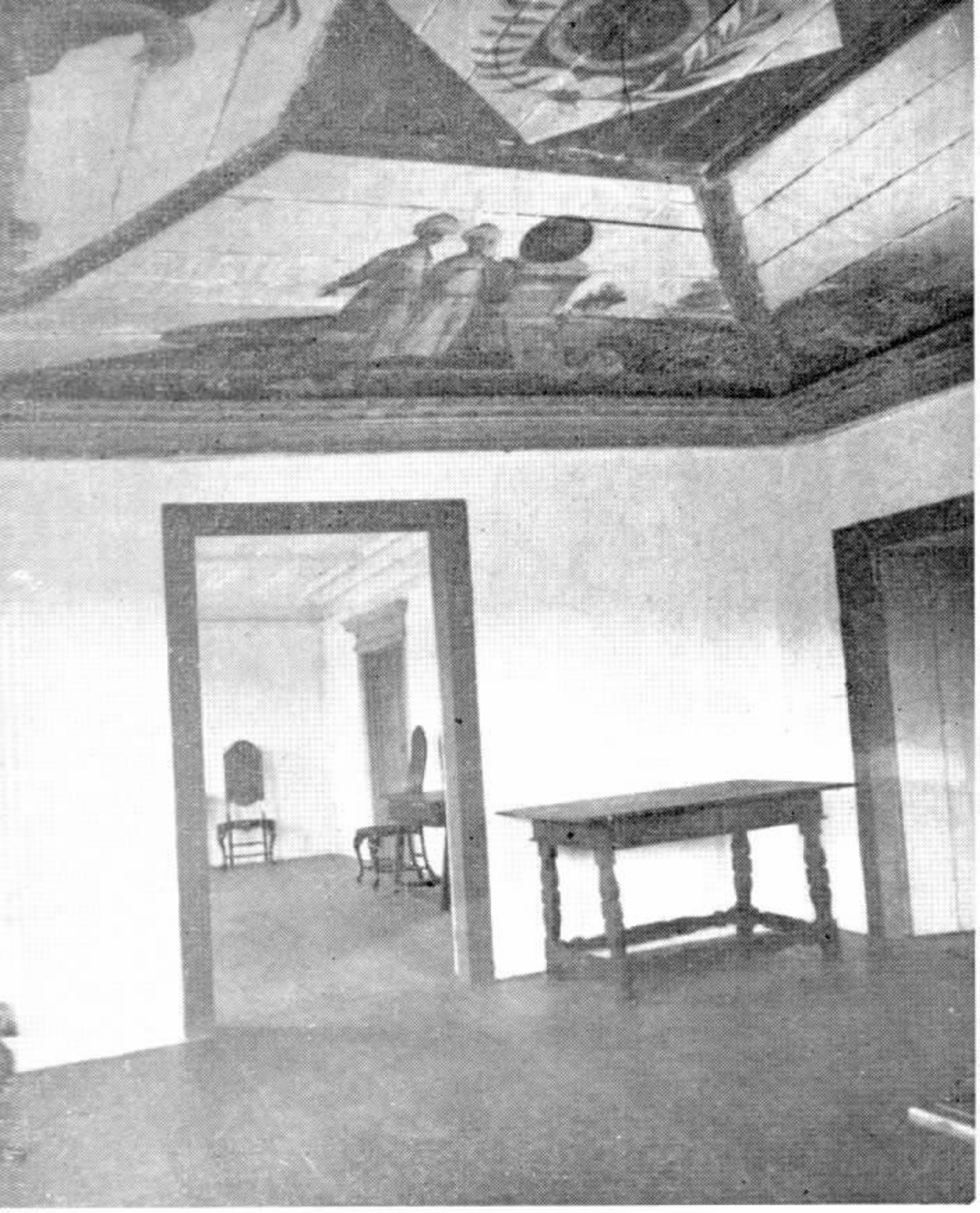
28 — Casa do Conde dos Arcos. Porta interna. Salvador, Bahia.



29 — Casa à rua Siqueira Mendes.
Belém. Pará.

30 — Casa de José Domingues.
Sto. Amaro, Bahia.
(Lisboa. Arquivo Histórico Colonial)

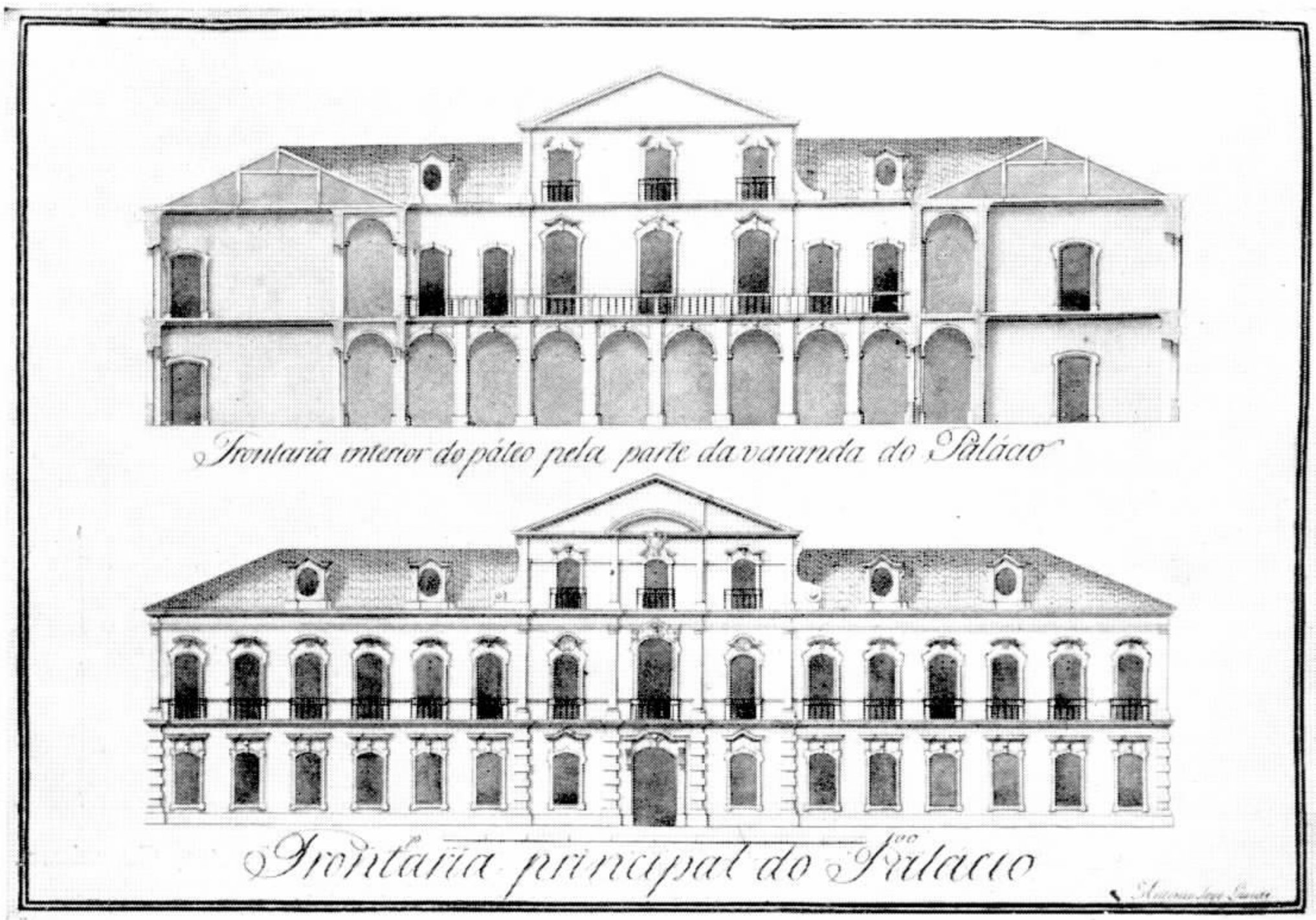




31 — Museu do Ouro, interior.
Sabará, Minas Gerais.

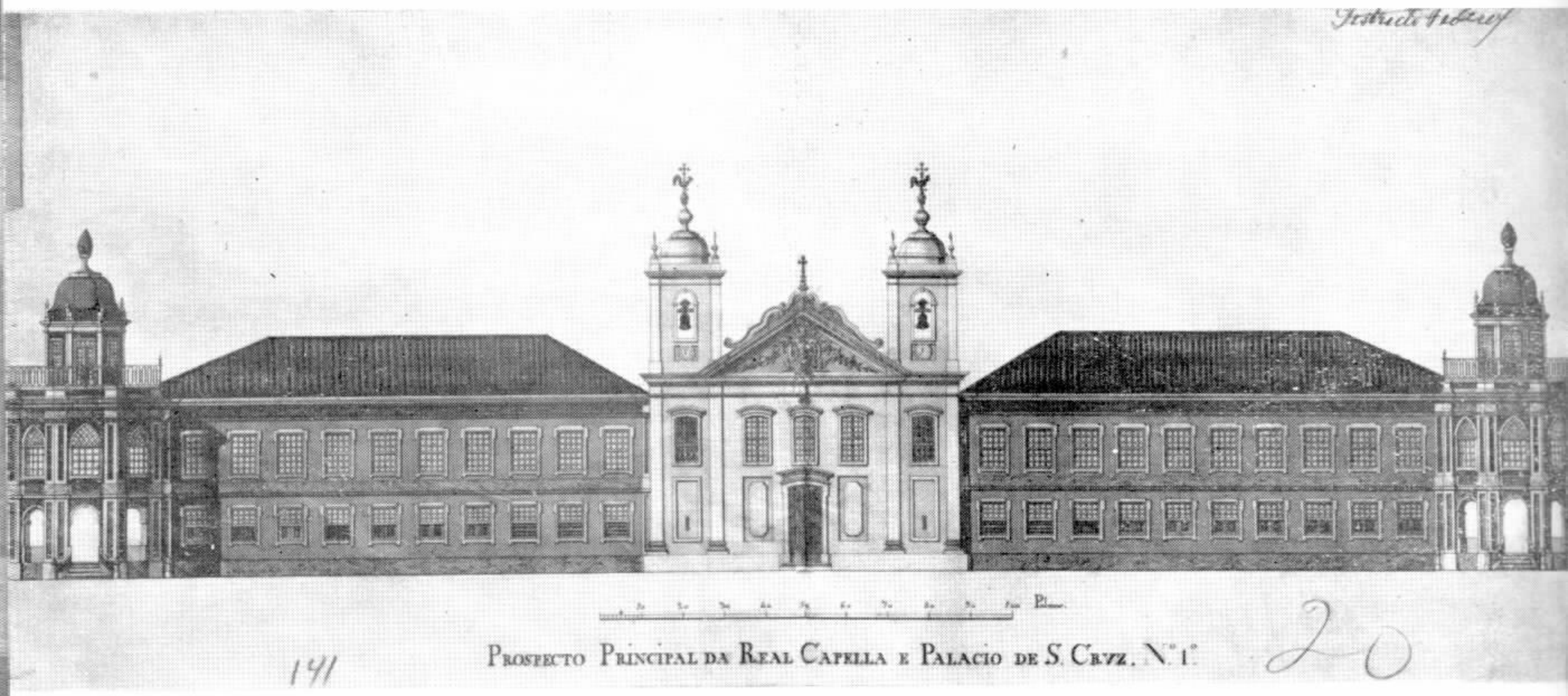
32 — Casa dos Contos. Ouro Prêto.
Minas Gerais.

33 — Antiga casa da Câmara e Cadeia, atual Museu da Inconfidência. Ouro Prêto, Minas Gerais.



34 — Desenho para o Palácio do Govêrno, Belém, Pará. (Lisboa, Biblioteca Nacional).

35 — Edificio da Associação Comercial. Salvador, Bahia.



36 — Desenho para o Palácio de Santa Cruz. Rio de Janeiro, Guanabara.
(Rio de Janeiro, Arquivo Militar)



37 — Antigo Teatro São João, Rio de Janeiro. (Reimpressão de uma litografia de Théremin)

O "ALEIJADINHO" E SUAS DOENÇAS

Em 1929, publicamos, ao que parece, o primeiro trabalho médico sôbre a doença do "Aleijadinho" inserido no número especial de "O Jornal" (Rio de Janeiro), dedicado a Minas Gerais. (1).

O trabalho foi republicado, na íntegra, por Gastão Penalva no seu livro "O Aleijadinho de Villa Rica" (Rio, 1933) (2), biografia romanceada de Antônio Francisco Lisboa, que trazia, em adendo, a opinião de outros médicos que trataram, específica ou acidentalmente, do assunto. Apresentamos os dois diagnósticos principais que cabiam no caso: lepra nervosa e siringomielia, pendendo para o primeiro, apoiados nos fundamentos neurológicos utilizáveis no caso. Nosso trabalho, muito citado e pouco lido, não recebeu até agora contestação válida. Afastamos, por impossibilidade cronológica a zamparina, qualquer que fôsse a doença neurotrópica que se escondesse sob êsse nome e a cardina nos pareceu, sempre, do domínio da lenda.

Em 1942, tornamos ao assunto, convocados por José Mariano Filho, para um debate, em que tomamos parte também com Peregrino Junior, Castro Barreto e Floriano de Lemos. Êsse debate foi publicado em Estudos Brasileiros, ano VI, vol. XII, 1944, Rio de Janeiro (3). Voltamos a rever o assunto em 1964 em virtude do interêsse que nos despertou a "Doença dos pèzinhos" ou "mal dos pèzinhos", estudada entre nós por Freitas Julião, Deolindo Couto e Antônio Rodrigues de Mello (4). A doença é também conhecida como "doença de Corino de Andrade", do nome do ilustre neurólogo português que sistema-

---

(1) Ver "Referências Bibliográficas" no fim do artigo.

tizou seu estudo e, ainda, como "polineuronopatia amiloidótica familiar", conforme denominação dada por Antônio Rodrigues de Mello na sua preciosa monografia. O interêsse da doença vem da sua possível confusão com a lepra e a siringomielia, duas das doenças responsabilizadas como causadoras dos males de Antônio Francisco Lisboa, cujo pai era português. Em 1964, fizemos uma comunicação à Academia Nacional de Medicina, e, pouco depois, em Belo Horizonte, uma conferência a convite da Associação Médica de Minas Gerais, por ocasião do sesquicentenário do falecimento de Antônio Francisco Lisboa.

Nessa ocasião, o diagnóstico de lepra nervosa mereceu o apôio autorizado de Trancredo Furtado (5), ilustre dermatologista, que procurou explicar a dificuldade da posição ortostática pelo chamado "pé de pilão", provocado pela mutilação dos ossos metatarsianos, dado que a simples mutilação dos dedos não era suficiente para tal.

Nosso trabalho atual é ampliação do primitivo de 1929 e exprime as idéias apresentadas à Academia Nacional de Medicina e à Associação Médica de Minas Gerais (1964). Nêle procuramos superar as inevitáveis controvérsias e colocar o problema dentro de um critério funcional, isto é, explicar como Antônio Francisco continuou a esculpir apesar da doença. É tão importante o que foi poupado pela doença, como o que foi destruído por ela. Tentamos explicar a possibilidade de continuar a esculpir desde que fôsse preservada a fôrça dos músculos dos membros superiores (ante-braço, braço e cintura escapular), aliada à persistência dos diversos tipos de sensibilidade profunda. O amarrar dos instrumentos à extremidade dos membros superiores, para poder esculpir, tem sua explicação nos distúrbios de preensão da mão, que podem surgir em várias doenças, mormente na lepra nervosa, por lesão precoce do cubital.

Só é possível compreender a doença de Antônio Francisco, sua vida e sua obra, se as olharmos em função do tempo. Por

outro lado, só podemos nos basear na biografia de Bretas (6). Cabe aqui assinalar que não encontramos fundamento para ver, na citada biografia, sòmente o depoimento da nora do Aleijadinho, a parteira Joana Lopes. No seu trabalho, Bretas diz que ela ainda vivia naquela época e sua idade provável era de 80 anos. Os 80 anos não invalidam seu depoimento, pois, se nos velhos, a memória dos fatos recentes pode estar profundamente perturbada, a dos antigos costuma apresentar-se satisfatória.

Quanto mais estudamos o trabalho de Bretas, mais nos admiramos da sua precisão e honestidade. Não vamos procurar, nêle, um diagnóstico médico; é querermos mais do que êle nos pode dar. É necessária a análise minuciosa do texto ao lado de uma interpretação da nosologia da época, dentro do seu quadro histórico e das condições médico sociais então vigentes.

É mister assinalar que a obra de Antônio Francisco se iniciou em plena saúde, e houve, no correr do tempo, uma adaptação às novas circunstâncias. Até que ponto a madeira e a pedra-sabão facilitaram sua tarefa, é coisa que não nos cabe decidir. Por outro lado, não há referência a trabalho de modelagem em argila e cabe-nos perguntar o que seria de Antônio Francisco Lisboa se êle tivesse que enfrentar o mármore diretamente.

A doença teria começado em 1777, di-lo Bretas (6), e vamos encontrar para isto apoio na paga a escravos que "o carregarão para rever o risco da obra" e para "serta obrigação da nova" (1777 - 1778 - livro de receitas e despesas da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Villa Rica) (6). Paralisia dos membros inferiores ou dificuldade em se manter em pé devido ao sofrimento provocado por distúrbios tróficos dos dedos ? Isto discutiremos depois. Quem conhece as ruas de Ouro Preto de hoje, logo vê que as da então Villa Rica não deviam oferecer melhores condições de equilíbrio para o pedestre. Talvez, no início, o distúrbio dos membros inferiores fôsse pequeno (dôr ou paralisia?), mas é possível que não quizesse se expôr ao motejo dos transeuntes ao tentar prodígios de equilíbrio. As mãos,

se já tivessem sido atacadas, êle as poderia disfarçar, só as mostrando quando forçado, mormente no trabalho. Melhor ser transportado e passar por paralítico, do que fazer contorções na via pública. O uso de bengala e muletas seria impraticável em Villa Rica, e, de certo modo, condicionado ao uso das mãos, que não sabemos se foram atacadas simultâneamente com os membros inferiores.

A saúde e o humor de Antônio Francisco Lisboa eram, até então excelentes. Diz Bretas (6) que até os 47 anos (leia-se 39) êle passava a vida no exercício da sua arte cuidando sempre de ter boa mesa e no gôzo de boa saúde e tanto que era visto muitas vêzes tomando parte nas danças vulgares. Nesta época, tivera um filho natural.

A descrição que Bretas faz de Antônio Francisco, ainda com saúde, é a de um indivíduo baixo, fala arrebatada, corpo cheio e mal configurado, o rosto e a cabeça redondos, o cabelo preto e anelado, o da barba cerrado e basto, a testa larga, o nariz regular e algum tanto ponteagudo (seria o que aparece nos profetas ?), os beiços grossos, as orelhas grandes e o pescoço curto. Salvo a referência "ao corpo cheio e mal conformado", nada há que justifique uma distrofia evidente e ainda menos pode servir de argumento que era aleijado de nascença, como queria José Mariano, para lhe justificar o apelido. Seu modo de vida e o gôsto "pelas danças vulgares" atestam sua extroversão e sua normalidade física.

Diz Bretas (6) que alguns pretendem que êle sofrera o mal epidêmico que, sob o nome de Zamparina, "pouco antes havia grassado nesta província" e cujos resíduos, quando o doente não sucumbia, eram infalíveis deformidades e paralisias. Não vamos discutir a possível significação da Zamparina, mas, sim, sua situação na cronologia da doença.

Se a Zamparina "pouco antes havia grassado nesta província" (6) e os males de Antônio Francisco datavam de 1777, a epidemia teria irrompido nos mêses anteriores, ou, quando

muito, no ano anterior. Ora, as referências à Zamparina a situam em 1780 ou 1781, no Rio de Janeiro. Não encontramos alusão à Zamparina em Minas.

Pereira Rêgo (7) pode induzir a êrro, quando diz "moléstia de que fala Joaquim Norberto de Souza e Silva na História da Conjuração Mineira" (8) ao citar um trecho de seu livro. A leitura atenta da obra de Joaquim Norberto mostra que êle se refere à doença que atacou Luiz de Vasconcellos, vice-rei, e os ministros encarregados da devassa, mas, isto, no Rio de Janeiro. Luiz de Vasconcellos esteve sem poder escrever; o mesmo aconteceu aos Ministros. Tal fato ocorreu em 1790, pela recrudescência de uma epidemia nos mêses de Janeiro e Fevereiro, o que foi atribuído aos miasmas pantanosos no Rio de Janeiro. Por aí se vê que, mesmo cronològicamente, não se pode atribuir à Zamparina, a doença de Luiz de Vasconcellos e seus Ministros.

Sigaud (9) fala de três epidemias de "gripe": a de 1780, que deixa grandes alterações no sistema locomotor e recebe o nome de Zamparina; a de 1801, acompanhada de inflamações nos olhos, produziu grande número de cegueiras; a de 1816 com complicações de peri-pneumonia, cognominada "corcunda" ou "carcunda". Só a primeira é neurotrópica e tem o nome de Zamparina. Além disso, a ida de Antônio Francisco ao Rio prova que naquela data estava são. Se êle tivesse a Zamparina no Rio, isto ainda faria antecipar de um ano a eclosão da epidemia, para o que não há nenhum indício, visto como todos os historiadores a colocaram no govêrno de Luiz de Vasconcellos, que o iniciou em abril de 1779.

Pela descrição de Bretas é impossível ter uma idéia exata de quando surgiram determinadas alterações. Diz êle que, por ter negligenciado a cura do mal no comêço ou pela fôrça invencível do mesmo, "Antônio Francisco perdeu todos os dedos do pé, do que resultou não poder andar senão de joelhos; os da mão atrofiaram-se e curvaram e mesmo chegaram a cair, restando-lhe sòmente, e ainda assim quase sem movimento, os polega-

res e os índices e, mais, que as fortíssimas dôres que de contínuo sofria nos dedos e a acrimônia de seu humor colérico o levaram por vêzes, ao excesso de cortá-los êle próprio servindo-se do formão com que trabalhava". (6) Em nota, Bretas (6) diz que êle colocava o formão sôbre o dedo e ordenava ao oficial que desse um forte golpe de macête. "As pálpebras inflamaram-se e permanecendo nêste estado ofereciam à vista sua parte interior; perdeu quase todos os dentes, e a boca entortou-se, como sucede freqüentemente ao estuporado; o queixo e o lábio inferior abateram-se um pouco: assim o olhar do infeliz adquiriu certa expressão sinistra de ferocidade, que chegou mesmo a assustar quem o encarava inopinadamente. Esta circunstância, e a tortura da bôca, o tornaram de um aspecto asqueroso e medonho". (6) Em nota, Bretas (6) assinala a tentativa de suicídio de seu escravo Januário, que a teria executado para não ser obrigado a servir a senhor tão feio.

Em seguida vem a história de uma beberagem, a cardina, (assim denominou Bretas (6) a substância a que se referia) que Antônio Francisco tomava em grande dose com o fim de aperfeiçoar seus conhecimentos artísticos e que daí lhe tinha provindo tão grande mal. Esta informação teria sido veiculada por certa mulher de nome Helena, moradora na rua do Areão ou Carrapicho, em Villa Rica. Em nota, diz Bretas (6), que "a charlataneria da época anunciava à venda uma substância que tinha a virtude de aumentar as fôrças da inteligência ou de extinguir a capacidade de sentir por um órgão, e dar assim a ocasião a que se tornasse mais ampla a que era relativa aos outros". (6)

Continua Bretas sua análise e diz que a consciência que Antônio Francisco tinha da desagradável impressão causada pela sua fisionomia o tornava "intolerante e mesmo iroso para os que lhe parecia observarem-no de propósito; entretanto êle era alegre e jovial entre as pessoas de sua intimidade".

"Julgava irônicos e expressivos de mofa e escárneo os próprios louvores à sua arte. Por isso, trabalhava às ocultas, de-

baixo de um tôldo, ainda que fôsse dentro de um templo". Aqui se insere o episódio dos estilhaços de pedra que teriam afastado Don Luiz da Cunha (1773 a 1778) ou Don Bernardo de Lorena (1797 a 1803).

"Um escravo africano, de nome Maurício, entalhador, era quem apertava os ferros e o macête às mãos imperfeitas do grande escultor, que dêsde êsse tempo ficou sendo conhecido pelo apelido de Aleijadinho. Tinha um certo aparelho de couro, ou madeira, contìnuamente aplicado aos joelhos e nêste estado admirava-se a coragem e a agilidade com que ousava subir pelas mais altas escadas de carpinteiro". (6) Tinha mais dois escravos, Agostinho e Januário. O primeiro era entalhador e o segundo era quem lhe guiava o burro em que andava e nêle o colocava. — "Ia à missa sentado em uma cadeira tirada de um modo particular por dois escravos, mas quando tinha de ir à matriz de Antônio Dias, a que estava contígua à casa em que residia, era levado às costas de Januário. Depois da fatal enfermidade que o acometeu, trajava uma sobrecasaca de pano grosso azul que lhe descia até abaixo dos joelhos, calça e colête de qualquer fazenda, calçava sapatos pretos de fôrma análoga aos pés, e trazia, quando a cavalo, um capote, também de pano prêto com mangas, gola em pé e cabeção e um chapéu de lã parda braguês, cujas largas abas estavam prêsas à copa por dois colchêtes". (6)

"O cuidado de furtar-se às vistas de pessoas estranhas dera-lhe o hábito de ir de madrugada para o lugar que tinha de trabalhar e voltar à casa depois de fechada a noite; e, quando devia fazê-lo antes, notava-se-lhe algum esfôrço para que a marcha do animal fôsse apressada e assim se frustrasse o empenho de alguém que sôbre êle quisesse demorar suas vistas". No govêrno de Don Bernardo José de Lorena (1797 a 1803) é que se teria passado o incidente com o Coronel José Romão, ajudante de ordens do General, que, ao ver Antônio Francisco, exclamava: feio homem ! (6)

Parece que Bretas dá precessão à perda dos dedos do pé. Aceitando que êle os mutilasse, ficamos sem saber se isto se deu no princípio, no meio ou no fim da doença, que durou 37 anos. Não sabemos, também, se a mutilação foi dos dedos dos pés ou das mãos.

Sem aceitar a relação explícita: perda dos dedos dos pés, andar de joelhos, a referência ao aparelho de couro ou madeira aplicado aos joelhos, inclina-nos a pensar que isto se situa antes da fase de Congonhas (1796 - 1799; 1800 - 1805), que foi sobretudo a fase da estatuária e não das igrejas, onde precisava das escadas.

Assinále-se também a referência de Bretas (6) aos sapatos de fôrma análoga aos pés, o que indica claramente um sapato ortopédico, destinado a minorar o distúrbio que lhe causava a doença.

Da paralisia facial, tão fielmente descrita por Bretas (6), não há elementos precisos para inserí-la na marcha da doença, o que é fundamental para a apreciação do quadro mórbido. Não temos dados (pelo menos não os conhecemos) que possam situar cronològicamente o episódio de Januário; o de José Romão se teria passado no govêrno de Don Bernardo de Lorena (1797 - 1803). Ainda que possam ter caráter anedótico, são psicològicamente de grande valia: dão idéia clara do horror que sua fisionomia inspira, e isto não pode ser simplesmente uma reação estética ante o rosto do homem feio retratado por Bretas, na fase anterior à doença. Deve realmente expressar a realidade da repulsa ao rosto deformado pela paralisia facial periférica bilateral ramuscular, tão magistralmente descrita por Monrad Krohn, na lepra. (10)

Entretanto, um dado preciso registrado por um contemporâneo ilustre, capitão Joaquim José de Silva, 2.º vereador do Senado da Câmara de Mariana em 1790, no respectivo livro de registro de fatos notáveis, estabelecido por ordem régia de 20 de Julho de 1782 (6), se refere à doença de Antônio Fran-

cisco Lisboa: "Tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfêrmo que precisa ser conduzido a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar". Êste documento, escrito 24 anos antes da morte do artista, é da maior significação pois prova que a atividade do Aleijadinho se exercera, em grande parte, já com mãos perclusas, é óbvio que isto não começou em 1790. Joaquim José da Silva se refere a obras passadas, mas não fixa uma data inicial. Ficamos sem saber, exatamente, quando o distúrbio das mãos exigiu êste artífício e se, como já dissemos, o acometimento das mãos foi simultâneo com os dos membros inferiores (1777). Se não foi uma doença aguda que atacou os pés (e talvez pernas), mãos e face, nas outras doenças cabíveis no caso, a marcha pode ser irregular e acometer, no caso das mãos, primeiro uma, depois outra, com intensidade variável. Seja como fôr, o fato já era conhecido e divulgado e o aspecto lendário se desfaz inteiramente.

Diz Bretas (6), ao se referir ao escravo Maurício, que atava os ferros às mãos do escultor, datar desta época êle ficar conhecido, geralmente, pelo apelido de Aleijadinho. Maurício faleceu em Congonhas, quando Antônio Francisco esculpia os profetas e os três Passos da Ceia, da Prisão e do Hôrto (Bretas). Bretas (6), fala dos profetas antes dos Passos, o que não corresponde à realidade. Entretanto, o período de Congonhas vai de 1796 a 1799 (Passos) e 1800 a 1805 (Profetas). Nêste período, de 1796 a 1805, é que se situa a morte de Maurício. O período inicial de Congonhas (1796) é de seis anos posterior à data em que Joaquim José da Silva se refere ao fato de atarem os ferros às mãos de Antônio Francisco. Maurício trabalhava como entalhador e o acompanhava por tôda a parte. Era natural que fôsse êste, por ser conhecedor do ofício, o mais habilitado a adaptar os instrumentos às mãos encarangadas para que êle pudesse tirar o maior proveito daquela situação. Era um ortopedista que conhecia o cliente, os instrumentos, e o efeito que era necessário obter do material a ser utilizado. Isto não era uma especialização a ponto de

tornar Maurício indispensável. No início, porém, deveria ter sua importância.

Em 1790, já era fato conhecido o de ter êle os ferros atados às mãos para poder obrar, havendo assim indubitàvelmente, vários trabalhos feitos nestas condições anormais. A maior precisão, não é possível chegar. Um apelido se espalha de uma vez, de modo explosivo, ou se vai infiltrando lentamente. A primeira vez que o apelido se acha incorporado ao nome, por escrito, é na carta enviada pela Mesa da Venerável Ordem 3.ª de Sabará ao Capitão-Mor Manoel José Pena, em 1806 a propósito do ajuste do retábulo da capela-mor: "e, por isso aparecendo Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, foi levado à capela por alguns devotos irmãos". É lógico que, em nenhum documento, a não ser em um dirigido a terceiros, podia o apelido aparecer. Pelo contexto da carta, ligada aos trabalhos de escultura dirigidos pela Ordem, tem-se a impressão que o apelido já estava incorporado à fala corrente, pelo menos entre as pessoas que labutavam naquela área.

Não encontramos motivo para apoiar a opinião de José Mariano(3), que via no apelido uma prova que êle era aleijado de nascença.

Manoel Bandeira (12) vê no hipocorístico sinal da doçura e do carinho brasileiros, mas adverte o poeta que Antônio Francisco nada tinha de pequeno ou fraco. Tôda sua obra exprime uma saúde, uma robustez, uma dignidade nunca atingidas por qualquer de nossos artístas plásticos.

Em conversa, Pedro Nava (13) nos dizia que era freqüente encontrar, nos escritos brasileiros e portuguêses, referências ao ceguinho, ao mudinho, mesmo em se tratando de doentes que adoeceram já adultos. Exemplo interessante é o que se refere à "doença dos pèzinhos", distúrbio metabólico hereditário encontrado em Portugal, sobretudo em Póvoa do Varzim e adjacências (doença de Corino de Andrade, polineuronopatia amiloidótica familiar, de Antônio Rodrigues de Mello (4). A

doença que, de regra, começa pelos pés (daí seu nome) e acomete também as mãos e outras partes do organismo, se inicia geralmente em torno dos 30 anos. Ora, o diminutivo dado aos pés doentes, nada delicados, de adultos daquela região, quando atacados pelo mal, é uma prova de carinho e não implica que a doença seja congênita ou date da infância, o que, no caso, não padece dúvida. Não nos parece que a simples atrofia muscular, sem diminuição do tamanho do pé, justifique o hipocorístico.

A discussão da "doença dos pèzinhos" tem inteira cabida no diagnóstico diferencial. Aqui, só trataremos dela em função de datas por ser doença familiar e hereditária. Se a idade em que a doença se manifestou, em Antônio Francisco Lisboa, coincide com aquela em que costuma-se exteriorizar a "doença dos pèzinhos" não temos a menor referência a acometimento de outros membros da família.

Seu pai, Manoel Francisco Lisboa teve mais dois filhos com a mãe de Antônio Francisco. Dêles nada se sabe. Manoel Francisco casou-se em 1738 e faleceu em 1764, tendo vivido 43 anos no Brasil. Ignora-se o ano em que nasceu. De seu casamento com Antônia Maria de São Pedro teve um filho, Padre Felix Antônio Lisboa e 3 filhas. Padre Felix morreu com 83 anos. Suas 3 irmãs estavam vivas em 1778 e por escritura fizeram doação dos bens imóveis em Villa Rica para constituir o patrimônio de Felix Antônio Lisboa na dignidade de presbítero do hábito de São Pedro. (14 - Judite Martins) Nesta ocasião, a mais velha podia estar em tôrno dos 38 anos. Aqui só nos interessa a linhagem paterna, para saber se, como português, Manoel Francisco tinha o gen da doença dos pèzinhos. Não há referência à doença em Manoel Francisco e em Padre Felix, cujas vidas excederam de muito à data em que ela se manifesta. As irmãs alcançaram também a idade possível para exteriorização do mal, pois, na data da escritura, não se fala que fôssem menores (também não sabemos se havia esta exi-

gência). Sendo mulheres haviam de ter, de acôrdo com a época, vida muito recatada e certamente não desejariam chamar a atenção para seu parentesco com o irmão mulato e ilegítimo, ainda que por parte de pai e anterior ao casamento do mesmo. Não há pois, prova nenhuma de história familiar da doença dos pèzinhos em Antônio Francisco Lisboa. A ausência dêsses elementos não seria argumento decisivo, mas agora estamos apenas na fase de confronto de datas. Podemos acrescentar à lista da linhagem masculina Antônio Francisco Pombal, tido como irmão de Manoel Francisco Lisboa e sôbre o qual não há referência de doença.

A cegueira, no fim da vida, e as chagas de um lado do corpo parecem não ter relação com a doença fundamental e, sim, com Joana levou-o para casa e dêle tratou caridosamente até seu a insensibilidade e o abandono em que ficou, até que sua nora falecimento.

A CARDINA

Não havia de faltar a parte do maravilhoso, numa vida prodigiosa como a de Antônio Francisco Lisboa. Já nos referimos à cardina na descrição cronológica da doença.

É óbvio que Bretas não endossa os efeitos maravilhosos atribuidos à cardina, mas não se manifesta sôbre a possível ação tóxica. (6)

Haveria referência a um distúrbio de sensibilidade de Antônio Francisco, tendo em vista aquela frase de Bretas (falando da beberagem): "ou de extinguir a capacidade de sentir por um órgão e dar assim ocasião a que se tornasse mais ampla a que era relativa aos outros"? (6)

A lenda devia estar bem formada no conceito popular, pois é dada não só por Bretas, (6) mas por St. Hilaire que a deve ter captado muito cedo. Convém lembrar que Saint Hilaire esteve em Villa Rica, (Dezembro de 1816) hospedado durante 18 dias

em casa de Eschwege (Voyage dans les Provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais, 1830) (15). A viagem a Congonhas é de 1818 e vem relatada no livro "Voyage dans le District des Diamants et sur le litoral du Brésil". Nele Saint Hilaire (16) refere-se ao escultor que perdera o uso das extremidades mas que fazia amarrar os instrumentos "au bout de l'avant-bras" e assim esculpia as estátuas da Igreja de Matosinhos. Disseram a Saint Hilaire que, muito jovem, ainda, o escultor (Saint Hilaire não lhe refere o nome) na intenção de dar mais vivacidade e elevação a seu espírito, tomara uma beberagem, mas perdera o uso das extremidades. Apenas Bretas (6) refere-se a um nome preciso, a cardina, e diz que dela tomara uma grande dose. Gastão Penalva, (2) em sua biografia romanceada, disse ter tido uma inspiração ao meditar sôbre a cardina: cardina vem do cardo. O cardo, é, porém, nome popular e abrange plantas de famílias totalmente diferentes. Penalva nos fala, sobretudo, do cardo melão e vê o Aleijadinho tomado da "embriaguês sagrada", produzida pelo peiotle. Admite, também, que êle poderia ter tomado o cardo santo, que é, também, nome popular e inclui a Argemone mexicana, cuja grande difusão no Brasil é atestada por Saint Hilaire. Ora, a existência do peiotle é mais do que discutida no Brasil; a abundância da Argemone mexicana (Papaveracea) explica seu emprêgo como narcótico e para cura de afecções dos olhos, doenças cutâneas, verrugas, úlceras sifilíticas, icterícia, e até mesmo da melancolia e da hipocondria (Pio Correia) (17) e torna seu uso explicável como medida terapêutica de largo espectro, mas não no sentido de estimulante da inteligência. Nada nos autoriza a explicar, por ingestão de dose tóxica e única, a doença que acometeu Antônio Francisco.

A única intoxicação, de origem vegetal, que se aproxima do quadro clínico apresentado por Antônio Francisco é a do ergotismo, produzido por pão de centeio contaminado por claviceps purpúrea. Não nos consta que se fizesse uso de pão de centeio em Villa Rica, naquela época...

É evidente que não podia faltar na vida atormentada do Aleijadinho a existência de um filtro e a voz ilustre de Saint Hilaire (16) foi veículo da divulgação. Bretas (6) como biógrafo consciencioso não podia deixar de citá-lo, fazendo contudo sua crítica. Deu, entretanto, nome à beberagem. É possível que, naquela época houvesse uma beberagem com o nome de cardina. Os comentadores de Bretas, inclusive nós, aceitaram a especificidade do nome "Cardina" para a beberagem incriminada e não procuraram consultar os dicionários. O dicionário de Moraes, (18) que é de 1813, contemporâneo do Aleijadinho, não traz a palavra cardina. Dois dicionários, posteriores à biografia de Bretas (1858), mas próximos dela, o de Frei Domingos Vieira (19) (1873) e o de Aulette (1881) (20) averbam a cardina e lhe dão duas significações: uma, a de sujeira que fica presa à lã; e, outra, no sentido popular, de bebedeira ou camoeca. Os dicionários portuguêses modernos se referem à cardina, também como tônico cardíaco (extrato de músculo cardíaco, tintura de digital). Esta significação seria recente e erudita, através da palavra "cárdia". Aliás, o dicionário de Webster (2) averba "cardin" num sentido erudito. Não temos notícia do emprêgo, em português, da palavra cardina, em linguagem médica, com a significação de tônico cardíaco. Tanto quanto é possível inferir, em pesquisa rápida, a palavra não deve ser um brasileirismo, baseando-nos na sua ausência em Moraes e na sua citação, como expressão popular, sem referência de origem, em Aulette e Frei Domingos Vieira. Houve, naturalmente, confusão de causa e efeito e a "grande dose de cardina" a que se referia Helena, segundo Bretas, não era simplesmente uma bebedeira. Temos que admitir uma bebedeira, em que o álcool serviu de veículo à ingestão de uma beberagem, supondo que, a cardina tivesse uma significação específica restrita à área de Villa Rica.

A história da beberagem tem, pois, um tríplice aspecto:

1.°) o da especificidade do nome;

2.°) o da especificidade de função, qual a de abrir a inteligência em detrimento de outros órgãos;
3.°) a especificidade da beberagem como causadora do quadro mórbido apresentado por Antônio Francisco.

Para aceitar a especificidade da cardina como beberagem temos que admitir, como já dissemos, que ela estivesse restrita a uma determinada área. O segundo item seria interessante por se tratar de um filtro, não amoroso mas que visava à atividade intelectual. Divulgou-o Saint Hilaire, que esteve (16) em Villa Rica em 1816 (hospedado em casa de Eschwege) e em Congonhas em 1818. Se foi criação a posteriori, foi muito próxima da morte de Antônio, pois Bretas a encontrou em Villa Rica, nos meios populares. É interessante assinalar que Eschwege (2) não a menciona quando da sua viagem a Congonhas (1811). Certamente não a conhecia, pois, o alemão, apesar de geólogo e preocupado com seus fornos catalães, não era homem para desprezar essas coisas da imaginação tropical. O Fausto de Goethe, é de 1808 e, certamente, Eschwege haveria de fazer comparações entre as lendas de lá e de cá. Quanto ao terceiro item, não temos como já vimos, dados para atribuir a qualquer beberagem responsabilidade na gênese da doença de Antônio Francisco.

A ZAMPARINA

Já vimos que não temos elementos para dizer que Antônio Francisco tivesse sido acometido pela Zamparina. Dando de barato que o fôsse, que significava a Zamparina ? Como já é sabido, a Zamparina tirou seu nome da cantora veneziana Anna Zamperini que, durante quatro anos, foi a criatura mais popular de Lisboa. Dois novos vocábulos surgiram, Zamparinar (aplaudir ou cortejar a Zamparini) e enzamparinar-se (enlouquecer de amor por ela até à demência risível). "O vendaval de insânia que a Zamparini desencadeou sôbre Lisboa

causou espanto no Brasil, e dêle riram principalmente os fluminenses durante anos. Quando aí exerceu as funções de vice-rei um fidalgo lisboeta de Casa de Castelo-Melhor, Luiz de Vasconcellos Sousa (1779 - 1790), grassou no Rio de Janeiro uma epidemia intensa a que deram epigramàticamente o nome de Zamparina, por alusão ao contágio de alucinada efervescência que a famosa veneziana fizera alastrar em Lisboa (Alberto Pimentel (23)-Zamparineida). Caracterizava-se a doença, segundo Pereira Rêgo, (7) por diarréia e disenteria, seguidas de fenômenos paralíticos. Pensaram alguns que fôsse difteria e outros, febres perniciosas. Sigaud (9) inclinava-se por uma epidemia de gripe, acentuando a importância dos sistemas locomotor e nervoso. Era, pois, uma doença infecciosa de sintomatogia sobretudo nervosa. Dentre as infecções que acometiam, primàriamente, o sistema nervoso, qual escolher ? Gripe nervosa ? Encefalite letargica ? Doença de Heine-Medin ? (poliomielite anterior aguda ou paralisia infantil). Para muitos, a chamada gripe nervosa confunde-se com essas duas infecções. Bem poderia ser encefalite letárgica (doença de Von Economo), cujo primeiro caso autêntico parece ter sido publicado, segundo Lhermite, por Albrecht de Hildeshein (1695), tendo pouco depois, em 1713, aparecido a epidemia de Tubinge, estudada por Biermer com nome de "Schlafkrankheit" ou doença do sono. As diversas epidemias variaram na sua expressão clínica. A própria letargia, que lhe deu o nome, pode faltar, sendo substituída por insônia. Alguns admitem a passagem à cronicidade, depois do início agudo. Netter insistia sôbre a importância dos fenômenos digestivos no início da doença, chegando a constituir um quadro disentérico. Várias epidemias surgiram no fim do século passado e, neste, a maior abundância de casos se situou entre 1915 e 1926, que foi a fase áurea do estudo clínico e anátomo patológico da doença.

Na fase aguda, a sintomatologia da doença se caracterizava por febre, sonolência e paralisias oculares, e costumava deixar

como sequela modificação do tôno muscular, o chamado parkinsonismo post-encefalítico.

A doença de Heine-Medin, ou paralisia infantil, teve os primeiros casos observados na Europa em 1840 por Von Heine, sendo quase certo que outros os antecederam. Os primeiros casos brasileiros foram registrados, sobretudo, no princípio dêste século. Na realidade, a epidemia de Zamparina se adapta mais ao quadro clínico da paralisia infantil do que ao da encefalite letárgica, dado seu cortejo de "paralisias e deformidades".

Aceitando que a Zamparina fôsse encefalite letárgica ou paralisia infantil, achamos difícil, senão impossível, enquadrar o quadro clínico de Antônio Francisco em qualquer das duas. É evidente que tôda doença pode apresentar formas atípicas ou anômalas (como aconteceu na paralisia infantil e na encefalite letárgica) mas para isso é necessário haver argumentos convincentes e, neste terreno, teríamos que arquitetar uma série de hipóteses, cada qual mais frágil, sem pé na realidade. Como já dissemos, falou-se também em difteria e febres perniciosas. Estas hipóteses não resistem à crítica. O melhor é ficar numa fórmula mais vaga e dizer que a Zamparina foi uma doença aguda, neurotrópica, provàvelmente causada por virus e que não acometeu Antônio Francisco. (Laclette)

Entretanto, a Zamparina, nascida do nome de uma cantora, ficaria ligada às artes no Brasil. Se o escultor escapou, ela não poupou o pintor fluminense Leandro Joaquim, acometido do mal no Rio de Janeiro. Ao curar-se, sem paralisias ou deformidades, pintou, em agradecimento, os painés dedicados a Nossa Senhora da Boa Morte, na Igreja do Hospício, atual Igreja de N. Senhora da Conceição e Boa Morte. (Gonzaga Duque (24) - A Arte Brasileira).

Em resumo, o que caracterizou a doença de Antônio Francisco ? A longa duração, o acometimento dos pés e das mãos (com perda de dedos) e da face, as dôres, a persistência da

fôrça muscular dos ante-braços e braços (esculpia com os instrumentos amarrados às extremidades dos ante-braços), coxas (montava em um burro e subia escadas à custa de joelheiras) e conservou até o fim completa lucidez e gôsto pela sua arte. É evidente, como observou Peregrino Junior, (3) que o ter perdido todos os dedos dos pés não resultaria em só poder andar de joelhos, conforme dissera Bretas. Bretas não era médico e certas ilações não podem ser tomadas ao pé da letra. Entretanto, Bretas (6) diz que êle calçava sapatos pretos de fôrma análoga aos pés, o que indicaria uma deformação nos mesmos. Poderia haver um conjunto de fenômenos tróficos que resultaria no chamado "pé de pilão", encontradiço na lepra (Tancredo Furtado) (5). Isto (e possível acometimento das pernas) explicaria a incapacidade de ficar de pé e a necessidade daquêle instrumento de couro ou de madeira aplicado contìnuamente aos joelhos, que permitia subir pelas altas escadas de carpinteiro. Teria havido, por outro lado, paralisia em flexão das pernas, com retração tendinosa e mesmo possível ancilose secundária dos joelhos ? É impossível responder. A simples deformação dos pés (pé de pilão) seria explicação suficiente, sobretudo porque devido à alteração das mãos seria difícil o uso de bengala. A muleta, para quem precisava, a tôda hora, subir escadas, não era prático. Além disso é preciso não esquecer, como já dissemos, que fora da igreja, nas ruas de Villa Rica a muleta não poderia ser utilizada. Numa admirável adaptação, achava preferível andar de joelhos quando trabalhava nas igrejas. Para distâncias grandes montava num burro, sôbre o qual era colocado por Agostinho, seu escravo, e quando ia à missa, ia sentado numa cadeira, tirada de modo particular por dois escravos. Para ir à Matriz de Antônio Dias, contígua à casa em que morava, era levado às costas por Januário. Se sofria com a deformidade, sua situação social permitia, entretanto, que o escultor mulato ostentasse escravos que o transportassem.

É importante salientar, na descrição clínica, a chamada garra cubital. Bretas (6) diz que êle perdeu todos os dedos

dos pés e "os das mãos atrofiaram-se e curvaram e mesmo chegaram a cair, restando-lhe sòmente e, ainda assim, quase sem movimento os polegares e os índices". Na garra cubital há flexão do mínimo e do anular e, mais raramente, do médio.

Merece assinalar um dado importante que passou despercebido aos comentadores da doença, inclusive a nós. Em 1964, ao rever fotografias dos Passos, chamou-nos a atenção, no Passo do Hôrto, a figura de São Pedro dormindo. A mão direita mostra flexão, do médio, do anular e do mínimo e franca extensão do polegar e do indicador (que apresenta tamanho desmesurado) e a mão esquerda, mostra flexão mais acentuada dos três últimos dedos e extensão incompleta do polegar e do indicador. Passou-nos despercebida esta minúcia ao visitarmos Congonhas em 1957. Em 1964, na Academia Nacional de Medicina e na Associação Médica de Minas Gerais tivemos opotunidade de assinalar aquela mão em garra, digna de registro, por se tratar de alguém que dorme. Em outras figuras dos Passos e dos Profetas poderíamos vislumbrar algo de parecido, mas aí se trata de indivíduos despertos, gesticulando e é freqüente esta flexão dos três últimos dedos com extensão dos dois primeiros. Ora, o que é chocante é que se trata de alguém que dorme. No sono, não haveria motivo para que o polegar e o indicador não se fletissem também, um pouco menos, talvez, que os três últimos dedos, que estão em flexão forçada. O contraste entre os dedos da mão direita é flagrante, na esquerda se mostra atenuado. É como se o artista tivesse fixado, no sono, a mão em garra da vigília.

Lourival Gomes Machado, (25) em "Reconquista de Congonhas" percebeu a anomalia mas a encarou sob o aspecto estilístico. Vejamos a descrição "por vêzes, a cena inteira, embora o saibamos impossível, parece ter nascido diretamente das mãos de Antônio Francisco, como acontece no Passo do Hôrto. Nessa, que é o mais original e mais vigoroso dos conjuntos de Congonhas cada detalhe sobe à altura do todo e, até

quando a veleidade da análise nos leva a suspeitar de uma discrepância estilística — como sucede com a mão do 3.º apóstolo adormecido — e para lembrar-nos algo do próprio Aleijadinho pois grande é a proximidade entre êsse gesto entalhado e a garra de pedra de certos profetas".

Evidentemente, a palavra garra não é posta aqui no sentido médico. O crítico não considera, todavia, o insólito do problema, que é de se tratar da posição dos dedos de homem adormecido. Visitamos, de novo, Congonhas em 1964 com João Gomes Teixeira, guia prestimoso e erudito e nos fixamos na análise da figura de São Pedro. Quem haveria de prestar atenção àquele tipo de mão? Quem acharia estranho um fenômeno que não devia existir no sono ? Quem fixaria o fenômeno ? Antônio Francisco, esculpindo todo o apóstolo ? Ou um discípulo, a quem coubesse acabar as mãos e resolvesse gravar aquêle espetáculo quotidiano, que era o daquelas mãos encarangadas, ágeis na hora de esculpir ? Convém insistir que a fase de Congonhas (1796) vem 19 anos depois do início da doença, 6 anos depois do comentário de Joaquim José da Silva (6) e retrata admiràvelmente a garra cubital, sem mutilação dos dedos. Não nos cabe tentar explicar psicològicamente o fato. Contentemo-nos em assinalá-lo, insistindo, apenas, que não se deve tratar de mera coincidência, pois se enquadra admiràvelmente no contexto da doença. É a fixação, na madeira, de algo que durou muito tempo, quer expresse um auto-retrato das mãos (caso seja feito pelo Aleijadinho) ou de um hétero-retrato, caso se trate da obra de um discípulo que o acompanhou durante longos anos. Mesmo que houvesse mutilação dos dedos na fase de Congonhas, sua representação não teria sentido, porque não havia motivo para mutilar o apóstolo. A representação da garra, realidade quotidiana, durante longos anos da vida do artista, passaria disfarçada se introduzida, subreptìciamente nas mãos de São Pedro adormecido.

Insensìvelmente, somos levados a descrever a garra cubital, o que nos conduz a entrar no domínio do diagnóstico etiológico.

Não iremos descrever, por miúdo, tôda a semiologia da paralisia do cubital, mas apenas assinalar aquilo que, à distância, pode ser observado e daí tirar algumas conclusões partinentes ao assunto em pauta.

Froment, (26) em trabalho que não perdeu a atualidade, sumaria as pertubações da preensão e da utilização da mão nas lesões do cubital. Depois de descrever a garra e seu aspecto disgracioso, diz que, se bem incida sôbre dedos de intervenção acessória na preensão, a título de esteio ou refôrço, causa pertubação apreciável nos ensaios de utilização da mão. Todo objeto volumoso e duro, agarrado com a mão, vem bater de encontro aos dedos em garra e provoca dôr, a ponto de alguns doentes pedirem sua amputação.

Seria uma verdadeira amputação de fins ortopédicos, aquela que se atribui a Antônio Francisco, pois êle precisava usar sempre o macête e o escôpro que estavam a todo momento a traumatizar os dedos fletidos. Além do mais, se êle sentia dôres expontâneas nos dedos, fica assim justificada aquela cirurgia primitiva e um tanto violenta. É preciso também lembrar a carência de médicos habilitados e a ausência de anestesia como a entendemos hoje. Seu gênio assomado seria argumento favorável àquela solução sumária. Se fôssem amputados os dedos do pé, o argumento da dor e a deformidade dos dedos, dificultando a marcha e o uso de sapato, seria explicação razoável. Em suma, o mesmo argumento ortopédico. É bem conhecido o caso do jogador de futebol, um goleiro, que tendo um dedo ancilosado em extensão, mandou amputá-lo porque prejudicava-o nas suas defesas. Se jogasse em qualquer outra posição, onde não se faz uso da mão, esta necessidade funcional não existiria.

Na neurite cubital, há paralisia do adutor do polegar e todos os atos, em que o polegar deve intervir para agarrar e fixar enèrgicamente um objeto, estão grandemente perturbados.

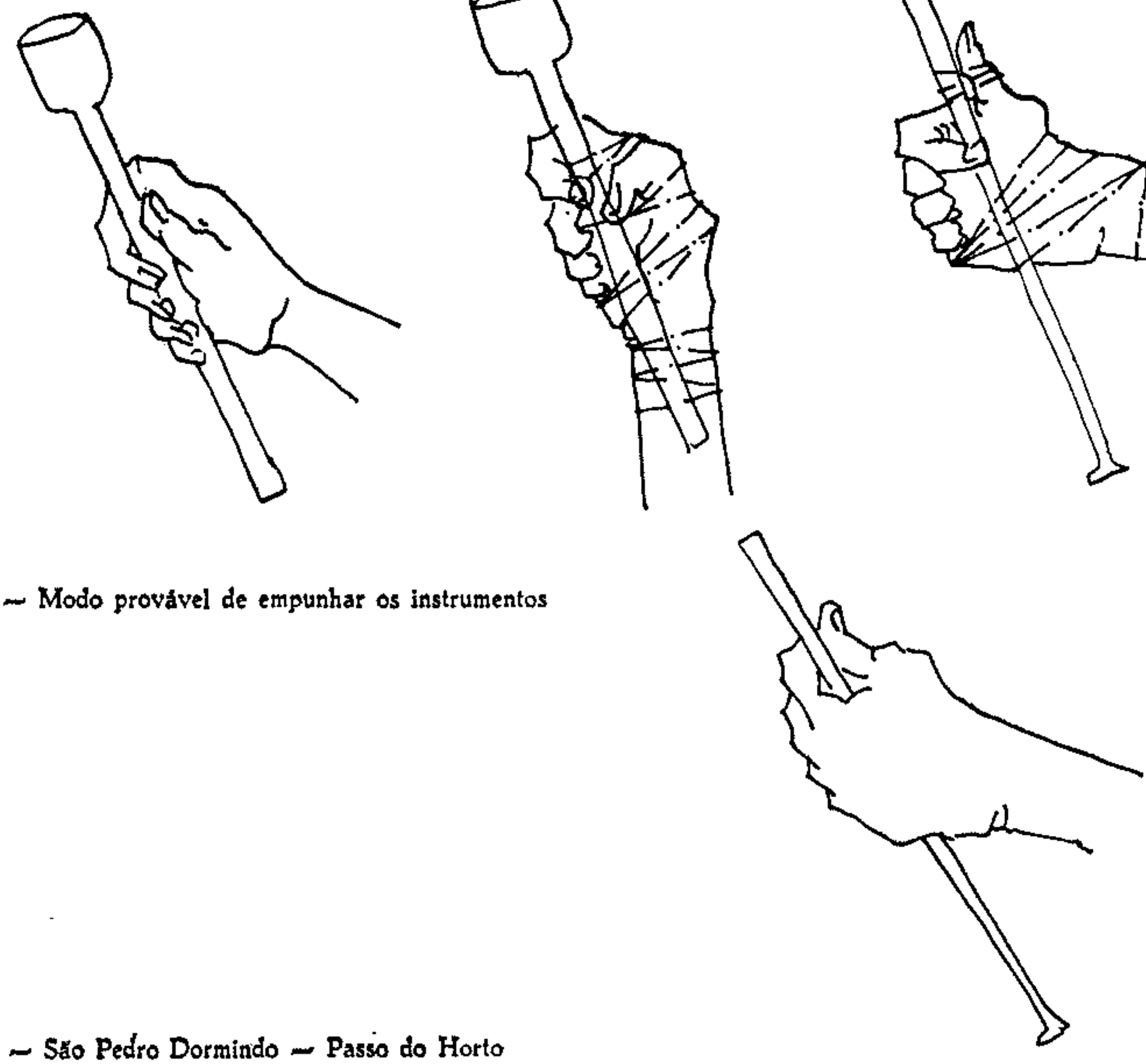
Em resumo, diz Froment, (26) o polegar, devido à paralisia do adutor, não pode mais constituir, pousando sôbre o bordo do indicador ou do médio, aquela pinça poderosa que os usos quotidianos e os atos profissionais exigem da mão.

Esta síntese de Froment (26) adapta-se maravilhosamente ao caso de Antônio Francisco. Se a doença começou em 1777, pelos membros inferiores, pois nessa data já se fazia transportar por escravos não sabemos em que data começaram os distúrbios da mão, a não ser que, em 1790, êle já era obrigado a atar os ferros nos braços para poder obrar (vereador Joaquim José da Silva) (6).

Bastaria a neurite do cubital para trazer a paralisia do adutor do polegar e, por conseguinte, a impossibilidade de ter fôrças para segurar os instrumentos. Explica-se assim a frase de Joaquim José da Silva: "tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfermo que precisa ser conduzido a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar".

Cresce a dramaticidade do caso pelo fato de estarem acometidos os pés e mãos. É possível que a alteração visível das mãos fôsse pequena e avultasse o distúrbio funcional, patente, em conseqüência da profissão, que acarretava a necessidade da fôrça do polegar para fixar os instrumentos. Com o correr do tempo, o distúrbio que podia ter sido unilateral a princípio, passaria para a outra mão e agravar-se-iam os fenômenos da garra, caminhando até os distúrbios tróficos, com perda dos dedos, espontânea ou por amputação.

Como lidamos com fenômenos à distância, parece-nos mais claro a existência da garra cubital. Entretanto, não seria impossível descrever uma garra cubito-mediana, baseado em que, restaram-lhe, não fletidos e quase sem movimento, os polegares e índices. Se bem sejam freqüentes as dôres urentes nas lesões do mediano (causalgia), êstes não foram os dedos amputados. Por outro lado, a persistência da capacidade de assinar o nome fala um tanto contra a paralisia do mediano,



1 — Modo provável de empunhar os instrumentos

2 — São Pedro Dormindo — Passo do Horto
Congonhas do Campo

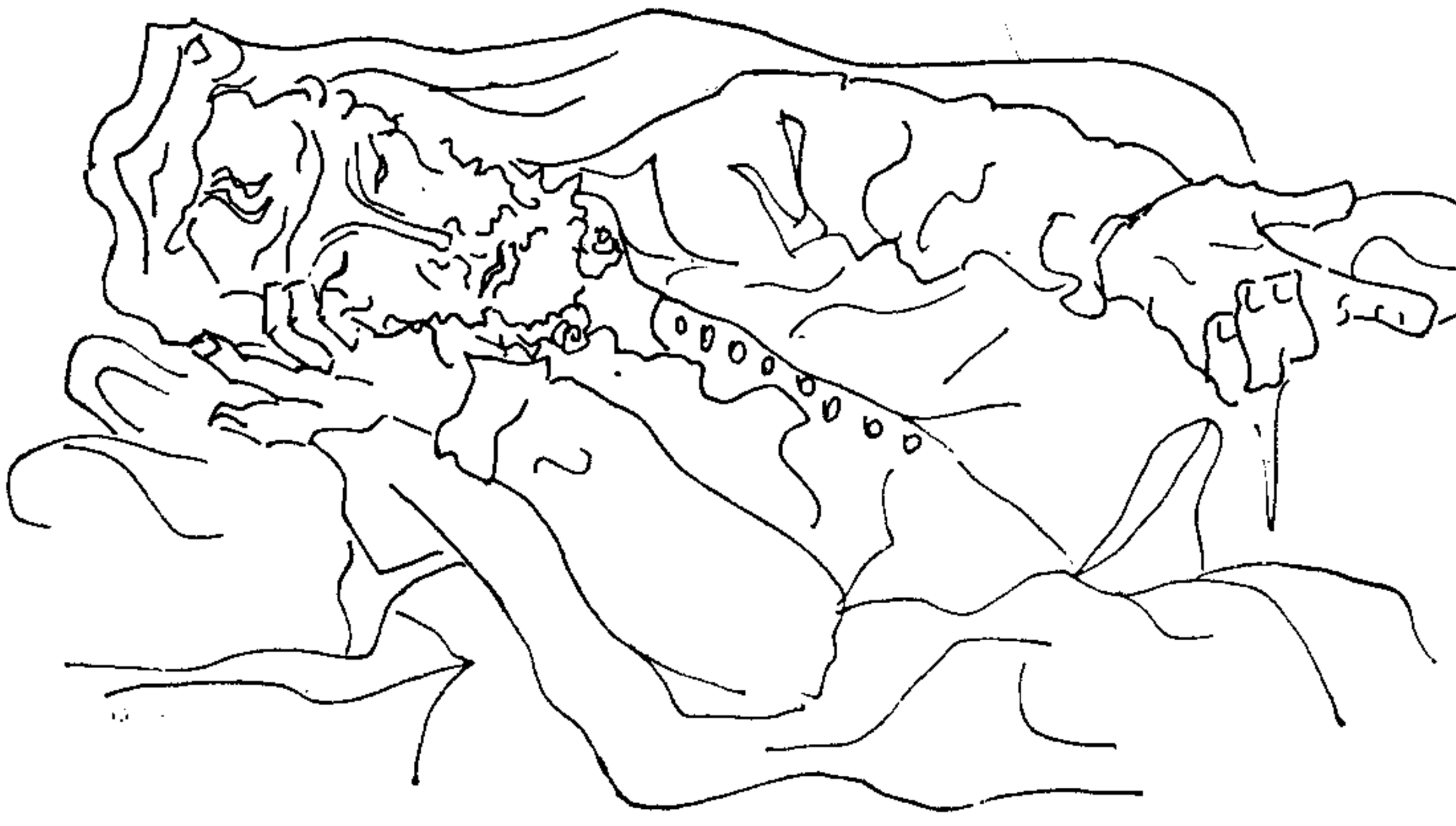




FIG. 34.—ROUGH SKETCH OF OLD LEPROSY CASE WITH TYPICAL FACIAL PARALYSIS.

The mouth shows a typical defiguration. Only on the right side is the naso-labial fold still present. On this side also a retraction of the upper lip is seen. In the frontal muscle only the most lateral parts have retained their mobility. Ectropion on both sides. (Monrad-Krohn: "The Neurological Aspect of Leprosy," Oslo, 1923.)

se bem possa haver certas suplências funcionais à custa dos três últimos dedos. Todavia êstes três últimos não podiam ter função auxiliar visto como estavam fletidos ou tinham sido amputados, automàticamente ou por intervenção cirúrgica. Parece-nos, assim, que é mais fácil falar em garra cubital e suspeitar, dentro da lógica dos fatos, de uma garra cúbito-mediana.

RÓTULOS DIAGNÓSTICOS

Que rótulos nos dá Bretas para pregar naquele quadro mórbido tão bem descrito? Não é necessário lembrar que Bretas não era médico e apenas cita algumas causas possíveis de serem responsabilizadas no caso em aprêço, não as encampando. Diz Bretas (6) "de 1777 em diante, as moléstias, provenientes talvez em grande parte de excessos venéreos, começaram a atacá-lo fortemente"... "Pretendem uns que êle sofrera o mal epidêmico que, sob o nome de Zamparina, pouco antes, havia grassado nesta província"... "E outros que nele se havia complicado o humor gálico com o escorbútico" e ao se referir à cardina diz: "consta que certa mulher de nome Helena, moradora na rua do Areão ou do Carrapicho, desta cidade, dissera que êle havia tomado uma grande dose de cardina, "assim denominou à substância a que se referia" com o fim de aperfeiçoar seus conhecimentos artísticos e que daí lhe havia provido tão grande mal".

É mais do que provável que Antônio Francisco tenha tido doenças venéreas, (no caso, a sífilis). Saint Hilaire, (15), que esteve em Villa Rica, em 1816, relata a existência de dois hospitais, um militar, bem cuidado, e o civil, (da Misericórdia) no mais completo abandono. No militar, havia 60 leitos, para um efetivo de 120 a 150 homens. Saint Hilaire (15) fala da freqüência das doenças venéreas e diz que havia, quase sempre, uns dez casos baixados. Na mocidade de Antônio Francisco as condições sanitárias da cidade não deviam ser melhores.

Podemos responsablilizar a sífilis, no caso de Antônio Francisco? Isoladamente, cada uma das manifestações da doença, (pés, mãos, face) podia ser explicada pela sífilis, mas o conjunto, com sua localização seletiva, por assim dizer, e a longa evolução da doença, depois da explosão inicial, parece-nos pouco compatível com êsse diagnóstico. A sífilis está claramente incriminada naquele "humor gálico", complicado com "o escorbútico". Se o caso da sífilis merece ser levado em conta, não se dá o mesmo com o do escorbuto, como o entendemos hoje.

A atribuição dos males a excessos venéreos pode ser entendida como exaustão do organismo em conseqüência do desregramento sexual, de acôrdo com a patologia da época, ou pode significar, também, o estado de predisposição para adquirir doenças venéreas. Bretas não era médico, e em 1858 estávamos nos albores da microbiologia e reinava a maior confusão em matéria de doenças venéreas.

Vimos, pela ánalise feita, que Antônio Francisco não fôra acometido pela Zamparina; e a cardina, bebedeira que se transformou em beberagem, não encontrou argumentos válidos para ser incriminada.

Que restaria então dentro de uma patologia objetiva para incriminar como causa dos males? Desde o início, causou-nos espécie aquilo que salta aos olhos dos desprevenidos e que Bretas não cita: a lepra. Diogo de Vasconcellos (27) não fala também em lepra. É bom assinalar, entretanto, que era raro na época o emprêgo da palavra lepra. O usual era morféia e mal de S. Lázaro. Mais raramente, falava-se em elefantíase. Não há porém, uma referência a qualquer dêsses nomes.

O quadro clínico, no seu conjunto, se encaixa perfeitamente na chamada lepra nervosa. Porque esta omissão? Seriam por acaso raras naquela época, em Minas, as formas nervosas da lepra ou morféia, a tal ponto que o povo só considerava, como leprosos ou morféticos, os portadores da forma cutânea? Po-

deríamos encontrar uma referência à lepra naquele escorbuto de que falam dois autores. Um amigo e colega, que clinicou em Minas, diz que em certas localidades o povo chama de "escorbutado" o indivíduo portador de vitiligo. Ora, na lepra, há placas com acromia central e hipercromia periférica que, menos as pertubações da sensibilidade, parecem extraordinàriamente com o vitiligo. As placas acrômicas são mais encontradiças na chamada lepra nervosa e, assim, teríamos mais um argumento para nossa impressão, dando sentido, dêste modo, à expressão "humor escorbútico".

Em muitos, o diagnóstico de lepra causou espécie, chegando-se a dizer que era impossível, porque fatalmente Antônio Francisco seria segregado da comunidade. É preciso encarar o problema no seu contexto histórico. Há que levar em conta a incidência variável da lepra, de província a província, a diferença das formas clínicas, em função, parcialmente, da antiguidade do foco, o nível da classe média e do povo, o conhecimento empírico da doença pelos habitantes da região e os conceitos dominantes sôbre contágio. Segundo Souza Araujo, (28) o início da profilaxia da lepra se deu, no Rio de Janeiro, em 1740. Para o Ouvidor João de Souza Tavares, o único remédio estava na segregação dos doentes e o Hospital dos Lázaros foi criado em 1741 pelo Conde de Bobadella, sendo exigido, para internação dos doentes, um certificado, para evitar confusão com os enfêrmos de escorbuto ou mal de Loanda (aqui, o verdadeiro escorbuto, proveniente de negros desnutridos e carentes em alimentos frescos, depois das longas viagens em navios negreiros). Em 1771, há notícias de um asilo de leprosos na serra do Caraça. O legado do Capitão Antônio Abreu Guimarães (Vínculo da Jaguara - 1787) destinado a construir um hospital de lázaros em Sabará só se transformou em realidade em 1883. Em 1817, inaugurou-se uma enfermaria para morféticos no hospital Nossa Senhora das Dores (São João d'El Rei), separada do corpo do hospital e que abrigava os raríssimos morféticos, não do local, mas de outros pontos da província.

Em 1845 é decretada pela Assembléia Provincial a criação do Hospital de lázaros para o tratamento dos doentes de elefantíase (sinônimo de lepra ou morféia). Vimos que o Hospital de lázaros só foi construído em 1883.

Não só como curiosidade, mas como esclarecimento da mentalidade da época, é que vale a pena transcrever o dado seguinte encontrado nas "Ephemérides Mineiras" de José Pedro Xavier da Veiga (29): "leprosos e morphéticos excluídos da função pública - outubro, 11-1848. É desta data a seguinte e singular resolução (n.º 399) da Assembléia Legislativa Provincial: artigo 1.º: é prohibido a leprosos e morphéticos, no município de Villa Nova de Formiga, o exercício de profissões públicas. O contraventor incorrerá nas penas de dois a oito dias de prisão e na multa de 4 a 12 mil réis. Artigo 2.º: ficam revogadas as disposições em contrário". Parece claro, pelo contexto da lei, que o diagnóstico cabe ao candidato.

Êle é que deve saber de seus males e a verificação posterior implica em má fé no momento da entrada, o que acarretará demissão, prisão e multa. Não se fala em exame prévio e não há menção de médico. Certamente, só se a doença se manifestar de modo ostensivo, a ponto de ser fàcilmente diagnosticada, é que virão os rigores da Lei. Isto implica, de certo modo, na aceitação de existência de sinais e sintomas iniciais, só do conhecimento do interessado e pregoeiros de um mal grave (anestesia? mancha das partes encobertas?). Vale a pena ainda insistir sôbre a fórmula "morphéticos e leprosos" e, não, "morphéticos ou leprosos".

Saint Hilaire (15) (Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais - 1830) refere-se à doença, dizendo "cette maladie que les mineiros appellent morphée". Diz que é contagiosa, muito comum, mas menos do que se pretende. Em nota acrescenta que lhe asseguraram que no hospital, outrora estabelecido em São Cristóvão, pôrto do Rio de Janeiro, as pessoas que cuidam dos doentes atacados dêste mal permanecem

perfeitamente sãs. Em seguida, descreve um doente da forma que chamamos hoje lepromatosa, que encontrou perto de Mariana.

Bastariam estas poucas citações para mostrar a diferença de mentalidade, em relação à morféia, no Rio de Janeiro e em Minas. A segregação, preconizada em 1740 pelo Ouvidor João da Silva Tavares se objetivava no Hospital em 1741. Em Minas, salvo aquêle asilo na serra do Caraça e a enfermaria de São João d'El Rei (em 1817), o hospital dos lázaros só será construído em 1883. Os comentários de Saint Hilaire refletem as dúvidas sôbre a implacabilidade do contágio e a Lei da Assembléia Legislativa Provincial lança uma luz singular sôbre o critério de admissão de funcionários "morphéticos e leprosos".

O nível dos médicos no Brasil, até a instalação do ensino médico (1808), era muito baixo. Raros os médicos, e, na maioria, ignorantes, salvo um ou outro. Eram pouco mais que enfermeiros. Ouçamos Alfredo Nascimento (30) (Em comemoração do centenário do ensino médico, 1908 - Rio de Janeiro): "até o fim do século XVIII, a metrópole esforçava-se por impedir o desenvolvimento intelectual da colônia, como meio de refrear-lhe as aspirações separatistas, que conseguiram sufocar em 1793".

"Nesta data, a proibição mais severa impedia ainda a entrada no Brasil de livros franceses, e no Rio de Janeiro havia apenas uma livraria de obras de teologia e um vendedor de livros de medicina, portuguêses; a carreira científica era vedada aos brasileiros, cujas famílias não podiam mandar suas filhas aos conventos do Reino sem permissão especial do Rei que só em 1800 um édito real, de 1 de maio, determinou que cada ano 4 estudantes, designados pela municipalidade do Rio de Janeiro, deviam ir continuar seus estudos em Coimbra, sendo 2 dêsses estudantes destinados às matemáticas, 1 à medicina e 1 à cirurgia, sendo esta deliberação tomada à vista da reclamação que em 1789 daqui fazia o vice-rei Luiz Vasconcellos,

dizendo haver na terra apenas 4 médicos que não podiam acudir ao povo assim privado dos necessários socorros. O pouco ou nenhum preparo que em tão precárias condições tinham êsses poucos que conseguiram estudar alguma coisa não bastavam para satisfazer as necessidades crescentes da colônia e o exercício clínico e farmacêutico ficava em grande escala em mão de curandeiros inábeis e totalmente ignorantes," etc...

Acrescenta Alfredo Nascimento (30), que extintas as funções de Físico-Mor e Cirurgião-Mor do Reino, criou-se em Lisboa a junta do Proto-Medicato (1783), elevada em 1789 a Real Junta do Proto-Medicato, destinada a superintender o serviço médico em Portugal e nas colônias. Essa junta fornecia certificados de habilitação por si ou seus delegados aos que provassem haver praticado durante 4 anos em algum hospital ou botica e seus possuidores ficavam aptos para o exercício da cirurgia ou da farmácia. Era-lhes vedado ministrar medicamentos, ou tratar moléstias internas salvo nos lugares onde não houvesse médico. Seus conhecimentos eram rudimentares e, "mesmo assim êstes e os poucos diplomados em Coimbra ficavam sempre em minoria no meio da multidão dos curandeiros, parteiras, boticários, dentistas e sangradores que anualmente obtinham dos delegados da junta licenças e provisões para poder curar". Esta longa citação visa mostrar a situação real do meio médico no Brasil colônia. Por aí se pode aquilatar o que deveria ser a mentalidade do povo em relação a doenças e doentes. O progresso é rápido a partir de 1808, mas seus frutos não serão imediatos. Na época em que viveu Antônio Francisco a medicina era das mais precárias e o que colheu Bretas reflete as idéias correntes daquele período. Não é admissível que o povo tivesse discernimento para discutir certos diagnósticos quando era tão baixo o nível médico da época. Em alguns casos, pode-se confiar até certo ponto na experiência empírica do povo, em longo contato com determinadas doenças. Muir (31) diz que ao planejar o contrôle da doença entre os povos primitivos é importante, primeiro, estudar suas idéias em

relação à lepra. São, diz êle, às vêzes uma estranha mistura de sabedoria e ignorância. A maioria dos autores está convencida que, em geral, a lepra bíblica, o zaraath, não era lepra. Nenhum médico ignora que certas formas de lepra são capazes de se confundir com outras entidades mórbidas, o que poderá causar espanto mesmo a leigos de certa cultura (siringomielia, neurite intersticial hipertrófica, doença dos pèzinhos, etc...). Hoje, o médico, armado com os dados fornecidos pela bacteriologia, pela anatomia patológica, pela lepromina, pelo exame acurado da sensibilidade estará em condições de diagnosticar precocemente a doença e reconhecer aquêles casos em que a confusão se impõe à primeira vista. Isso, entretanto, variará com os recursos de que dispuser no momento e, sobretudo, com seus conhecimentos básicos sôbre lepra.

Assinalemos um caso, entre outros, citado por Joaquim Motta (32) (Aspectos e symptomas da lepra dissimulada - Rio 1929) (30). Diz êle que não só os casos de minguada sintomatologia escapam à perspicácia dos médicos. Um doente, matriculado posteriormente na Inspetoria da Lepra, tem sua doença exteriorizada há 4 anos por sintomas os mais avançados. Achava-se aos cuidados de antigo médico da família que instituíra tratamento mercurial. Na ausência do médico assistente, outro médico, chamado para doença intercorrente, notificou logo o caso. Joaquim Motta, ao examinar, encontrou mãos em garra, atrofiados e fletidos os dedos, atrofia acentuada das regiões tenar e hipotenar e dos músculos interósseos; a pele dos membros superiores se mostra lisa e luzidia com várias cicatrizes de queimaduras; mal perfurante plantar à direita, mutilação do terceiro pedartículo do mesmo lado, ulceração tórpida da região maleolar interna esquerda, anestesia térmica e dolorosa das zonas cubitais, queda quase completa dos supercílios. Chamar-se-ia, o doente, Antônio Francisco Lisboa e seria escultor em Villa Rica em 1777 ? Não, era simplesmente F.C., ficha 1723 matriculado na Inspetoria de Profilaxia da Lepra no Rio de Janeiro, na segunda década do século XX... Aliás,

êsse desconhecimento da lepra por médicos de bom nível é assinalado em diferentes países, por numerosos leprólogos. O conhecimento da lepra era imperfeito, por fôrça das circunstâncias no século XVIII, mormente no Brasil e, pelo que dissemos, não se pode falar em horror sistemático à doença, em segregação obrigatória e, muito menos, em notificação compulsória.

Se tomarmos o quadro clínico de Antônio Francisco em seu todo, vamos ver que êle se adapta perfeitamente ao diagnóstico de lepra nervosa. A longa sobrevida, o acometimento das mãos, dos pés e da face fazem um conjunto do qual é difícil afastar o diagnóstico de lepra. Os fenômenos tróficos dos pés, a possível paralisia dos pés por lesão dos peroneiros, a garra cubital e os fenômenos tróficos dos dedos das mãos, as fortíssimas dôres que sentia nos dedos e a paralisia facial periférica se articulam de tal modo que ficamos espantados quando vemos muitos autores, na base de argumentos secundários, afastar o diagnóstico de lepra. Não podemos garantir que tenha sido lepra, mas não há nenhum dado positivo que possa eliminar êsse diagnóstico.

Se acompanharmos pari-passu, como fizemos anteriormente, vemos que êste diagnóstico explica não só a sintomatologia apresentada, como, também, a persistência da atividade funcional do escultor e até o horror que inspirava, mercê da paralisia facial ramuscular. Basta ler a descrição de Bretas (6) e compará-la com a de Monrad Krohn (10) no seu manual de neurologia e que vem acompanhada de um desenho da "facies" da paralisia facial na lepra. Diz M. Krohn que as lesões dos ramos periféricos do facial são altamente características da lepra, com acentuada hipotonia muscular. Há ectropion das pálpebras e, em alguns casos, "ectropion da boca" pelo ataque ao "orbicularis oris". Acentua M. Krohn que a paralisia da parte superior da face é freqüentemente bilateral. É o que ressalta da descrição de Bretas, onde se vê claramente o ectropion bilateral ao passo que a boca entortada revela um acometimento unilateral. Naquele trecho final de Bretas (6) (o

queixo e o lábio inferior abateram-se um pouco) poderíamos vislumbrar, na referência ao lábio inferior, uma indicação do "ectropion oris".

Alguns opositores ao diagnóstico de lepra disseram que a anestesia *não permitia que êle modelasse a argila*. Ora, na lepra a sensibilidade tátil é muitas vêzes conservada e tôdas as autoridades dizem que leprosos com grandes mutilações das mãos conseguem executar tarefas que exigem grande habilidade e delicadeza de gestos. De mais a mais, não há referência a modelagem da argila por parte de Antônio Francisco e seu trabalho foi feito diretamente na madeira e na pedra sabão. Ora, o que êle precisava era de fôrça e os ferros atados às mãos permitiam utilizar os músculos intactos da cintura escapular, dos braços e ante-braços, sob o contrôle da visão e da sensibilidade profunda.

Quando descrevemos a paralisia do cubital, mostramos que a perda da fôrça do adutor do polegar obrigava, pela falta do poder de preensão, a atar os ferros às mãos, mesmo na fase inicial do mal, antes que êle se denunciasse por distúrbios maiores, visíveis.

Sabemos da importância da neurite do cubital na lepra e vimos todos os argumentos, diretos e indiretos, que mostram a existência da garra cubital em Antônio Francisco. Isto explica a necessidade de amarrar os instrumentos e a persistência da capacidade de escrever que, parece, foi conservada até o fim. As doenças que acarretassem simultâneamente garra cubital e persistência da fôrça muscular dos braços e ante-braços permitiriam que êle continuasse a esculpir. Na verdade, outras doenças que provocassem só o distúrbio de preensão das mãos, mesmo que não fôsse por neurite cubital, podiam ser arroladas como causa de seus males. A lepra, pois, não é a única doença que pode ser responsabilizada. Devemos insistir que, no caso de Antônio Francisco impõe-se a visão total do problema: as lesões das mãos e dos pés, a persistência da atividade muscular

dos membros superiores e inferiores, a paralisia facial, a conservação da inteligência. Isto já dissemos várias vêzes, mas o fizemos intencionalmente.

Chegaremos assim a dizer, se quisermos empregar um neologismo pedante feito para o caso, que Antônio Francisco apresentou uma acro-prosopopatia, isto é, uma doença das extremidades e da face. No fim de 37 anos poucas doenças resistirão ao crivo do diagnóstico diferencial impôsto pelo tempo.

Dentro dêste critério, depois da lepra o que mais se aproxima dos males de Antônio Francisco é a siringomielia. Trata-se de um processo crônico do sistema nervoso, devido à formação de cavidades na medula e no bulbo (siringomielia e siringobulbia). Acomete, de preferência, a substância parda da região cervical e, mais raramente, da região lombar. Essencialmente, caracteriza-se por perturbações da sensibilidade (diminuição da sensibilidade térmica e dolorosa com conservação da sensibilidade tátil); atrofia muscular com pertubações tróficas, sobretudo dos membros superiores, para-paresia e, raramente, paraplegia, decorrentes do acometimento do feixe piramidal. Mais raramente são atacados o segmento lombar e o bulbo, com comprometimento dos músculos que dependem do setor nervoso acometido.

É dificil dar uma impressão de conjunto da siringomielia e da sua evolução porque depende da extensão das cavidades e de outros fatôres ainda mal determinados. Ao lado das pertubações da sensibilidade, vamos encontrar atrofia dos músculos das mãos, configurando habitualmente a garra cubital. Pode ser assimétrica na sua evolução e a atrofia pode atingir os membros superiores e a cintura escapular e, por fim, os músculos intercostais. Nos distúrbios tróficos inclui-se a perda dos dedos. Na siringobulbia, pode haver atrofia da língua, paralisia laringéia, do véu do paladar, paralisia facial etc. O curso pode ser extremamente longo, com fases de remissão e

exacerbação. Dado o acometimento das mãos (e eventualmente dos pés), atrofias musculares, ulcerações tróficas e distúrbios da sensibilidade, impõe-se sempre, no caso concreto, afastar o diagnóstico de lepra. Nonne diz que, em muitos casos, o diagnóstico diferencial chega a ser impossível. Para o discrime apresenta os seguintes dados, os únicos que, à distância, podem ser apreciados: na lepra, as amiotrofias assentam quase só nos músculos das mãos e dos pés, poupando a musculatura proximal dos membros e a musculatura do tronco; a queda da falange é rara na siringomielia; entre os nervos cranianos, na lepra, sòmente o facial e o trigêmio são atacados, não havendo, como na sirimgomielia, graves paralisias bulbares. No caso de Antônio Francisco vemos que, no conjunto, o quadro se aproxima mais da lepra sem que, no entanto, seja possível decidir. Ao lado das alterações das mãos, há lesões acentuadas dos pés, o que faria supor acometimento lombar, infreqüente na siringomielia.

A existência de alterações das mãos, na área do cubital (não por fenômeno periférico) implicaria na diminuição de fôrça do polegar, com a necessidade de atar os ferros, como no caso da lepra.

Uma terceira entidade mórbida que lembra de perto os males de Antônio Francisco é a doença ou o mal dos pèzinhos (4) (doença de Corino de Andrade, polineuronopatia amiloidótica familiar de Antônio Rodrigues de Mello). Tem grandes semelhanças com a lepra e a siringomielia e muitos dêsses casos foram mandados para leprosários antes que fôsse isolada a entidade mórbida. Processo metabólico hereditário, tem seu foco principal nas costas do norte de Portugal, principalmente Póvoa do Varzim. Já estudamos, na cronologia da doença, a possibiblidade da existência do mal na linhagem paterna de Antônio Francisco. Não encontramos nenhuma referência que permitisse rastrear a existência do gen da doença dos pèzinhos. Falta também a proveniência, pois Manuel Francisco Lisboa

é natural da freguesia de Jesus de Odivelas, arcebispado de Lisboa. Êsses argumentos negativos não seriam irrespondíveis, pois poderíamos argumentar com a existência de formas oligo-sintomáticas ou frustradas da doença e com a mudança, dos antepassados de Manuel Francisco, de Póvoa do Varzim para Lisboa.

Forçando êsses dados iniciais poderíamos enquadrar os males de Antônio Francisco na doença dos pèzinhos ? Vejamos.

Diz Antônio Rodrigues de Mello (4) tratar-se de forma particular de neuropatia periférica sensitivo-motora, condicionada a desvios metabólicos das proteinas, resultando em última análise do acúmulo de substância amilóide em vários distritos orgânicos, máxime na parte periférica do eixo nervoso. Não tem sentido entrar, em trabalho desta natureza, em estudo minucioso da questão. Daremos apenas o essencial, lembrando sòmente a existência de formas neurológicas da amiloidose independentes de fator familiar e hereditário.

Sem discutir o problema de prioridade, cabe destacar o neurólogo lusitano Corino de Andrade (4), do Pôrto, que, entre 1951 e 1955, sistematizou os aspectos clínicos e anátomo-patológicos de uma forma de amiloidose atípica, generalizada, com predileção para o sistema nervoso periférico, forte incidência familiar e encontradiça nas costas do norte de Portugal (A. Rodrigues de Mello).

Os doentes apresentam alterações sensitivo-motoras, perturbações digestivas (sobretudo diarréia), transtôrnos esfincterianos da bexiga e do reto e impotência sexual. A doença se transmite de pais a filhos e é progressiva, levando à morte em prazo mais ou menos longo. Pela atrofia dos segmentos podálicos a doença foi batizada de "mal dos pèzinhos". Numa *família onde havia a doença*, os adolescentes ainda indenes podem exibí-la na 2.ª ou na 3.ª década.

O início se faz de modo insidioso, em tôrno dos 30 anos. A sintomatologia digestiva quase nunca falta, surgem as alte-

rações da sensibilidade subjetiva, seguidas das objetivas. Aparece a restrição da fôrça muscular dos pés e depois das mãos. Despontam as amiotrofias e outras alterações tróficas (mal perfurante, hiperceratose, anidrose, etc.). Os transtôrnos esfincterianos e da potência sexual podem vir no início da doença. A progressão se faz de modo lento, agravando-se o distúrbio sensitivo-motor das extremidades e a diarréia leva à emaciação progressiva e as desordens vesicais facilitam a infecção urinária. Ao cabo dessa evolução, lenta e inexorável, êsses doentes morrem em caquexia. Além das perturbações sensitivas objetivas, há formigamento, dormência, dôres. A diminuição da força motora começa pelos pés e pelas pernas atingindo mais os flexores. A marcha se torna escarvante. O ataque aos membros superiores é mais tardio e menos pronunciado que nos inferiores e se faz de preferência na mão pelos músculos de inervação cúbito-mediana. As amiotrofias se estendem às pernas e, de regra, poupam as coxas. Na mão, acomete os músculos interósseos, os músculos da região tenar e hipotenar e, em virtude disso, a mão em garra cúbito-mediana ou a mão de Aran-Duchenne. O mal perfurante não é comum e os transtôrnos tróficos dos ossos são raros. Os transtôrnos digestivos são freqüentes e o mais grave é a diarréia, que aparece por surtos. Como já dissemos, só interessa insistir sôbre os aspectos da doença que podem ser considerados à distância. Como diz Antônio Rodrigues de Mello, a incidência héredo-familiar da doença é ponto pacífico e os autores que dela cuidaram referem ser manifesto o caráter dominante da sua transmissão e frisam ausência de variações do quadro clínico que se mostra imutável na sua exteriorização e no seu envolver. Entretanto, A. Rodrigues de Mello (4) assinala em um de seus casos a existência, em dois membros da família, o pai e uma prima, de formas frustradas ou abortadas da doença. No caso de Antônio Francisco seria, à primeira vista, tentador fazer tal diagnóstico. Entretanto, como já vimos falta-nos o elemento de procedência da família (Póvoa do Varzim e adjacências) e a ausência do mal,

que é dominante, em membros da família, que viveram o bastante para que a doença se pudesse exteriorizar. Juntamente com a falta dêsses elementos comemorativos, o acometimento intenso das mãos, com perda dos dedos, e a paralisia facial, já aberram do quadro clínico. Por outro lado, a manutenção de um estado geral bom durante cêrca de 37 anos, exclui indiretamente, a existência de fenômenos viscerais graves. À vista de tudo isto, parece-nos difícil, senão impossível, incluir Antônio Francisco no rol das vítimas do mal dos pèzinhos, pois o único e frágil elemento é ser seu pai português, dado que as semelhanças, por ventura existentes, são perfeitamente explicáveis pela lepra ou pela siringomielia.

Só nos resta o consôlo de que, pelo tipo de lesão das mãos, se lhe atassem os ferros para poder obrar.

Paulo Lacaz (33) advogou o diagnóstico de porfiria baseado, em parte, na sintomatologia e, em parte, na referência, feita por alguém que assistira à exumação dos ossos de Antônio Francisco, à existência de ossos vermelhos. Tratava-se de um ossuário, no qual havia ossos de indivíduos diferentes, inclusive, ossos de mulher. A inumação em terra ferrífera poderia explicar a coloração. Por outro lado, a impregnação do pigmento só se daria na forma congênita do mal. A formação de bolhas, em virtude da fotosensibilização, pode acarretar, ao cicatrizar, deformidades e mutilações, capazes de simular o quadro apresentado pelo escultor. Outras formas clínicas da porfiria podem apresentar fenômenos paralíticos.

O diagnóstico colide com a história clínica de modo flagrante, pois até 37 anos o escultor gozou boa saúde. Há formas tardias da porfiria, com fotosensibilização, em que as mutilações são menores que na forma congênita. Há também as chamadas formas mistas da porfiria que apresentam fenômenos cutâneos, neurológicos e abdominais.

Não há referência a história de bolhas e a descrição de alterações das mãos se adapta melhor a um processo puramente

neurogênico. A base da suspeita nos parece frágil e só o emprêgo do ultra-violeta poderá dirimir a dúvida, dando a fluorescência vermelha. O problema se nos afigura difícil dada a mistura dos ossos. Seria necessária a existência de muitos ossos vermelhos com fluorescência positiva para que se pudesse dizer que pertenciam a um esqueleto, e restaria provar que êste fôsse de Antônio Francisco. Aquela doença rara, genética, e de início precoce, dificilmente se adapta ao que se sabe da história clínica do escultor.

A chamada doença de Raynaud é outro diagnóstico a invocar. Entende-se por doença de Raynaud o aparecimento de contrações paroxísticas das artérias dos dedos e, raramente, do nariz e das orelhas, acompanhadas de dôr. É mais freqüente nas mãos que nos pés e é desencadeada pelo frio e pelas emoções.

Nos dedos, a isquemia pode acarretar necrose da pele e, ao processar-se a cicatrização, provocar a aderência da pele aos planos profundos, de modo a perturbar o jôgo normal das articulações (esclerodactilía), simulando para o leigo uma paralisia.

Ao lado da doença de Raynaud, sem causa evidente, os autores distinguem o fenômeno de Raynaud, que seria o mesmo distúrbio circulatório, surgindo como complicação de doença bem caracterizada (tromboangeite obliterante, esclerodermia, etc.). A existência da paralisia facial não faz parte do quadro da doença de Raynaud e a intensidade dos fenômenos clínicos nos pés e nas mãos é insólita. Poder-se-ia admitir, de certo modo, que a paralisia facial tivesse outra causa. A ancilose dos dedos, por mecanismo diferente da neurite cubital, justificaria a necessidade de atar os ferros para que pudesse esculpir e explicaria a permanência da função dos músculos dos antebraços, braços e coxas. Não ficaria claro porque andava de joelhos, pois a simples lesão dos dedos dos pés não seria argumento suficiente para tal. Seria uma doença de Raynaud e não um fenômeno de Raynaud, visto como a doença funda-

mental não se exteriorizou depois do início dos males em 1777. Se o fenômeno de Raynaud fôsse o pregoeiro de uma esclerodermia difusa ou doença assemelhada, no caso, a integridade funcional dos membros seria argumento do maior pêso contra êsse diagnóstico.

Alípio Correia Neto (34) defendeu a hipótese da tromboangeíte obliterante. Em que pese a autoridade do autor achamos difícil aceitar êste diagnóstico. A análise da evolução clínica do caso é contrária à hipótese de processo vascular. O mal se limitou aos dados dos pés e das mãos e a queda dos mesmos é perfeitamente explicável por outras entidades mórbidas. A doença é simétrica, acometendo as 4 extremidades (e a face). Por outro lado, é extraordinário que uma afecção vascular não tivesse estendido a segmentos maiores no decorrer de 37 anos. Avulta, além disso, a integridade dos antebraços, braços e coxas. Como já dissemos e não é por demais repetir, um teste funcional, da maior valia, que nos é dado pela persistência da sua atividade de escultor, o que prova que o esfôrço não provocava dor ou impotência funcional. O mesmo se diga dos músculos das coxas quando tinha que subir as escadas de joelhos, o que fazia com freqüência e rapidez. Concomitantemente, cabe citar a importância do esfôrço na agravação dos diversos processos vasculares. Convém assinalar que os traumatismos são altamente nocivos nas arteriopatias, por si e pela possibilidade de infecções secundárias, dificultando a cicatrização das ulcerações e facilitando a gangrena. A paralisia facial também não se insere no quadro da tromboangeíte. Não entramos no mérito da autonomia da tromboangeíte, mas o que se diz aqui aplica-se também à arterioesclerose, com maior razão. Para nós, a marcha da doença inscreve-se melhor num quadro neurotrófico do que num processo vascular crônico.

O que fica desta longa e enfadonha discussão? Pouca coisa e muita interrogação. Achamos da maior importância olhar

a doença em função do tempo e da persistência da atividade funcional e, ao mesmo tempo, mostrar a maravilhosa adaptação de Antônio Francisco às circunstâncias.

Procuramos demonstrar ser possível que Antônio Francisco esculpisse com as mãos encarangadas, e, aos poucos, dada a longa duração do mal, êle fôsse tirando cada vez maior partido da situação.

Se não quisermos nos firmar num diagnóstico preciso fiquemos com a denominação pernóstica de acroprosopopatia, o que significaria, simplesmente, sofrimento das extremidades e da face. Se, no caso concreto, podem aparecer dúvidas com o doente à vista, isto se faz sentir com maior razão num diagnóstico retrospectivo na ausência de um relatório feito por médico.

O que êle apresentou, como doença, nada tem de extraordinário, extraordinária é a sua adaptação à doença e o modo como a superou. Usou de todos os artifícios para continuar trabalhando na sua arte. Que importância teria para êle, naquela época, o nome da doença? Salvo o mixto de curiosidade e repulsa, êle era aceito pela sociedade e seus males não o condenaram à segregação e à miséria. Vivia no sofrimento mas não para o sofrimento. Sua energia e sua extroversão venceram tôdas as barreiras impostas pelo mal. Qual a doença do Aleijadinho, de que morreu o Aleijadinho são, de certo modo, perguntas sem sentido. Interessa saber como viveu o Aleijadinho dentro de sua doença. Costumamos dizer, à vista de certos laudos de autópsia, que é preciso muita saúde para resistir a tantas doenças. A frase, no seu paradoxo aparente, significa que existe um cerne biológico de resistência e uma capacidade de adaptação que independem, muitas vêzes, do desgaste aparente de muitos órgãos. No caso de Antônio Francisco significa que, nêle, o espírito venceu a matéria, que a saúde mental superou a doença física.

Não chegaremos nunca a uma conclusão diagnóstica: Hipócrates diz sim, Galeno diz não...

Achamos que é tempo de, os médicos, darem alta ao Aleijadinho. Que os psicólogos, psicanalistas e artistas interpretem a possível influência da limitação física sôbre sua obra. Essas limitações devem ser entendidas como obstáculos existenciais e não olhadas em têrmos de patologia (obstáculos produzidos pela lepra, pela siringomielia, etc.). A carta de Sabará justifica que se lhe dê alta como curado. Numa visão profunda do problema, êle não pode ser considerado doente. Nêste documento, está a prova de sua lucidez, da sua sintonia, da sua saúde mental, da dignidade com que encarava sua arte. Trata-se de documento de 1806, da Ordem 3.ª do Carmo de Sabará e em que aparece pela 1.ª vez por escrito o apelido de "O Aleijadinho". É o "Registro da Carta que a Mesa Desta Val. Ordem Terceira, Escreveo ao Ilmo. Cap. Mor Manoel Joze Pena, em que lhe dão parte do ajuste do Retabolo desta capela Mor com Francisco Vieyra Servas". Na carta vem o seguinte trecho:... "e por isso aparecendo Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, foi levado a capella por alguns devotos Irmãos; e alí deu o seu parecer sôbre a formalidade da obra, e fallando se lhe em ajuste nenhum quis fazer, segundo digo segurando que so trabalhava pelo jornal de hua oitava por dia, e que além dêste se lhe havia dar off.es de sua escolha, e outras condições, que amedrontou aos Irmãos para mais não falarem na obra. Agora quando menos se pensava appareceu Francisco Vieyra Servas, e seu compenheiro Joze Fiz Lobo entrandose damesma obra apprezentarão hum risco bem ordennado prometendo executado pelo premio de 2:400$ reis, porém ficarão a fazela com o abatim.to de quinhentos e cincoenta mil réis, ficando em hum conto e oyto centos e cincoenta mil réis". (11)

Em 1806, aos 68 anos, oito anos antes da sua morte, Antônio Francisco, cônscio do seu valor, impunha suas condições. Não se tratava só da remuneração, pois sabe-se que êle não era apegado ao dinheiro. Cioso da dignidade da sua obra, exigia oficiais da sua escolha, "e outras condições, que amedrontou os Irmãos para não mais fallarem na obra".

Feio, pobre, dependendo dos outros para se locomover e para poder usar seus instrumentos de trabalho, Antônio Francisco Lisboa vencera todos os obstáculos que a vida antepusera no seu caminho. O homem vencera a doença. O artista superara o apelido. Pela paixão da sua arte, pela fôrça do seu espírito e pela determinação da sua vontade, êle se impusera ao meio e dobrara o destino cruel. Antônio Francisco Lisboa era um homem livre.

REFERÊNCIAS DOS VIAJANTES ESTRANGEIROS AO ALEIJADINHO

As referências feitas ao Aleijadinho pelos viajantes e cientistas estrangeiros só podem ser bem apreciadas depois de se estudar a doença através a biografia de Bretas. Por outro lado, muitas citações são feitas sem consulta do original, o que, no caso, pode levar a êrro ou dúvida, mòrmente no que se refere ao problema das mãos. Exceto Weech (35), cuja referência fizemos através de Mario de Andrade, os demais foram lidos nas edições originais. Alguns estrangeiros estiveram no Brasil ainda em vida de Antônio Francisco e podiam tê-lo conhecido; outros estiveram aqui pouco tempo depois da sua morte. Não devemos ficar adstritos à data da edição do livro, porque a passagem do viajante na região pode ser anterior à morte do escultor. Assim, Eschwege (22), cujo livro "Journal von Brasilien" 1818, faz a primeira referência às obras do escultor aleijado, passou por Congonhas em 1811 (Tagebuch einer Reise von Rio de Janeiro in der Capitanie von Minas Gerais in Jahr 1811).

Em Congonhas ao descrever as estátuas de pedra sabão diz: "Der vorzüglichste Bildhauer, der sich hier hervorgethan ist ein verkruppelter mensch mit lahmen Händen den Meisel lässt sich anschnallen, etc...", (o mais notável escultor, que aqui se distinguiu, é um aleijado de mãos perclusas, que fazia

amarrar nêle o escôpro...) "Lahm", adjetivo, significa incapaz de movimento, percluso, paralisado, estropiado. Preferimos percluso, porque é têrmo mais geral e não implica no diagnóstico de lesão nervosa. Quando Eschwege diz (22) que êle é um aleijado de mãos perclusas não quer insinuar, como asseverou José Mariano, que fôsse um aleijado de nascença e, também, com mãos paralíticas. Procurou destacar no aleijado a incapacidade das mãos, por se tratar de um escultor. Se a doença acometia os membros inferiores, não vinha ao caso. Vale assinalar que Eschwege, falando em "mãos" perclusas, só se refere a escôpro, não citando o martelo.

John Luccock (36) (Notes on Rio de Janeiro, and Southern parts of Brazil — London — 1820) escreveu seu livro baseado em notas tomadas durante sua estada no Brasil, de 1808 a 1818. Poderia ter conhecido o escultor, mas suas viagens a Minas foram feitas em 1817 e 1818, depois da morte daquele.

Luccock, na sua viagem de Congonhas, refere-se às esculturas feitas por um artista "Who had no hands that the hammer and the chisel where partened to his stumps by an assistent etc..."

Na sua tradução, Milton da Silva Rodrigues (37) diz que os instrumentos eram fixados nos pulsos. A tradução exata de "Stump" é côto. "Pulso", segundo Aulette, é o ponto em que o antebraço se articula com a mão, se bem não seja expressão rigorosamente anatômica. "Côto", segundo o mesmo Aulette, é a porção do braço que resta depois de amputada uma parte. O que resta é variável e não sabemos que idéia Luccock fazia da suposta mutilação. É possível que Luccock tenha inspirado Burton, que fez do escultor uma curiosidade de circo. Saint Hilaire (15) é o 3.º cronològicamente. Esteve em Villa Rica, em 1816, hospedado durante 18 dias em casa de Eschwege, portanto, dois anos depois da morte de Antônio Francisco. Isto vem relatado no seu livro, "Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais", 1830, (15) Paris. Neste, não

há referência ao escultor. No livro, "Voyage dans le district des diamands et sur le littoral du Brésil", Paris, 1833 (16), é que, na sua ida a Congonhas, nos dá o célebre relato do escultor que perdera "l'usage de ses extrémités" em conseqüência da beberagem que tomara, muito jovem ainda com intenção de dar maior vivacidade e elevação ao espírito, sendo obrigado, para esculpir, de mandar amarrar os instrumentos na extremidade do antebraço. Assim foram feitas as estátuas da igreja de Mattozinhos.

É interessante assinalar as relações pessoais entre Saint Hilaire e Eschwege (15). Sôbre quantas coisas não conversaram aquêles dois espíritos universais reunidos no Brasil, longe de suas respectivas pátrias... Teriam falado de Antônio Francisco? A lenda da beberagem teria sido contada por Eschwege a Saint Hilaire? Eschwege, radicado na região, bem poderia ter conhecido o Aleijadinho, mas não se refere a isto. Merece reparo que nenhum dêles toca no nome do escultor em Vila Rica. Eschwege fala dêle na sua viagem a Congonhas (em 1811), mas a fase dos Passos e dos Profetas terminara em 1805. Saint Hilaire, (16) por sua vez, só se refere ao escultor aleijado em Congonhas. Isto é compreensível pois, a quem não estivesse diretamente interessado em arte religiosa, as obras, nas igrejas de Ouro Prêto e de outras cidades, não se imporiam à primeira vista, como as figuras em madeira e pedra sabão dos Passos e dos Profetas, em Congonhas.

Eschwege (22) refere-se a mãos perclusas e Saint Hilaire (16), à perda do uso das extremidades, e, ambos, ao amarrar dos instrumentos para poder esculpir. Isto não exclui a mutilação dos dedos, mas liqüida definitivamente com a lenda da perda das mãos que culminou na ectromelia imaginada por Burton. Weech (35) (apud Mario de Andrade) falaria em homem sem mãos (1831). Castelnau (38) no seu livro "Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, 1850" ao se referir à porta da igreja principal de Sabará diz teria sido executada por um "manchot".

Em geral, traduzem "manchot" por homem sem mãos. "Manchot", tanto pode significar privado de mão ou de parte do braço (Littré) como estropiado ou privado de uma mão ou de um braço (Larousse).

Richard Burton (39) no seu livro "Exploration of the Highlands of Brazil", 1869, fala das obras de um escultor aleijado que se acham espalhadas por várias partes de Minas. Diz êle: "his work was done with tools adjusted by the assistant to the stumps which represented arms and this is not the only case on record of surprising ativity in the trunk of a man or woman. Witness late miss Biffin". Êstes côtos, representando braços, e esta atividade do tronco significam um caso de ectromelia, exemplificada na falecida miss Biffin. Burton era um viajante infatigável, escritor, conhecedor de várias línguas orientais. Homem de excepcional cultura e de grande coragem. Era, ao mesmo tempo, um temperamento ardente, de humor ácido e parece ter ficado irritado por encontrar, por tôda parte, obras atribuídas ao Aleijadinho, "the ubiquitous Cripple". "the indefatigable aleijado". Achou que era pouco para um simples aleijado e resolveu transformá-lo em ectromélico, fenômeno de circo, com aquêles côtos apensos ao corpo, que pinta com pincel na bôca ou entre os dedos dos pés. O difícil era conciliar isto com escultura... Burton quiz apenas fazer humor sem se preocupar com a verdade histórica. Vemos, assim, a passagem da realidade à lenda: dos dedos encurvados, e com perda de alguns, à ausência das mãos, para culminar na caricatura de Burton, cuja descrição é tanto mais indesculpável, quanto se trata de homem do seu valor.

Destarte os autores mais próximos da realidade, são, incontestàvelmente, Eschwege e Saint Hilaire. Eschwege chegou à região 3 anos antes da morte de Antônio Francisco e Saint Hilaire passou, por Villa Rica, 2 anos e, por Congonhas, 4 anos depois. Relataram suas impressões com sobriedade, sem arrebatamentos. É preciso lembrar que, na época, em Minas como

no resto do Brasil, as comunicações eram difíceis, não havia "marchands", Galerias e críticos de arte... O geólogo e o naturalista informaram o melhor que puderam.

EPÍLOGO

Aos poucos a lenda toma foros de realidade e a cardina, simples bebedeira, volta a ser filtro, beberagem. Apenas, aquela mulher de nome Helena, na rua do Areião ou do Carrapicho não atinara com a sua significação. A cardina não era a causa de seus males, nem êle a tomara para aprimorar seus conhecimentos artísticos. Na paixão pela sua arte, na convicção íntima que não era um simples santeiro, na crença que algo havia que perdurar, no grão de loucura sem o qual não se constroem os grandes homens — heróis, santos, artistas — é que estavam os ingredientes daquela beberagem, chamada de cardina por Helena, que divulgara a lenda, veiculada, sem lhe dar crédito, por Saint Hilaire e Bretas.

Todos se enganaram, Helena, Saint Hilaire e Bretas. Afirmando, duvidando ou negando, ninguém suspeitara da sua verdadeira composição. Tudo isto palpitava confusamente na cabeça daquele mulato feio e atarracado cujas mãos encarangadas sempre se mantiveram ágeis e eficientes, quando a serviço da sua arte. Sua vida fôra longa, lenta e áspera ascensão. Na rememoração de seus triunfos haveria de se lembrar dos Profetas e, em particular, de Daniel. Como êste, estivera no fosso dos leões, não sete dias, mas trinta e sete anos. Daniel saíra incólume, pela vontade de Deus; êle, Antônio Francisco, pagara caro sua salvação, transfigurando-se no Aleijadinho, mutilado no corpo mas de alma livre e espírito lúcido. A fé em Deus e na sua arte foram suas armas contra os leões.

Congonhas fôra a apoteose. Nos Passos e nos Profetas alcançara libertar-se da servidão da doença e afirmar o pleno domínio do espírito sôbre o corpo.

Antevia o côro dos poetas. Um de Pernambuco louvaria suas pobres mãos pousadas sôbre Ouro Prêto: "e avulta apenas, quando a noite de mansinho vem, na pedra sabão lavrada como renda — sombra descomunal — a mão do Aleijadinho." (40)

De São Paulo, viria uma voz para cantar "A bíblia de pedra sabão banhada no ouro das Minas". (41)

Um do Rio, diria que "Ezequiel, Isaias, Jonas, em Congonhas, murmuram o anúncio de Deus". (42)

Um a um, irão desfilar os poetas das Gerais, seus conterrâneos. Em Vila Rica, em Mercês de Cima, um veria "dádiva do corpo na tarde cristã/anjos caídos da portada/e nenhum aleijadinho para colhê-los". (43) Outro descreveria assombrações "A cavalo sôbre as igrejas de pedra, irrompe o Aleijadinho na sua capa". (44) Um terceiro prediria: "Levai-me num caminho/de branca inexistência/que eu morro de inocência,/ anjos do Aleijadinho". (45)

E por fim, uma mulher, contando seu romance viraria a última página: "Sôbre meu corpo oh Senhor,/põe teus divinos pés, o moribundo sem fôrça move os lábios num sussurro./E da distância dos séculos anjos e virgens o escutam". (46)

CRONOLOGIA DAS REFERÊNCIAS

(documentos e citações)

1730 Nascimento (certidão de batismo duvidosa)
1738 Nascimento (certidão de óbito)
1777 Nascimento do filho natural (apud Brêtas: certidão de batismo do filho)
1777 Início dos males (apud Brêtas)
1777 e 1778 Pagamento aos escravos que o transportaram para revêr o risco da obra e para "serta averiguação da nova obra" (Irmandade de N. S. das Mercês e Perdões de Vila Rica)
1777? Zamparina em Minas (apud Brêtas)

1790 Referência à doença por Joaquim José da Silva (apud Brêtas). Incapaz de se locomover e com os ferros atados aos punhos.

1797 e 1806 Episódio da estátua de S. Jorge com José Romão (apud Brêtas) no govêrno de D. Bernardo de Lorena.

1806 1º Referência escrita ao apelido de "O Aleijadinho" (carta da Venerável Ordem Terceira, de Sabará, ao cap. Manoel Joze Pena).

1814 Morte do Aleijadinho (*atestado de óbito*).

1818 (1811) Eschwege — referência às mãos aleijadas e aos instrumentos amarrados.

1820 (1818) J. Lüccock (artista sem mãos e com os ferros atados aos côtos.)

1831 F. Weeck. (apud Mario de Andrade) homem sem braços.

1833 (1818) Saint Hilaire: lenda da beberagem e do artista privado do uso das extremidades e com os ferros atados na extremidade do antebraço.

1850 Fr. Castelnau: manchot.

1858 *Brêtas.* (Biografia)

1869 Burton: homem sem mãos e com instrumentos presos aos côtos dos braços.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS INDICADAS NO TEXTO

1 — Laclette, R. — A doença do Aleijadinho. O Jornal — Ed. especial consagrada a Minas Gerais. Rio de Janeiro — 1929.

2 — Penalva, Gastão — O Aleijadinho de Villa Rica — Rio de Janeiro — 1933.

3 — Marianno Filho, José — Contribuição para o diagnóstico póstumo da enfermidade, ou enfermidades, de Antônio Francisco Lisboa. Estudos Brasileiros, Ano VI —, Vol. XII, Rio de Janeiro — 1944.

Castro Barreto, in Marianno Filho, José.

Lemos, Floriano de, in Marianno Filho, José.

Peregrino Junior, in Marianno Filho, José .

Laclette, R., in Marianno Filho, José.

4 — Mello, Antônio Rodrigues de — Polineuronopatia amiloidótica familiar — Jornal Brasileiro de Medicina — Vol. I, nº 2, Abril, 1959.

Couto, Deolindo, in Mello, Antônio Rodrigues de

Julião, O. Freitas e Mignone, C., in Mello, Antônio Rodrigues de.

Andrade, Corino, in Mello, Antônio Rodrigues de.

5 — Furtado, Tancredo — As doenças do Aleijadinho: Tentativas de diagnóstico retrospectivo, in Estado de Minas, Nov. - Dez. — 1964 — Bello Horizonte.

6 — Brêtas, José Rodrigo Ferreira — Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, in Antônio Francisco Lisboa — Publicação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº 15 — M.E.S. 1951.

7 — Pereira Rego Filho, I. — Em comemoração do centenário de ensino médico. Rio de Janeiro — 1908.

8 — Silva, Joaquim Norberto de Souza e — História da conjuração mineira, 1873.

9 — Sigaud — Du climat e des maladies du Brésil, in S. Paulo, F., Linguagem médica popular do Brasil, Rio de Janeiro — 1936.

10 — Monrad Krohn — Clinical examination of the nervous system — 7th ed. P. Hoeber — New York, 1941.

11 — Passos, Zoroastro Vianna — Em tôrno da história de Sabará. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

12 — Bandeira, Manuel — Guia de Ouro Preto — Publicações do Serviço Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — 1939.

13 — Nava, Pedro — Comunicação oral.

14 — Martins, Judith — Subsídios para a biografia de Manoel Francisco Lisboa. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Vol. IV — 1940.

15 — Saint Hilaire, A — Voyages dans les Provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais, Paris, 1830.

16 — Saint Hilaire, A. — Voyage dans le District des Diamands et sur le littoral du Brésil. Paris, 1833.

17 — Pio Corrêa, Manoel — Diccionário das Plantas Úteis do Brasil — Vol. II, pgs. 46 e 47, Rio de Janeiro, 1931.

18 — Moraes Silva, A — Dicionário da Língua Portuguêsa. Fac-simile da 2ª ed. 1813. Rio de Janeiro, 1922.

19 — Frei Domingos Vieira — Dicionário Português — 1873.

20 — Aulette, Caldas — Dicionário Contemporâneo — 1881.

21 — Webster — New International Dictionary — 2nd ed. 1939.

22 — Eschwege, W. von — Journal von Brasilien — 1818.

23 — Pimentel, Alberto — Zamparineida (Segundo manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa) Lisboa — 1907.

24 — Gonzaga, Duque — A arte brasileira.

25 — Machado, Lourival Gomes — Reconquista de Congonhas — M.E.C. — Rio de Janeiro — 1960.

26 — Froment, J. — Traité de Pathologie et de thérapeutique appliqué (Neurologie) Tome II. Paris — 1921.

27 — Vasconcellos, Diogo de — A arte em Ouro Preto — 1934.

28 — Souza Araujo, H. — História da lepra no Brasil, 1º Vol. — 1946.

29 — Veiga, J. P. Xavier da — Ephemerides mineiras — 1929.

30 — Nascimento, Alfredo — Em comemoração do centenário do ensino médico, Rio de Janeiro — 1908.

31 — Muir, E. — Manual of Leprosy — Edimburgh — 1948.

32 — Motta, Joaquim — Aspectos e symptomas da lepra dissimulada — Revista das Clínicas, Rio de Janeiro, 1929.

33 — Lacaz, Paulo — Comunicação oral.

34 — Corrêa Netto, Alípio — Médicos diagnosticam a doença do Aleijadinho — Correio da Manhã, 22 de dezembro, 1963 — 2º caderno, pág. 4.

35 — Von Weech — in Andrade, Mario — O Aleijadinho e Alvares de Azevedo. Rio de Janeiro, 1935.

36 — Luccock, John — Notes on Rio de Janeiro and Southern parts of Brasil. *London*, 1820.

37 — Luccock, John — Notas sôbre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil — Trad. de Milton da Silva Rodrigues, Biblioteca Histórica Brasileira, S. Paulo, 1942.

38 — Castelnau — Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud — 1850.

39 — Burton, Richard — Exploration of the Highlands of Brazil — 1869.

40 — Bandeira, Manuel — Ouro Preto, in Suplemento dominical do Estado de Minas — 28 de Agôsto, 1964.

41 — Andrade, Oswald — Aleijadinho, in Suplemento dominical do Estado de Minas — 28-8-1964.

42 — Moreira da Fonseca, José Paulo — O Aleijadinho, in Suplemento dominical do Estado de Minas — 28-8-1964.

43 — Drummond de Andrade — Estampa de Villa Rica — in Suplemento dominical do Estado de Minas — 28-8-1964.

44 — Mendes, Murillo — Ouro Preto — in Suplemento dominical do Estado de Minas — 28-8-1964.

45 — Guimarães, Alphonsus — Anjos do Aleijadinho — in Suplemento dominical do Estado de Minas — 28-8-1964.

46 — Lisboa, Henriqueta — Romance do Aleijadinho — in Suplemento dominical do Estado de Minas — 28-8-1964.

RENÉ LACLETTE

O ECUMENISMO NA PINTURA RELIGIOSA BRASILEIRA DOS SETECENTOS

A atribuição de autoria para as obras do passado, especialmente dos monumentos e acervos religiosos brasileiros setecentistas, não poderá limitar-se à evidência do documento de contrato e recibos de quitação.

O recibo por pagamento de trabalho contratual é um indício, uma prova do artista no caso, mas não é a comprovação de uma autoria absoluta.

Sabemos, em datas recentes, de contratos cujos autores são omissos e, no estudo das organizações religiosas e comunitárias, os mais credenciados ao têrmo de responsabilidade subempreitavam e distribuíam serviços com vários de seus ajudantes e discípulos.

A significação da pintura painelista religiosa de nossos templos do século XVIII não se valoriza por uma escala de autorias determinadas, mas pelo acontecimento caracterizador de uma época, e de uma formação de sociedade, abrangendo o processo de aculturação do gentio, do escravo africano e do mestiço.

Ninguém poderá estudar o acervo brasileiro limitando-o, com passividade, ao confronto da tipologia européia.

A divergência, o desentendimento dos protótipos e modelos ornamentais, a diferença de materiais e a desigualdade artesanal, a perda da proporcionalidade, o exagêro ao invés de comedimento, a improvisação mesmo quando reproduzindo, o descompromisso em relação à crítica, e o impulso das comunidades

representadas nas confrarias, deram aos nossos artífices de talento, fossem brancos, prêtos ou pardos, um nôvo caminho de afirmação profissional e de valorização social.

A atribuição errada de Manuel Querino (1) indicando *José Joaquim da Rocha como o autor da pintura dos fôrros das* igrejas de N. S. do Rosário (matriz) de Cachoeira e da igreja de N. Sra. da Purificação de Santo Amaro da Bahia, assim como a contestação autorizada de Carlos Ott, (2) não nos trouxeram o conhecimento de uma *autoria,* porém uma valiosa oportunidade de garimpar, no equívoco do primeiro, e na rejeição do segundo — (chama tais pinturas de plágio) — a percepção do processo de transculturação do estilo, através a presença de artífices habilitados à imitação dos modelos das igrejas da capital.

Enquanto os pesquisadores da documentação histórica jesuítica não evidenciarem a autoria da pintura do fôrro da primitiva sala de congregação e biblioteca do Colégio (Catedral), executada no meado dos setecentos, a origem, a explicação da presença de José Joaquim da Rocha na Bahia tenderá mais à fabulação do que ao contexto historiográfico. De minha parte conjeturo que o painel da congregação dos jesuítas seja a obra geradora de tôda a *escola setecentista baiana,* a única realizada com as figuras bem solucionadas e situadas na perspectiva linear e aerial. (Fig. 1)

Neste detalhe, isto é, no desenho das figuras, encontra-se a sua singularidade, a sua conotação com a coetaneidade européia — (lembra o afresco de Pietro da Cortona, *a Glorificação do Pontificado de Urbano VIII,* Roma) — que não se repetiu nas diversas igrejas baianas decoradas com os truques e recursos do ilusionismo arquitetural para todos os elementos compositivos, menos para as figuras, sempre resolvidas em frontalidade.

Uma vez que cada cronista atribui a José Joaquim da Rocha uma origem jamais comprovada — era português, era mineiro, era fluminense, etc. — sem denotar procedência cul-

tural, permito-me imaginá-lo até mesmo baiano, porém egresso daquela experiência jesuítica, do meado do século XVIII, artesão junto a algum mestre europeu, de quem soube apreender a complexidade da composição em quadratura.

De sua biografia quase nada se sabe, a não ser a da tradição oral fixada por Manoel Querino e a documental de contratos verificada por Carlos Ott e Marieta Alves.

Era solteiro, envelheceu, alugou casa, pagou aluguéis atrasados, vendeu propriedade, assinou recibos para a Santa Casa da Misericórdia, teve diversos discípulos, era caridoso, pagou jantar para os detentos da cadeia, competia e perdeu na concorrência da pintura da Igreja de N. S. da Saúde e Glória e morreu aos 70 anos, em 1807, numa roça além do Carmo e foi trazido pelos pobres para ser sepultado na Igreja da Palma, vestindo hábito agostiniano.

De seus vários discípulos mais se destacaram o prêto José Teófilo de Jesus e Franco Velasco. Manoel Querino atribui a José Teófilo de Jesus um estágio na Europa, junto a artistas de renome, a conselho e por conta de seu mestre protetor.

Nesses três nomes — José Joaquim da Rocha, José Teófilo de Jesus e Antônio Joaquim Franco Velasco — encontra-se a trilogia de estilos individuais da chamada *escola baiana de pintura*.

Os demais foram aprendizes imitadores que sairam fazendo pintura na estereotipagem do primeiro mestre. E, nas obras restantes, como nos exemplos da matriz de Cachoeira e na de Santo Amaro, quanto mais afastadas dêle, mais incapazes de uma recriatividade, aspecto que levou Carlos Ott a estigmatizá-los de plagiadores. (26)

O estudo estilístico de José Joaquim da Rocha poderá ser feito mediante a análise, e sob o fundamento das três obras de sua magnitude, ainda conservadas: os forros da Igreja da Conceição da Praia, da Igreja de São Domingos, e o da Igreja de N. Sra. da Palma. (Figs. 2, 3, 4 e 5)

Tôdas se identificam a um esquema construtivo, a materiais e tons equivalentes, obedecem rigorosamente a uma estrutura convencionada do desenho, tôdas têm um mesmo *chiaro-scuro*, e, entretanto, são inteligentemente diversificadas.

A composição de José Joaquim da Rocha é de perspectiva aerial em relação aos elementos arquiteturais e alegóricos decorativos. Sua proposta consiste na visão ilusionística de uma arquitetura palacial fantástica, servindo de moldura ao *palco* celestial do centro, onde as figuras hagiográficas e angelicais se revertem para uma frontalidade conflitante em relação com a perspectiva *in sotto in su* dos demais componentes.

Na cercadura, isto é, na visão do palácio monumental, consagram-se santos, papas e doutores da igreja, corretamente postos em perspectiva, ajustados em balcões, pedestais, montantes e púlpitos.

Mas, com relação ao céu pròpriamente dito, isto é, o espaço central em abertura, as figuras se representam em frontalidade de *composição cenográfica*.

O contraditório dêste fenômeno começa no confronto com o grande painel da sala de Congregação do antigo Colégio de Jesus em que a figura central, alegoria da Divina Sapiência e as demais, são propostas no rebatimento corrigido do ilusionismo aerial. (Fig. 1)

Por esta razão suponho exagêro comparar-se, filiar-se, o grande acervo painelista baiano setecentista aos exemplos jesuíticos de Roma, de Andrea Pozzo e outros.

A pintura barroca romana do século XVII é ruptura consciente com a renascentista, precedente. A admissão da visão ilusionística visava a idéia da representação do espaço celestial, absurdo e absorto, com a *celestialização* das figuras.

É de se compreender que aquêle público baiano não poderia aceitar, nem conviver, com figuras distorcidas, excessivamente movimentadas, agravitárias, como as de Giovan B. Gaulli, Pietro da Cortona, G. Lanfranco, Guercino Barbieri, Giovan

de Ferrari, Luca Giordano, Tiepolo, Andrea Pozzo e outros, todos interessados em negar as condições físicas, telúricas, lógicas, das atitudes e cenas renascentistas.

Portanto a filiação estilística costumeira entre Andrea Pozzo, o decorador da Igreja de Santo Inácio de Roma, em 1684, e o acontecimento baiano quase cem anos após, é mais uma conotação especulativa do que uma demonstração crítica.

O estilo da *escola baiana de pintura setecentista* resulta, em grande parte, do fenômeno sociológico que ocorria na comunidade local e sob êste ângulo terá que ser revisado.

Não se nega a vinculação cultural a Portugal, mas também não se desconhece a ação universalista das ordens religiosas que alargaram a prototipia da produção artística para uma diversificação estilística que trouxe ao Brasil até influências do oriente.

Por isso surpreende ver-se, no legado daquela pintura de um determinado artista, José Joaquim da Rocha, um tema de simbolização ecumênica repetir-se em três dos grandes painéis: o da Conceição da Praia, o da Igreja de N. S. da Palma e o da portaria do Convento de São Francisco. (Figs. 2, 4, 5 e 6)

Nesses três monumentais trabalhos o autor representa na composição as figuras alegóricas das quatro raças, ou se quiserem, dos quatro continentes.

Carlos Ott indica, em duas de suas monografias, a alegoria dos quatro continentes como uma das constantes estilísticas de José Joaquim da Rocha compatíveis para o diagnóstico da autoria.

..."já não são desconhecidas as características de seu estilo, a composição de seus quadros e suas figuras típicas. Partindo dêsse fundamento seguro, podemos atribuir-lhes trabalhos na base da dedução, pois em pinturas a êle pagas nominalmente aparecem figuras características de Deus Padre, de Cristo, da Madona, de S. José, de S. Joaquim dos Quatro Continentes, de anjos típicos"... (3) (in Rev. DPHAN n.º 15, p. 72).

O historiador acredita que o nosso artista se tenha inspirado ùnicamente em Andrea Pozzo (1642-1709), Roma, autor do fôrro da Igreja de Santo Inácio.

Dêsse confronto estabelece para José Joaquim da Rocha a autoria do fôrro da Portaria do Convento de S. Francisco... *"do culto da Imaculada Conceição nos Quatro Continentes"*, de temática semelhante à da Conceição da Praia. (Fig. 6)

O terceiro exemplo de pintura painelista com as alegorias *dos quatro continentes,* é o da Igreja da Palma, onde aparecem secundàriamente nas laterais do fôrro do côro. (Figs. 4 e 5)

Os *quatro continentes* existem, também, na Pinacoteca do Museu do Estado da Bahia em quatro telas de cêrca de 60 x 90, recentemente expostas no I Festival de Barroco Luso-Brasileiro da Universidade da Bahia, atribuídas ou relacionadas a José Teófilo de Jesus. Nesses últimos exemplos, como pintura profana, visando o tipo racial, e narrativa ecológica.

Na antiga Casa da Intendência de Sabará, atual Museu do Ouro, há no salão principal quatro painéis pintados sôbre o tabuado do teto, na mesma metáfora dos quatro continentes. Se, por um aspecto, parece pintura *naif,* por outro é francamente eruditisada, pois Europa se representa alegresinha no rapto, sôbre Júpiter (transfigurado em touro) e a Ásia em dois sultões islâmicos, conversando, enquanto África e América se resolvem com os tipos e natureza local. (4)

Na igreja franciscana de N. Sra. das Neves de Olinda, vê-se nos painéis do fôrro da portaria as representações alegóricas da Europa, Ásia, África e América. (5)

Desconhece-se o autor, mas o fato do temário de uma pintura coincidir numa mesma ordem religiosa, numa faixa cronológica correspondente e numa idêntica escolha de local — as portarias dos conventos franciscanos — entre cidades tão distantes e sem relação biográfica ao autor suposto — exclui o valor semiótico de identificação.

Ninguém sabe indicar quando e onde se iniciou a simbolização do universo geográfico e étnico, na pintura religiosa e profana.

O gótico é rico de metáforas ecumênicas, a renascença envolve o universo coetâneo e o histórico, e quando chega o barroco *os quatro continentes* se tornam temas habituais da escultura e da pintura, associadas ao paisagismo urbano e à arquitetura. O velho costume dos conquistadores romanos enriquecerem a metrópole com obeliscos do Egito e estatuária das províncias gregas, já denotava a tendência da metáfora universalista. Com o barroco, há o apogeu com Bernini no conjunto da fonte *Os Quatro Rios,* erijido na Piazza Navona, em Roma.

Se, porventura, a alegoria dos quatro continentes integrou trabalho de Andrea Pozzo, isto não significa caráter de estilo individual, porém de época.

E quando essa representação participa da temática religiosa, mais do que da arte profana, corresponde nìtidamente ao sentimento de uma nova política, assumida sobretudo pelos jesuítas, sob a motivação da contra-reforma.

Não se trata da metáfora clássica do cosmo geográfico mediante símbolos e personagens mitológicos, porém de figuras femininas encarregadas, muito mais, de representarem uma atualidade, através das quatro raças.

Nos três mencionados painéis de José Joaquim da Rocha — o da Conceição da Praia, o da portaria do Convento de São Francisco e os laterais do côro da igreja da Palma, — elas se repetem em trajes e adereços típicos, e sob caracterização étnica.

Verdade é que naquela data, quando a Austrália não era considerada Continente, conforme adverte Carlos Ott, a indicação de raça correspondia à de região.

Dependendo da época, região e raça se representavam na pintura também em consonância à expressão geo-política. Por exemplo, ao tempo de Pompéia — representava-se a África na

imagem da civilização egípcia; ao tempo da Idade Média, num percurso de cêrca de oito séculos, alegorisava-se o mundo islâmico, como expressão do Oriente.

Sempre houve na simbologia católica apêlos à idéia de domínio universal. O crescente, sob os pés da virgem, é o Oriente dominado após a batalha de Lepanto.

Uma vez realizado e consagrado o império jesuítico em seus principais templos romanos, — a Igreja de Jesus e a Igreja de St.º Inácio — não faltariam em suas decorações as alegorias do domínio universal.

G. Briganti, (6) considera que ..."Seguindo, provàvelmente, a organização internacional dos jesuítas, assim como o estilo românico seguiu as rotas dos peregrinos e missionários, o estilo barroco se difundiu para a Ucrânia e o México, para a Polônia e a América do Sul".

Considera, o mesmo autor, que "pode ter variado, mas a linguagem era a mesma, em qualquer parte", e ainda adverte que para se "isolar suas características essenciais, somos obrigados a reconsiderar os estilos individuais dos artistas da primeira metade do século XVII, a fim de entendê-los influenciando outros e sendo, por sua vez, influenciados pela sociedade na qual viviam".

Admitindo a arte jesuítica brasileira nesta cronologia e linhagem, iríamos buscar as origens do nosso barroco entre outras fontes, na escola dos Carraccis, pois de lá veio o discípulo bolonhês Alessandro Algardi, autor a quem se atribui a fachada da Igreja de Santo Inácio, construída pelo Padre Orazio Grassi com projeto inicial de Dominichino, e considerada como obra destinada a refletir *grandeza*, mais que inovação.

Seu principal decorador, Andrea Pozzo (1642-1709), é registrado por Adolphe Siret, (7) como padre jesuíta, nascido em Trento, tendo estudado pintura em Milão e entrado para a Companhia de Jesus aos 23 anos; aperfeiçoou-se em Roma

onde viveu por muito tempo; residiu, também, em Gênova e Turim e produziu trabalhos para Mondovi, Modena, Arezzo e Montepulciano. A convite do Imperador Leopoldo da Austria mudou-se para Viena onde pintou os *afrescos* da Igreja Jesuíta (atual capela da Universidade) e onde morreu. Outras de suas obras principais afora o afresco monumental da Igreja de Santo Inácio de Roma, são *Jesus-Menino adormecido sôbre uma Cruz,* em Dresden; retrato de um jesuíta, em Florença; a capela da Anunciação na Igreja de Santo Inácio; o altar do fundador da Companhia na Igreja de Jesus, e os projetos (desenhos) para as duas fachadas de S. João Latrão, em Roma.

Na opinião de Siret, Andrea Pozzo "parece ter tomado Rubens por modêlo" enquanto Bernard S. Myers, (8) com melhor acuidade crítica, afirma que ..."todos os seus trabalhos revelam sua grande admiração por Borromini".

Seu estilo individual, fundamentado em domínio perfeito da perspectiva, colorido rico, vivo e excelente, invenção judiciosa, gesto ornamental profuso, é, apesar de tantos aspectos positivos, indicado por Siret como "arquiteto medíocre".

B. Myers, mais informado e preciso, num capítulo específico sôbre a arquitetura do Barroco em Roma, indica-o como ..."o mais importante *designer* da geração seguinte" àquela dos arquitetos Alessandro Algardi, Giovan Battista Soria e Carlo Rainaldi. O período estudado por B. Myers se extende de 1585, com o Papa Sisto V e o arquiteto Domenico Fontana, envolvendo Bernini e até as obras de Ferdinando Fuga cujo exemplo principal, a fachada de Santa Maria Maggiore, se conclui em 1750.

Foi dêste citado historiador que tivemos a primeira notícia de ter sido Andrea Pozzo um *arquiteto-pintor* especialista em perspectiva, autor de desenhos para as duas fachadas de São João Latrão e também autor de um tratado publicado em oito volumes, entre 1692 e 1700. (9)

B. Myers é decisivo ao informar que Pozzo viveu seus últimos anos na Austria, *onde êle teve muitos imitadores*.

Atingimos, agora, o ponto capital para a revisão do confronto entre a obra de Andrea Pozzo e seus reflexos na pintura painelista da escola baiana dos setecentos.

Vários críticos e comentadores têm relacionado os grandes painéis de José Joaquim da Rocha a um protótipo de composição pictorial que identificam no afresco monumental do fôrro da Igreja de Santo Inácio de Roma.

Não se põe em dúvida a influência do esquema compositivo, isto é, do desenho da representação da montagem arquitetural, consideràvelmente acrescida e complicada nos seguidores e imitadores de Andrea Pozzo.

Nenhum pintor, daquelas eras, poderia chegar à complexidade da composição de José Joaquim da Rocha tendo como experiência apenas a contemplação e, até mesmo, o esboçamento do afresco de Santo Inácio.

Mais provável teria sido o conhecimento da obra escrita e publicada, de oito volumes, na qual Andrea Pozzo, como arquiteto e mestre de perspectiva, oferece numa escala generosa incontáveis possibilidades aos seus imitadores.

Os historiadores são pródigos nas pesquisas e informações de arquivos, nos confrontos de modelos, mas se omitem em relacionar às publicações da escolaridade coetânea.

Aqui a referência não é feita para desconhecer os confrontos da prototipia, entre a obra local e o modêlo temático. Referimo-nos aos tratados de pintura, de desenho e especìficamente sôbre perspectiva, disponíveis naquela época, capazes de habilitarem os profissionais à feitura de trabalhos, naqueles cânones.

El Museo Pictórico y Escala Óptica de Antonio Palomino de Castro y Velasco, que se publicou em 1715 — (*Teoria de la Pintura*) — e em 1724 — (*Práctica de la Pintura* e *El Parnaso*

Español Pintoresco Laureado), foi livro exaustivamente utilisado pelos pintores setecentistas da área ibérica, como instrumento de aprendizagem e prática da perspectiva. (10)

Na impossibilidade de se saber melhor da vida de José Joaquim da Rocha, — onde nasceu, onde aprendeu, por onde andou, que mestres teve, — temos que nos aventurar na apreciação crítica de sua numerosa e extensa obra. Ao Prof. Carlos Ott coube diagnosticar, por método de confronto, obras documentadas e de similitude, sendo-lhe possível catalogar e indicar 52 trabalhos, entre grandes painéis e telas, autênticos e atribuídos.

O assunto não está esgotado, apesar do aprofundado estudo de seu principal crítico.

Permitimo-nos ingressar neste tema em decorrência da curiosidade sôbre alguns aspectos da obra de José Joaquim da Rocha, insuficientemente esclarecidos.

Primeiro a relevante incoerência entre a representação dos elementos arquiteturais, em perspectiva corrigida, e a das figuras centrais, da cena celestial ou da temática hagiográfica, em reversão frontal, excluídas da perspectiva linear e aerial e submetidas a uma composição de esquema planigráfico.

É demais comparar-se esta frontalidade cênica dissociada da perspectiva à *quietude rafaélica* — (da Ascenção de N. Senhora, por exemplo) — uma vez que não é possível recorrer-se aos exemplos mais sutis da problemática renascentista, como o da espacialidade mística, para o entendimento de uma composição pictorial defasada e sincrética.

José Joaquim da Rocha dominou o esquema da perspectiva no fingimento dos elementos arquiteturais e das figuras a êsses integradas — cariátides, atlantes, grotescos, alados, etc. — nas quais preferia usar tons marmóreos para diferí-las da narrativa hagiográfica.

Seus painéis se dividem em área de cercadura, com perspectiva e fingimento arquitetural, e área de frontalidade no vazamento central, incumbido de representar a celestialidade.

Processo primário, excluído de confronto com os trabalhos magistrais de Pozzo, Gaulli, Cortona e outros em que a narrativa é apenas pretexto para a temática intelectiva do perspectivismo, isto é, daquela experiência arrojada de se praticar a abstração geométrica sôbre o suporte de figuras, ornatos, símbolos e metáforas.

No grande afresco da Igreja de Jesus de Roma, de G. B. Gaulli, intitulado *O Triunfo do nome de Jesus,* o ponto de fuga se situa no infinito do horizonte, em correspondência a um centro de luz, ápice de um cone construído pelo perspectivismo dado a cada uma das figuras.

A aventura criativa de Gaulli consistiu em *concretizar* a espacialidade celestial escalonando o infinito com a representação aerial da figura.

Esta obra reveste a abóbada da nave, quase tôda ocupada pela decoração escultórica e do estuque dourado, com exceção do centro de onde o afresco rompe a monocromia e refulge como se fôsse o círculo aberto da cúpula do Panteão, deixando a luz assumir o comando mágico do deslumbramento.

A pintura multicolor rompe a moldura da clareira, as figuras se aglomeram em áreas do fôrro dourado e então se transformam em elementos tridimensionais, na estatuária distribuída nos anjos e nas alegorias sôbre os montantes, entre as lunetas.

Poucos críticos e historiadores analisam êsses atributos do barroco em suas implicações estéticas. Não diferem o pretexto temático da experiência plástica, de importância predominante, como neste exemplo.

O fôrro de Gaulli, na Igreja de Jesus de Roma, não é uma pintura, mas a arrojada experiência de composição de um *objeto* monumental, mediante recursos da pintura, da escultura e da arquitetura.

Neste sentido, a temática exata do ponto de vista estético é a da *interação,* mediante construções heterogêneas, entretanto harmonizadas, unificadas.

No afresco de Andrea Pozzo, denominado *Triunfo de Santo Inácio*, da igreja do fundador da ordem jesuíta, tôda a superfície é ocupada por pintura que, por si mesma e sem o recurso da *interação com a escultura*, se incumbe do ilusionismo arquitetural e celestial.

A proposta de Andrea Pozzo é a da visão celestial contida numa quadratura representativa de elementos arquiteturais — (colunas bigeminadas, montantes, arcadas, frisos e cornija) — elaborados em corretíssima perspectiva.

Todos os elementos representados obedecem ao perspectivismo correlacionado entre arquitetura e figuras.

O vértice que faz o ápice da perspectiva piramidal é a figura de Santo Inácio que venera, no infinito, a Trindade.

Feixes de luz emanam do peito do Santo e vêm alumiar os grupos colossais dos quatro cantos da base nas alegorias dos continentes.

A ordenação de tons vivos e graves, o esquema arquitetural e a correspondência de certas metáforas parecem ser os elementos de confronto que levam historiadores e críticos a relacionar os painéis de igrejas do barroco brasileiro ao maior dos exemplos da obra de Andrea Pozzo, as vêzes indicando-se nêle a origem de um estilo aqui desenvolvido.

Assim se pretende explicar a obra de José Joaquim da Rocha, o mais hábil ilusionista dos pintores de painéis de igrejas setecentistas brasileiras.

Para o principal analista da obra de José Joaquim da Rocha, (3) a presença dos *quatro continentes* pode ser considerada como influência do afresco *Triunfo de Sto. Inácio* onde de fato essas alegorias se distribuem nos pontos basilares das colunatas fingidas.

E, ainda mais, representam-se em figuras femininas, sob caracterização étnica e de trajes e de elementos próprios de cada região.

Entretanto, quando se estuda cada um dos conjuntos étnicos de Andrea Pozzo, formados de múltiplos objetos e de complexa ordenação, não se poderá insistir na aproximação de nosso José Joaquim da Rocha que nem poderia propor, para o seu ambiente de produção, a posição, a mudez, o movimento, a distorção, a sensualidade e a metáfora da pintura italiana do apogeu barroco.

Para usar a linguagem de época, como a do texto didático de Palomino, o *afresco* de A. Pozzo se compõe de metáforas históricas e morais.

É de leitura difícil, a narrativa da crônica jesuítica, glorificando a figura do Santo fundador e, em relação a cada alegoria de continente e raça, os santos jesuítas Francisco Xavier, morto na China em 1552 e canonisado em 1622, Francisco de Borja morto em Roma em 1572 e canonisado em 1672, uma figura de sacerdote jovem parecendo Luís Gonzaga, morto em 1591, e no canto da alegoria da África, a visão de Pedro Claver, padroeiro das missões entre os prêtos, morto em 1654.

Essas identificações podem não ser exatas, porém são compatíveis ao interêsse de canonização, na época de construção da igreja e do afresco.

Embora os painéis de fôrro das portarias do Convento de N. Sra. das Neves de Olinda e do Convento de São Francisco da Bahia sejam resolvidos em figuras frontais, excluídas e reversas ao plano de perspectiva, mesmo assim não perdem a relação com a temática jesuíta de Andrea Pozzo.

Isto implica em se admitir uma certa arte jesuítica, identificada ao barroco seiscentista romano, ligada à motivação da contra-reforma e universalizada através da imitação.

Historiadores de arte não negam o reconhecimento de uma *arte jesuítica,* entendida como um dos aspectos dominantes do barroco. (11)

Jesuítas-historiadores, entretanto, repelem e procuram explicar, como o faz Henrique Rosa S. J., (12) como uma determinante temporal:

> "Então o gôsto do Século, já de si magestático, estava viciado pelo culto excessivo da forma e da ânsia de novidade, estava aguçado pelas idéias disseminadas e tendências mórbidas do humanismo e protestantismo; nem podiam abrir-lhe nôvo caminho, com pronta e radical transformação, alguns mestres religiosos, que aliás também deviam participar das idéias do seu tempo. É, pois, futilidade atribuir aos jesuítas uma forma literária, uma escola, uma arte própria, que se deva chamar *jesuítica,* seja a título de louvor ou vitupério".

Por outras razões que Padre Rosa desconhece se usa a designação de *arte jesuítica* naquelas obras seiscentistas da Europa, e setecentistas do Brasil, e nem sempre da propriedade ou da autoria de jesuítas.

Os pensadores de cada época se implicam, suscitando ou ditando a arte de seu tempo.

O que não quer dizer que jesuítas foram os autores de tôdas as obras, mas certamente daquelas que comportaram e mensagiaram o pensamento dominante, o modêlo, a solução, o texto e as permissões escolhidas (13, 14).

Todavia nosso problema e propósito não é mergulhar na profundidade, na generalidade, da filosofia ou revisão da história da Companhia de Jesus no vasto mundo que penetrou e dominou.

Nossa proposta é estudar um pouco da pintura setecentista de determinada área dêste país, que se desenvolveu logo após um modêlo realizado na sala da congregação e biblioteca dos jesuítas, de autoria não determinada, porém de nítida ligação estilística à pintura de ilusionismo e perspectiva dos templos jesuíticos de Roma.

O aparecimento de José Joaquim da Rocha e de sua considerável produção na segunda metade daquela centúria, dando prosseguimento a certos atributos do primeiro modêlo, permite

generalizar-se na chamada *arte jesuítica* o estilo assumido pela escola baiana de pintura do século XVIII.

Esta correlação é válida quanto ao esquema da composição, segundo o critério histórico-crítico de A. Neumayer (13, 14).

Não atende, contudo, a apreciação crítica da prototipia escolhida e marcante da obra de José Joaquim da Rocha, desigual da de Gaulli, Pozzo e de outros pintores jesuítas, inclusive do incógnito que pintou o fôrro da sala de congregação do Colégio da Bahia, no que se refere às figuras.

Restava descobrir, por confronto, influência da tipologia e do desenho da figura humana no estilo de outrem, ou então admitir-se como válida a afirmação plena de estilo individual de José Joaquim da Rocha.

Diz, textualmente, o autor da principal monografia sôbre José Joaquim da Rocha:

"Embora procurasse descobrir os pintores que o inspiraram, não achei nenhuma dependência direta, mas só a inspiração indireta nas pinturas em perspectiva de Andrea Pozzo. Nas suas figuras características, José Joaquim da Rocha mostra ainda menos dependência, mas muita assimilação de elementos italianos; e mesmo êstes, no decorrer dos anos foram transformados, nascendo daí o colorido e o estilo característico de José Joaquim da Rocha". (v. ref. 3)

Creio que o ponto de vista do historiador e crítico não encerra o assunto.

Decidi-me, desde 1961, em três estadias em Roma, a conhecer acervos e obras reproduzidas dos pintores seiscentistas do barroco, ao mesmo tempo que, por indagações, procurava confrontar os exemplos baianos com os ocorridos noutros centros europeus ou latino-americanos.

Informarei agora o resultado dessas verificações para as quais solicito serem consideradas simples sugestões de novos estudos por outros.

A primeira aproximação de similitude da figura, compreendendo atitude, movimento, gesto, solução do traje e detalhes alegóricos, refere-se à vasta obra de Battoni (15).

Faz sentido correlacionar a informação transcrita por Manoel Raimundo Querino do documento de autoria desconhecida "Noções sôbre a Procedência d'Arte de Pintura na Província da Bahia" (16) referente aos estudos de José Teófilo de Jesus, discípulo de José Joaquim da Rocha, na Europa:

"Apreciado devidamente por seu mestre José Joaquim da Rocha, foi, a expensas dêste, mandado aperfeiçoar-se na Europa; e, em Lisboa, freqüentou com muito proveito e raro talento os melhores pintores da época, como Pedro Alexandrino de Siqueira, Vieira Lusitano, Pompeu Jesuino, Battoni, etc. De volta à Bahia já não vivia seu mestre..." (17)

A redação de M. Querino dá a impressão de José Teófilo de Jesus ter freqüentado, conhecido pessoalmente e estudado no convívio dos mestres citados, inclusive com Battoni.

No documento original, de autor desconhecido e copiado por Querino, a redação não implica em tanto, limitando a ação de Teófilo ao conhecimento dos trabalhos dos artistas recomendados, conforme está claro neste texto:

"Apreciado pelo digno mestre José da Rocha, a expensas dêste, foi êle mandado viajar até a metrópole portuguêsa e ali em Lisboa, demonstrando sua natural aptidão, bafejou-se naquela mais luminosa atmosfera, *já inspecionando trabalhos dos pintores portuguêses,* Pedro Alexandrino Sequeira, Vieira Lusitano e outros, *como também de Pompeu Jerônimo Battoni, e até do ilustre e preclaríssimo Rubens;* veio depois na Bahia, sua depreciadora natal pátria, desenvolver..." (grifo do comentador).

Êste trecho constitui o documento histórico mais elucidativo de todo o nosso trabalho. Demonstra a procedência cultural de José Joaquim da Rocha no enderêço para o qual envia

o seu melhor discípulo, a fim de conhecer a obra de mestres certamente recomendados por êle mesmo.

Consultando o elenco de obras do atual Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (Museu das Janelas Verdes), inaugurado em 1883, *com sucessivas reformas e acréscimos, com* enorme acervo formado de diversas doações, foi possível verificar obras de Vieira Lusitano (apelido do pintor Francisco Vieira de Matos, 1699-1783) autor de *Santo Agostinho Calcando aos Pés a Heresia,* assinado e datado de 1763, e *A Virgem Com o Menino e Santos*. (18, 24)

Vieira Lusitano foi contemporâneo de José Joaquim da Rocha, que possìvelmente o conheceu, mas, em relação a Teófilo de Jesus já era falecido quando o baiano estagiou em Lisboa uma vez que, conforme assegura Manoel Querino, "de volta à Bahia já não vivia seu mestre". Sabe-se, ao certo, a data de morte de José Joaquim da Rocha, em 12 de outubro de 1807. Não haveria, pois, concordância de data da estadia em Portugal de Teófilo de Jesus e conhecimento pessoal dêle com Vieira Lusitano, defunto em 1783.

A indicação do mestre ao discípulo era para conhecer a obra, "já inspecionando trabalhos dos pintores portuguêses", conforme se lê no documento-chave. Um dos trabalhos de Vieira Lusitano deve estar bem próximo de um dos grandes painéis da emprêsa de José Joaquim da Rocha, o do fôrro da nave da Igreja de N. Sra. da Palma dos Agostinianos da Bahia. O título do trabalho de Vieira Lusitano é *Santo Agostinho Calcando aos Pés a Heresia,* de tema idêntico ao painel sôbre tela de Sebastian Herrera Barnuevo — (Madrid 1619-1671) — originalmente destinado ao altar-mór dos Agostinhos Recoletos de Madrid e atualmente no acervo de São Francisco o Grande da mesma cidade. (Fig. 8)

Trata-se da principal obra de Sebastian Herrera, na opinião de Palomino (19) que lhe confere o título de *Triunfo de Santo Agostinho*. Tanto quanto se pode confiar no mencionado

cronista setecentista da Espanha e no crítico-historiador Harold E. Wethey (20, 21, 22) que a denomina *Ectasia de Santo Agostinho,* é uma composição da inventiva daquêle pintor, copiada e divulgada em gravuras, por exemplo a de Carlos Casanova. (21)

O simples confronto do painel, ou da cópia em gravura, ao fôrro de José Joaquim da Rocha demonstra imediatamente a origem do modêlo em que se baseou o criador da escola baiana. Resta saber se José Joaquim da Rocha viu e estudou o trabalho original em Madrid, ou simplesmente se baseou numa reprodução fornecida pelos contratantes. (Ver figs. 7, 8 e 9)

A composição de Herrera traz a figura de Deus Padre em perspectiva aerial, assim como a da Virgem, e no outro lado, a do crucificado. O plano terrestre está ocupado pelo Santo Doutor cercado de anjos em sua ajuda: um ajoelhado, sustenta o livro em que Agostinho escreve a *Vera Religione*; outro, lhe traz a pena para escrever e um terceiro zela pela mitra e o cajado, ajudando-o também a pisar o monstro da heresia.

No painel da "emprêsa de pintura de José Joaquim da Rocha", os elementos, atitudes, distribuição e alegorias são os mesmos, acrescidos e modificados nos seguintes detalhes: (v. fig. 7)

a) Santo Agostinho veste rico paramento de bispo e não o hábito da ordem, com o coração em chamas, como está no original.

b) um terceiro plano inferior se descreve para representação de cêrca de 10 frades da ordem, talvez os contratantes retratados.

c) as figuras de Deus Padre, Virgem e Cristo se frontalizam. O Crucificado é substituído por Jesus sentado amparando a cruz. A pomba do Espírito Santo no original se faz em vôo de ascenção; no fôrro baiano, em vôo descencional.

d) cresce o número de querubins e serafins e um dêsses entra de novidade, trazendo um tinteiro e pena de reserva, no jeito de molecote da terra a serviço de escravidão.

Êste painel está escurecido com danificações em algumas áreas. A comparação ao original de Herrera Barnuevo deixa claro o problema da filiação cultural de José Joaquim da Rocha aos mestres europeus, que ficou suspeitada naquelas recomendações de obras para o discípulo Teófilo estudar.

Outro trabalho de Sebastian Herrera Barnuevo que denota probabilidade de influência na prototipia de José Joaquim da Rocha é o retábulo da Sagrada Família na Catedral de Santo Isidro de Madrid.

O São José de Herrera várias vêzes se reflete no Jesus das composições de José Joaquim da Rocha. Fácil será indicar-se, neste painel de Herrera, a forte influência de composição do seu conterrâneo e contemporâneo, Don Bartolomé Murillo (1613-1686) que fêz para a capela da casa do Marquês del Pedroso "um quadro grande de cêrca de seis varas, onde estão Jesus, Maria e José, e acima o Padre Eterno e o Espírito Santo, com uma porção de glória, que é admirável". (23)

A linhagem de Murillo liga-o a Velasquez, seu conterrâneo de Sevilha, protetor e mestre que o fêz copiar modelos de Ticiano, Rubens e Van-Dick.

De sua parte, Sebastian Herrera filiou-se a Alonso Cano, (pintor, escultor e arquiteto — nascido em Granada no ano de 1600 e falecido na mesma cidade em 1676), cuja ascendência profissional se inicia no convívio paterno, o nobre e arquiteto Miguel Cano, tendo aprendizagem da pintura com Francisco Pacheco, em Sevilha, e com Juan de Castillo, e se tornando artista cortesão, conforme era o pai.

A dissociação de estilo entre mestre e discípulo é um acontecimento normal na afirmação do artista de talento.

Atrai muito a idéia de um estudo comparativo entre José Joaquim da Rocha e José Teófilo de Jesus que se separam, na linguagem individual dos estilos, mas subsistem unidos quando produzem sob a forte influência de um outro mestre motivador. No caso dêssos dois artistas de obras baianas, ambos se identificam em trabalhos de datas distanciadas quando os fazem inspirados nos modelos de Battoni, naquelas figuras de Jesus amaciado, quase o *Coração de Jesus* battoniesco (25) que seus imitadores usavam nas cartelas dos cantos de painéis ou nas telas e pequenos retábulos.

A idéia que resta após exaustiva revisão da obra de José Joaquim da Rocha é a de sua correta posição de artista de profundo sentimento de contemporaneidade, capaz de abrir para o seu mais talentoso discípulo a amplitude do universo que admirava na obra de outros mestres.

O fato de não ter realizado a perspectiva aerial para as figuras se explica no contexto e limitações do meio para o qual produzia, assim como fêz João de Deus Sepúlveda, o autor do fôrro de São Pedro dos Clérigos de Recife, figurar na cercadura tôda uma perspectiva ilusionística arquitetural para no centro revertê-la à frontalidade, inclusive as arcadas e colunatas.

Enriquece muito o registro e a análise do acervo deixado por José Joaquim da Rocha o espantoso número de seus aprendizes, discípulos e seguidores, bem como o volume e extensão de sua produção, considerada nos remanescentes e memorizada nas obras que o progresso dos incautos, o abrir avenida dos tolos, quiz e soube destruir.

Por sua generosa presença de mestre de mestiços e prêtos, dando a êles a ascenção social, por suas alegorias de mensagem a todos os povos, e pela autoria de um acervo que confere à cidade do Salvador um interêsse de conhecimento dos mais expressivos, nunca é demais uma nova atenção, um nôvo ângulo de análise sôbre sua época, e a êle dedicado.

Clarival do Prado Valadares

NOTAS E REFERÊNCIAS

(1) Manoel Raymundo Querino — *Artistas Bahianos* (Indicações biográficas) — Imp. *Nac. Rio*, 1909, 207 pp., il. — ver nota 1, do original, p. 33 e 34. O autor pressupõe a autoria de J. J. Rocha na pintura do fôrro de N. S. Purificação de S. Amaro, devido à semelhança com o fôrro da Ig. S. Pedro Velho, de Salvador, já demolida, e de autoria comprovada.

(2) Carlos Ott — *Noções Sôbre a Procedência d'Arte de Pintura na Província da Bahia.* — in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* n.° 11, Rio, MEC, 1947 — transcrição do manuscrito da Biblioteca Nacional cat. II-33, 34. 10.

(3) Carlos Ott — *José Joaquim da Rocha* — in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* n.° 15, Rio, MEC, 1961, pp. 72-108, 13 il. — Trabalho definitivo, com indicação documental e atribuição crítica de 52 obras do pintor.

(4) Edgar de Cerqueira Falcão — *Relíquias da Terra do Ouro,* pp. 294, 295.

(5) Fernando Pio — *Roteiro da Arte Sacra* — MEC — S. D. — 1960 p. 18.

(6) G. Briganti — *Enciclopêdia Universale dell'Arte* — ed. Mc Graw-Hill, N. York, Toronto, London, "The Encyclopedia of World Art", vol. II.

(7) Adolphe Siret — *Dictionnaire Historique des Peintres* — A. Lacroix, Verboechhoven et Cie. Ed. — Paris, 1866, p. 723.

(8) Bernard S. Myers — *Encyclopedia of World Art,* McGraw Ed., vol. II.

(9) Id., Ibid. — Andrea del Pozzo — *Tratado da Pintura para Pintores e Arquitetos* — iniciado em 1692, primeira parte publicada em 1693. Roma, v. Jacques Vanuxem — *Histoire de l'Art* — vol. III, p. 532 — Pleiade.

(10) Palomino (Antônio Palomino de Castro y Velasco) — *El Museo Pictórico y Escala Óptica* — M. Aguilar Editor, Madrid, 1947, 1222 pp., il.

Nota — A biografia de Sebastian de Herrera Barnuevo encontra-se sob a referência *Don Sebastian de Herrera,* Tomo III, El Parnaso Español Pintoresco Laureado, p. 968--70, op. cit.

(11) Richard Berheimer — in *Encyclopedia of the Arts* — Philosophical Library — N. York, 1946, p. 263, comentário do verbete *contra-reforma:* ..."Além das inovações litúrgicas e iconográficas, estavam mais correlacionadas com a nova concepção de arte como um meio de propaganda, destinada a ser usada vantajosamente no interêsse de segurar as almas hesitantes, de reconquistar as perdidas e ganhar um nôvo território humano. A arte atuou em virtude de seu apêlo sensorial, não importando qual fôsse a integridade de seu propósito, e assim acreditavam as personalidades líderes da época (os jesuítas !) que a igreja poderia salvar um grande número de almas apenas clamando com empirismo de psicologia coletiva e individual. Conseqüentemente, a arte foi usada como meio de impressionar a coletividade pela exploração das situações extremamente emocionais: a morte, a *ectasia mística e a tortura dos mártires*"...

(12) Henrique Rosa S. J. — *Os Jesuítas de sua origem aos nossos dias* — Ed. Vozes, Petrópolis, trad. do original espanhol, v. Cap. III.

(13) Alfred Neumeyer — *Encyclopedia of the Arts,* Philosophical Library, N. York, 1946, p. 98 (verbete *barroco*) — ..."Todos os mestres da Europa Setentrional e espanhóis do mesmo período participaram direta ou indiretamente no mesmo processo da evolução italiana, no sentido da dramatização da composição, do colorido e do conteúdo, substituindo a simetria da renascença por equilíbrio assimétrico e o esquema horizotal-vertical por uma fluência de formas curvilíneas. (...) a dramatização do conteúdo revela-se num *complexo de gestos e expressões faciais refletindo* uma maior percepção de experiências

sensoriais. (...) Novas temáticas surgem, tais como a pintura histórica, o gênero erótico, a alegoria, a "natureza-morta" e, a mais importante de tôdas, a pintura paisagística".

(14) Alfred Neumeyer — *Encyclopedia of the Arts,* Philosophical Library, N. York, 1946. p. 98 — "O afresco ilusionístico pintado por Cortona (1596-1669) e Pozzo (1642-1709) determinaram a introdução de panoramas celestiais com ousadas soluções de perspectiva e tumultuosa agitação na arquitetura monumental em tôda Europa".

(15) Pompeu Battoni — in Adolphe Siret, *Dictionaire Historique des Pei*ntres, 1866, p. 73, (op. cit. ref. 7) (Lucca 1708 — Roma 1787). Estabeleceu-se em Roma onde produziu numerosa obra considerada por seu fundamento classicista como renovação da *escola romana*. Formou muitos discípulos. Seu acervo acha-se espalhado por vários centros europeus, destacando-se o de Roma (Santo Celso, A Queda de Simão o Mágico, A Virgem e vários Santos camaldulenses, e O Sagrado Coração); em pintura histórica e profana fêz *A Educação* de *Achilles, Achilles descoberto por Ulisses* e *Hércules,* Florença; em Dresden existem suas telas *Madalena no Deserto* e a alegoria *A Pintura, a Arquitetura e a Escultura*. Retratos de sua autoria acham-se em Munique, Madrid e Viena inclusive os dos imperadores José II e Leopoldo II. O registro crítico de Siret indica sua obra pela "grande variedade de tipos de cabeça, de fisionomia, beleza de expressão, colorido claro, brilhante e suave. Boa imitação da natureza, composição poética, estilo agradável e gracioso". Noutras fontes de consulta seu nome sofre variações, p. ex: P. G. Batoni, Pompée Battoni. O nome correto é Pompeu Girolamo Battoni. Veja nota n.º 25.

(16) op. cit., Rev. PHAN n.º 11.

(17) Manoel Querino, op. cit., p. 38.

(18) *Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga* — 3.ª edição — Lisboa — 1955, 49 pp., 15 il. — Indica na lista de acervo, Sala X, de pintura portuguêsa dos séculos XVII e XVIII "Retrato de D. Lourenço José de Brotas de Lencastre" (?), atribuído a Francisco Vieira de Matos, conhecido como Vieira Lusitano (1600-1783) e dois esbocetos de Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810), para os painéis *Adoração dos Pastores* e *Pentecostes*. Parece ter havido falta de uma vírgula entre os nomes Pedro Alexandrino e Sequeira nos documentos citados por Manoel Querino e Carlos Ott. — Com o sobrenome *Sequeira* há obras de Domingos Antônio de Sequeira, nascido em 1768 e falecido em 1837, pintor de prestígio, autor de grande número de trabalhos, um dêles intitulado *Alegoria à Instituição da Casa Pia,* assinado e datado de 1794, com o detalhe de "estarem nesta pintura retratos, além do intendente *Inácio de Pina Manique, o pintor* Sequeira e o seu amigo Manuel Dias de Oliveira, artista brasileiro". Teófilo de Jesus, pelas datas de óbitos, pode ter conhecido pessoalmente Pedro Alexandrino e Domingos Sequeira.

(19) op. cit., v. ref. 10.

(20) Harold E. Wethey — *Herrera Barnuevo's Work for the Jesuits of Madrid* — Art Quartely, XVII, 1954, pp. 335-344, 8 il.

(21) Harold E. Wethey — *Sebastian de Herrera Barnuevo — Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Esteticas* — Un. de Buenos Aires — Fac. Arquit. e Urbanismo, n.º 11, 1958, pp. 13-41, 23 il. — Tradução para o espanhol do texto original inglês da ref. 20. Reproduz a tela original de S. Herrera e a cópia (gravura) divulgada de C. Casanova. (v. Figs. 8 e 9)

(22) Harold E. Wethey — *Decorative Projects by Sebastian Herrera Barnuevo,* Burlington Magazine, XCVIII, 1956, pp. 41-46.

(23) Palomino — *op. cit.,* p. 1034.

(24) Museu Nacional de Arte Antiga — *Roteiro das Pinturas* — 2.ª ed. ,Lisboa, 1956 — 141 pp., 72 il. — Ref: Francisco Vieira de Matos (Vieira Lusitano) *Sala XI* —

122 — Santo Agostinho Calcando aos Pés a Heresia — Tela, dim. 3250 x 2110, data 1736. Procedência — Convento da Graça, Lisboa.

123 — Nossa Senhora do Rosário — dim. 2370 x 1370 mm. — Domingos Antônio de Sequeira — Nota biográfica: Deixou Lisboa em 1823, para Paris e dali para Roma onde morreu em 1837. Antes viveu em Roma, como pensionista régio, de 1788 a 1795, quando em 1794 pintou a tela *Alegoria à Instituição da Casa Pia* (dim. 3290 x 4635 mm,) em que figura seu auto-retrato e do amigo brasileiro, o pintor Manuel Dias de Oliveira, p. 51 — Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810) autor de "avultado número de obras existentes nas igrejas e palácios de Lisboa, reconstruídos após o terremoto de 1755. Autor de retábulos da Igreja de Santo Antônio de Lisboa".

(25) Carlo Cecchelli — Capítulo "Cristandade", p. 602, *Encyclopedia of World Art*, vol. III. Mc. Graw Hill Book, Inc. , N. York - Toronto - London. — "Um assunto peculiar à arte moderna devocional, é o Sagrado Coração de Jesus, inspirado pelas visões (cêrca de 1674) da freira francêsa Sta. Margarida Maria Alacoque. O tema logo se difundiu após sua primeira representação numa pintura de Pompeo Girolamo Battoni encomendado para a rainha de Portugal por volta de 1780." (il. 307, vol. III, id. ibid.)

(26) Carlos Ott — in *História das Artes na Cidade do Salvador* — cap. "A Pintura na Bahia" 1549-1850 — Pub. Pref. Mun. de Salvador, Comemorativa do IV Centenário da Cidade — 1967 — pp. 69-106, 2 il. — Inclui indicações de consultas referenciadas dos Arquivos da Ordem Terceira do Carmo, idem da Santa Casa da Misericórdia, da Igreja do Bomfim, da Prefeitura, do Arquivo Público do Estado, da Igreja do Rosário dos Prêtos, da Irmandade do Senhor da Cruz dos Homens Pardos, da Igreja da Palma, da Irmandade dos Artistas, da Igreja de N. S. da Saúde e Glória, da Igreja do Orfanato de S. Joaquim, da Irmandade de Santana e da Igreja do S. Sacramento da Rua do Passo, além dos anteriormente utilizados para outras publicações. Dessa extraordinária pesquisa o historiador consegue indicar 231 artistas no período do subtítulo, identificados por nome, ordem religiosa ou condição leiga, datas de nascimento e de óbito ou época atribuída.

Trata-se da obra mais completa e melhor informada sôbre a produção pictórica ocorrida na faixa cronológica escolhida. De particular interêsse as novas achegas sôbre José Joaquim da Rocha, para quem Ott descobre um nôvo mestre, como se vê no seguinte texto: "... Leandro Ferreira de Souza, mestre de José Joaquim da Rocha, a quem anteriormente, *considerávamos um pintor de pouca importância* e que, no entanto, uma descoberta recente mostrou ter sido êle quem introduziu o autor da pintura do teto da Conceição da Praia nos primeiros mistérios desta arte". (documento do ASCMS), p. 80, op. cit.

De nossa parte confessamos o deslumbramento desta revelação, embora o nome de Leandro Ferreira de Souza não esteja relacionado a nenhuma obra conseqüente, ou testemunho coetâneo sôbre seu mérito.

Carlos Ott, à página 90, acrescenta informações para êle suficientes na caracterização do paralelo mestre e discípulo: ..."Já podemos afirmar, agora, que foi Leandro Ferreira de Souza quem introduziu José Joaquim da Rocha, entre 1764-1765, nos primeiros segredos da arte de pintar. A princípio só conhecíamos o primeiro como autor de uma bandeira para as festas reais no Terreiro, ao passo que agora sabemos ter pintado um Cristo na Coluna, painel êste destinado ao Recolhimento da Santa Casa. Trata-se de um quadro pequeno, que não sabemos se ainda existe, pelo qual se pagou a soma de 9$600. José Joaquim da Rocha *trabalhou nesta obra como oficial ou como aprendiz*, ajudando na pintura e dourando-lhe a moldura."

Noutro excelente trabalho, sôbre José Joaquim da Rocha — (Rev. PHAN, n.º 15, 1961. p. 97) — Carlos Ott informa: "Faleceu em 12 de outubro de 1807 (...) Morreu solteiro, com 70 anos de idade" e nos remete para a referência 48a que é o registro do Livro de Óbitos da Sé, de 1807.

Assim sendo, José Joaquim da Rocha se introduziu nos primeiros segredos da arte de pintar aos 28 anos de idade !

Em nossa opinião não podemos desligar José Joaquim da Rocha da linhagem jesuítica, não como jesuíta, mas como conseqüência compreensível da expansão universal de um estilo, e de sua transculturação.

Linhagem de pintores, iniciada com os jesuítas Manoel Alvares (1560-1561), Paulo Belquir Prado (1587-1619), Eusébio de Matos (1657-1692), Domingos Rodrigues (1660-1706), Carlos Belville (1708-1730), Francisco Coelho (1720-1759), indicados nas datas de presença e atividade na Bahia.

Outros. leigos, chegaram e produziram por contrato ou influência dos jesuítas, como Lourenço Velozo, de Goa, que trabalhou, fêz família e morreu em Salvador. Dos mencionados são raros os trabalhos remanescentes e comprovação de autoria.

A Charles Belville se atribuem as cartelas e retratos do fôrro da sacristia, o painel de debaixo do côro da Igreja do Colégio (Catedral), as de têmpera sôbre rebôco de algumas abóbodas do Convento de Sta. Tereza (Museu de Arte Sacra), tudo sob critério de semiótica estilística (composição fitomórfica com grotescos humanos).

De Francisco Coelho, que existiu até 1759, não se conhece autoria de trabalho, nem atribuição. Êste é um dos grandes lapsos no estudo do acervo da Igreja do Colégio.

Antônio Simões Ribeiro, pintor de nível profissional, egresso de Portugal já com reputação, viveu na Bahia de 1723 a 1755, ano em que faleceu. Foi autor, com Vicente Nunes, do teto da Biblioteca da Universidade de Coimbra, conforme Ott informa baseado em Virgílio Correia e Nogueira Gonçalves, (p. 87, nota 84). Nosso historiador e crítico a êle atribui alguns dos quadros do acervo franciscano e o declara ..."fundador da escola baiana de pintura em perspectiva". Poucas páginas adiante, reafirma: "já vimos acima que, por volta de 1735, o pintor português Antônio Simões Ribeiro introduziu a pintura em perspectiva na Bahia".

De nôvo nos deslumbramos, por um instante apenas, em vista da frase imediata: ..."De sua pintura dêste gênero não veio nada aos nossos dias."

Afirmação de Ott inquestionável é a de que..."O primeiro teto pintado na Bahia em perspectiva foi o da biblioteca do Colégio dos Jesuítas (hoje Catedral) por cima da sacristia. Não se conhece, porém, o seu autor". (op. cit., p. 89).

Obras de Francisco Coelho e de Antônio Simões Ribeiro poderiam ter impressionado o aprendiz adolescente que José Joaquim seria nos poucos anos precedentes ao fim de ambos: 1755, 1759.

O grande mestre de José Joaquim de Rocha foi o exemplo do painel da Sala de Congregação e Biblioteca dos Jesuítas e, quanto à sua aprendizagem européia, deve ter ocorrido nos anos em que êle faz silêncio nos arquivos baianos: entre 1766 e 1769, período compatível com as datas de produção de Battoni, Vieira Lusitano e Pedro Alexandrino de Carvalho que fazem o elenco de obras recomendadas para o estudo de seu discípulo mais talentoso, José Teófilo de Jesus.



Fig. 1 — Painel do fôrro da sala de Congregação e Biblioteca do Colégio dos Jesuítas, Salvador, Bahia (Catedral). Primeira pintura em perspectiva arquitetural e aerial praticada na Bahia, autoria não determinada. Século XVIII.
(Documentação fotográfica do autor)



Fig. 2 — Detalhe do grande fôrro da Igreja de N. S. da Conceição da Praia. Salvador, Bahia, obra de José Joaquim da Rocha, representando os quatro continentes aos pés da Imaculada Conceição. — (Documentação fotográfica do autor)



Fig. 3 — Igreja de São Domingos, Salvador, Bahia — Pintura de José Joaquim da Rocha, segunda metade do século XVIII — (Documentação fotográfica do autor)



Fig. 4 — Painel lateral, sob o côro, Igreja da Palma, Salvador, Bahia — José Joaquim da Rocha e discipulos — Alegoria da Europa e da América.
(Documentação fotográfica do autor)

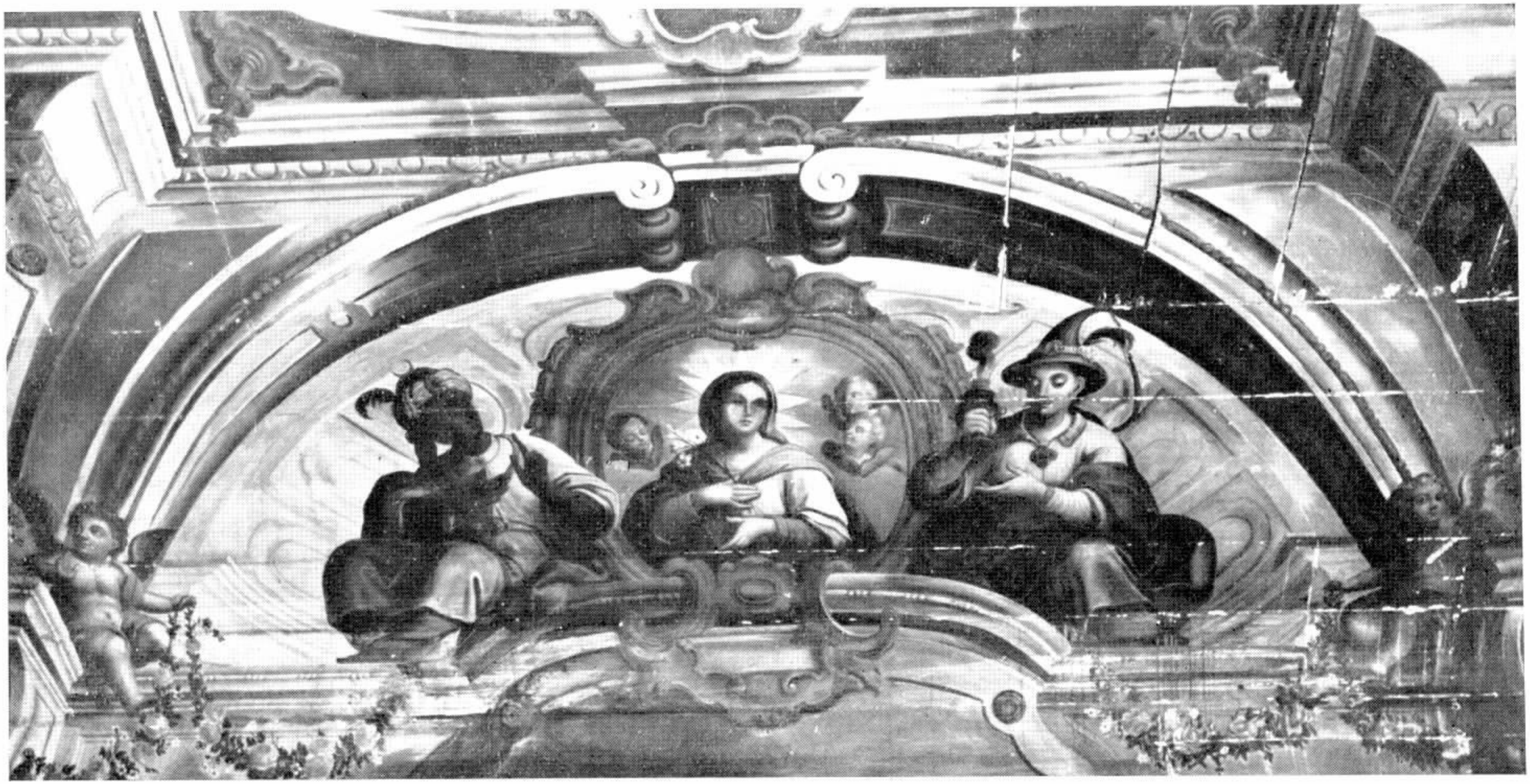


Fig. 5 — Painel lateral, sob o côro, Igreja da Palma, Salvador, Bahia — José Joaquim da Rocha e discípulos — Alegoria da África e Ásia.
(Documentação fotográfica do autor)



Fig. 6 — Detalhe do fôrro da portaria do Convento de S. Francisco, Salvador, Bahia, atribuido por confronto estilistico a José Joaquim da Rocha, representando a alegoria dos quatro continentes em relação ao ecumenismo da ordem franciscana.
(Documentação fotográfica do autor)



Fig. 7 — Detalhe do painel da Igreja de N. S. da Palma, do Convento dos Agostinhos, Salvador, Bahia, da autoria de José Joaquim da Rocha e discipulos.
(Documentação fotográfica do autor)



Fig. 8 — Painel de Sebastian Herrera Barnuevo "Triunfo de Santo Agostinho" reproduzida do ensaio de H. E. Wethey, ref. 21.
(Documentação fotográfica do autor)



Fig. 9 — Gravura de C. Casanova baseada no painel original de S. Herrera Barnuevo. Reproduzida do ensaio de H. E. Wethey, ref. 21.
(Documentação fotográfica do autor)

O MÉTODO ARQUEOLÓGICO E A INTERPRETAÇÃO ETNOLÓGICA

Em meados do século XVI o território hoje compreendido pelos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro constituía-se como parte do habitat de numerosos grupos indígenas, principalmente os de filiação lingüística Tupi, històricamente conhecidos como Tupinambá. Com a vitória dos portuguêses sôbre os fundadores da França Antártica — de quem os Tupinambá tinham sido aliados — iniciou-se um rápido processo de extinção dessas populações tribais. Em pouco tempo, êstes índios desapareceram e na região onde se erguiam 22 aldeamentos aborígenes surgiu uma grande cidade, apagando, aparentemente, por sucessivos trabalhos de escavações, movimentação de terra, construções, etc., todo vestígio material dessas populações.

Assim, todo o conhecimento que tínhamos a respeito dêsses índios nos foi legado por cronistas seiscentistas, como Jean de Lery, André Thevet, Hans Staden e outros. Do trabalho dêsses, somado a informações de outras partes do país, estudiosos modernos como Alfred Metraux (1928a, 1928b) e Florestan Fernandes (1949, 1952) puderam fazer reconstruções que nos permitiram uma melhor compreensão dessas sociedades tribais. A expansão da cidade do Rio de Janeiro constituía, por outro lado, um obstáculo a qualquer investigação arqueológica que pudesse nos prestar maiores informações a respeito dêsses habitantes de nossa "pré-história".

Entretanto, o crescimento irregular da cidade do Rio de Janeiro conservou surpreendentemente diversas áreas vazias dentro do complexo urbano. E é nesses terrenos, geralmente de propriedade estatal (razão pela qual resistiram à febre de

construções), que diversas surpresas foram reservadas aos arqueólogos. Assim é que na ilha do Governador, em terrenos pertencentes ao Ministério da Marinha, e em Manguinhos, numa área do Ministério da Saúde, foram localizados diversos sítios arqueológicos, que vêm sendo estudados pelo Setor de Arqueologia da Divisão de Antropologia do Museu Nacional, dentro do programa de pesquisa "Arqueologia do Estado da Guanabara e do Rio de Janeiro", dirigido pela arqueóloga Maria Conceição M. C. Beltrão, que conta com a colaboração da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Êste artigo trata do estudo dêstes sítios arqueológicos, juntamente com outros situados na planície de Guaratiba, no sul do Estado da Guanabara, e tem a finalidade de demonstrar as possibilidades de cooperação entre a arqueologia e a etnologia. Em outras palavras trata-se de uma tentativa de colaboração entre uma arqueóloga, que tem trabalhado na localização e pesquisa de sítios arqueológicos indígenas, e de um antropólogo, que se tem dedicado ao estudo das populações Tupi contemporâneas. Da conjugação de seus esforços pretendem demonstrar até que ponto podem ser sincronizados os recursos dêsses dois ramos da Antropologia, para a compreensão de uma sociedade extinta há quase quatro séculos, mas que está ligada, por razões culturais e lingüísticas, às populações Tupi que ainda vivem em nossas florestas.

OS SÍTIOS[1]

A ilha do Governador, que figura nos mapas seiscentistas com o nome de Ilha Grande, apresenta os seguintes sítios conhecidos até o momento:

a) Pixunas, na Praia Grande, de forma retangular, na proximidade de um riacho, tendo sido localizada cerâmica pintada do tipo Tupi e material europeu até a base;

---

(1) (Vide mapa).

b) Centro de Instrução, na Praia Grande, circular, com um diâmetro aproximado de 200 metros, localizado também à margem de um riacho, apresentando cerâmica não pintada e material europeu;

c) Jequiá, da mesma forma e dimensão do anterior, localizado na foz do rio do mesmo nome, apresentando cerâmica não pintada e material europeu;

d) Tropa de Refôrço, na Praia Grande, circular, com um diâmetro aproximado de 500 metros, com grande quantidade de cerâmica pintada e completa inexistência de material europeu;

e) Instituto de Pesquisas da Marinha, dimensão e forma do anterior, situado à beira de um riacho que deságua no rio Jequiá, apresentando cerâmica pintada e falta de material europeu (fotos ns. 1 e 2);

f) Estação de Rádio da Marinha, dimensão idêntica aos dois últimos, situado em riacho do lado oposto ao rio Jequiá, com a presença de grande quantidade de cerâmica pintada e de material europeu;

g) Morro da Viúva, também próximo à foz do rio Jequiá e com a presença apenas de material europeu.

Não muito distante destas sete jazidas, mas já no continente, na margem esquerda do rio Faria, em Manguinhos, foi localizado um outro sítio apresentando cêrca de 200 metros de diâmetro e com forte incidência de cerâmica não pintada e material europeu.

No lado oposto do Estado da Guanabara, na planície de Guaratiba, em terras banhadas por rios que correm para a Baía de Sepetiba, foram observados 5 sítios arqueológicos, escolhidos num total de aproximadamente 30 conhecidos naquela região. São os seguintes que foram estudados:

a) Estação de Rádio Receptora I, na margem esquerda do rio Piraquê, com cêrca de 40 metros de diâmetro, apresentando cerâmica pintada e vestígios bem nítidos de estacas:

b) Estação de Rádio Receptora II, também na margem esquerda do rio Piraquê, completamente idêntica à primeira;

c) Telégrafo, na mesma localização aproximada das anteriores e apresentando as mesmas características;

d) Piaí, localizada sôbre um terraço marinho, equidistante do rio da Prata e do Guandu, com apenas 20 metros de diâmetro e com apresentação de cerâmica não pintada;

e) Poço das Pedras, situada na margem esquerda do rio Portinho, de forma retangular (cêrca de 100 metros de comprimento por 50 de largura), comprimida entre o rio e um morro, apresentando cerâmica não pintada, pedras polidas e estacas bem evidentes. Constitui um exemplo de acampamento misto, isto é, nos níveis inferiores é total a inexistência de cerâmica, com forte ocorrência de cerâmica não pintada, mas provàvelmente Tupi, nos níveis superiores.

Dessas cinco jazidas aqui descritas, três encontram-se em elevações inseridas no mangue: Estação de Rádio Receptora I, Estação de Rádio Receptora II e Telégrafo.

Com referência aos sítios arqueológicos do primeiro grupo, Ilha do Governador e Manguinhos, que pelas suas dimensões e conformações foram por nós considerados como aldeamentos, é necessário fazer as seguintes observações: os aldeamentos com cerâmica não pintada são os menores; o único aldeamento retangular tem material europeu associado até a base; normalmente, como era de esperar, os aldeamentos estão junto a riachos e próximos a rios; as conchas (gêneros Anomalocardia, Ostreas e representantes da família Mytilidae) estão sempre presentes nos aldeamentos do litoral; o solo dêsses é sempre do tipo Latosol amarelo, que quase nunca é afetado pela erosão, predominando as texturas de areia barrenta e areia argilosa e consistência variando de friável a muito friável e de ligeiramente plástico e pegajoso a plástico e pegajoso; a vegetação original da área era do tipo floresta tropical; e, por fim, os acha-

dos referentes a cultura material referem-se a cerâmica, fossas culinárias, fogueiras, material em quartzo e lascados, material polido, vértebras de peixe perfuradas, enterramentos, etc.

Observações idênticas devem ser feitas para os sítios do 2.º grupo, isto é, os acampamentos da planície de Guaratiba: as conchas aparecem em grande quantidade, maior mesmo que nos do primeiro grupo, constituindo por vêzes mais do que 50% do substrato total; os acampamentos estão sempre juntos ou bem próximos aos rios; são localizados em pequenas elevações arenosas de menos de 50 cm de altura (o Poço das Pedras constitui-se numa exceção) circundadas pelo mangue, não atingindo mais de um metro de altura sôbre êste e apresentando níveis arqueológicos que geralmente não ultrapassam a 50 cm de espessura. O solo é do tipo hidromorfo, sujeito à influência da maré, altamente salino, devido também à influência de sedimentos marinhos. Os solos são geralmente planos com ligeiras ondulações e onde deve predominar uma vegetação típica denominada Salicorno, mas a vegetação que recobre os acampamentos é diferente; ali existem arbustos (tais como sepetiabeiras, quixabeiras e aroeiras) cuja presença só foi possibilitada pela existência dos calcáreos das conchas; e nos achados referentes à cultura material, constamos a existência de cerâmico, pedra lascada e polida, vértebras trabalhadas, fogueiras, estacas, conchas trabalhadas, ossos e grande quantidade de restos de mamíferos, aves e répteis. Os enterramentos são menos freqüentes e sòmente foi constatada a presença de dois adultos masculinos e do sepultamento duplo de uma mulher e uma criança. O tipo de cerâmica indica que os habitantes da região de Guaratiba são os mesmos que ocupavam a ilha do Governador e tudo leva a crer, como procuraremos demonstrar, que os sítios do segundo grupo correspondem a aldeamentos provisórios, enquanto os do primeiro referem-se aos aldeamentos, pròpriamente ditos.

Como os sambaquis se confundem geralmente com um certo tipo de acampamento Tupi e com certas aldeias do litoral, os sítios que acabamos de descrever têm sido freqüentemente confundidos como tal, devido ao hábito de denominar de sambaqui todos os depósitos que contêm em maior ou menor quantidade representantes da fauna malacológica. Os acampamentos a que nos referimos geralmente estão colocados próximo ao mar e junto aos bancos de moluscos. As descrições dos acampamentos dêstes tipos não aparecem, entretanto, com freqüência, nos trabalhos dos etnólogos e estão também ausentes dos trabalhos dos cronistas. E, como podemos deduzir da descrição feita até o presente, tudo leva a crer que êstes sítios possuíam uma ocupação irregular: ocupados sazonalmente, durante uma dezena de anos, foram abandonados quando se deu o esgotamento dos bancos de moluscos. Isto pôde ser inferido através da análise de distribuição dos moluscos, por grandeza, nos níveis arqueológicos. À medida que nos aproximamos da superfície, a dimensão das ostras diminui até atingir as de muito pequeno porte, quando então o sítio foi abandonado.

EVIDÊNCIAS HISTÓRICAS E ETNOLÓGICAS

Após têrmos feito uma descrição sucinta dos sítios estudados procuraremos expor quais são as evidências históricas e etnológicas com as quais nos defrontamos, considerando a nossa posição de observadores, colocados diante de dois tipos de documentos: *o arqueológico,* conservado até nosso tempo graças a uma série de fatôres, sujeito aos rigores das condições climáticas e geológicas, vestígio de um passado cada vez mais distante; *o histórico,* legado graças ao espírito de observação dos primeiros cronistas que cuidadosamente descreveram muito dos hábitos dos primitivos moradores da Guanabara.

Assim, a existência de documentos históricos a respeito dos grupos tribais existentes na Guanabara, no Século XVI, não se limita apenas às excelentes descrições com referências aos di-

versos costumes e crenças dos indígenas, mas também à indicação geográfica da localização dos sítios do primeiro grupo. Da verificação destas informações podemos concluir que estas jazidas referem-se efetivamente a grupos locais que entraram em contato com os europeus no século XVI (salvo talvez a da Tropa de Refôrço e Instituto de Pesquisa). Assim é que no "Colóquio da Entrada e Chegada no Brasil, entre a gente do País chamada Tupinambá e Tupiniquim, em linguagem Brasílica e Francesca", de autoria do francês Jean de Lery, constata-se a existência, em 1557, na Ilha do Governador, de cinco aldeias Tupinambá, de um total de 22 existentes na Baía da Guanabara, conforme consta do texto seguinte:

"As (aldeias) da grande ilha são:

18 — Pindó-usú

19 — Koruké

20 — Priayijú

21 — ... Desta o nome me escapou da lembrança, situada entre Pindó-usú e Pirayijú, na qual uma vez ajudei resgatar alguns prisioneiros.

22 — ... Ainda outra, entre Koruké e Pindó-usú, de cujo nome esqueci".

A precariedade do mapa de Lery, apresentando uma ilha do Governador, com uma forma completamente diferente da realidade, torna difícil identificar os sítios em estudo com os apontados no mapa, mas não resta dúvida que alguns dêles são os mesmos a que o cronista se refere. Assim poderíamos, *a priori*, afirmar que apenas dois aldeamentos, o da Tropa de Refôrço e o do Instituto de Pesquisa, são anteriores à chegada dos europeus à Guanabara, isto porque em nenhum dêsses foram encontrados vestígios de material alienígena. No sítio da Estação de Rádio, a presença européia está bem documentada pela incidência de material dessa procedência, mas é o de Pixunas que

apresenta os maiores sinais de contato interétnico: a presença do material europeu desde a base, a sua localização mais próxima do oceano e, principalmente, a sua forma retangular, talvez uma maneira de copiar o estilo das fortificações européias. O Morro da Viúva constitui, finalmente, a única jazida, onde não existe cerâmica de qualquer espécie, mas sim uma grande quantidade de material europeu. Disto podemos deduzir que êste aldeamento foi constituído quando a introdução de grande quantidade de material manufaturado diminuiu o estímulo para a fabricação da cerâmica indígena.

A dificuldade maior reside na identificação do sítio encontrado em Manguinhos, o que pode igualmente corresponder aos aldeamentos denominados por Lery de Payó ou o de Sariguá.

Após têrmos descrito quais são as informações que podemos deduzir dos dados históricos podemos passar para as informações de caráter etnológico, acrescentando, primeiramente, que são poucos os dados disponíveis no presente estágio da pesquisa junto aos sítios arqueológicos da Guanabara. Mas de acôrdo com o espírito dêste artigo podemos estabelecer duas etapas de trabalho, ambas subordinadas ao conhecimento prévio que temos dos grupos Tupi. Conhecimento êste que nos foi legado pelos cronistas seiscentistas ou que nos foi transmitido pelos etnólogos modernos, e que é somado ao que adquirimos em diversos períodos de campo entre vários grupos Tupi. A primeira etapa de nosso trabalho consistirá portanto na utilização das poucas informações disponíveis e a segunda consistirá em estabelecer quais são as informações etnológicas que podemos esperar de uma investigação arqueológica.

Passando então à primeira etapa, procuraremos resumir neste período quais são as evidências arqueológicas, obtidas até o momento, que nos podem prestar algumas informações de cunho etnológico:

Em primeiro lugar, a existência de cerâmica pintada Tupi nos diversos sítios e, principalmente, o fato de que as cerâmicas

encontradas nos aldeamentos são do mesmo tipo que as encontradas nos acampamentos, o que indica a ocupação sazonal dêstes pelos habitantes das aldeias.

Os vestígios de estacas (foto n.º 3) encontradas nos acampamentos revelam que as habitações eram do tipo retangular, o que está de acôrdo com as informações dos cronistas. Entretanto, a dimensão destas casas, localizadas nos acampamentos, é de proporção bem menor do que as existentes nas aldeias. Enquanto as dimensões das primeiras eram em geral de 2 metros por 3 metros, as da segunda atingiam dimensões tais como de 5 metros de largura por 50 de comprimento. Comparativamente, poderíamos afirmar que estas pequenas casas de acampamento, dedicado principalmente às atividades relacionadas com os mariscos, correspondem exatamente às pequenas casas (tapií) construídas pelos Tupi atuais nas roças distantes da aldeia, ou em seus acampamentos de caça mais permanentes.

Em terceiro lugar, a existência de conchas nas aldeias e a localização dos acampamentos junto aos bancos de moluscos é uma confirmação, quase supérflua, da informação dos cronistas de que o marisco constituía uma parte importante da dieta alimentar dêsses indígenas.

A existência de enterramentos simultâneos, de uma mulher e uma criança, indica o costume usual entre os Tupi contemporâneos de sepultarem o recém-nascido juntamente com a mãe, quando esta falece em conseqüência do parto. Procedimento êste que justificam com a alegação de que a criança não teria possibilidade de sobrevivência sem a mãe.

Uma outra informação interessante é a transmitida pela existência de um aldeamento (o de Pixunas) com forma retangular, quando a mais usual é a circular. Êste fato, conjugado com a constatação da existência de material europeu desde a base dêsse sítio indica, como já afirmamos, a preocupação dos indígenas em copiar os modêlos de fortificações européias. Investigações mais minuciosas no local poderiam comprovar ou

não a existência de uma paliçada, que aparece em todos os relatos e desenhos de cronistas, mas que não é encontrada em nenhuma aldeia atual, mesmo entre os índios que vivem em situação de conflito com tribos vizinhas ou com os brancos. Assim, achamos válida a hipótese de que estas cêrcas não se constituíam realmente em uma forma tradicional de defesa, mas que foram copiadas dos francêses e portuguêses.

E, por fim, a mais importante de tôdas as informações, a que nos dá margem para uma série de hipóteses fascinantes, é a que nos indica a diferenciação de tipos de sítios, isto é, a existência de acampamentos e aldeias. Aldeamentos e acampamentos (de caça, pesca, agricultura, marisco ou mesmo de guerra) ocorrem paralelamente na maior parte das sociedades humanas do tipo ágrafo e a sua constatação entre os Tupinambá não constitui nenhuma surprêsa. O que nos chamou a atenção foi a sua incidência em grande número numa mesma região, localizados a pequena distância uns dos outros, e com ocorrência temporal simultânea.

A existência dêstes diversos acampamentos torna-se mais significativa quando contrastamos a sua dimensão com as das grandes aldeias. Inicialmente, podemos fazer duas suposições: a primeira é a de que em determinada época do ano, a totalidade ou grande parte da aldeia se deslocaria para a região de Guaratiba, para se dedicar às atividades de marisco. A segunda, que nos parece mais provável, é a de que a aldeia se dividiria em grupos que alternadamente mudariam para esta região, de forma que a aldeia não ficasse totalmente abandonada. A comprovação de qualquer uma das hipóteses não nos parece problemática, mas teríamos que ficar situados quase num campo conjectural ao tentarmos imaginar qual seria a composição dos grupos que deixavam a aldeia e se deslocavam para os acampamentos.

Se considerarmos as características patrilineares e patrilocais do grupo Tupinambá, podemos imaginar que êsses grupos

seriam constituídos, em última análise, dos membros de um clã ou de uma linhagem, que possuiriam, isolados ou conjugados com outros, os seus acampamentos próprios e provàvelmente uma localização específica dentro da própria aldeia. A distribuição dos habitantes da aldeia segundo uma forma especial seria possível se pudéssemos comprovar a existência de grupos de descendências unilineares entre os Tupinambá.

Resumindo, a primeira etapa de nosso trabalho ficou reduzida a estas poucas hipóteses, isto porque as pesquisas iniciadas pelo Setor de Arqueologia se encontram numa fase inicial. Seu desenvolvimento posterior, entretanto, poderá abrir maior perspectiva para obter novos dados de interêsse para ambas as disciplinas, a arqueologia e a etnologia. Nossa segunda etapa é, portanto, como foi proposta, a de tentar estabelecer uma espécie de roteiro de informações que são possíveis de ser obtidas e que podem contribuir para a ampliação do conhecimento etnológico dos índios Tupinambá, ou apenas, o que será válido também, a confirmação de algumas de suas semelhanças com os grupos Tupi que ainda habitam o Brasil.

Assim sendo, acreditamos serem os seguintes os dados que a arqueologia pode tentar estabelecer, e que serão realmente úteis para os etnólogos:

1. Dimensões exatas das aldeias e acampamentos, delimitando os seus contôrnos, estabelecendo qual a área destinada ao pátio central, onde se realizavam as principais atividades mágico-religiosas e sociais, cuja presença é infalível em qualquer aldeia Tupi.

2. Dimensões, formatos e outras características das residências. Tentar estabelecer qual o número de casas e se existem vestígios de casas cerimoniais, estas geralmente de dimensões bem menores que as residenciais e freqüentemente situadas dentro do pátio. Entretanto, como estas últimas são construídas para durarem um tempo relativamente curto é bem provável que não seja possível encontrar os seus restos.

3. Possibilidade, dentro das técnicas habituais da arqueologia, de estabelecer a população média da aldeia ou acampamento.

4. Localização dos sepultamentos dentro da aldeia, e seu número. As formas de sepultamentos e, principalmente, o local exato onde se realizavam. É importante notar que entre os Tupi contemporâneos os enterramentos se realizavam dentro das casas ou dentro dos pátios, e sòmente em alguns casos fora da aldeia.

5. Entre os restos de ossos humanos verificar a possibilidade de constatar os vestígios de antropofagia. É interessante em caso positivo estabelecer o local onde êsses ossos são encontrados. Se junto com enterramentos ou junto aos montes de detritos.

6. Existência ou não de paliçadas e correlação destas com a presença ou não de material europeu.

7. Identificação dos objetos encontrados. Neste caso deve-se levar em consideração que grande parte da matéria-prima utilizada pelos Tupi não tem grande possibilidade de sobreviver ao tempo.

CONCLUSÃO

Os resultados obtidos até o presente momento e os outros que foram propostos, como uma segunda etapa das investigações, demonstram que a etnologia não deve na realidade esperar demasiado da pesquisa arqueológica com referência aos grupos indígenas brasileiros. Isto porque grande parte das expressões culturais dêsses indígenas tomou forma em matéria-prima de pouca durabilidade. Assim, por exemplo, de suas habitações o que é suscetível de ser encontrado são os restos de suas estacas e vestígios de suas fogueiras, sendo que estas podem nos dar uma idéia do número de família elementar existente em cada casa. Entre os adornos e vestimentas apenas os objetos fabricados de ossos ou pedras — como os tembetá, enfeites auriculares, pentes,

etc. — são capazes de resistir à passagem do tempo. Entretanto, êstes objetos constituem uma parcela muito pequena dentro do conjunto de enfeites, constituídos na sua maioria de adornos plumários e de tecidos ou cordões de algodão. As armas, com exceção dos machados de pedras, eram pràticamente tôdas elas fabricadas de produtos vegetais, tais como algumas espécies de madeira (tacapes, arcos, lanças, etc.), taquaras e fibras. Desta forma, os arqueólogos podem contar apenas com os artefatos líticos e cerâmicos, que são realmente os que resistem ao tempo e constituem a grande massa dos achados arqueológicos no Brasil.

Isto, contudo, não significa que a colaboração entre as duas disciplinas deva ser subestimada. Pelo contrário, a pequena mas significativa série de hipóteses possíveis de serem levantadas, permite que o etnólogo tenha uma visão bastante razoável de uma sociedade extinta, desde que compreenda as limitações próprias do método.

No caso particular dos Tupinambá, sôbre os quais existe uma excelente documentação histórica, a pesquisa arqueológica pode em certos momentos parecer uma redundância, confirmando apenas o que já era do conhecimento da etnologia; mas pode prestar alguns esclarecimentos sôbre alguns pontos que foram motivos de controvérsias entre os diversos cronistas (como por exemplo o que se refere à população). Mas esta colaboração seria muito mais efetiva com referência a outros grupos, hoje inexistentes, e sôbre os quais muito pouco sabemos, porque não foram visitados por alguém capaz de fazer um relato adequado de seus costumes e de sua organização social.

Enfim, a conjugação dos esfôrços do etnólogo e do arqueólogo, cuja necessidade é indiscutível quando se refere a outras culturas, é também possível e deve ser estimulada entre os especialistas brasileiros. Nosso trabalho constituiu, apenas, numa demonstração de algumas das perspectivas imediatas que podem ser abertas a partir dêste tipo de cooperação interdisciplinar.

BIBLIOGRAFIA

Becker, M. da C. Coutinho

1964 — *Documentos sôbre a pré-história dos Estados da Guanabara e Rio de Janeiro* (in *ms*) a ser publicado pela Universidade de Paris.

Beltrão, Maria da Conceição de M. C. e L. M. Kneip

1967 — "Arqueologia e Geomorfologia: tentativa de uma abordagem interdisciplinar", *Boletim Carioca de Geografia,* XVIII: 1-16 pp., Rio de Janeiro.

1968 — "Aldeamentos e acampamentos Tupi no Estado da Guanabara", comunicado à *XX Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência* (S. B. P. C.), São Paulo.

1969 — "Escavações arqueológicas no Estado da Guanabara", *XXI Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência* (S. B. P. C.), vol. 21 (2), São Paulo.

1969 — "Escavações estratigráficas no Estado da Guanabara", *Pesquisas, Antropologia nº* 20, Instituto Anchietano de Pesquisas, São Leopoldo, RGS. 101-112 pp.

1969 — "Arqueologia dos Estados do Rio de Janeiro e Guanabara: linhas de pesquisas". *Pesquisas, Antropologia nº* 20, Instituto Anchietano de Pesquisa, São Leopoldo, RGS. 93-100 pp.

Cunha, Salles F.

1963 — *Sambaquis e outras jazidas arqueológicas. Paleontologia dentária e outros assuntos*. Editôra Científica, Rio de Janeiro.

Fernandes, Florestan

1949 — *Organização Social dos Tupinambá*. Inst. Progresso Editorial São Paulo (2ª edição, em 1963, pela Difusão Européia do Livro).

1952 — "A função social da guerra na sociedade Tupinambá". Revista do Museu Paulista, N.S. VI, São Paulo.

Lery, Jean de

1941 — *Viagem a terra do Brasil,* Livraria Martins, São Paulo.

Metraux, Alfred de

1928 — *La Civilization Matérielle des Tribus Tupi-Guarani*. Librarie Orientaliste Paul Geuthner. Paris.

1928 — *La Religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani,* Paris.

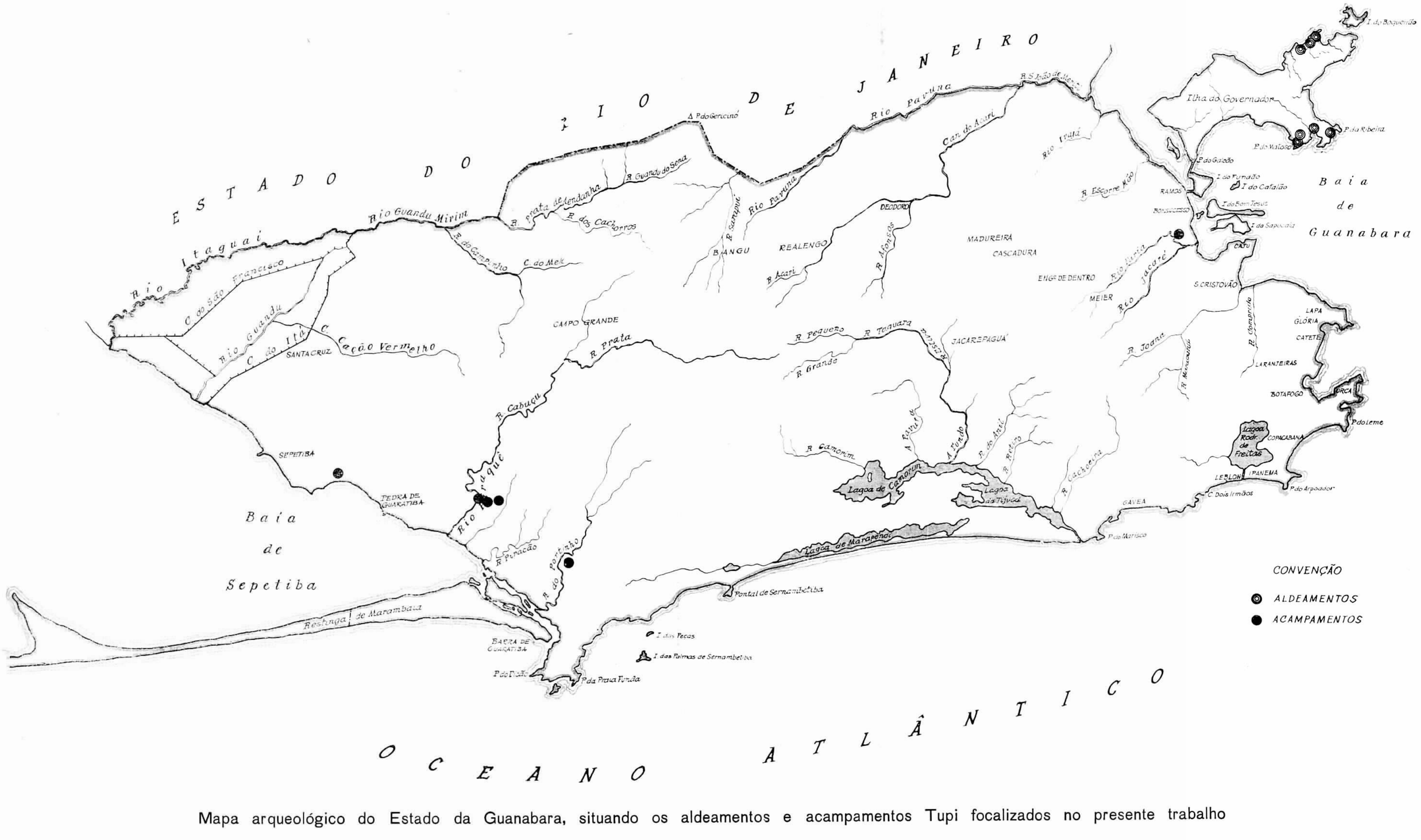
Thevet, Frei André

1044 — *Singularidade da França Antórtica, a que os outros chamam de América*. Cia. Editôra Nacional. São Paulo, 1944.

Maria da Conceição M. Coutinho Beltrão

e

Roque de Barros Laraia



Mapa arqueológico do Estado da Guanabara, situando os aldeamentos e acampamentos Tupi focalizados no presente trabalho



Foto 1 — Contôrno da bôca de um recipiente de cerâmica observado no leito da pequena estrada que corta o Aldeamento Tupi do Instituto de Pesquisas da Marinha.

Foto 2 — Retirada do recipiente de cerâmica (foto 1) do leito da estrada.

Foto 3 — Corte estratigráfico do Acampamento Tupi do Telégrafo. Visiveis os sinais de uma fogueira entre os vestigios de duas estacas que correspondem às estacas utilizadas ainda hoje pelos Tupi na construção de suas pequenas casas provisórias.

AS PRIMEIRAS TELAS PAISAGÍSTICAS DA CIDADE

O Museu Histórico Nacional possui seis telas elípticas a óleo do fim do século XVIII que são peças do mais alto valor iconográfico, artístico e histórico de nossa cidade. Infelizmente, não estão assinadas e nem datadas.

Estas telas foram adquiridas em 1923, à galeria de quadros Jorge Freitas, na rua do Rosário, que as teria de uma residência senhorial de Lisboa, onde guarneciam o alto de umas portas.

Francisco Marques dos Santos as atribui ao pintor colonial Leandro Joaquim; porém, chegou a esta conclusão porque "quadro oval só Leandro Joaquim pintou naquela época" [1].

Menezes de Oliva não aceitou esta tese porque achou que pelo menos três delas foram pintadas anos após a morte dêsse artista, que se deu quase com certeza, em 1798 [2].

Já Gustavo Barroso, após estudo minucioso [3], estava convicto de que nada se opunha a que os quadros fôssem, de fato, do pintor Leandro Joaquim, pois o afirmara o historiador Moreira de Azevedo, considerando também que as cenas podiam representar aspectos e acontecimentos anteriores a 1798.

---

(1) Francisco Marques dos Santos — "Artistas do Rio de Janeiro colonial". In *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio, 1942, pág. 512.

(2) Menezes de Oliva — "Os falsos painéis de Leandro Joaquim", in *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio, 1940, pág. 31/42.

(3) *O Cruzeiro*, 26-II-1949.

Pensamos, quanto a êste ponto, com Gustavo Barroso e Francisco Marques dos Santos, porém, queremos acrescentar mais algumas achegas para ajudar a elucidar o problema.

Examinando-as em conjunto, depreende-se que os seis painéis foram executados pelo mesmo artista e para determinado local, já que têm a mesma fatura, o mesmo formato e tamanho. Não cremos que fôssem pintados em épocas diversas e tão afastadas uma das outras como quer Menezes de Oliva, isto é, que três fôssem anteriores a 1800, dois de 1808 e o último de 1818. Como veremos mais adiante, êstes painéis elípticos estavam num dos dois pavilhões *primitivos* do Passeio Público, que foram demolidos em 1817 por ter o mar solapado a muralha que sustinha o terraço e ameaçarem ruir [4]. Se o quadro que Oliva e outros denominam por equívoco de *Festa Veneziana* representasse uma cena que se passou em 1818, o artista não poderia pintá-la para um pavilhão que já não existia.

José Wasth Rodrigues, profundo conhecedor da história militar do país, provou pelo estudo das fardas dos soldados no quadro do *Largo do Paço,* que são anteriores a 1808 e, portanto, a pintura não poderia representar uma cena em honra ao príncipe regente D. João [5]. Quanto à *Cena Marítima,* como provaremos mais adiante, tão pouco representa a chegada da esquadra anglo-portuguêsa que trouxe a côrte ao Brasil.

Antes de mais nada, vejamos o que disseram diversos autores que viram e descreveram êstes painéis, para depois passarmos à descrição e ao estudo de cada um e o que daí se poderá concluir ou sugerir de nôvo.

Tão logo ficou terminada a primeira grande obra urbanística da cidade (o Passeio Público), com tôdas as suas obras de

---

(4) Moreira de Azevedo — *Pequeno Panorama...* Rio, 1862, vol. 3, pág. 68/69; *O Rio de Janeiro...* Rio, 1877, vol. 1, pág. 452.

(5) Vide obra cit. de Francisco Marques dos Santos — depois da pág. 447, legenda da estampa de Leandro Joaquim, do Largo do Carmo. Quanto ao aspecto dos pavilhões, vide a estampa n.º 17 do álbum *Aquarelas de Richard Bate — O Rio de Janeiro de 1808-1848* — Rio, 1965, de Gilberto Ferrez.

arte e a decoração dos pavilhões concluída, tornou-se, a partir de 1785, o ponto predileto de recreio dos cariocas e de visita obrigatória aos poucos estrangeiros que aqui passaram e deixaram suas impressões.

Logo em 1792, John Barrow, relatando sua viagem à Conchinchina, nos dá uma detalhada e extensa descrição dos mesmos, que por sua importância passamos a transcrever:

"Em cada extremidade do terraço existe um pavilhão quadrangular cujas paredes internas estão cobertas por pinturas. Como espécimens de arte, não merecem notícia, porém os assuntos pintados longe estão de serem desprezados. As vistas, num dêstes pavilhões, são tôdas dedicadas a cenas do pôrto; o teto é coberto com trabalho de conchas; e ao redor da cornija estão representados peixes peculiares à região executados com pequenas conchas. O teto do outro edifício tem a mesma decoração, porém trabalhado com penas, e desenhos de pássaros nativos ornamentam a cornija, cada um com suas respectivas plumagens. Neste, oito pinturas descrevem o que eram, então, consideradas as oitos produções mais importantes do Brasil:

1.º — Uma vista das minas de diamante e ouro...
2.º — Uma vista dum canavial e de um engenho... os poucos que vimos eram de uma construção primitiva, movidos geralmente por uma parelha de pequenos cavalos e as canas passavam entre três cilindros de madeira; e assim estavam representados na tela.
3.º — A cultura e preparação do anil...
4.º — Uma lavoura de Cactus Opantia, e o modo de se criar e preparar a cochonilha...
5.º — Diversas maneiras da preparação da mandioca...
6.º — Vista de um cafezal...
7.º — Vista de um arrozal...

8.º — *Vista de uma plantação de cânhamo e sua industrialização em cordas*" (6).

Segundo esta descrição os painéis elípticos seriam em número de 16. Os seis atualmente conhecidos estavam no pavilhão das conchas, pois representam tão sòmente vistas do pôrto e cidade do Rio de Janeiro e não se conhece nenhum dos que representavam os produtos do país, que estavam localizados *no pavilhão dos pássaros*.

É pena que John Barrow não nos tenha deixado uma lista das vistas do Rio que menciona, mas é natural que os produtos da terra o tivessem impressionado, por sua novidade e exotismo, muito mais que as *Vistas* que, aliás, êle tinha diante dos olhos.

A segunda descrição dos elípticos é de outro inglês que, como o primeiro, fazia parte da embaixada do conde de Macartney à China, aportado no Rio, em 1792. Trata-se de George Stauton, secretário da embaixada e ministro plenipotenciário, na ausência do embaixador. Ao descrever o Passeio Público, a certa altura, diz:

"Na extremidade do terraço havia dois pavilhões retangulares, o que na Inglaterra chamamos *summer house*. Num, as paredes estavam decoradas com telas representando vistas *do pôrto e especialmente da pesca da baleia que era feita no* seu interior até que a grande baleia preta, que antes a freqüentava, deixou de o fazer pela expansão da navegação... Nas paredes (do outro pavilhão) estavam oito telas grandes, mal executadas, porém descritivas dos principais produtos dos quais a terra tirava sua opulência, incluindo-se vistas das minas de diamante e ouro, mostrando o sistema dos trabalhos e como se extraiam da terra em que se achavam envoltos; a

---

(6) John Barrow — *A voyage to Cochinchina in the Years 1792 and 1793*... London, 1806, pág. 81/83.

cultura da cana de açúcar com o processo da extração do caldo e transformação em açúcar; a maneira de juntar o pequeno inseto que produz a cochinilia e preparando a rica tintura dêles; da cultura da mandioca com o processo de fazer a farinha... e a cultura e preparo do café, arroz e anil" (7). Confirma assim, a descrição de Barrow e, o que é importante, nos dá indicação de uma cena existente no primeiro pavilhão, — *A Pesca da Baleia,* que é nossa conhecida. Além disso, dá a entender que, na segunda série, a dos *Produtos,* as telas seriam "mal executadas" e maiores que os das *Vistas,* já que alude àquelas, mencionando *oito telas grandes*.

Passados mais alguns anos, em 1796, aportou ao Rio o navio *Duff,* comandado por James Wilson em viagem ao Pacífico, comissionado pela Missionary Society, que organizou um Diário baseado em notas dos oficiais e dos missionários. Êstes, como seus antecessores, não deixaram de visitar os pavilhões que constituíam a grande atração da cidade e que chamam também de *summer-house,* e que descrevem "adornados com lindas pinturas representando os trabalhos das minas de diamante, como se faz açúcar, rum e outros produtos da terra" (8).

O laconismo dessa descrição será largamente compensado pela do negociante inglês que veio fazer a América, soube ver e informar e nos deixou um grosso volume recheado de informações, hoje preciosas. Queremos falar de John Luccock, que assim se referiu a estas pinturas quando as viu em 1808.

"Em cada extremidade [do terraço] existe um pequeno pavilhão retangular, ornamentado profusamente com pinturas e dourados. Internamente têm a forma octogonal, com quatro

---

(7) George Stauton — *An authentic account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China...* London, 1797, pág. 163/164.

(8) *A Missionary voyage to the Southern Pacific Ocean, performed in the years 1796, 1797, 1798 in the Ship Duff...* London, 1799, pág. 35.

janelas envidraçadas e duas portas de dobrar... O teto é em forma de pirâmide octogonal, em cujas faces, do mesmo modo que nas partes superiores das paredes que lhe ficam logo abaixo, se vêem pinturas. Estas, num dos edifícios, representam os produtos e manufaturas do país: cultura do anil, algodão e açúcar, mandioca e milho, a colheita de cada um e os vários processos e máquinas por que passam antes de prontos para o consumo. No outro estão vistas do Rio e alguns grandes acontecimentos da história da cidade; a entrada da barra, como é vista dêsse sítio; a maneira de se pescarem baleias na baía antes que desertassem dali; uma vista da terra; e o estado em que se achava êsse local antes da criação do jardim. Nessa tela, os objetos mais dignos de nota são o convento de Sta. Teresa, a velha casa branca donde os habitantes da cidade são cognominados de Caraocas (*sic*) e os arcos do aqueduto por baixo dos quais um rio considerável flui. Um boi está pintado atravessando-o e mostra que o vau dava água pelo joelho; tal, informaram-me, fôra o aspecto do local por volta de 1750 coberto d'água então; e agora transformado neste jardim e várias boas ruas. Outro painel representa um combate naval na baía, cujo cenário não nos deixa enganar; é certamente o Rio de Janeiro, porém, as naus inimigas têm as côres holandesas e não conheço acontecimento algum da história do lugar a que se possa aplicar. Suspeito ser um pouco de invenção e vaidade, aos quais os Cariocas não são nada avessos, com intenção de se apropriarem das glórias devidas à Bahia. O último painel representa o incêndio de uma grande nau holandesa; escaleres rebocam-na fora do ancoradouro, por trás da ilha das Cobras, rodeando o lado este dessa ilha que deve estar próximo à ilha dos Ratos. Da banda oeste dêsse último rochedo, jazem atualmente a quilha, o talha-mar, cadastes e alguns dos braços do cavername de um navio que dizem ser os restos daquele mesmo" [9].

---

(9) John Luccock — *Notes in Rio de Janeiro and the Southern parts of Brazil...* London, 1820, pág. 88.

Esta descrição é bastante elucidativa para logo reconhecermos: a *Pesca da Baleia,* a *Vista da Lagoa do Boqueirão com os Arcos,* a *Vista da Glória,* a *Cena Marítima,* que nada tem de combate naval, assim como bandeiras holandesas, como se pode ver num ligeiro exame do quadro. Sôbre êste assunto falaremos mais adiante.

Por outro lado, como as telas eram oito em cada pavilhão, ficamos sabendo o que representavam as duas que nos faltam: uma vista da entrada da barra tirada do próprio Passeio Público e uma nau holandesa em chamas, sendo rebocada para fora do ancoradouro. É curioso que Luccock tenha deixado de descrever precisamente duas das pinturas, que para nós, hoje em dia, são as mais atraentes e movimentadas: a do *Largo do Paço* em dia de parada e a suposta *Festa Veneziana*. Isso possìvelmente por lhe parecerem coisas banais e vistas por êle em outras ocasiões.

Cremos entretanto que, graças a Luccock, não paira a menor dúvida de que os painéis atualmente existentes no Museu Histórico Nacional sejam os que estiveram até 1817 no pavilhão das conchas do Passeio Público.

Vejamos agora o que disseram os cronistas nacionais que se ocuparam do assunto.

José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo (1753-1830) principiou a coligir dados para suas *Memórias Históricas do Rio de Janeiro* desde 1781 e só entregou os seus originais para serem impressos em 1819. Foi, portanto, como testemunha ocular, que assim se referiu às pinturas: "Compunham as paredes interiores da que está para a parte da Lapa alguns quadros a pincel representando as grossas armadas, que em certa estação ancoraram neste pôrto... Ornavam as paredes da outra, para a parte de Sta. Luzia, diversos painéis, em cujos panos se debuxaram exatamente várias fábricas, e oficinas do Brasil..." (10).

(10) José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo — *Memórias Históricas do Rio de Janeiro,* I.N.L., Rio, 1948, vol. 7, pág. 69.

Como vemos, êle não fala em esquadra real, nem em batalha mas sim em frotas mercantes e está bem claro, de acôrdo com os seus predecessores inglêses, que as pinturas eram a pincel e sôbre tela e não afrescos como pensou José Mariano Filho [11].

O padre Perereca (1767-1844), outra testemunha ocular e cronista oficial do período joanino, depõe: "Nos dois ângulos do terraço estão dois mirantes de figura quadrada com duas portas de cada lado, e tôdas com vidraças; no alto do mirante, do lado direito, se vê a figura de Apolo tocando a lira, e no da esquerda a de Mercúrio com o caduceu, e nos quatro ângulos, pés de ananás com os seus frutos, todos de metal sobrepintados, que parecem verdadeiros. O mirante de Apolo tinha o teto forrado de penas, que fingindo flôres o ornavam com muita beleza; e nas paredes entre as portas, quadros, que representam vistas da cidade, e seus subúrbios; o de Mercúrio era ornado de conchas artificiosamente reunidas, e os seus quadros representam várias oficinas de minerar ouro, diamantes, etc., como também fábricas de açúcar, e de outras indústrias do país" [12].

Para terminar, vejamos o que diz o historiador Moreira de Azevedo (1832-1903) que, não viu os quadros no lugar para onde foram executados, pois o mar arruinara os mirantes quadrangulares que ficavam à beira-mar, nos dois ângulos externos do terraço, como vemos num detalhe de uma aquarela de Richard Bate, aqui reproduzido (estampa n.º 7).

Descreve êstes pavilhões exatamente como o padre Perereca e depois diz: "Cobriam as paredes diversos painéis elípticos representando fábricas do Brasil, como engenhos de açúcar, de farinha e de extrair o ouro das pedras pelos soques

---

(11) José Marianno Filho — *O Passeio Público do Rio de Janeiro*. Rio, 1943, pág. 14 e 34.

(12) Luís Gonçalves dos Santos (Padre Perereca) — *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*, Rio, 1943, vol. I, pág. 29/30.

de pilões. Leandro Joaquim foi o autor dêsses lindos quadros... Vestiam as paredes dêste (outro) pavilhão quadros lembrando algumas armadas, que tinham vindo a êste pôrto, incêndios de embarcações, uma vista do Terreiro do Paço em dia de parada e alguns panoramas do Rio de Janeiro. Êstes quadros sairam do mesmo pincel, que executou os painéis do pavilhão de Apolo" (13).

Aqui, pela primeira vez, o autor nos fornece o nome do pintor, Leandro Joaquim, conhecido artista da época colonial que nos deixou um bom número de telas e aqui faleceu em 1798.

À luz destas descrições passemos ao estudo de tela por tela e vejamos a que conclusões poderemos chegar.

Na *Cena Marítima* (estampa n.º 1), diante da fortaleza de Villegaignon, vemos uma frota mercante inglêsa, pois todos os navios têm à pôpa a bandeira britânica usada por navios mercantes e não a da marinha de guerra — *white ensign* — aparecendo, no tôpo dos mastros, galhardetes da mesma nacionalidade e não holandesa como por engano assinalou Luccock; os navios salvam e são respondidos por uma única fragata portuguêsa que está na extremidade esquerda da tela. Reconhecemos também na tela: a ponta da Armação, a Praia Grande (Niterói,) a fortaleza de Gragoatá, a ilha de Boa Viagem com sua igrejinha, Jurujuba e montanhas do Estado do Rio de Janeiro. A fragata, assim como as fortalezas e um pequeno veleiro no primeiro plano, arvoram a bandeira portuguêsa.

Não se trata, como vemos, da chegada da côrte portuguêsa ao Rio em 1808, porque nesse caso veríamos: "todos os vasos de guerra portuguêses e inglêses ancorados nesta formosa baía, embandeirando-se com mil pavilhões, flâmulas e galhardetes de diversas e matizadas côres, (o que fazia uma deliciosa e encantadora vista) e juntamente as fortalezas içando as suas ban-

---

(13) Moreira de Azevedo — Obra citada. Vol. 3, pág. 68/69.

deiras, cumprimentaram o real estandarte com uma salva de vinte e um tiros", segundo o texto de uma testemunha ocular, Luís Gonçalves dos Santos, o padre Perereca [14]. Nada disto aqui se vê. As fortalezas não estão salvando; as naus não são de guerra, nem estão embandeiradas em arco e sim, tão sòmente, com a bandeira e flâmula da marinha mercante (vermelha com a Union Jack no canto direito ao alto); só percebemos *um* navio português que responde ao cumprimento dos visitantes.

A nós, quer parecer que a cena representa a chegada da frota mercante inglêsa destinada a colonizar a Austrália e que fundou Sidney, sob as ordens do governador Arthur Phillip (1738-1814). Êste oficial fôra, anteriormente, por vários anos, comandante na marinha de guerra portuguêsa e era amigo pessoal do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, que aqui o recebeu com tôdas as honras militares, devidas a seu alto cargo. Esta esquadra aportou ao Rio no dia 7 de agôsto de 1787 e o médico da expedição, John White, descreve êstes acontecimentos da seguinte maneira:

"Cêdo esta manhã, estando o mar bem calmo, o comodoro enviou ao vice-rei um oficial, que foi recebido cortêsmente e por volta de onze horas tornou com o escaler quase cheio de frutas e legumes, enviados como presente ao comodoro por alguns de seus velhos amigos e conhecidos. Alguns anos atrás Captain *Phillip foi comandante de um navio de guerra português nesta* costa... Por volta de duas horas da tarde, pusemo-nos em marcha com ligeira brisa do mar que nos fêz transpor a barra. Ao passarmos o forte de Santa Cruz, o comodoro salvou com 13 tiros, que foram devolvidos, por outros tantos. Hoje um navio português partiu para Lisboa..." [15].

Não é provável que o vice-rei tivesse permitido a entrada de uma grande frota estrangeira no pôrto do Rio se o seu co-

---

(14) Luís Gonçalves dos Santos — Obra citada, vol. I, pág. 207/208.

(15) John White — *Journal of a Voyage to new South Wales*... London, 1799, pág. 46/47.

mandante não fôsse pessoa por quem tivesse a mais alta consideração como o Captain Phillip. As ordens do reino sôbre êste assunto eram severas e sòmente a permitiam em caso excepcionalíssimo.

Foi, por isso mesmo, um acontecimento marcante na vida da cidade, no período de Luís de Vasconcelos, o criador do Passeio Público, a estada desta frota que ia fundar uma colônia num nôvo mundo.

Revista Militar no largo do Paço — (estampa n.º 2) — No primeiro plano o nôvo cais e o chafariz do mestre Valentim da Fonseca e Silva; seguem-se a tropa formada nos quatro lados do largo, em continência, com bandeiras inclinadas em continência; os prédios, edifícios públicos e religiosos apinhados de povo que assiste à solenidade. No centro, um grupo de personagens importantes recebe as homenagens prestadas. Òbviamente, se isso representasse uma parada em honra do príncipe regente D. João, êle estaria ali figurando e seu séquito teria que ser muito mais numeroso. Além disso, como já frisou Wasth Rodrigues, as fardas são anteriores a esta época [16].

A cena poderia ser uma revista militar inaugurando as grandes obras de remodelação total da praça, com a construção do cais, do nôvo chafariz e calçamento parcial do largo, executadas durante o govêrno de Luís de Vasconcelos e terminadas em 1789. Poderia também representar uma revista militar em dia de aniversário da rainha D. Maria I. Ou ainda as duas *coisas juntas. Depois do Passeio Público, foi esta outra obra* urbanística que trouxe um progresso marcante à cidade: um cais acostável e água de fácil acesso para o povo e para os navios que aqui aportavam. O que nos faz também pender para esta hipótese é que o chafariz está festivamente decorado com bandeiras de diversas côres.

---

(16) Francisco Marques dos Santos — Obra citada. Vide legenda da estampa *Leandro Joaquim* depois da pág. 447.

Segundo Wasth Rodrigues a tropa está disposta do seguinte modo: "à esquerda, em frente ao Paço, o 1.º Regimento da Infantaria (antigo de Bragança). Dentro da praça à esquerda, veem-se: o 2.º Regimento de Infantaria do Rio, a bandeira vermelha do corpo real; ao fundo, às igrejas, o 3.º Regimento de Infantaria (antiga de Moura) com sua bandeira branca, côr do fôrro das fardas; à direita, do lado do arco do Teles, o 2.º Regimento de Milícias (Santa Rita), e a extrema direita, creio, o 1.º Regimento de Milícias (Candelária). Dando costas para o mar estão: o regimento de artilharia do Rio de Janeiro e a guarda dos vice-reis".

Procissão ou Romaria marítima ao hospital dos Lázaros — (estampa n.º 4) — a cena representada na tela é um curioso e único documento de festejo religioso, marítimo, seguido de pique-nique no Rio daquela época. Não se trata de uma *Festa Veneziana,* como foi batizada esta tela. Basta examinarmos atentamente a pintura, para percebermos que na principal embarcação, a que está bem no centro, segue a bandeira do Divino Espírito Santo. As embarcações desfilam diante do Hospital dos Lázaros, estabelecido em São Cristóvão, na antiga chácara de recreio dos jesuítas, em 1763, pelo conde da Cunha.

Francisco Marques dos Santos identificou êste painel como "representando uma romaria ao convento de Sto. Antônio, na ilha de Bom Jesus". Cremos que não há a menor dúvida de que seja o Lazareto de S. Cristóvão que ainda lá está quase tal qual, como opinaram Menezes de Oliva e Gustavo Barroso. O desenho é bastante elucidativo. A seguir da parte baixa, onde um riacho, com moinho de roda, deságua na praia de S. Cristóvão, vemos o morro do Barro Vermelho, e ao longe, o Corcovado, acidentes geográficos que não poderiam ocorrer se o sítio representado fôsse a antiga ilha da Caqueirada, atual Bom Jesus. Para o estudo desta vista, a planta de Francisco João Roscio, de 1778, é valiosa e decisiva. Assim como a aquarela

de Richard Bate n.º 28 (17). Não conseguimos saber se esta romaria era anual, ou se foi realizada uma só vez, por ocasião memorável.

Pesca da baleia na baía de Guanabara — (estampa n.º 3) — Única cena descritiva conhecida da pesca da baleia e sua industrialização na *Ponta da Fábrica da Armação*.

No primeiro plano, a ilha de Villegaignon, seguindo-se várias embarcações que vão à caça de baleias, das quais, uma, ferida, esguicha sangue; duas outras são rebocadas, e duas estão sendo esfoladas. Ao longe, a fábrica de extração do óleo das baleias, onde vemos, com detalhes, como se processavam as várias fases desta operação. Esta indústria floresceu aqui, desde o século XVII, quando os contratos de armações de baleias constituíam fonte rendosa para a Fazenda Real. Os referidos cetáceos freqüentavam a nossa baía na época das crias em grande número, até quase o fim do século XVIII. Para se ter uma idéia de como esta indústria era florescente naquele século, basta lermos a correspondência do Conde da Cunha onde há um relatório das rendas da Real Fazenda de 1758 a 1763, onde vemos que ela rendeu em:

1758/59	6.206$200
1759/60	13.525$000
1760/61	11.550$000
1761/62	13.121$040
1762/63	18.965$960

Tais cifras só eram superadas pela dízima da Alfândega, pelo rendimento de contratos dos dízimos reais, pelo do contrato de tabaco e contrato das passagens dos rios Paraíba e Parai-

(17) Gilberto Ferrez — *Aquarelas de Richard Bates*... Rio, 1965.

buna, sendo que no último ano citado, ultrapassaram esta última [18].

Vista da igreja da Glória — (estampa n.º 5) — A que Luccock chama "uma vista da terra" é a mais antiga representação desta jóia da arte religiosa carioca. Apreciamos a praia, o morro e as parcas edificações ao longo da marinha e princípio do Catete, que também estão indicadas na planta de Francisco João Roscio, de 1778. Esta vista, como a *Procissão Marítima* que nos mostra São Cristóvão, parecem marcar aspectos dos pontos extremos dos subúrbios do Rio de então, isto é, no período de Luís de Vasconcelos e Sousa.

Vista da lagoa do Boqueirão e Arcos da Carioca — (estampa n.º 6) — Outra magnífica e única pintura da famosa logoa Grande ou do Boqueirão que o vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa acabou de aterrar, criando em seu lugar, em 1783, o Passeio Público. À esquerda, a igreja da Lapa e fundos de umas casinhas de "porta e janelas". No fundo: casas, os Arcos e o convento e igreja do Destêrro, atual de Sta. Teresa, edificados a partir de 1750.

Como acabamos de ver, os painéis elípticos representam vistas, acontecimentos e festejos que podemos colocar, a grosso modo, no período que medeia de 1779 a 1790, quando os pavilhões do Passeio Público estavam determinados e passaram a ser apreciados e descritos por estrangeiros e nacionais a partir de 1792. Êste é exatamente o período do govêrno do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, responsável pela criação do Passeio Público, onde se destacavam os pavilhões adornados com estas pinturas.

Parece-nos que o artista quis ou, melhor, teve ordens para descrever alguns acontecimentos marcantes da vida carioca durante aquêle período; tìpicamente o que hoje chamaríamos de propaganda do govêrno.

---

(18) "Correspondência do Conde da Cunha de 1763-1766", *in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 254 — pág. 267/273.

Dos pintores coloniais no Rio dêsse período, até o presente momento, só conhecemos dois capazes de executarem tal obra: João Francisco Muzzi e Leandro Joaquim. O primeiro, de quem pouco se sabe e que Francisco Marques dos Santos foi o primeiro a estudar [19], era cenógrafo e pintor de mérito, conforme se pode aquilatar pelos dois painéis do "Incêndio" e "Reconstrução do Recolhimento do Parto" que, em 1942, foram adquiridos em Portugal por Raymundo de Castro Maya (estampa n.º 8).

Acontece que estas telas de Muzzi foram copiadas, em forma elíptica e tamanho muito maior, por Leandro Joaquim para figurarem na igreja do Parto. Mas ao copiá-las "Leandro Joaquim tomou liberdades próprias de um artista, movimentou as figuras a seu bel-prazer, criou novos elementos e modificou outros, juntou novos grupos de figuras e forçou a perspectiva" segundo palavras do professor Edson Motta, que as estudou cuidadosamente [20]. Estas duas obras da igreja do Parto, que hoje fazem parte do acervo do Museu de Arte Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro, não estão assinadas, mas a maioria dos historiadores são acordes em atribuí-las a Leandro Joaquim (estampa nºs. 9 e 10).

No autor das telas elípticas do Passeio Público se percebe, num relance, um artista falho na perspectiva, que ainda não domina a arte da pintura paisagística, especialmente quanto à luz, mas que está, em compensação, como todos os primitivos, preocupado em fixar os mínimos detalhes da nossa construção como sejam: balcões, alpendres com suas colunas típicas, forma de tôrres e campanários de igrejas, rodas d'água, fortalezas, fábricas, etc., estejam êles nos primeiros ou últimos planos. Porém, onde seu talento pictórico é mais aperfeiçoado é ao retratar fielmente os personagens e tipos humanos que povoam

---

(19) Francisco Marques dos Santos — Obra cit., pág. 464.

(20) Edson Motta — Um estudo para o Arquivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

em profusão estas deliciosas telas, verdadeiros primitivos da arte brasileira, ao libertar-se da pintura puramente religiosa para a paisagística.

Comparando-se estas telas com as duas do Recolhimento do Parto verificamos nestas últimas exatamente as mesmas tendências, especialmente nos personagens alí representados.

Aqui estão também fielmente pintados os vários tipos raciais, os grandes, os oficiais, os artistas e artífices, o povo em seus trajes característicos.

Na reconstrução do Parto, representou cada operário trazendo na mão as diversas ferramentas utilizadas então para a construção de um prédio; e no grupo principal, do qual damos um detalhe (Fig. 11), logo se percebe que todos os personagens estão retratados, podendo se reconhecer alguns: (da esquerda para a direita) dois artistas pintores, tendo como atributos uma palheta e dois pincéis; e que poderiam representar, quem sabe? Muzzi e Leandro Joaquim; o mulato Mestre Valentim apresentando o projeto da reconstrução do Parto ao Vice-Rei Luís Vasconcelos e Sousa, que traja casaca vermelha e, possìvelmente ainda, o mestre-de-obras (com a serra), em frente aos pintores, o mestre-de-Campo José Custódio de Sá Faria, o Juiz, e outros.

No grande elíptico do incêndio deixou fixado para a posteridade o que se utilizava para combater o fogo.

Outro fato que nos faz acreditar que estas duas coleções de telas elípticas sejam de Leandro Joaquim é que sabemos que era o retratista oficial do Vice-Rei Luís de Vasconcelos e Sousa, haja visto as duas boas telas existentes no Museu Histórico Nacional e que são bastante parecidas com a figura do Vice-Rei que aparece na reconstrução do "Parto" e na "Procissão marítima".

Concluindo o estudo estilístico das 3 coleções, notamos que em todos os quadros elípticos, quer no Passeio Público, quer no Recolhimento do Parto, as figurinhas estão vivas, naturais,

respiram, não são bonecas, todos os seus gestos e atitudes estão fixados em pequenos instantâneos deliciosos, especialmente nas cenas "Da lagoa do Boqueirão", na "Revista militar do Largo do Paço" e na "Procissão ou romaria marítima ao Hospital dos Lázaros".

Já nas duas telas de João Francisco Muzzi, esta parte humana está feita de modo bem diverso e tìpicamente à maneira de um artista cenógrafo que era: seus personagens, todos afilados, magros e traçados com elegância calculada se nos afiguram uns bonecos sem vida; são caricatos, não estão retratados, são artificiais (estampas ns. 8 e 12).

Êste fato nos parece capital para excluir João Francisco Muzzi como autor dos elípticos do Passeio Público.

No final do século XVIII houve outro pintor aquarelista que andou percorrendo a Bahia, o Rio de Janeiro e Minas, fixando cenas costumbristas — Carlos Julião, autor de um álbum que a Biblioteca Nacional adquiriu e tirou do anonimato publicando com o título *Riscos iluminados de figurinhas de brancos e negros, dos usos do Rio de Janeiro e Serro Frio* — Rio 1960, com um estudo a respeito de Lygia Fernandes da Cunha. Um leve estudo da obra dêste artista nos mostra que não foi êle o autor dos elípticos do Passeio Público.

Em boa fé, não podemos duvidar da afirmação do historiador Moreira de Azevedo, carioca, nascido em 1832 e falecido em 1903, sempre bem documentado e que, se não foi contemporâneo de Leandro Joaquim, tinha certamente elementos para apoiar sua afirmação de que as telas do Passeio Público eram da autoria de Leandro Joaquim. No seu tempo, estavam ainda bem frescas na memória dos mais velhos os nomes dos artistas que haviam criado aquela maravilha do Rio, o Passeio Público, onde tôda a população gozava da frescura das noites e se divertia aos Domingos e feriados. O Rio de Janeiro neste tempo (1779-1800) tinha apenas quarenta mil habitantes; como explicar o olvido do pintor, tratando-se da primeira obra pública

de vulto na cidade e que perdurou por muitos anos, como a coisa mais notável para ser vista e admirada da cidade? E considerando-se que o número de artistas capazes de efetuarem-na eram apenas dois ou possìvelmente três.

Outro fato importante e que deve ser tomado em consideração é que o Mestre Valentim e Leandro Joaquim foram os artistas prediletos do Vice-Rei Luís de Vasconcelos que, coisa rara na época, os tinha em grande estima. Não é crível portanto que ao criar o Passeio Público, convocando Valentim para realizar seus projetos não convocasse igualmente a Leandro Joaquim para auxiliá-lo. Especialmente porque êste último era amigo do Mestre Valentim a quem, segundo Marques dos Santos, "coadjuvou em desenhos e construções" (21). E mais, quando o passeio já estava pronto, celebrando-se em Portugal o casamento do Príncipe D. João com a Princesa de Espanha D. Carlota Joaquina, "deliberou o Vice-Rei Vasconcelos celebrar no Rio de Janeiro pomposas festas em regosijo dêste acontecimento; e escolheu o jardim do Passeio Público, aberto há três anos, para ali levantarem-se arcos e colunas, coretos e tablados; encarregou da execução dos carros triunfais o artista Antônio Francisco Soares e da *pintura de todos os ornatos do Passeio o artista Leandro Joaquim* (o grifo é nosso). Era êste artista, assim como Mestre Valentim, muito estimado do Vice-Rei que os recebia cordialmente, e era com êles assaz generoso", segundo as palavras de Moreira de Azevedo (22).

Portanto não nos parece crível que Luís de Vasconcelos deixaria de chamar seu pintor predileto, Leandro Joaquim, para pintar as telas que marcariam para a posteridade a lembrança de obras e fatos mais notáveis relacionados com seu govêrno.

---

(21) Francisco Marques dos Santos — Obra cit., pág. 513.

(22) Moreira de Azevedo — *Homem do Passado,* Rio, 1875, pág. 143.

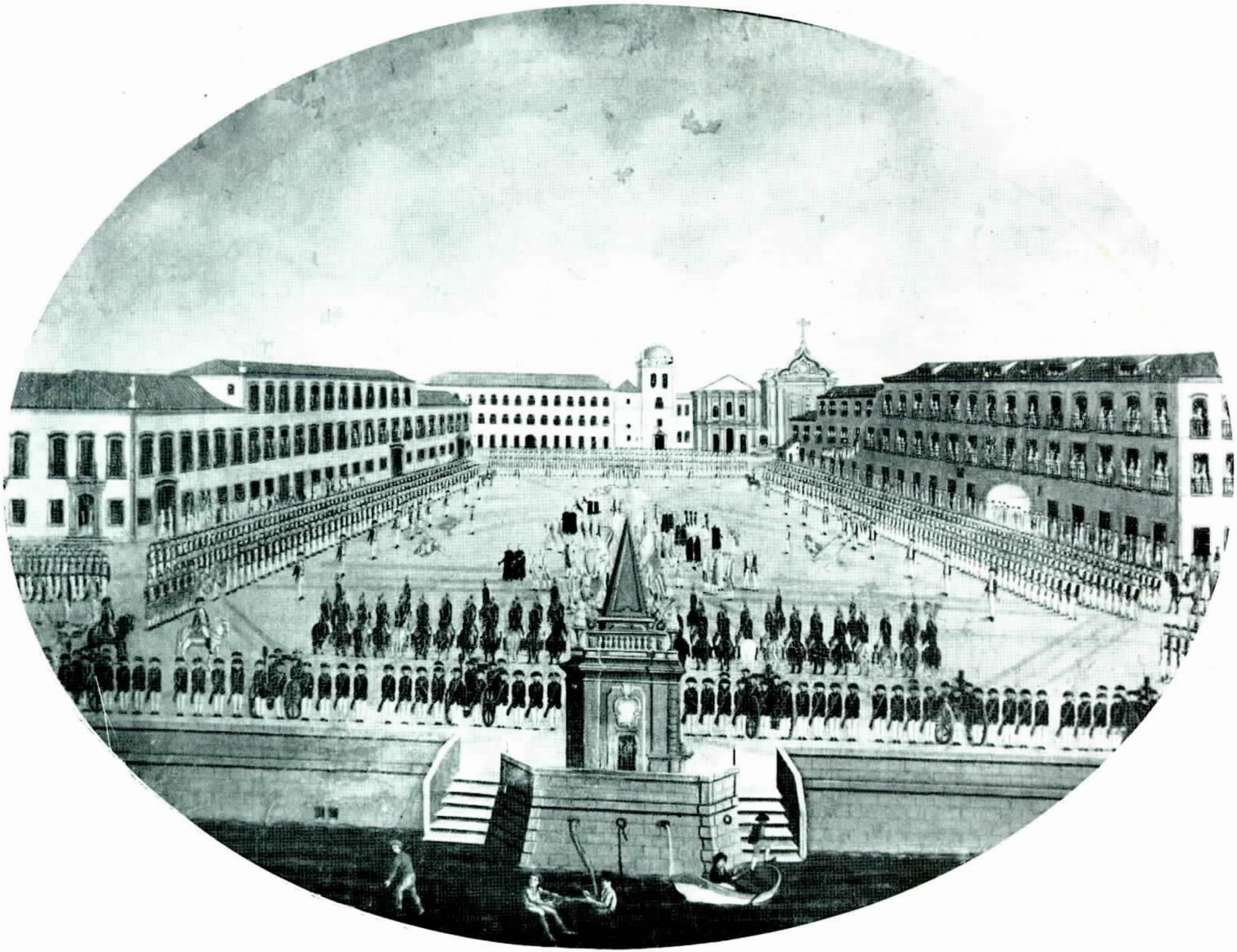
Concluindo: os 6 elípticos foram todos pintados na mesma época, por um só artista, e são anteriores a 1792, para figurarem num dos pavilhões do Passeio Público e que, até obtermos provas mais específicas, tudo indica que a atribuição da autoria ao artista fluminense Leandro Joaquim seja correta.

A verdade será esclarecida no dia em que se descobrir, em Portugal ou no Rio, a correspondência do Vice-Rei Luís de Vasconcelos e Sousa, atinente às questões da execução das várias obras por êle ordenadas no Rio. Ali, tem que estar a solução final, pois, conhecendo-se a burocracia colonial portuguêsa, sabemos que nada disto poderia ter sido feito sem o conhecimento e aquiescência do Conselho Ultramarino, após estudo de infindáveis relatórios minuciosos quanto ao orçamento, gastos, etc. Só assim elucidaremos em definitivo êste palpitante assunto e outros que continuam obscuros.

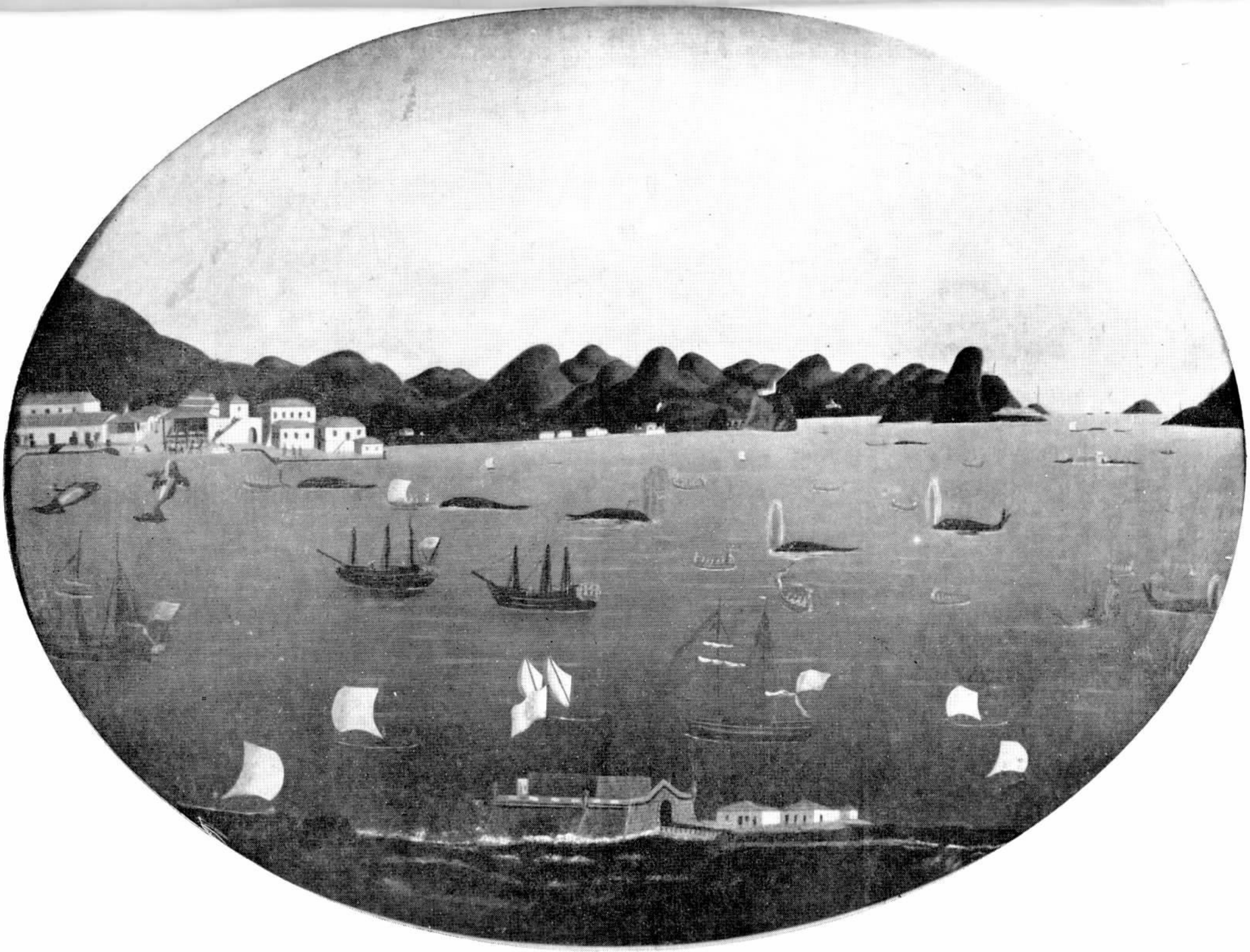
GILBERTO FERREZ



Estampa nº 1 — *CENA MARITIMA* — Óleo sôbre *tela* (0,88 x 1,14 m). Representa, possivelmente, a chegada da frota mercante inglêsa destinada a colonizar a Austrália, sob as ordens de Arthur Phillip, em 7 de agôsto de 1787.
(Coleção do Museu Histórico Nacional)



Estampa nº 2 — *REVISTA MILITAR NO LARGO DO PAÇO* — Óleo sôbre tela (0,88 x 1,14 m). Revista Militar, possivelmente, ao se inaugurar as obras de remodelação da praça ou em dia de aniversário da rainha D. Maria I. (Coleção do Museu Histórico Nacional).



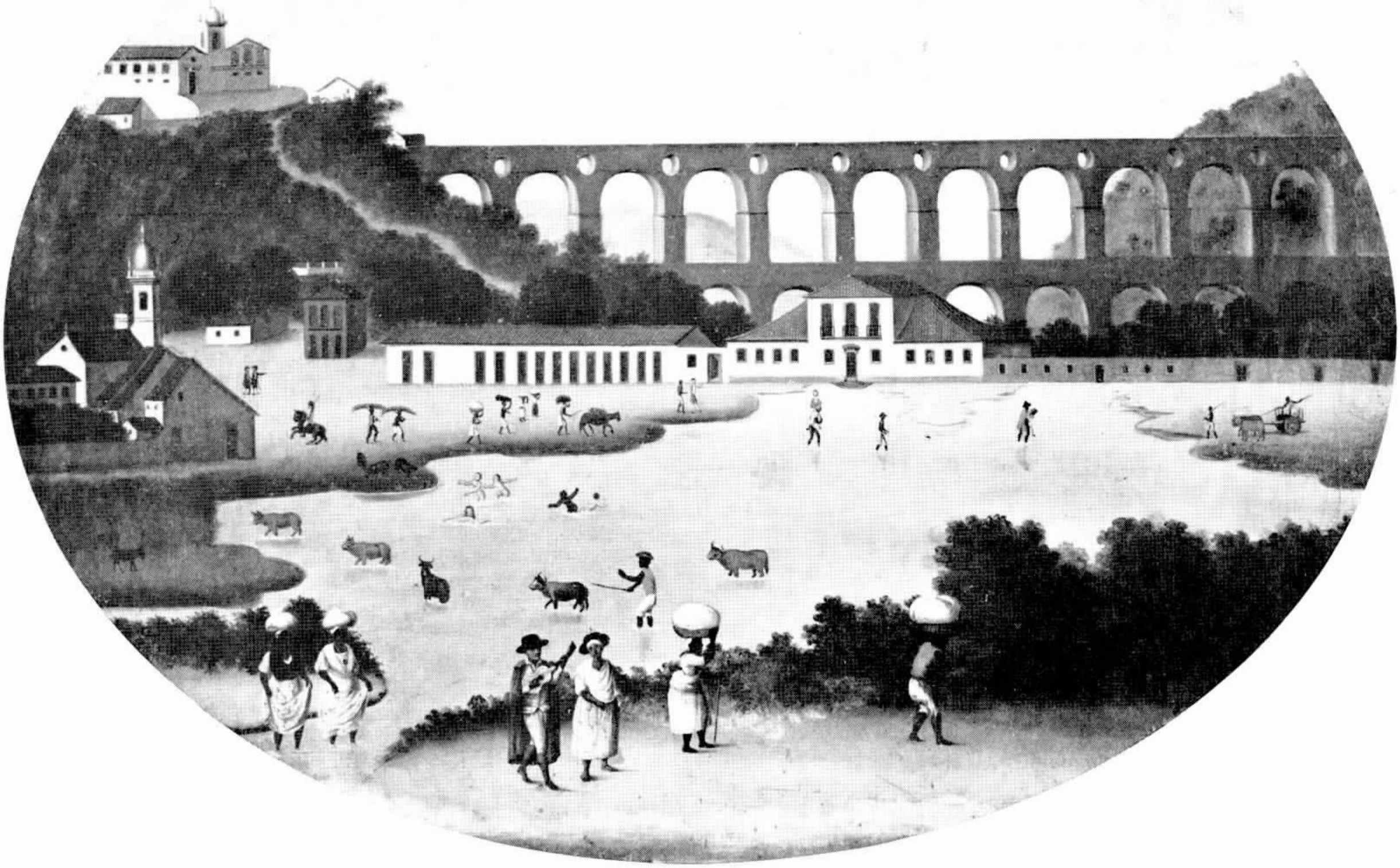
Estampa nº 3 — *PESCA DA BALEIA NA BAÍA DE GUANABARA* — Óleo sôbre tela (0,88 x 1,14 m). Única cena descritiva conhecida desta pesca e sua industrialização, na Ponta da Armação. Baleias costumavam entrar na baia para terem suas crias, até o fim do século XVIII. (Coleção do Museu Histórico Nacional).



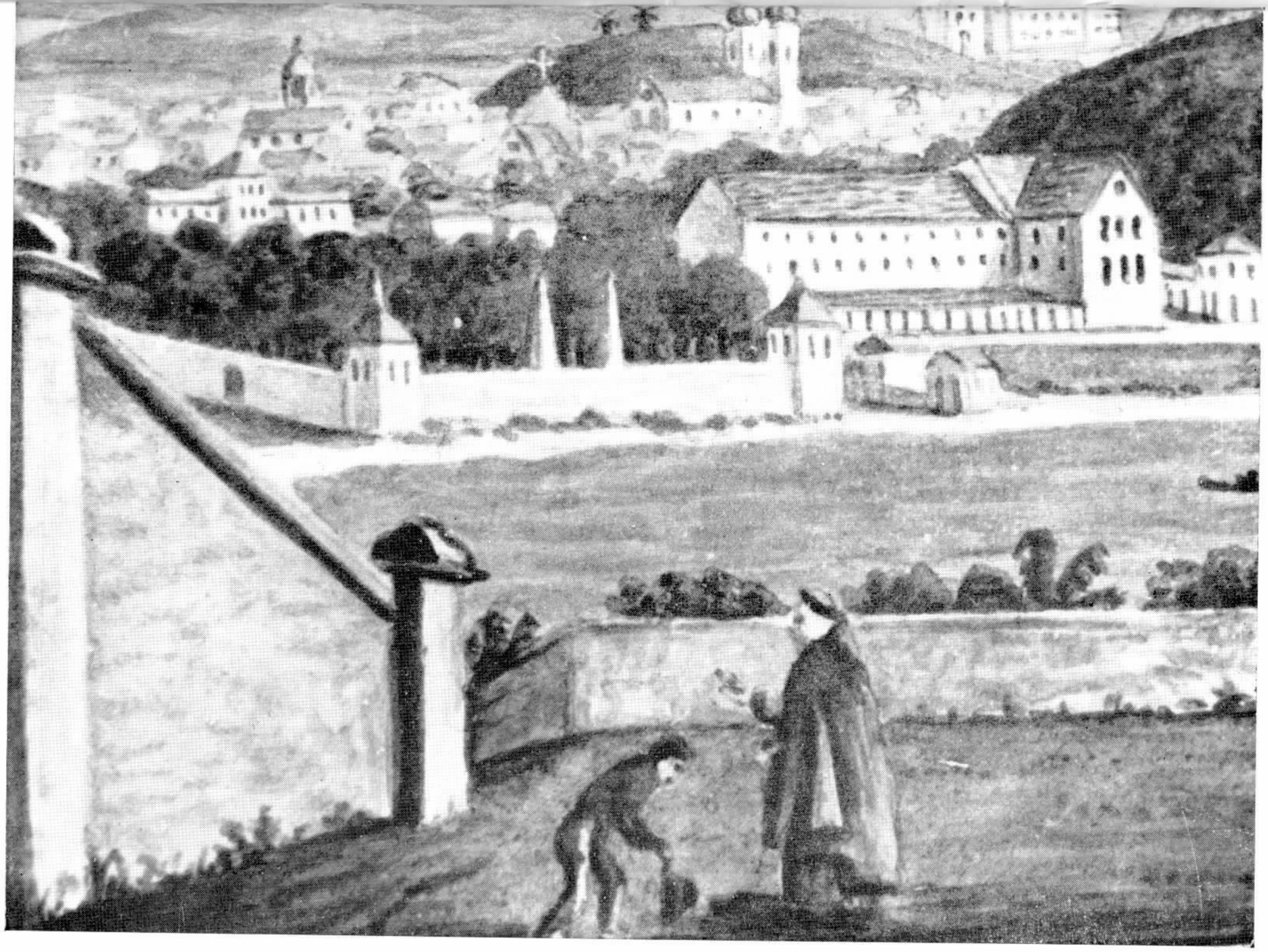
Estampa nº 4 — *PROCISSÃO OU ROMARIA MARÍTIMA NO HOSPITAL DOS LÁZAROS* — Óleo sôbre tela (0,88 x 1,14 m). Valioso e único documento iconográfico de uma procissão marítima na baía de Guanabara, no século XVIII.
(Coleção do Museu Histórico Nacional)



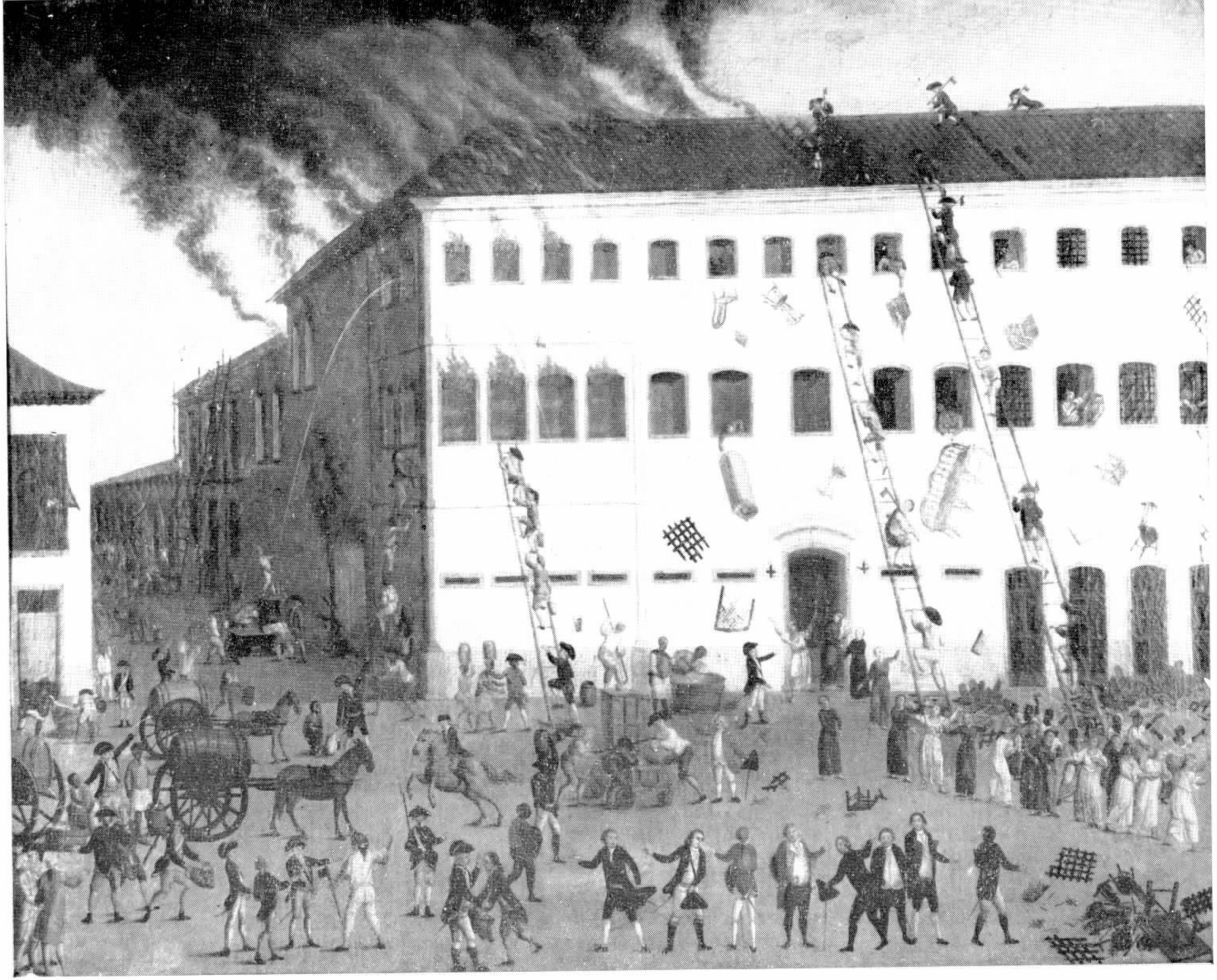
Estampa nº 5 — *VISTA DA IGREJA DA GLÓRIA* — Óleo sôbre tela (0,88 x 1,14 m). A mais antiga representação desta jóia da arte religiosa carioca, que data do primeiro quarto do século XVIII. (Coleção do Museu Histórico Nacional)



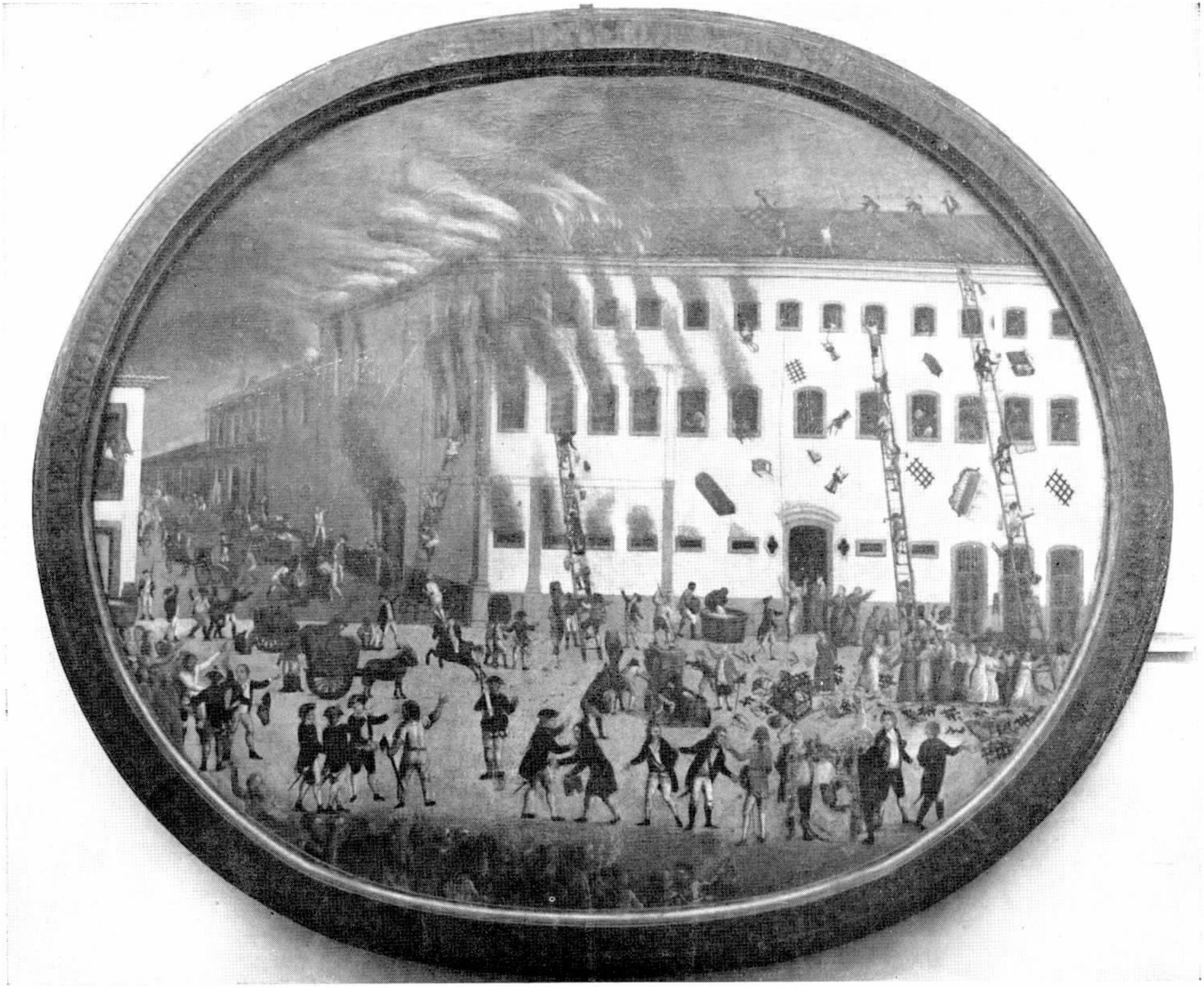
Estampa nº 6 — *VISTA DA LAGOA DO BOQUEIRÃO E DOS ARCOS DA CARIOCA*
Óleo sôbre tela (0,88 x 1,14 m). Outra magnifica e única pintura da Lagoa Grande ou do Boqueirão; os Arcos e as igrejas da Lapa e do Destêrro (Sta. Tereza), .. esquerda.
(Coleção do Museu Histórico Nacional)



Estampa nº 7 — Detalhe de uma aquarela do inglês Richard Bate, de 1809, onde vemos o convento da Ajuda e o Passeio Público, com os dois pavilhões primitivos, formando corpo com a muralha que sustinha o terraço. (Coleção da Cornell University — U.S.A.).



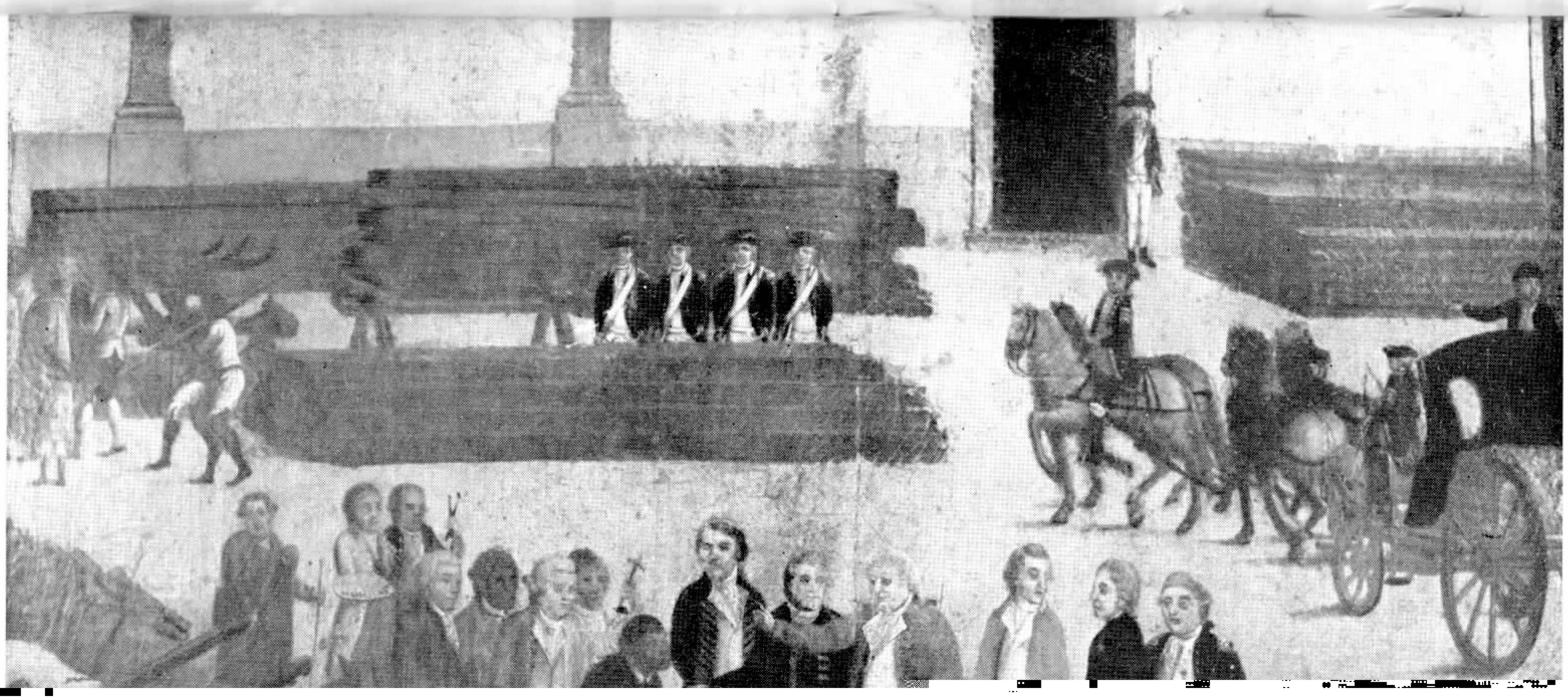
Estampa nº 8 — *INCÊNDIO DO RECOLHIMENTO E IGREJA DE N. SRA. DO PARTO* — em 25 de agôsto de 1789 por João Francisco Muzzi. Óleo sôbre tela (1,00 x 1,25 m). (Coleção da Fundação Raymundo de Castro Maya).



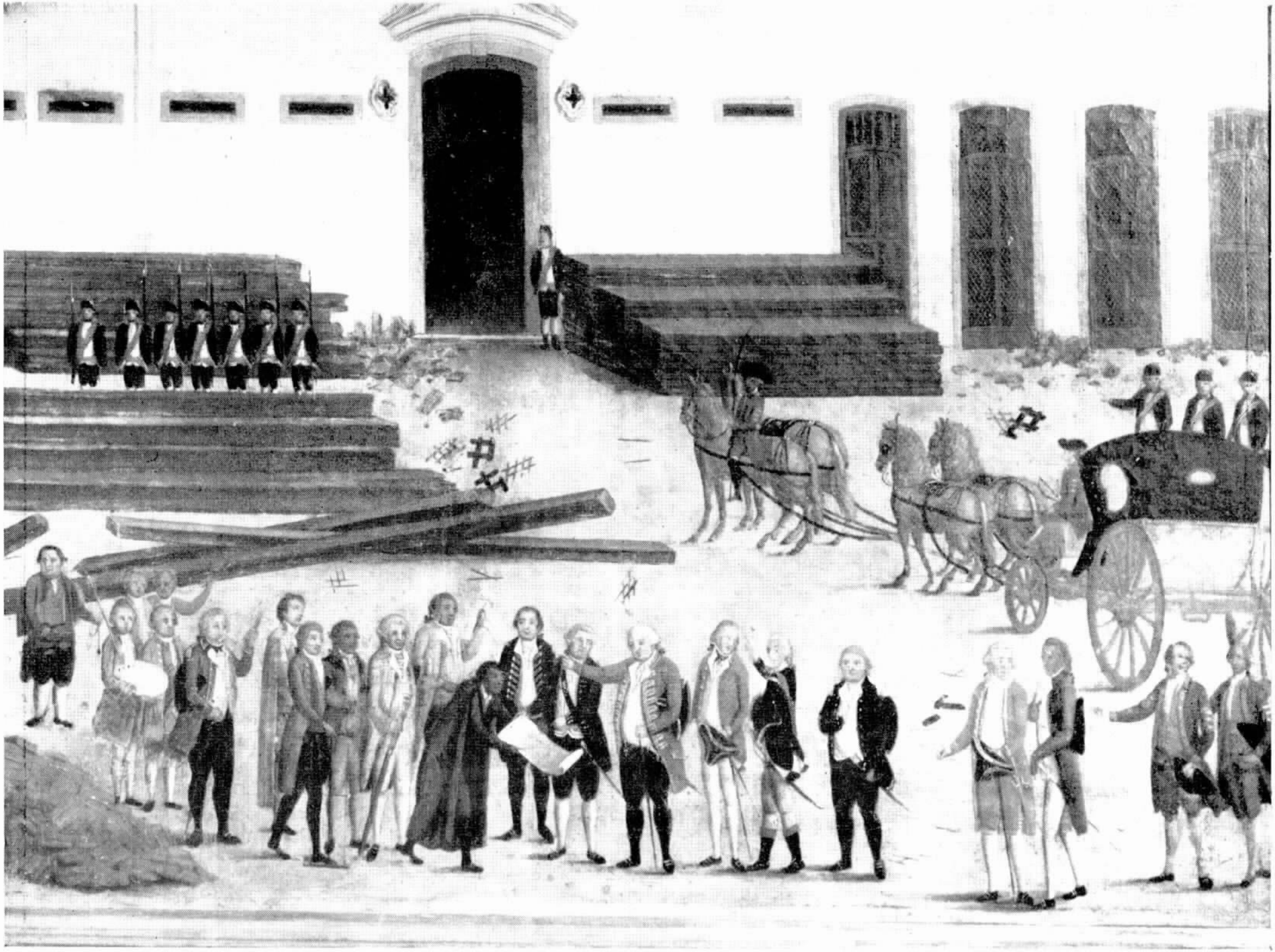
Estampa nº 9 — *INCÊNDIO DO RECOLHIMENTO E IGREJA DE N. SRA. DO PARTO*, por Leandro Joaquim — Óleo sôbre tela (1,60 x 1,96) m)
(Acêrvo do Museu de Arte Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro)



Estampa nº 10 — *FELIZ E PRONTA REEDIFICAÇÃO DO RECOLHIMENTO E IGREJA DE N. SRA. DO PARTO*, por Leandro Joaquim — Óleo sôbre tela (1,60 x 1,96 m)
(Acêrvo do Museu de Arte Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro)



Estampa nº 11 — *DETALHE DO GRUPO PRINCIPAL DA FELIZ E PRONTA REEDIFICAÇÃO DO RECOLHIMENTO E IGREJA DE N. SRA. DO PARTO*, de Leandro Joaquim onde reconhecemos fàcilmente alguns dos personagens.
(Acêrvo do Museu de Arte Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro)



Estampa nº 12 — *DETALHE DA FELIZ E PRONTA REEDIFICAÇÃO DO RECOLHIMENTO E IGREJA DE N. SRA. DO PARTO*, de João Francisco Muzzi onde, o mesmo grupo, está pintado como figurinhas alongadas, de um pintor cenarista. Óleo sôbre tela (098 x 1,20 m). (Coleção da Fundação Raymundo Maya)

RISCO ORIGINAL DE ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA

Atestado de Autoria do risco de chafariz parietal assinalado por Herculano Gomes Matias [1] entre os documentos avulsos da Coleção da Casa dos Contos na pesquisa realizada no Arquivo Nacional a convite do Diretor Pedro Muniz de Aragão.

Êste risco de 1752, incluído nas "condições" com que Manuel Francisco Lisboa arrematou a "obra do encanamento de água que se meteu neste Palácio"..., [2] é de autoria do seu filho, Antônio Francisco Lisboa, menino então de 14 anos, que teria feito também, cinco anos depois, o risco para o chafariz do Alto da Cruz encimado por um busto de pedra sabão, escultura igualmente sua e datada de 1761.

Tanto num caso como no outro, a execução da obra por canteiros contratados sob a responsabilidade do seu pai foi tosca, resultando, no caso em aprêço, irreconhecível, embora apresente, do ponto de vista plástico, aquela bem estruturada e har-

---

(1) Em trabalho de sua autoria, *A Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto*, publicação do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 1966, pág. 98.

(2) Palácio dos Governadores de Vila Rica, atual sede da Escola de Minas e Metalurgia de Ouro Preto.

moniosa solidez inerente às obras de cantaria rústica do norte de Portugal.

É que, homem prático e empreendedor, Manuel Francisco beneficiava-se do talento do filho — precocemente iniciado nos segredos da arte do desenho arquitetônico e ornamental e no aprendizado dos ofícios de marceneiro e entalhador — para a elaboração eventual dos riscos necessários aos contratos de empreitada que fazia, mas ainda não o levava profissionalmente a sério, considerando no fundo, êsses desenhos como meros exercícios acadêmicos, úteis para o fim de preencher determinadas formalidades burocráticas e como estímulo à vocação do filho, mas não coisa para valer; tanto assim que confiava a execução da obra a canteiros tacanhos, pactuando com simplificações e alterações desfiguradoras, — talvez de boa fé, por descrer das inovações neles introduzidas.

Entretanto, êste risco já encerra, como um embrião, o caráter e a feição da obra futura do Aleijadinho.

Com efeito, o contraste observado entre o perfil elegante e contido da fonte e respetiva taça e o arrebatamento que irrompe do pormenor da carranca, revela a dualidade que marcará de modo inconfundível tôda a obra ornamental, escultórica e arquitetônica de Antônio Francisco Lisboa. A circunstância dêsse traço fundamental da sua personalidade já estar presente neste risco, feito aos 14 anos, é significativa e comovente.

Igualmente significativo e não menos emocionante é sentir-se a facilidade espontânea do desempenho. Não se trata, aqui, de um desenho prèviamente estudado e transposto, mas de uma composição concebida diretamente sôbre a pequena fôlha de papel que o observador tem em mão; tanto assim que, examinando-se atentamente a sanguínea, verifica-se que o esbôço inicial, levemente marcado a lápis, era mais elaborado e mais rico do que a versão definitiva, e o seu contôrno extravasa dela; e quando se fixa com a vista o "fogaréu", vê-se surgir por trás e acima dêle, como que emergindo de uma névoa espêssa de 216

anos, a tênue indicação de um busto — possìvelmente de Baco — à guisa de remate à composição.

Que teria ocorrido? Teriam julgado "moderno" demais o risco desenvolto inicialmente esboçado, e daí a versão simplificada definitiva, algo contrafeita ?

Seja como fôr, êsse risco leve e gracioso, quasi imperceptível, ao que se sobrepôs o desenho a sanguínea, é uma antecipação da obra que realizaria 20 e 30 anos depois, e comprova que a sua linguagem plástica se abeberou, no próprio nescedouro, do estilo nôvo introduzido, ou avivado, com a chegada de João Gomes Batista a Vila Rica no ano anterior, estilo que se iria desenvolver no transcurso da segunda metade do século e atingir a sua glória e plenitude na capela franciscana criada por êsse remoto menino já então martirizado pela doença.

Trata-se, portanto, tal como no caso da portada no projeto de 1774 para S. João del Rei, de um documento do mais alto valor e da maior significação, tanto pelo que mostra, como por aquilo que, embora encoberto, sugere e revela.

(a.) *Lúcio Costa*

ADENDA.

"Far-se-ão as ditas fontes na forma do risco que se apresentará a quem rematar a dita obra de pedra de cantaria".

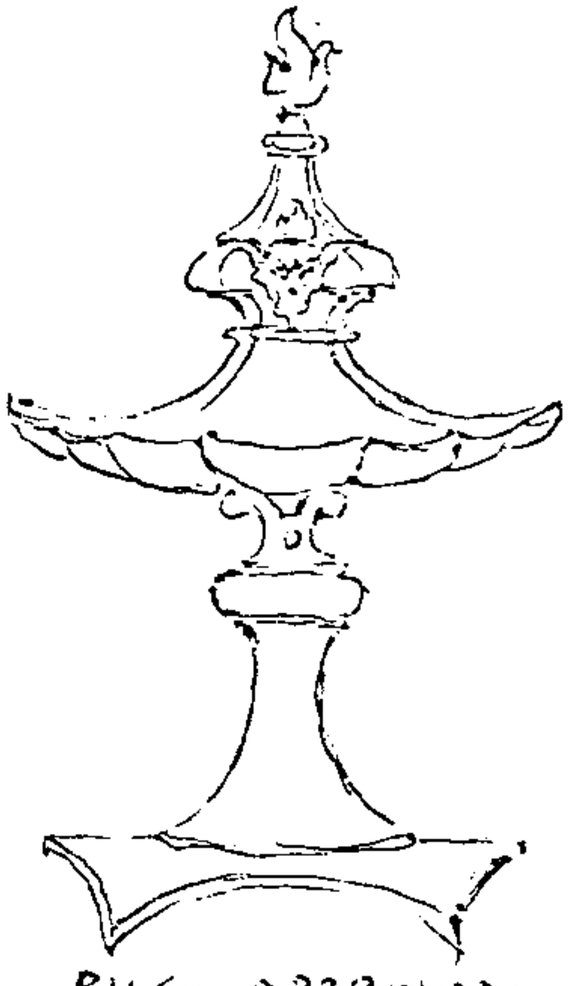
"Far-se-á todo o encanamento da água desde o seu nascimento até correr nas duas fontes do dito palácio que hão de ficar metidas as ditas fontes nos dois membros das escadas que vão para a casa do Doutor Provedor e a outra no taboleiro que sobe para a cosinha do dito palácio".

"Declaração: Por elas uniformemente foi dito que tinham visto examinado a obra de que se tratou à vista do risco, condições e rematação dela e achamos estar feita e acabada na forma do mesmo risco condições e rematação e com tôda a segurança devida e como assim o disseram e declararam debaixo do dito juramento aqui assinam"...

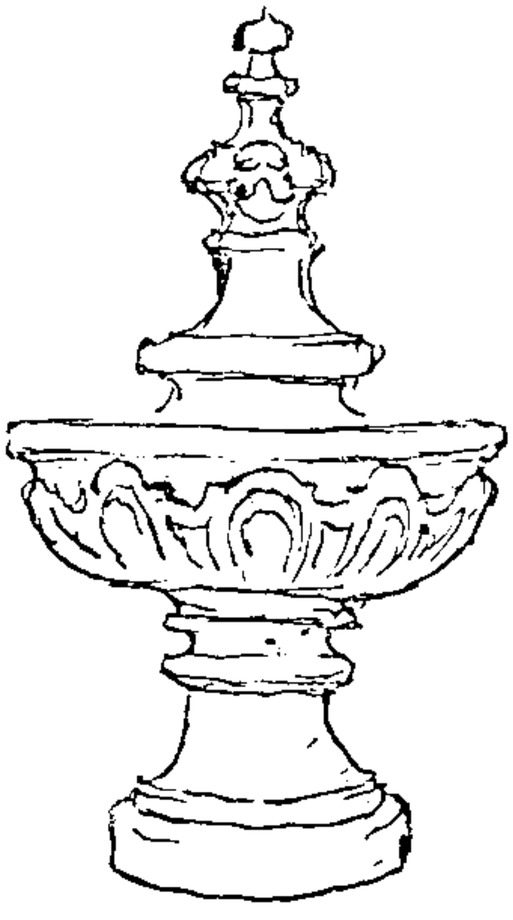
Ainda que se leve em conta o fato da obra arrematada não se limitar apenas às fontes, mas à instalação completa, o único risco incluído nas condições é o das fontes; é portanto de estranhar-se que, a vista dêle, os louvados, mestre pedreiro Luiz Fernandes Calheiros e mestre carpinteiro Antonio Moreira Duarte, se tenham dado por satisfeitos com a obra executada.

Apesar de tôdas as ressalvas, a verdade histórica parece pois insinuar que o arquiteto-carpinteiro Mestre Manoel Francisco Lisboa — que se tornou, com o tempo, empreiteiro geral de obras —, embora muito considerado, não era tão honrado assim: não só confiou o projeto aprovado, de autoria do próprio filho, a canteiros bisonhos e fez outra coisa, como ainda obteve dos louvados um falso atestado de perfeita execução.

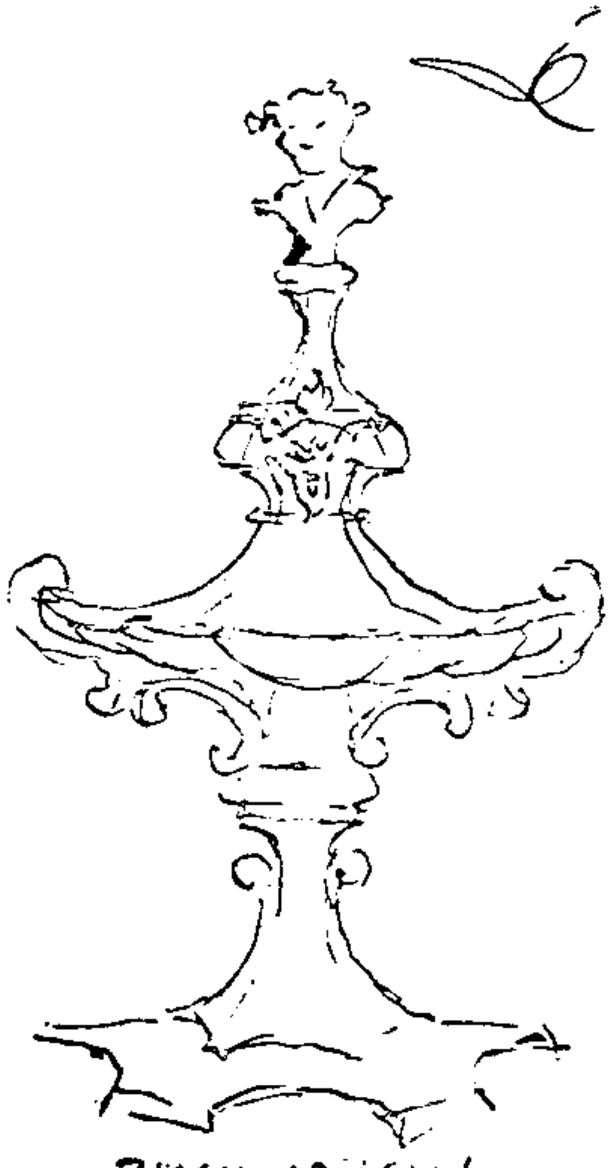
LÚCIO COSTA



RISCO APPROVADO

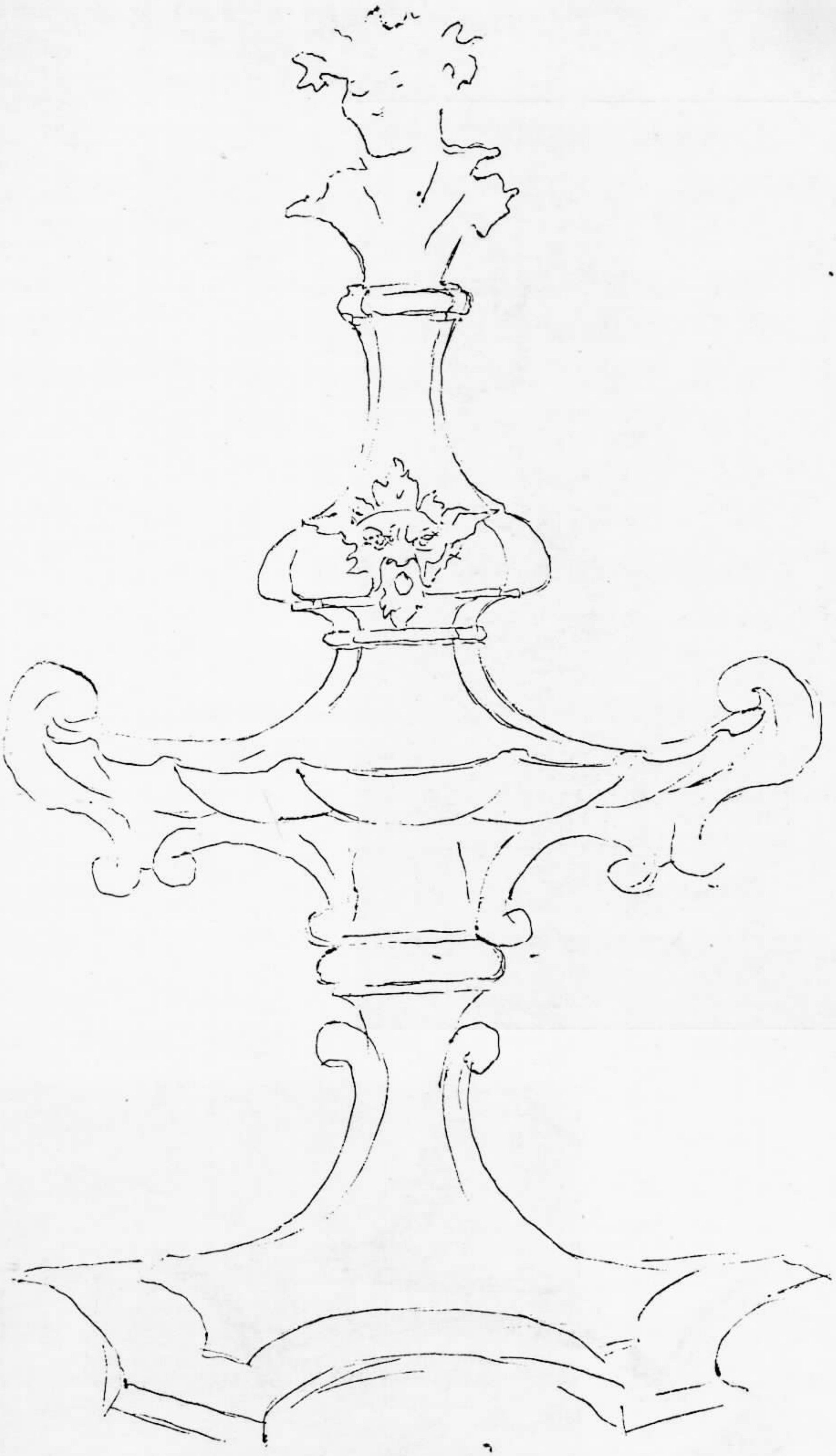


OBRA EXECUTADA



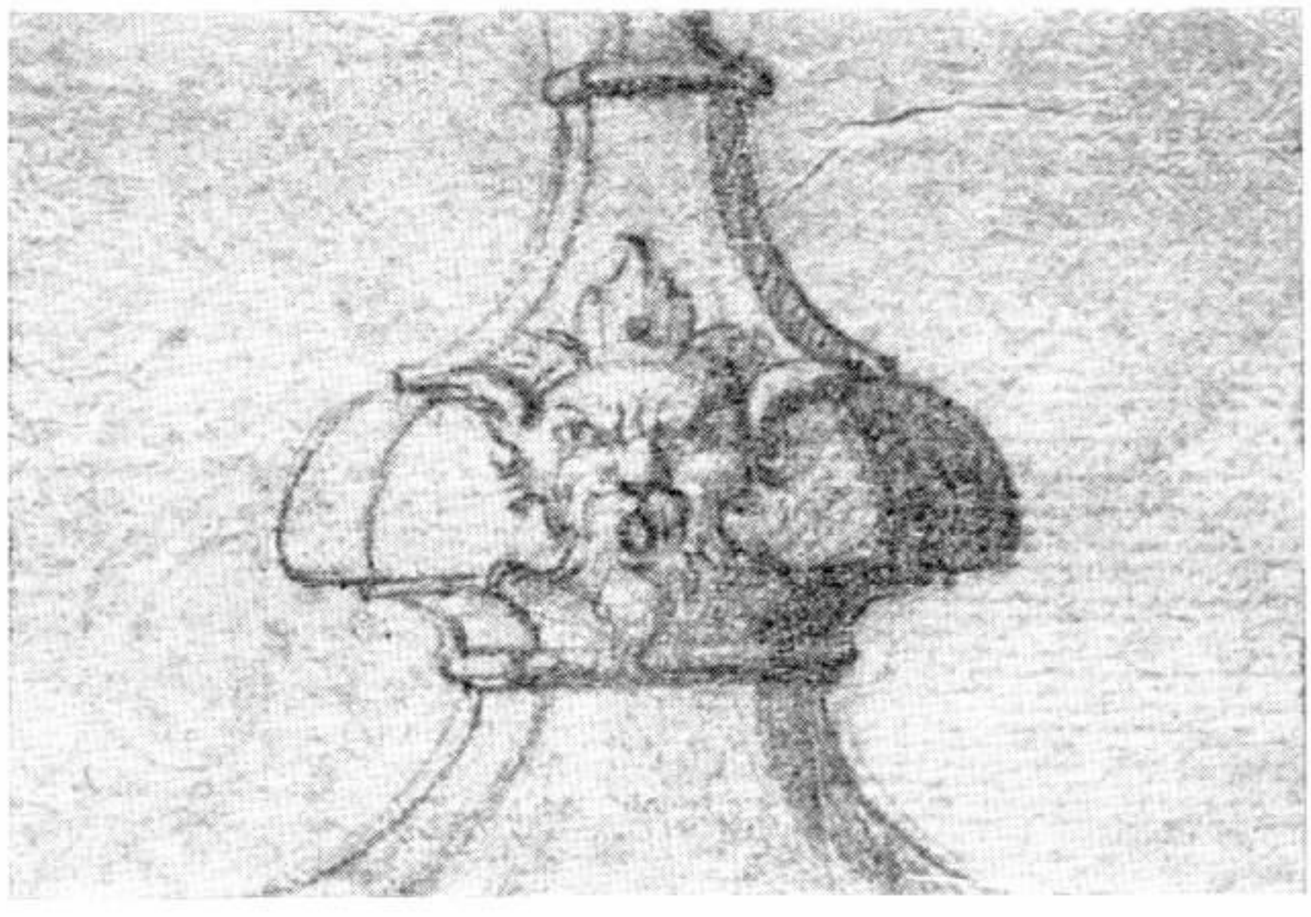
RISCO INICIAL





RISCO INICIAL.





IMPRESSO NAS OFICINAS DOS
ESTABELECIMENTOS GRAFICOS IGUASSÚ LTDA.
RUA SENADOR DANTAS, 80-B — GUANABARA