

ARQUITETURA E ARTE
NO BRASIL COLONIAL

JOHN BURY

ORGANIZAÇÃO
MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA







ARQUITETURA E ARTE NO BRASIL COLONIAL

JOHN BURY

ORGANIZAÇÃO
MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	07
	PREFÁCIO	09
	INTRODUÇÃO	13
	1 O ALEIJADINHO	18
	2 OS DOZE PROFETAS DE CONGONHAS DO CAMPO	36
	3 A ARQUITETURA JESUÍTICA NO BRASIL	60
	4 ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA, O ALEIJADINHO	86
	5 O “ESTILO ALEIJADINHO” E AS IGREJAS SETECENTISTAS BRASILEIRAS	104
	6 AS IGREJAS “BORROMÍNICAS” DO BRASIL COLONIAL	124
	7 ARQUITETURA E ARTE NO BRASIL COLONIAL	166
	8 TERMOS DESCRITIVOS DE ESTILOS ARQUITETÔNICOS	204
	9 SANTUÁRIOS DO NORTE DE PORTUGAL E SUA INFLUÊNCIA EM CONGONHAS	230
	10 RESUMOS EM INGLÊS	240





APRESENTAÇÃO

As publicações do Iphan, que se iniciaram em 1937, mesmo ano de sua fundação, sempre representaram contribuição fundamental para a promoção do Patrimônio Histórico e suporte do ensino de arte e arquitetura no país.

Publicamos obras de referência de autores como Lucio Costa, Luís Saia, Joaquim Cardozo e Sylvio de Vasconcelos, além de autores estrangeiros que deixaram importantes obras de síntese da arquitetura brasileira dos três primeiros séculos de nossa história, merecendo especial menção os ensaios "Arquitetura no Período Colonial – Bahia" (1953) e "Arquitetura Civil do Período Colonial", de Germain Bazin; os artigos "Arquitetura Colonial e Arquitetura Civil no Período Colonial", de Robert Smith.

Todos esses textos se encontram esgotados, assim como outras obras mais recentes e de igual relevância, como o Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos (1975), de Augusto da Silva Telles, publicado pelo Ministério da Educação e Cultura e os livros Arquitetura no Brasil – Sistemas Construtivos, de Sylvio de Vasconcelos, publicado pela última vez em 1979, e Restauração e Conservação de Monumentos Brasileiros, de Fernando Machado Leal (1977).

O Iphan, por intermédio do Programa Monumenta, com o objetivo de contribuir para a bibliografia básica do Patrimônio, reedita alguns desses títulos.

Iniciamos essa série com a edição atualizada do livro de John Bury, Arquitetura e Arte no Brasil Colonial, organizado pela pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

Luiz Fernando de Almeida
Presidente do Iphan
Novembro 2006





PREFÁCIO

A moderna historiografia da arte brasileira do período colonial foi marcada no século XX por três importantes nomes de autores estrangeiros: o francês Germain Bazin, o norte-americano Robert Chester Smith e o inglês John Bernard Bury. Dos três, apenas Germain Bazin é relativamente bem conhecido dos leitores brasileiros, graças às traduções publicadas pela Editora Record de seus dois livros fundamentais: *A arquitetura religiosa barroca no Brasil* (2 vols, 1983 – original francês, 1956-1958) e *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil* (1971 – original francês, 1963).

Embora Robert Smith não tenha chegado a elaborar obra de síntese com a abrangência das acima referidas – tendo em vista a heterogeneidade dos temas abordados em seus estudos brasileiros –, trata-se sem dúvida do autor estrangeiro que mais escreveu sobre assuntos relacionados a nossa arte colonial. Se a maioria dos títulos da extensa relação constante de sua bibliografia publicada no estrangeiro a partir de 1939 permanece, ainda hoje, praticamente inacessível ao público brasileiro, uma boa parte, entretanto, teve divulgação no Brasil, incluindo monografias essenciais, tais como *Arquitetura colonial – As artes na Bahia* (Salvador, 1956) e *Arquitetura civil no período colonial* (Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 17, 1969). É sobretudo digna de nota a publicação, após o falecimento do autor, de uma coletânea de seus estudos referentes ao Nordeste, organizada pela Universidade Federal de Pernambuco em convênio com o Iphan: *Igrejas, casas e móveis – aspectos da arte colonial brasileira*, Recife, 1979.

Quanto a John Bury, seu único contato com o público brasileiro se dera por intermédio de dois breves artigos jornalísticos sobre o Aleijadinho, publicados em 1948 no *Boletim Shell*. Todos os seus trabalhos importantes – incluindo os fundamentais ensaios *Jesuit Architecture in Brazil* (1950), *Estilo Aleijadinho and the churches of the 18th century in Brazil* (1952) e, sobretudo, *The borrominesque churches of colonial Brazil* (1955) – eram conhecidos apenas por um reduzidíssimo grupo de especialistas.

Tive a inesperada surpresa de conhecê-lo pessoalmente em Portugal, por ocasião do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, promovido pela Universidade de Coimbra em 1986. Embora seu nome constasse da lista de participantes que me fora previamente enviada, deduzi que deveria tratar-se de um homônimo, já que, no Brasil, há mais de trinta anos não se ouvia falar desse autor de quem eu conseguira, não sem dificuldades, localizar em bibliotecas européias os textos acima citados.

John Bury trazia em sua bagagem cópia do capítulo que redigira em 1984 para a *The Cambridge History of Latin America* sobre a arquitetura e arte no Brasil colonial, na esperança, disse-me então, de que algum brasileiro presente ao simpósio de Coimbra porventura se interessasse pela sua publicação no Brasil. Prometi encaminhar o texto à

Revista do Patrimônio e à Revista Barroco de Minas Gerais e de volta ao Brasil fiz algumas gestões nesse sentido.

Mas a idéia da publicação de um livro com todos os textos do autor relativos ao Brasil não demorou a tomar corpo. Foi a origem da edição pela Nobel, em 1991, da coletânea "Arquitetura e arte no Brasil colonial", atualmente esgotada. A obra se tornou referência obrigatória para os estudos e pesquisas na área, juntamente com os dois títulos de autoria de Germain Bazin mencionados no início desta apresentação.

Postas em paralelo, as obras dos dois autores apresentam versões diferentes e complementares da história da arquitetura e escultura do Brasil colonial. Germain Bazin insere-se na linha oficial de interpretação dos fenômenos artísticos no Brasil, inaugurada pela historiografia "modernista" que surgiu na terceira década do século passado e foi alimentada pelos autores ligados à instituição federal responsável pelo patrimônio histórico e artístico nacional, atual Iphan. Lembre-se que Bazin foi encarregado de escrever os livros mencionados acima pelo próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade, fundador e diretor da instituição por trinta anos, e teve à sua disposição os arquivos e as publicações anteriores daquele órgão.

John Bury, ao contrário, pode ser considerado um outsider, e suas pesquisas independentes eram vistas com certa desconfiança, como ele mesmo conta na Introdução que redigiu especialmente para a primeira edição da coletânea de seus artigos. Sua análise dos fenômenos arquitetônicos e artísticos da era colonial privilegia a contextualização internacional dos mesmos, em detrimento da interpretação nacionalista inaugurada pelos modernistas. É mesmo provável que seus ensaios não tenham recebido no Brasil na época a merecida divulgação, em virtude desse fato.

Os temas estudados por John Bury -- o Aleijadinho, as igrejas curvilíneas de Minas Gerais e a arte jesuítica -- são os mesmos que nas décadas de 40 e 50 do século XX concentraram as atenções dos estudiosos da área, dentro e fora dos círculos do IPHAN. Esses temas mereceram, por exemplo, ensaios de Lucio Costa e Paulo Santos, entre outros.

Os primeiros textos sobre o Aleijadinho refletem algo da visão romântica delineada pelo viajante inglês Richard Burton, que visitou Congonhas em 1867 e deixou suas impressões registradas no livro "The highlands of the Brazil", freqüentemente citado como referência. A ênfase dada à questão da doença explica-se nessa ótica que também transparece na biografia do Aleijadinho redigida por Rodrigo Ferreira Brêtas, em 1856.

Mas, progressivamente, o interesse de John Bury pelas obras em si mesmas prevalece sobre os aspectos biográficos e a questão do handicap físico do artista,



suscitando um entusiasmo crescente que o leva ao extremo de definir um "estilo Aleijadinho" na arquitetura e ornamentação das igrejas mineiras da segunda metade do século XVIII. Estilo esse que o próprio autor reconheceu, nos textos seguintes, tratar-se de uma "variação do rococó" ou do conjunto de "representações do rococó mineiro evoluído".

Os ensaios sobre "A arquitetura jesuítica" e "As igrejas borromínicas do Brasil colonial" são textos de notável erudição que contextualizam essas manifestações artísticas no panorama internacional do Maneirismo e do Barroco, com identificação de monumentos europeus que podem ser considerados precedentes importantes para as obras construídas no Brasil.

O texto de síntese elaborado em 1984 para inclusão no "The Cambridge History of Latin America" constitui referência obrigatória para os pesquisadores da arquitetura colonial, graças às valiosas citações de tratados teóricos de arquitetura e ornamentação dos séculos XVI ao XVIII, possivelmente utilizados pelos projetistas coloniais. Nesse campo, John Bury encontrava-se em terreno privilegiado, já que sua biblioteca particular, considerada uma das melhores da Inglaterra em tratadística, inclui edições raras de Serlio, Vignola e Palladio, entre outros.

O texto que versa sobre a terminologia dos estilos arquitetônicos foi escrito para apresentação no II Congresso do Barroco no Brasil, na cidade de Ouro Preto em setembro de 1989, que também contou com a participação de Germain Bazin. Impedido de viajar na ocasião por questões de saúde, John Bury viria, entretanto, ao Brasil dois anos mais tarde para o lançamento, no Rio de Janeiro e em São Paulo, da primeira edição deste livro, que recebeu o título do texto de 1984 "A Arquitetura e a Arte do Brasil colonial".

Finalmente, após a primeira edição do livro, o autor encaminhou à organizadora seu artigo sobre o Santuário de Congonhas, recomendando sua inserção caso fosse feita uma segunda edição. Por essa razão figura em último lugar na ordem de entrada dos textos, organizados em sequência cronológica. Por questões de coerência técnica dos assuntos, foram omitidos os três textos relativos a Portugal incluídos na primeira edição.

Nascido em Langridge, na Inglaterra, em 10 de julho de 1917, John Bernard Bury vive atualmente em Londres em companhia da esposa Anne, continuando seus trabalhos de pesquisa. Sua preocupação principal é o destino a ser dado à valiosa biblioteca que acumulou ao longo dos anos. A parte brasileira deste acervo já encontrou fim adequado na futura incorporação à biblioteca do Centre for Brazilian Studies, da Universidade de Oxford, dirigida por Leslie Bethell.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira





INTRODUÇÃO

É com grande prazer que dedico esta coletânea de artigos sobre a arquitetura brasileira e portuguesa a minha prezada amiga Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, em homenagem às valiosas contribuições que ela própria vem trazendo à história da arte e arquitetura do Brasil colonial e também em reconhecimento pelo seu corajoso e paciente trabalho na organização deste livro e revisão dos artigos nele publicados, que graças à sua iniciativa foram reunidos pela primeira vez em um volume.

Meu primeiro contato com a arquitetura e escultura do Brasil colonial foi através de uma passagem da página 93 do livro de Sacheverel Sitwell, *Spanish Baroque Art* (Londres, 1931), lida em 1934 em meus tempos de estudante. Nessa passagem, Sitwell inflama a imaginação de seus leitores revelando que o Brasil era literalmente repleto de maravilhosas igrejas, conventos e palácios barrocos aos quais os próprios brasileiros pareciam não dar atenção, permanecendo portanto esses tesouros virtualmente desconhecidos, à espera de serem descobertos pelos historiadores da arte. E ainda mais estimulante para leitores entusiastas (e eu certamente era um deles) era a breve referência feita por Sitwell ao lendário Aleijadinho, que, trabalhando com os instrumentos atados aos pulsos, esculpira púlpitos, painéis de retábulos e imagens para igrejas espalhadas por toda parte na remota região de Minas Gerais.

As impressionantes palavras de Sitwell instilaram em meu espírito a fascinação pelo barroco transplantado nos trópicos pelos portugueses e, durante meus estudos de História moderna em Oxford (1935-1938), ocorreu-me a idéia de que o barroco colonial de Portugal e Espanha poderia constituir um tema "novo" ideal para ocupar alguns anos de pesquisa, levando a uma tese de doutorado. Entretanto, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939, a idéia permaneceu em suspenso, até que em 1943, transferido do posto do 14º Exército sediado na Birmânia, para o 8º Exército no norte da África, fui obrigado a permanecer várias semanas em Bombaim à espera de um navio que me levasse ao Egito. Constatei então que de Bombaim poderia facilmente alcançar Basseim, que havia sido uma das principais cidades fortificadas portuguesas na costa ocidental da Índia. Abandonadas e cobertas de vegetação desde muito, as abóbadas fraturadas das igrejas, visíveis através das folhagens de imensas mangueiras, constituíam um melancólico e estranho espetáculo. E, enquanto rascunhava algumas medidas e esboços, novamente ressurgia meu entusiasmo juvenil pela arquitetura colonial portuguesa inspirado por Sacheverel Sitwell.

Logo depois da guerra, empreguei-me numa companhia internacional de petróleo e fui enviado à América do Sul para aprender meu trabalho – produção do petróleo bruto

na Venezuela, refinação em Curaçao e distribuição e marketing no Brasil. Viajei então por todo o Brasil, visitando todos os estados, com exceção do Mato Grosso e do Rio Grande do Sul. Alguns dias de folga no Carnaval e na Semana Santa possibilitaram minha ida a Belo Horizonte, de onde fiz uma série de excursões às principais cidades e povoações do século XVIII, incluindo Congonhas do Campo, Sabará e até mesmo a retirada fazenda da Jaguará, então propriedade de um inglês chamado Chalmers, cujo filho mais novo, por curiosa coincidência, havia sido meu oficial comandante em 1941-1942.

Em cada uma de minhas viagens a Minas, permanecia vários dias em Ouro Preto. Uma manhã, por ocasião de minha primeira viagem, tive o privilégio extraordinário de ver os ossos do Aleijadinho, que me foram mostrados, reverentemente, pelo sacristão da matriz de Antônio Dias, Manuel de Paiva. Em minha segunda viagem, fui convocado pelo cônego Raimundo Trindade à sua residência na rua Direita. Ele queria extrair de mim a promessa de que, se eu escrevesse sobre o Aleijadinho, trataria com respeito sua memória, sem "sensacionalismos". Posteriormente, no Rio de Janeiro, uma mensagem similar foi-me transmitida com muito tato pelo altamente respeitado Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor (e fundador) da SPHAN, que eu voltaria a encontrar nove anos mais tarde em Lisboa. Infelizmente nunca tive a honra de ser apresentado a Lucio Costa, a quem todos os interessados em arte deviam a demonstração de que materiais, cores e aspectos decorativos tradicionais da herança colonial poderiam ser incorporados à nova arquitetura funcional que se fazia no Brasil na linha de Le Corbusier (nessa época liderando o mundo), com grande benefício estético dos novos edifícios.

Antes de deixar o Brasil, em setembro de 1948, após quatorze meses de uma estada que atualmente rememoro como um dos capítulos mais estimulantes, pitorescos e agradáveis de minha vida, publiquei dois artigos sobre o Aleijadinho, breves textos jornalísticos com muitas ilustrações e sem maiores pretensões e méritos literários ou acadêmicos (Boletim Shell, v. 4, nºs 42 e 43, abril e junho respectivamente), republicados posteriormente em inglês (Shell Magazine, Londres, fevereiro de 1949), com excelentes fotografias de Joaquim e Janine Matos Sequeira.

Depois de minha volta à Inglaterra, comecei a escrever os artigos sobre o Aleijadinho, incluídos no presente livro. Proferi também, com o patrocínio da Anglo-Brazilian Society, uma série de palestras nas universidades de Oxford, Cambridge e Londres e em outras instituições como a Ecclesiological Society e o Victoria & Albert Museum. Seguindo as indicações dadas por Philip Goodwin e G. E. Kidder Smith em seu eloqüente livro ilustrado *Brazil Builds* (Nova York, 1943), e também os conselhos de



Agnes Claudins (que era correspondente residente no Rio de Janeiro da Architectural Review de Londres durante minha estada no Brasil), os temas que escolhi para as referidas palestras foram a arte e arquitetura barrocas em Minas Gerais, os paralelos portugueses e, adicionalmente, graças a Lucio Costa, os elementos decorativos coloniais na arquitetura brasileira contemporânea.

Meu último contato com o Brasil, indireto mas evocativo, ocorreu em 1957, quando, participando em Lisboa do III Colóquio Luso-Brasileiro, onde novamente encontrei o Dr. Rodrigo Melo Franco, tive continuamente de volta à memória a arte e a arquitetura do Brasil colonial durante todo o tempo do colóquio. Nenhuma ocasião posterior tendo se apresentado para visitar o Brasil, tive progressivamente o foco de interesse de meus estudos transferido para a arte e arquitetura de Portugal (especialmente na região do Minho), com as quais fui-me tornando cada vez mais familiar devido ao fácil acesso de Portugal a partir da Inglaterra. Em setembro de 1956, fui eleito Vogal Correspondente Estrangeiro da Academia Nacional de Belas Artes de Portugal.

Na década de 1950, meus estudos sobre o Brasil e Portugal foram beneficiados pelo estímulo de Robert Smith, com quem tive o grande prazer de me relacionar pessoalmente enquanto meus estudos portugueses eram estimulados e apoiados por Mário Chicó, historiador da arquitetura da primeira linha ao qual fui apresentado pelo meu excelente amigo Carlos de Azevedo. (Ainda hoje lamento as mortes prematuras de Robert Smith e Mário Chicó, dois estudiosos insubstituíveis, que poderiam ter deixado muito mais obras de valor permanente, se tivessem vivido apenas alguns anos mais).

Na Inglaterra tive ainda a grande sorte de me relacionar com Nikolaus Pevsner, Rudolf Wittkower e René Taylor, três brilhantes historiadores da arquitetura a cada um dos quais sou devedor em diferentes aspectos, de valiosos conselhos tanto quanto de seu exemplo e do estímulo trazido por muitas discussões sobre princípios teóricos.

Entre 1964 e 1972, vivi primeiro em Zurique e depois em Haia. A ausência de bibliotecas especializadas nessas cidades reduziu minhas pesquisas, obrigando-me a despendar grande parte de meu tempo vago, energia e recursos na constituição de minha própria biblioteca. Durante os anos passados na Suíça, influenciado pela proximidade da Itália, comecei a especializar-me cada vez mais nos estudos que já iniciara em 1959 sobre o humanista português Francisco de Holanda (1516/17 – 1584) e sua visita à Itália em 1538-1541.

O Brasil tornava-se então cada vez mais recuado em meu espírito e por volta de 1972 já tinha decidido, dada a improbabilidade de voltar a esses estudos anteriores, que

eu deveria vender ou dar de presente minha pequena, mas muito útil, coleção de livros brasileiros, incluindo praticamente todos os volumes antigos da Revista e Publicações da SPHAN. Entretanto, fiquei feliz de não tê-lo feito, pois no ano seguinte fui inesperadamente convidado a contribuir com um capítulo sobre "A arquitetura e a arte do Brasil colonial" para o volume 2 da *The Cambridge History of Latin America*, um novo e importante empreendimento patrocinado pela Cambridge University Press. Relutei em aceitar o convite por me sentir tão fora de contato com o tema que havia virtualmente abandonado há quase um quarto de século. Todavia, asseguraram-me que não poderia ser encontrada outra pessoa para o trabalho e que deveria aceitar a responsabilidade. A recusa a esse tipo de apelo era difícil para mim pelo fato de pertencer a uma família com quatro gerações de historiadores: meu avô havia sido o editor da *The Cambridge Ancient History* e da *The Cambridge Mediaeval History*, meu primo Patrick Bury, da *The New Cambridge Modern History* e meus dois filhos são também historiadores.

A redação do aludido capítulo para a CHLA acabou revelando-se uma tarefa árdua porque não conhecia então ninguém na Inglaterra (ou no estrangeiro) com quem pudesse discuti-lo; mesmo os consultores aos quais o editor Leslie Bethell enviou meu texto preliminar não puderam fornecer-me quaisquer contribuições úteis e construtivas. Assim sendo, a única ajuda positiva que recebi foi a da senhora Visentini, da embaixada brasileira em Londres, que me proporcionou todas as facilidades para pesquisar na biblioteca da embaixada, possibilitando-me a consulta de um certo número de publicações recentes, de cuja existência não poderia ter tido ciência de outra forma.

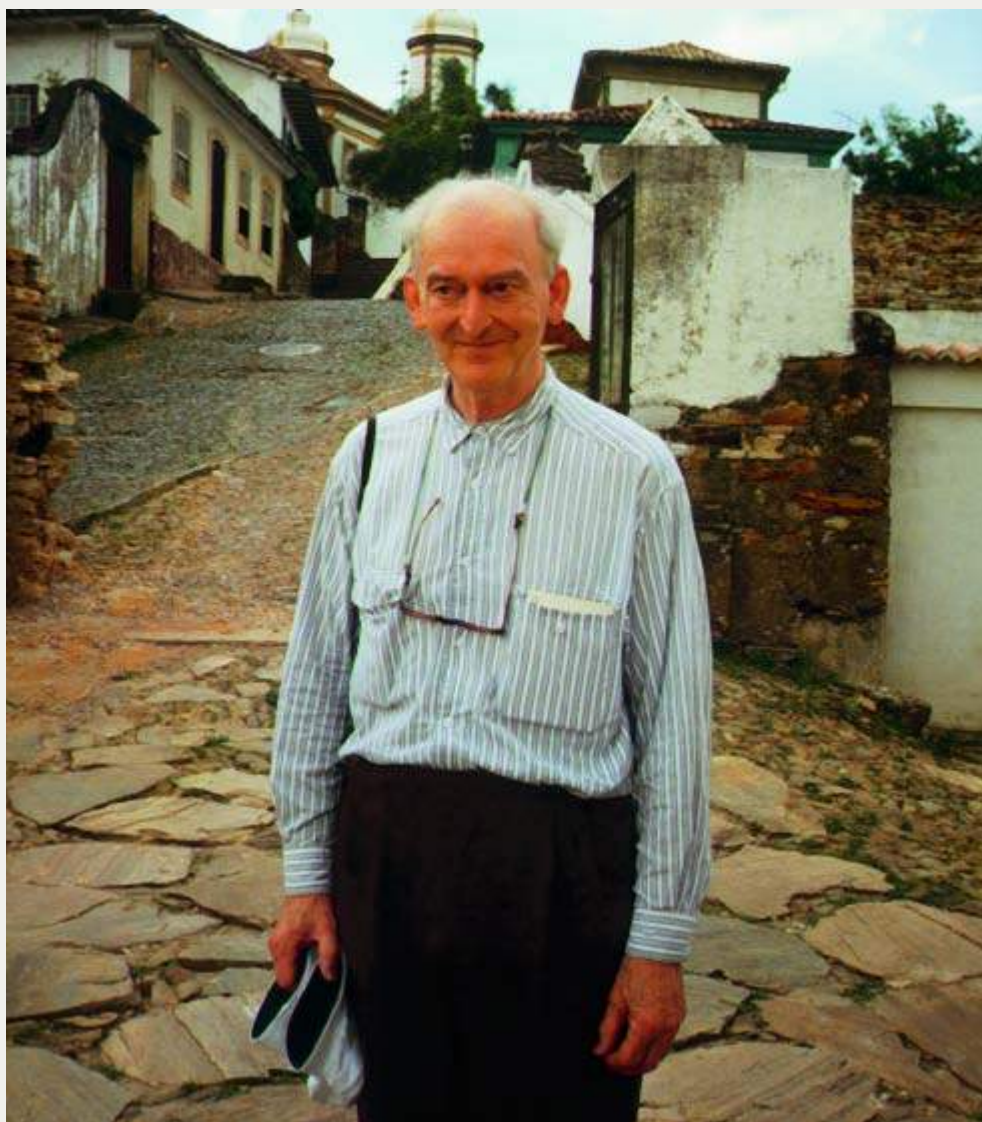
No entanto, apesar das dificuldades que eu temia resultarem em defeitos, fiquei satisfeito de retornar ao tema da arquitetura no Brasil colonial neste capítulo da CHLA porque ele me deu a oportunidade de desenvolver um aspecto ao qual, segundo meu conhecimento, ainda não havia sido dada atenção suficiente: a influência dos tratados teóricos de arquitetura no desenho de algumas igrejas coloniais. Infelizmente, o impacto do que tinha a dizer sobre o assunto resultou bastante diminuído na CHLA pela recusa da Cambridge University Press em admitir ilustrações. A tradução incluída neste livro corrige esta omissão, possibilitando aos críticos julgarem por eles mesmos a validade de minha tese.

Espero que a precedente notícia autobiográfica tenha trazido esclarecimentos sobre as limitações impostas aos meus artigos pelas circunstâncias nas quais foram escritos. Erros e omissões serão certamente inevitáveis e posso apenas pedir aos leitores que os considerem com um olhar caridoso e tolerante.



Em conclusão, mais uma vez agradeço calorosamente a Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira pelo simpático interesse que ela teve nesta publicação. Sou-lhe extremamente grato pelo espírito de gentileza e generosidade, típico dos brasileiros (se me permitem dizê-lo), com o qual ela empreendeu a tarefa da organização deste livro, que considero tanto dela quanto meu.

John Bernard Bury



John Bury em Ouro Preto
em 1991.





O ALEIJADINHO

Em 1867, quando Sir Richard Burton visitou a cidade setecentista de São João del Rei, fundada durante o ciclo do ouro no montanhoso interior do Brasil, sua atenção foi despertada pela igreja de São Francisco de Assis. Quando lhe disseram que aquela fachada toda ornamentada com esculturas era "trabalho manual de um homem sem mãos, conhecido como o Aleijadinho", Burton ficou curioso e procurou mais informações. Ficou sabendo então que o Aleijadinho trabalhava "com instrumentos ajustados por um assistente aos tocos que representavam seus braços". Esse bom cavalheiro da era vitoriana, viajado e de muitas leituras, não ficou entretanto demasiado surpreso, pois conhecia um precedente similar. "Seu caso", escreveu então, "não é o único registro conhecido de uma surpreendente atividade exercida por homem ou mulher deficiente. Lembremo-nos da falecida Miss Biffin". Possivelmente, Burton recordava-se ainda do noticiário por ocasião dos funerais de Sarah Biffin, falecida em 1850. Nascida em 1784, sem pés nem mãos, aprendera a pintar apesar de sua deficiência, chegando mesmo a receber a medalha da *Society of Arts*, em 1821, assim como o patrocínio da Família Real Inglesa.

Viajante de notável talento e dons de observação, infelizmente Richard Burton não estendeu seu interesse pelo Aleijadinho a estudos mais detalhados sobre sua vida e arte. O barroco e o rococó estavam na época fora de moda na Inglaterra, eclipsados pela revivescência do clássico e do gótico, e Burton compartilhava do desagrado de seus contemporâneos pelos estilos do século XVIII. Mesmo assim, sua breve referência ao Aleijadinho merece atenção, por ser uma das primeiras menções ao escultor fora de seu país natal.

"O Aleijadinho" era o apelido de Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), artista que, apesar de ser a figura central de um original estilo colonial, ainda é quase desconhecido fora da América do Sul. Para compreender seu trabalho e o que este significa, precisamos de uma rápida visão das origens e desenvolvimento da sociedade que se dedicava à mineração do ouro, em meio à qual ele viveu e trabalhou. Em fins do século XVII, foi descoberto o ouro nos montanhosos sertões do interior do Brasil, datando algumas descobertas já da década de 1680, embora o anúncio oficial só tenha sido feito em 1695. Nos anos subseqüentes, novos depósitos de ouro foram localizados na mesma região e, posteriormente, diamantes numa área mais ao norte.

As primeiras jazidas foram descobertas, após longos anos de busca e grandes dificuldades, por exploradores nativos de ascendência portuguesa, vindos da meridional capitania de São Paulo. Esses homens haviam sido encorajados pela Coroa portuguesa com promessas de títulos de nobreza e direitos sobre suas descobertas. No entanto,



Este artigo foi publicado originalmente em *The Cornhill Magazine*, n. 979, Summer, 1949, pp. 69-80.

como a população total dos territórios paulistas em 1700 provavelmente não ultrapassasse quinze mil pessoas, logo foram superados pelo afluxo de imigrantes vindos diretamente de Portugal e de outras regiões do Brasil, na esteira dos quais vieram ainda milhares de escravos africanos. Tão aguda foi a hostilidade criada entre os paulistas, primeiros ocupantes da área, e os adventícios, que ocorreram choques armados, dando origem à chamada Guerra dos Emboabas, encerrada por volta de 1708 com a decisiva vitória dos imigrantes.

No século XVIII, a técnica de mineração era principalmente a da extração do ouro de aluvião. Entre 1700 e 1770, o Brasil produziu cerca da metade de todo o ouro obtido no resto do mundo durante três séculos, de 1500 a 1800. A produção aumentou verticalmente desde a época das primeiras descobertas, na década de 1690, chegou ao ápice na década de 1760, e daí por diante decaiu rapidamente. Boa parte do ouro foi usada por Portugal para compensar sua balança comercial desfavorável com relação à Inglaterra, conseqüência do Tratado de Methuen, de 1703. Esse tratado conferiu às manufaturas inglesas o monopólio de abastecimento do Império português e, como era garantido o pagamento em ouro, as indústrias inglesas tiveram um grande estímulo, e novas técnicas foram inventadas. O resultado da expansão da indústria têxtil foi um aumento na criação de ovelhas, em detrimento da agricultura. Isto, por sua vez, reduziu a demanda de mão-de-obra no campo e incentivou a migração para as cidades, cujas lucrativas indústrias estavam em expansão e necessitavam cada vez mais de mão-de-obra. Assim, vemos que a Revolução Industrial inglesa, com todas as suas conseqüências mundiais, pode ser atribuída em parte ao trabalho dos escravos africanos trazidos de Angola e Moçambique pelos portugueses para peneirar o ouro dos rios e das encostas das montanhas no remoto interior do Brasil. Em troca, a esquadra britânica protegia a travessia atlântica dos navios portugueses e seus tesouros, cobiçados por franceses e outros inimigos.

A história política de Minas Gerais – onde se concentravam as principais lavras de ouro – gira em torno da personalidade de seus governadores, fidalgos e generais portugueses com poderes mais ou menos despóticos. Tinham uma dupla tarefa: em primeiro lugar, impor a lei e a ordem numa sociedade heterogênea, de aventureiros em busca do ouro; em seguida, garantir que a Coroa obtivesse o Quinto, ou seja, a quinta parte do mesmo. Esses objetivos eram atingidos por meio de medidas drásticas, típicas do governo colonial setecentista. Todas as estradas que saíam da área de mineração ficavam oficialmente fechadas, exceto a que levava ao Rio de Janeiro, porto de embarque das barras de ouro para Portugal. Os pelotões de soldados de cavalaria lidavam de forma



selvagem com contrabandistas e infratores, e enormes prisões foram construídas nas principais vilas coloniais. Os mineradores, porém, não se submetiam passivamente. Em 1713, conseguiram impor sua vontade a um governador que tentara introduzir um sistema de taxaço mais rígido e, em 1720, repetiram o feito, tomando de surpresa o novo governador com uma insurreição armada, obrigando-o a assinar quinze artigos de lei que lhes garantiam diversos direitos. Entretanto, subestimaram o homem com quem estavam lidando. D. Pedro de Almeida e Portugal, conde de Assumar, apesar de moço, já tinha se distinguido na Guerra de Sucessão Espanhola, e ganharia mais tarde grande renome nas guerras da Índia portuguesa. Esperando apenas agrupar suas forças, capturou os líderes, executou um deles em público com requintes de crueldade e prendeu os demais, mandando ainda queimar as casas de todos os que haviam participado da insurreição.

O nome de Assumar é ainda hoje detestado em Minas Gerais, mas seus métodos foram eficientes. Nos cinquenta anos seguintes essa província deu pouco trabalho a seus governadores, apesar de duas ameaças permanentes: as revoltas dos escravos e o perigo dos fora-da-lei. A enorme população escrava de Minas Gerais, que ameaçara rebelar-se e massacrar os colonos brancos durante o governo do conde de Assumar, causava grande preocupação. No trabalho da mineração, a relação entre senhor e escravo era mais impessoal do que na agricultura, e o tratamento dispensado aos escravos em Minas Gerais, mais duro do que nas plantações de cana-de-açúcar do Nordeste do Brasil. No século XVIII, os escravos foragidos em Pernambuco fundaram um grande quilombo que só foi subjugado muitos anos depois, por meio de uma grande operação militar conhecida como Guerra de Palmares. Em Minas Gerais, nenhum quilombo resistiu por muito tempo, devido à eficiência dos implacáveis capitães-do-mato, contratados para perseguir os foragidos. Mas o medo e a desconfiança que os colonos brancos sentiam em relação aos negros se estendiam até mesmo aos mulatos. Nenhuma pessoa que tivesse sangue negro até a quarta geração tinha permissão de obter qualquer cargo municipal, proibição que não se aplicava em nenhum outro lugar do Brasil colonial. É possível que o Aleijadinho, mulato, inteligente e sensível, tenha visto essa discriminação com profundo ressentimento.

A segunda ameaça à segurança em Minas Gerais, que se reflete na legislação da época, revela com nitidez o aspecto de "fronteira sem lei" desses remotos povoados mineradores. Como em outras sociedades de fronteira, os criminosos e marginais que se refugiavam nas zonas agrestes constituíam séria ameaça. Crimes brutais eram atribuídos aos sertanejos fora-da-lei, no tempo da Colônia em Minas Gerais, e lemos a respeito de um bando de desordeiros que chamavam a si próprios de Valentões ou Bravos, que

costumavam freqüentar feiras e festas pelo prazer de provocar brigas e intimidar pessoas. Postavam-se numa encruzilhada e obrigavam todos os passantes a desmontar, tirar o chapéu e levar seus cavalos a pé até desaparecer de vista. A maioria desses cavaleiros errantes de vida irregular teve seu fim merecido e, no final do século XVIII, o bando já não existia.

A produção aurífera continuava a aumentar em meados do século XVIII quando, durante quase trinta anos (1735-1763), a capitania foi governada por uma das figuras mais simpáticas da história do Brasil Colônia, Gomes Freire de Andrade, o conde de Bobadella, notável militar e estadista. Seu longo governo coincidiu com o período de máxima prosperidade econômica e harmonia social em Minas Gerais. Todo o imposto anual levado do Rio de Janeiro a Lisboa foi avaliado, no ano de 1753, em cerca de três milhões de libras esterlinas. O declínio na produção das minas começaria, entretanto, poucos anos depois da morte desse governador. Por volta de 1790, estava reduzida a um terço e, em 1815, a um oitavo da obtida em 1760. Mas a Coroa portuguesa não queria ou não podia aceitar o esgotamento e, mesmo com a produção diminuída, os impostos continuaram a pesar sobre os mineradores empobrecidos.

As dificuldades decorrentes das tributações absurdas, estabelecidas dentro de uma inflexível visão mercantilista, estimularam um nacionalismo brasileiro precoce. Sublimes ideais de liberdade e independência foram sendo assimilados dos escritos dos filósofos franceses, e a bem-sucedida Revolta das Treze Colônias da América do Norte abria um precedente importante. De mais a mais, entre 1783 e 1788, a capitania foi governada por um fidalgo reacionário e tirânico, D. Luiz da Cunha Menezes, crescendo em consequência o descontentamento dos mineiros.

Esse sentimento chegou ao auge na conspiração de 1789, que apesar de malograda teve grande significação. Tal como a Insurreição de 1720, foi um movimento da classe alta, mas os inconfidentes de 1789, ao contrário de seus predecessores, sonhavam com a independência do Brasil. Eram advogados, administradores, militares e religiosos e, três deles, poetas de valor. A um desses poetas, Cláudio Manuel da Costa, que traduziu Adam Smith e foi o cérebro da conspiração, é atribuído o notável poema satírico *Cartas Chilenas*, no qual o odiado governador D. Luiz da Cunha Menezes é exposto ao desprezo e ao ridículo. Outro eminente conspirador, Tomás Antônio Gonzaga, escreveu encantadores poemas líricos que foram comparados por Sir Richard Burton, crítico competente, aos de Metastásio, poeta italiano do século XVIII. Gonzaga, que tinha sangue inglês, dedicou seus poemas mais famosos a sua noiva, Maria Dorotéia Brandão. O poeta



registra, de passagem, um interessante costume de sua época que revela as maneiras sofisticadas dos mineiros da classe alta no final do século: competia-lhes bordar, ou mandar bordar, o vestido de noiva de sua amada. Além de refinados, os conspiradores de 1789, com uma notável exceção – o alferes Joaquim José da Silva Xavier –, eram demasiado teóricos e idealistas para obter o apoio popular. Mesmo assim, representavam a única classe social na colônia que tinha consciência política, e portanto merecem o lugar de honra que sempre mantiveram na estima dos brasileiros como patronos da independência nacional.

A Inconfidência – literalmente “traição” – de 1789 foi punida com uma severidade que deu aos seus líderes uma aura de martírio, embora só Joaquim José da Silva Xavier tenha sido executado. Nada poderia ilustrar melhor a transformação da sociedade mineira nesse período do que o contraste entre o caráter e os objetivos dos líderes de 1720 e de 1789. Entretanto, as punições aplicadas indicam que, durante esses setenta anos, a atitude da Coroa portuguesa e dos governadores coloniais praticamente não mudou. E, como acontecera em 1720, a severidade desencorajou quaisquer novas idéias de rebelião. Minas entrou numa fase de declínio e pobreza, da qual sairia apenas momentaneamente com a declaração de Independência do Brasil em 1822.

O Aleijadinho pertencia à mesma geração dos inconfidentes. Sua arte, tal como a frustrada experiência política desses líderes, deve ser considerada num contexto de ruína econômica e insatisfação social.

Sabe-se muito pouco sobre sua vida, e os escassos detalhes apresentados por seu biógrafo original, Rodrigo José Ferreira Brêtas, já deram margem a incontáveis especulações. Brêtas era professor primário de Ouro Preto e antiquário amador. A biografia que escreveu sobre o “finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor”, foi publicada em dois capítulos num jornal local no ano de 1858¹. Como o Aleijadinho havia falecido apenas 44 anos antes, Brêtas pôde entrevistar diversos cidadãos de Ouro Preto, que na juventude haviam conhecido o escultor já velho. Entretanto, apesar de suas qualificações para o trabalho, os fatos que apresenta devem ser verificados². De toda forma, é na narrativa de Rodrigo Brêtas que se devem basear primeiramente todos os estudos sobre o Aleijadinho.

Ele nos relata que Antônio Francisco Lisboa era filho ilegítimo, e que seu pai, Manoel Francisco Lisboa, foi “um talentoso arquiteto português”, sendo a mãe, uma escrava africana. Como Portugal seguia o costume romano, a criança nascida de mãe escrava, ao nascer ou na ocasião do batismo, podia ser declarada livre pelo pai. O menino aprendeu a ler e escrever e é possível que tenha adquirido noções de latim, sendo este o



1 – A Igreja do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas e o Adro dos Profetas. (Arquivo do IPHAN/Pedro Lobo)

limite de sua educação formal. Descrevendo sua aparência física, Brêtas informa que “Antônio Francisco era um mulato escuro, tinha voz forte, a fala arrebatada e o gênio agastado. A estatura era baixa, o corpo cheio e mal configurado, o rosto e a cabeça redondos e volumosos; o cabelo preto e anelado, barba cerrada e basta, a testa larga, o nariz regular e algo pontiagudo, os beiços grossos, as orelhas grandes e o pescoço curto”³.

Consta que o Aleijadinho, quando jovem, gozava de perfeita saúde e se comprazia livremente nos prazeres sensuais. Teve um filho ilegítimo, a quem deu o nome de seu pai, Manoel Francisco. Afirmar ainda Brêtas que no ano de 1777, aos 39 anos de idade, foi vitimado de uma doença que o mutilou. Essa doença, característica central de sua vida, foi alvo de uma copiosa literatura no Brasil, focalizando dois aspectos principais: a questão geral da extensão do dano causado às mãos e o problema técnico de determinar qual sua natureza. O primeiro aspecto constitui o paradoxo principal de sua obra, “trabalho manual de um homem sem mãos”, como Burton tão bem expressou. O segundo, apesar de relevante, não tem importância direta para a compreensão de sua arte. Recentemente apareceram artigos referentes ao Aleijadinho em duas revistas inglesas, ambos mencionando que ele perdeu as mãos e trabalhava com o martelo e o formão amarrados aos tocos de seus braços. A tradição dessa informação data de 1818, quando John Luccock



visitou Minas Gerais, e foi repetida em 1827 por outro viajante, Friedrich von Weech. É evidente que Sir Richard Burton ouviu a mesma narrativa quarenta anos depois. Porém Auguste de Saint-Hilaire, viajante francês que esteve em Minas de 1816 a 1818, informou que o Aleijadinho apenas perdeu o uso das mãos. Assim, poucos anos depois da morte do artista já corriam duas versões conflitantes a respeito de sua doença.

Numerosas pesquisas foram feitas para esclarecer essa dúvida, como, por exemplo, cuidadosos estudos de sua caligrafia a partir de 1790. Nos documentos mais antigos, o Aleijadinho escrevia com letra firme e fluente, mas a partir de 1796 há uma notável deterioração, e seu último manuscrito conhecido, datado de 1802, apresenta uma caligrafia extremamente irregular e trêmula. Esses indícios de que suas mãos lhe falhavam são corroborados por alterações paralelas ocorridas no caráter e qualidade de suas esculturas, que apresentam nítidas diferenças de estilo e técnica nos períodos 1770-1794 e 1796-1809. O primeiro, época de sua maturidade artística, caracteriza-se por um elevado e sólido padrão de execução, harmonia, clareza e serenidade do espírito geral das obras. Em contraste, o trabalho posterior, embora inclua suas maiores obras-primas, nem sempre mantém o mesmo nível. As estátuas dos doze profetas (figuras 1 e 2) (1800-1805), em Congonhas do Campo, são as mais notáveis e impressionantes de toda sua produção.

2 – Adro dos Profetas e Jardim dos Passos. Santuário de Congonhas. (Arquivo do IPHAN/Pedro Lobo)

Por outro lado, as 64 imagens de madeira em tamanho natural (1796-1799), esculpidas para as capelas da Via Crúcis na mesma cidade, incluem obras toscas e grotescas. Se o trabalho da última fase é de qualidade irregular, caracteriza-se também pelo aspecto mais reflexivo, grave e, sobretudo, mais expressionista no estilo do que as esculturas mais antigas (figuras 3 e 4). Essa mudança pode ser atribuída às fortes dores provocadas pela doença, que, segundo consta, ele suportava com impaciência.

Entretanto, nem os estudos da caligrafia nem os da obra constituíram provas conclusivas sobre a doença. Assim, esperava-se que a questão fosse finalmente esclarecida pelo exame de seus ossos, exumados no ano de 1930 da sepultura contígua ao altar de Nossa Senhora da Boa Morte, na igreja paroquial de Antônio Dias. O crânio e os ossos maiores estavam reconhecíveis, embora ligeiramente deteriorados, mas não havia vestígio dos ossos menores das mãos e dos pés. Mais uma vez as provas apresentaram-se incompletas. Se os ossos menores se decompuseram depois de enterrados ou se ele foi enterrado sem os mesmos é uma questão que continua sem resposta.

Outra luz que poderia ser lançada sobre o assunto vem dos registros feitos pelos contemporâneos do Aleijadinho. Em primeiro lugar, há o texto citado por Brêtas, do capitão e vereador Joaquim José da Silva, datado de 1790. Ele informa que o Aleijadinho já estava tão doente na época, que tinha de ser carregado a todo lugar e ter formões amarrados a suas mãos para poder trabalhar. Em segundo, há o testemunho do Barão von Eschwege, engenheiro e geólogo alemão que veio a Minas Gerais a serviço da Coroa de Portugal. Escrevendo em 1811, ele descreve o Aleijadinho, usando o tempo presente, como "um aleijado com as mãos paralisadas". Mas fica claro que Eschwege não o encontrou, reproduzindo apenas o que ouviu dizer. Por fim, há o relato escrito por Rodrigo Ferreira Brêtas em 1858, presumivelmente compilado a partir de reminiscências de pessoas idosas que haviam conhecido o escultor:

"De 1777 em diante, as moléstias provindas, talvez em grande parte de excessos venéreos, começaram a atacá-lo fortemente. Pretendem alguns que ele sofria do mal epidêmico denominado Zamparina⁴ – que pouco antes havia grassado nesta província, e cujos resíduos, quando o doente não sucumbia, eram, quase sempre, infalíveis deformidades e paralisias – e de outros que nele se haviam complicado: a sífilis com o escorbútico. O certo é que, ou por ter negligenciado a cura do mal no seu começo, ou pela força invencível do mesmo, Antônio Francisco perdeu todos os dedos dos pés, do que resultou não poder andar senão de joelhos; os das mãos atrofiaram-se e curvaram, e mesmo chegaram a cair, restando-lhe somente, e ainda assim quase sem movimento, os



polegares e os indicadores. As fortíssimas dores que sofria continuamente nos dedos e a acrimônia do seu humor colérico o levaram, por vezes, ao excesso de cortá-los ele próprio, servindo-se do formão com que trabalhava⁵. As pálpebras inflamavam-se e, permanecendo neste 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 e feroz, que chegava mesmo a assustar a quem quer que o encarasse inopinadamente. Esta circunstância e a tortuosidade da boca o tornavam de um aspecto asqueroso e medonho.

Quando em Antônio Francisco se manifestaram os efeitos de tão horrível enfermidade, consta que certa mulher de nome Helena, moradora na rua do Areão ou Carrapicho, desta cidade, dissera que ele havia tomado uma grande dose de cardina (assim denominou a substância a que se referia), com o fim de aperfeiçoar seus conhecimentos artísticos, e que daí lhe havia provindo tão grande mal⁶.

3 – Passo do Senhor com a "Cruz-às-costas". Santuário de Congonhas. (Arquivo do IPHAN/Pedro Lobo)



4 – Senhor com a "Cruz-às-costas". Santuário de Congonhas. (Arquivo do IPHAN/Pedro Lobo).



Brêtas merece ser citado por extenso, não pelo valor intrínseco de suas informações, mas pelo uso que delas fizeram vários médicos brasileiros na tentativa de um diagnóstico a posteriori. Foram aventadas três hipóteses principais: lepra, boubas e sífilis. A hipótese da lepra tem a vantagem de corresponder perfeitamente aos sintomas descritos por Brêtas, e assim encontrou muitos defensores. Sua desvantagem é ter surgido há apenas vinte anos e nenhum dos autores mais antigos tê-la mencionado, além de ter sido uma doença muito comum em Minas colonial – e por certo teria sido identificada na época. Para superar essa séria contestação, o dr. René Laclete sugeriu que o Aleijadinho poderia ter sofrido de lepra nervosa, uma variante rara no Brasil de então.

A hipótese da boubas, ou framboesia trópica, foi proposta de maneira convincente pelo dr. Floriano Lemos. A boubas é uma doença produzida por um micróbio da mesma família do da sífilis e, segundo Lemos, teria existido em Minas Gerais no século XVIII. A lesão inicial é extremamente dolorosa, e sua progressão leva a mutilações semelhantes às referidas nos relatos sobre a doença do Aleijadinho. Finalmente a hipótese de sífilis, defendida pelo dr. Américo Valério e encampada por Rodrigo Brêtas, também poderia justificar os sintomas atribuídos à doença do artista, considerando-se os possíveis exageros dos informantes. Uma argumentação mais elaborada foi apresentada pelo dr. José Mariano, sugerindo que o Aleijadinho, um sífilítico hereditário, sofrera uma hemorragia cerebral em 1777, com conseqüente paralisia parcial, porém um tipo de acomodação permitira que a vítima conservasse o uso esporádico de certos membros.

Qualquer que tenha sido a doença do Aleijadinho e a natureza exata dos sintomas, é claro que seu corpo ficou horripelantemente deformado. As conseqüências sobre o seu caráter são narradas por Brêtas em termos dramáticos. A curiosidade e os olhares indiscretos provocados pela sua aparência humilhavam e mortificavam sua natureza orgulhosa e sensível. Tornou-se amargo, desconfiado e sujeito a violentos acessos de raiva. Mesmo quando recebia as maiores cortesias dos admiradores de seu trabalho, manifestava uma perversa argúcia em descobrir intenções de zombaria e desprezo nos elogios, chegando a extremas precauções para evitar que o observassem.

Depois da doença fatal, passou a usar um comprido casacão de grosso pano azul que lhe cobria os joelhos, calças e colete feitos de qualquer outro tecido adequado, e adaptava sapatos pretos aos pés, para que parecessem normais. Ao andar a cavalo, também trajava uma ampla capa de pano negro, com mangas longas. Usava a gola virada para cima, assim como um capuz e um chapéu de feltro marrom braguez, com as largas abas atadas no alto por duas fitas. Saía de casa ao raiar do dia e só voltava depois de



Vista da cidade a partir do
Santuário de Congonhas
(Arquivo do IPHAN)

escurecer. Quando trabalhava, mandava colocar biombos e toldos a sua volta, de modo a ficar totalmente oculto à visão. Afastado de todas as relações sociais, exceto alguns amigos íntimos com quem ainda conseguia se alegrar, encontrava alguma compensação na leitura. Informa Bretãs que "sua leitura favorita era a Bíblia", e também, segundo consta, "obras de medicina, em especial de química".

Filho de um senhor de escravos, o Aleijadinho também se tornou dono de escravos. Brêtas registra o nome de quatro destes: Maurício, Agostinho, Januário e Anna. Os dois primeiros eram auxiliares do mestre em sua arte. Januário, "um preto ignorante", provavelmente recém-chegado da África, tentou suicidar-se com uma navalha, "para não ter de servir a um senhor tão hediondo", porém mais tarde tornou-se um servidor fiel e dedicado. Segundo Brêtas, Maurício era o escravo favorito do Aleijadinho, aquele que lhe adaptava os formões e a marreta às mãos deformadas. Sempre dividia em partes iguais com Maurício os pagamentos que recebia por seu trabalho. Mesmo assim, causa espanto a fidelidade demonstrada pelo escravo, pois o Aleijadinho nem sempre conseguia se controlar, e freqüentemente surrava o escravo com a mesma marreta que este lhe atara às mãos.



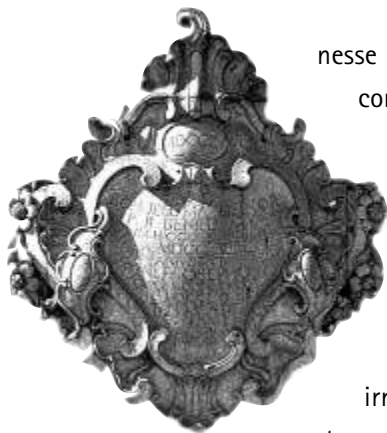
Embora bem remunerado, o Aleijadinho era negligente em questões de dinheiro. Pagou pela educação de seu meio irmão legítimo, o padre Félix Antônio Lisboa, distribuía muitas esmolas, foi roubado e também vítima de fraudes por mais de uma vez. Ficou cego em 1812 e morreu em 1814, na minúscula casa de sua nora, a mulata Joana Lopes, que se casara com seu filho ilegítimo em 1800. Escrevendo em 1858, Brêtas observa: "Vive ainda a nora do Aleijadinho, se bem que em mau estado existe também a casa em que este faleceu; num dos pequenos departamentos interiores dela vê-se o lugar em que, deitado sobre um estrado (três tábuas sobre dois toros ou cepos de pau pouco ressaltados do pavimento térreo), jazeu por quase dois anos, tendo um dos lados horripilantemente chagado, aquele que por suas obras de artista tanto havia honrado a sua pátria!"

Como não poderia deixar de acontecer, os estranhos e mórbidos incidentes da vida do Aleijadinho, aliados a sua genialidade, provocaram rápida proliferação de lendas. Iniciadas possivelmente enquanto ele ainda era vivo, tornaram-se abundantes nos anos que se seguiram a sua morte, continuando a correr à larga até hoje. Ainda se diz em Ouro Preto, por exemplo, que ele trabalhava no escuro. A biografia de Brêtas é recheada de episódios ilustrativos de sua natureza orgulhosa e desconfiada, de seu gênio artístico excepcional, de seu naturalismo e perícia como escultor de retratos e de seu talento para a caricatura. Na opinião do próprio biógrafo, muitas dessas anedotas podem ser consideradas exageradas ou mesmo inventadas: "Desde que um indivíduo qualquer se torne célebre e admirável em qualquer gênero, há quem, amante do maravilhoso, exagere indefinidamente o que nele há de extraordinário, e das exagerações que se vão depois sucedendo e acumulando chega-se a compor finalmente uma entidade verdadeiramente ideal. É isto o que, pode-se dizer, até certo ponto, aconteceu a Antônio Francisco".

Apesar desse comentário, o tom geral do texto de Brêtas mostra que ele próprio estava muito contaminado pelas lendas, e portanto a biografia que escreveu deve ser tratada com alguma cautela. Entretanto, até mesmo suas histórias semilendárias, muitas provavelmente narradas por Joana Lopes, uma parteira de 89 anos, têm certo valor indireto. Descontando os exageros, salta à vista um fato importante, o de que o Aleijadinho não era apenas um homem fisicamente doente, mas também um neurastênico. Seu pavor de ser visto pode ser explicado, como sugere Brêtas, pela consciência do horror que sua aparência inspirava. Porém, o medo neurótico que o fazia imaginar zombarias, até mesmo de parte de seus admiradores, só pode ser explicado por um desvio de comportamento.

Recibo de prestação de serviços de Aleijadinho, 1796.





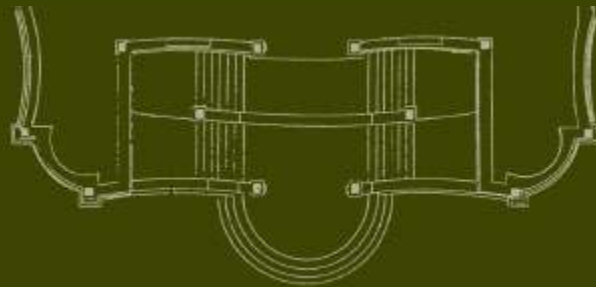
Há ainda outras evidências de uma espécie de instabilidade encontrada nesse brilhante e neurastênico descendente de pai português e mãe africana. Ao comprar escravos, ele seguia o costume da raça de seu pai – e era essa tradição que seguia ao espancar Maurício. Mas seus incontroláveis ataques de mau gênio são significativos, em especial quando se considera que ele dividia seus ganhos com aquele mesmo escravo, isto é, normalmente o tratava como igual. Sem aceitar integralmente os fatos narrados por Brêtas, admitimos que eles indicam uma subjacente e profunda divisão na lealdade devida ao pai e à mãe, duas tradições aparentemente irreconciliáveis. Do ponto de vista artístico, essa dupla personalidade transparece no trabalho de sua última fase, em Congonhas do Campo.

Brêtas indica o ano de 1777 como o do início da doença do Aleijadinho. Sabemos, porém, que a mesma tem história anterior a essa data. Uma anotação no livro-caixa de uma igreja de Ouro Preto registra os gastos feitos em 1776 com o aluguel de dois negros "que carregavam Antônio Francisco Lisboa para que ele inspecionasse os projetos". Brêtas também dá a entender que a doença provocou uma mudança fundamental no caráter do escultor, mas há motivos para rejeitar uma hipótese tão simplista. Como jovem sensível que era, a liberdade de que desfrutava deveria tê-lo feito ainda mais consciente de ter nascido escravo e ser filho ilegítimo. Como mulato, seu status era equívoco numa sociedade que reconhecia apenas duas classes, a dos senhores europeus e a dos escravos africanos. Sofrendo as restrições sociais decorrentes da mistura de sangues e das deformidades físicas, que dificultavam sua auto-expressão e o privavam da companhia de seus contemporâneos em termos de igualdade, é provável que distúrbios de sua personalidade se tenham manifestado já bem cedo em sua vida. É significativo que nunca tenha se casado. Brêtas faz referência a "excessos venéreos", o que levou alguns críticos imaginosos a apresentarem o Aleijadinho como portador de uma sensualidade irrefreada. Essas idéias sensacionalistas não merecem crédito. Ao contrário, é razoável supor que ele tenha sido vítima de inibições que perduraram por toda a sua vida, e que, mesmo sem os efeitos da doença, com a idade, essas inibições terminariam por isolá-lo do convívio de seus semelhantes.



NOTAS

- 1 – Trata-se do *Correio Oficial de Minas* (Ouro Preto, n. 169 e 170, 1858) [N.O.].
- 2 – Essa verificação feita por pesquisadores do IPHAN e especialmente Judith Martins foi corrigida em 44 notas minuciosas do texto na *Publicação da DPHAN* (Rio de Janeiro, n. 15, pp. 23-25, 1951) [N.O.].
- 3 – Rodrigo J. Ferreira Brêtas. "Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa ...", in *Publicação da DPHAN* (Rio de Janeiro, n. 15, p. 23, 1951) [N.O.].
- 4 – A cantora e cortesã veneziana Anna Zamperini foi durante quatro anos (1770-1774) o furor de Lisboa, e de seu nome foi cunhada a palavra para descrever a paixão contagiosa que ela inspirava. Uma epidemia que grassou no Rio de Janeiro durante o vice-reinado de Luis de Vasconcellos e Souza (1779-1790) foi batizada de Zamparina, em alusão a seu caráter contagioso e agitado, e diz-se que a própria Zamperini caiu vítima dessa epidemia numa fase anterior em que esta se alastrou em Portugal. Os sintomas característicos eram a diarreia e subsequente paralisia.
- 5 – "Colocava convenientemente o formão sobre o dedo que tinha de cortar e ordenava a um de seus escravos, que eram oficiais ou aprendizes de talha, que sobre ele desse uma forte pancada de macete." (Nota de Rodrigo Ferreira Brêtas, op. cit., p. 24.)
- 6 – "Pretendem alguns que a charlatanaria desse tempo anunciava à venda uma substância que tinha a virtude de aumentar as forças da inteligência, 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." (Nota de R. F. Brêtas, op. cit., p. 25). Escrevendo em 1818, Saint-Hilaire acrescenta: "Contaram-me que, enquanto era ainda muito jovem, o escultor decidiu tomar não sei que beberagem, com a intenção de aumentar a vitalidade e elevar o espírito, perdendo, desta maneira, o uso das extremidades".



OS DOZE PROFETAS
DE CONGONHAS DO
CAMPO

2



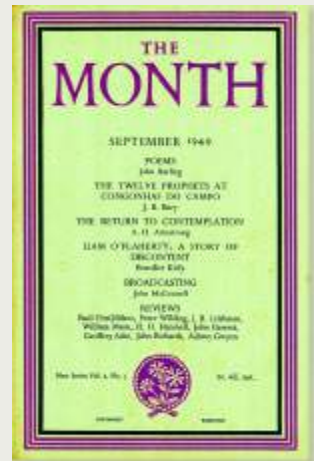


OS DOZE PROFETAS DE CONGONHAS DO CAMPO

A igreja do Santuário de Congonhas do Campo fica no alto de uma colina, na melancólica e remota região montanhosa de Minas Gerais, no interior do Brasil. Tem à frente um imponente adro ou pátio fronteiro, em cujos parapeitos se agrupam doze estátuas de profetas. A paisagem ao redor constitui um magnífico cenário para as esculturas, descortinando vasto panorama de desoladas colinas, limitado a leste pela massa azulada da serra do Ouro Branco e ao norte pela serra de Santo Antônio, ao longe. A igreja data de 1761, o adro de fins do século XVIII e as estátuas dos primeiros anos do XIX, sendo obra de um artista local, já idoso na época e com as mãos mutiladas por uma doença.

Chega-se à igreja subindo uma ladeira íngreme, que atravessa um jardim bem cuidado, ladeado por uma série de capelas de forma cônica chamadas Passos (Via Crucis) (figura 1), nas quais encontra-se uma seqüência de cenas da Paixão, representadas por grupos de imagens de madeira em tamanho natural. Essas figuras toscas, pintadas com cores brilhantes, são obra do mesmo artista aleijado que esculpiu os profetas. Estão dispostas de forma dramática e surpreendem pela mistura de realismo e caricatura¹ (figura 2). A distribuição em ziguezague das capelas dos Passos, acompanhando a ladeira, lembra um projeto semelhante, embora mais elaborado: a igreja do Bom Jesus do Monte, próxima a Braga, no Norte de Portugal. Já o adro com suas estátuas faz lembrar o Pátio dos Reis do Santuário dos Remédios em Lamego, na Beira Alta. Congonhas é uma prima humilde dessas esplêndidas obras portuguesas, com suas escadarias cascadeantes, suas esculturas, urnas, torres, colunas e fontes. Entretanto, as esculturas dos doze profetas de Congonhas têm um interesse especial e uma importância sem paralelo em comparação aos monumentos portugueses citados.

As primeiras descrições impressas de Congonhas do Campo e sua igreja figuram nas publicações dos livros de viagem dos visitantes europeus que excursionaram por Minas Gerais no século XIX. O Barão von Eschwege visitou Congonhas em 1811, precedendo Auguste de Saint-Hilaire e John Luccock, em 1818, Friedrich von Weech, em 1827 e Sir Richard Burton, em 1867. Os mesmos temas se repetem em todas as referências desses viajantes aos doze profetas. Primeiro, seu escultor tinha as mãos deformadas. Segundo, tratava-se de um "primitivo". Terceiro, os elogios à obra são um tanto reticentes, pois, ao que tudo indica, os visitantes não conseguiam acreditar que obras de arte genuínas pudessem existir num local tão remoto e rústico. Saint-Hilaire e Von Weech tiveram o cuidado de proteger-se da possível zombaria de seus leitores novecentistas, destacando que "essas estátuas não são obras-primas".



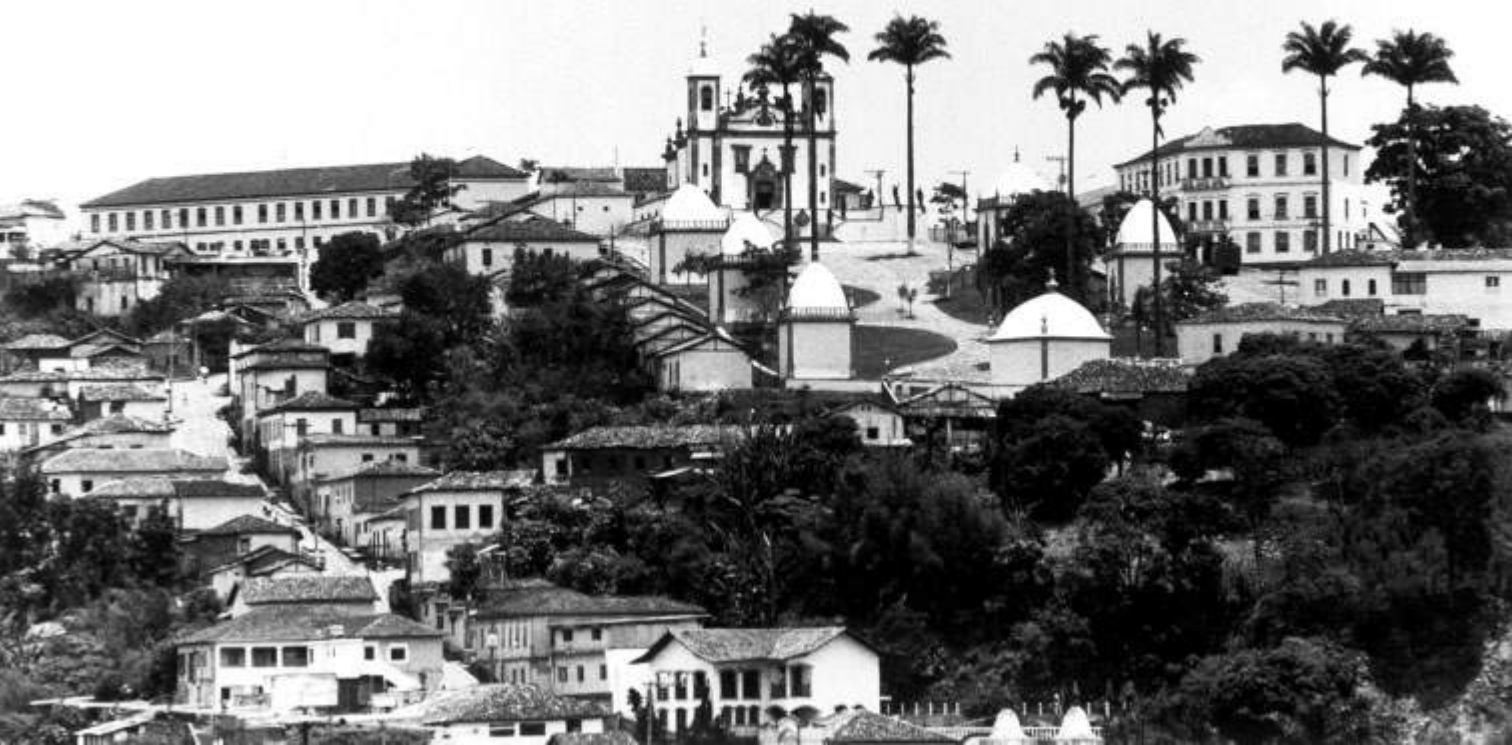
Este artigo foi publicado originalmente em *The Month*, v. 2, n. 3, Londres, setembro de 1949, pp. 152-171.



1 – Passo da prisão.
Santuário de Congonhas
(Arquivo do IPHAN/
Pedro Lobo)

Eschwege visitou Congonhas quando o artista ainda era vivo, embora os dois nunca tenham se encontrado, como ficou evidenciado. E seus comentários não diferem dos de seus sucessores: "O escultor mais importante daqui", escreve ele, "é um homem aleijado com as mãos paralisadas às quais ele amarra o formão, executando desta maneira seus trabalhos artísticos. Embora o panejamento das estátuas às vezes careça de bom gosto e a anatomia esteja fora de proporção, não se pode deixar de reconhecer o talento artístico desse homem que é inteiramente autodidata e não viu quaisquer outros trabalhos". Tal como os visitantes que ali estiveram mais tarde, vemos que Eschwege expressa sua admiração de maneira hesitante, quase a contragosto.

O nome do escultor, que os primeiros autores omitiram, foi citado por Richard Burton. "Ele é geralmente conhecido", escreve Burton, "como o Aleijado, ou Aleijadinho; outros o chamam de Antônio Francisco. Seu trabalho foi executado com instrumentos que um assistente ajustava aos cotos que foram seus braços". Antônio Francisco Lisboa, esse seu nome completo, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho, nasceu no ano de 1738



em Ouro Preto, a mais famosa das cidades que se dedicavam à mineração do ouro em Minas Gerais e capital dessa província. Diz a tradição que seu pai era um carpinteiro português e sua mãe, uma escrava negra.

É surpreendente o pouco que se pode tomar como certeza nas informações correntes sobre sua vida, que poderia constituir em si mesma um fascinante tema de pesquisa. Na verdade, vem surgindo nos últimos vinte anos uma extensa bibliografia dedicada a esse tema, resultante do trabalho de vários estudiosos brasileiros, mas sempre marcada por violentas controvérsias e inflamadas opiniões divergentes acerca da carreira artística do Aleijadinho, em especial no campo de sua formação. Como veremos adiante, pode-se indicar com segurança a influência de fontes literárias, especialmente de gravuras, em seus desenhos, similar à que se verifica também na obra de pintores da região que foram seus contemporâneos. Mas observe-se que, embora utilizando modelos, o Aleijadinho nunca copiava. A partir dos desenhos consultados, expressava-se de maneira extremamente pessoal e original, sem jamais recorrer à cópia em sua obra.

2 – Igreja do Santuário de Congonhas e Jardim dos Passos (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)



3 – Adro dos Profetas.
Santuário de Congonhas
(Arquivo do IPHAN/
Pedro Lobo)

A carreira artística do Aleijadinho divide-se em três períodos. As obras principais do primeiro período (1770-1794) são as esplêndidas igrejas franciscanas de Ouro Preto e São João del Rei e as igrejas carmelitas de Ouro Preto e Sabará. Durante esses anos, também trabalhou para pelo menos meia dúzia de outras igrejas e capelas de fazendas. Todas essas obras se caracterizam, de modo geral, por um espírito rococó sereno e harmonioso, em forte contraste com as produções do segundo período (1795-1807), dedicado às imagens de madeira em tamanho natural e estátuas de pedra do santuário em Congonhas do Campo.

As figuras de Congonhas são de qualidade irregular, incluindo simultaneamente suas obras-primas mais impressionantes e muitas de suas piores obras, como se refletissem a progressão acidentada de sua terrível doença. O espírito geral do trabalho é grave, até mesmo sombrio, atingindo o sublime nos melhores momentos, mas também descendo até a amargura e a caricatura. Seu contemporâneo, o pintor espanhol Goya, fornece um interessante paralelo de como um infortúnio físico pode mudar o caráter do trabalho de um artista. Na fase final de sua vida (1807-1812), o Aleijadinho já se tornara



tão incapacitado pela doença que pouco podia fazer além de dirigir e inspecionar o trabalho de seus oficiais. Ficou cego em 1812 e morreu dois anos mais tarde. Portanto, a obra de Congonhas do Campo assume significado especial em sua carreira, por ter sido o último empreendimento de grande porte, antes que a doença e a velhice o incapacitassem por completo. Esse conjunto representa o ápice de seu desenvolvimento artístico e o coroamento do estilo desenvolvido na colônia, do qual tornou-se o principal criador.

O Aleijadinho foi basicamente escultor e entalhador, mas a maior parte de seus trabalhos, inclusive os profetas, têm um caráter monumental que os torna parte integrante do edifício. A relação entre a arquitetura e a escultura em Congonhas difere da que caracteriza as fachadas de igrejas de seu período inicial. Nessas, a escultura tem papel subordinado, ao passo que em Congonhas ela domina a arquitetura. Entretanto, em nenhum dos dois períodos de sua carreira é possível estabelecer uma distinção nítida entre sua atuação como escultor e como arquiteto. Claro que nem ele nem seus contemporâneos consideravam a fachada ou adro fronteiro de uma igreja e seus elementos ornamentais como trabalhos independentes e separados. Portanto, apesar do papel predominante desempenhado pelos profetas, eles não podem ser apreciados de um ponto de vista limitado à escultura. Ao contrário, constituem apenas uma parte, ainda que central, de vários elementos interdependentes que formam o grandioso projeto de Congonhas, abrangendo todo o conjunto da igreja e seus monumentos satélites.

A subordinação do edifício às estátuas dos profetas e o excepcional interesse que elas despertam como obras de arte costumam desviar a atenção do aspecto arquitetônico da obra propriamente dito. Para quem se aproxima da igreja a partir do Jardim dos Passos, a visão do parapeito do adro sugere a de uma fortificação, cuja estrutura básica constitui-se a partir de uma sucessão de horizontais que marcam o topo do aclave. E é aqui que as esculturas desempenham seu tradicional papel arquitetônico, formando uma série de pináculos, cujas linhas ascendentes fornecem o necessário contraste com os parapeitos planos e horizontais (figura 3). Trata-se de uma solução extremamente adequada e satisfatória, pois o escultor usou as linhas e volumes de suas figuras com arrojada assimetria. Enquanto pináculos ou urnas teriam quebrado a monotonia dos parapeitos, impondo entretanto sua própria monotonia, essas estátuas estilizadas libertaram o conjunto inteiro da rigidez, dando-lhe movimento e ritmo.

O nome do Aleijadinho já foi associado à introdução de um estilo rococó curvilíneo e tridimensional nas fachadas das igrejas franciscanas de Ouro Preto e São João del Rei. Essas fachadas de grande beleza e originalidade representam uma revolução criativa na arquitetura das igrejas brasileiras.

As igrejas construídas em Minas Gerais, na primeira metade do século XVIII, pertencem a um estilo arquitetônico conhecido no Brasil como estilo jesuítico, embora não se limite, de forma alguma, às erigidas pela Companhia de Jesus. Na verdade, as construções de igrejas nesse estilo continuaram muito depois da trágica expulsão dos jesuítas do Brasil, em 1759. De modo geral, esse estilo é remanescente da arquitetura da segunda metade do século XVI, que pode ser chamada de Renascimento tardio, arquitetura da Contra-reforma ou maneirista², e tem relação com as obras de Michelangelo e Vignola, na Itália, e Herrera, na Espanha. Suas características principais são o tratamento da edificação em serenas superfícies retangulares, tanto em planta quanto nas elevações e desenho dos vãos, bem como a ausência de decoração externa, compensada por uma espantosa exuberância na ornamentação interna. Os altares laterais, o coro e sobretudo o altar-mor são recobertos por uma esplêndida decoração de talha dourada e policromada, em profusão contínua e ininterrupta.

O estilo jesuítico vem diretamente de Portugal e, portanto, suas realizações supremas se encontram nos lugares onde a influência portuguesa foi mais forte, ou seja, nas cidades costeiras, principalmente, em Salvador na Bahia, primeira capital da Colônia. A igreja dos jesuítas de Salvador, hoje catedral da cidade, é sem dúvida o maior monumento nesse estilo que ainda resta no Brasil.

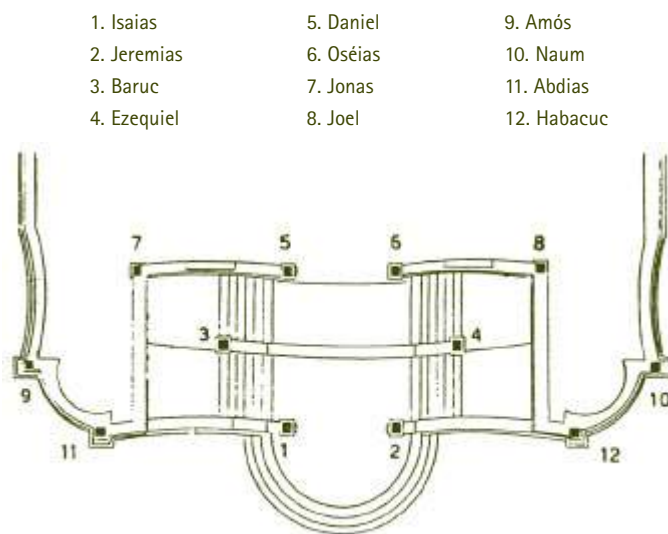
Na província de Minas Gerais podemos descrever a primeira metade do século XVIII como a época dos imigrantes portugueses. A segunda metade, por sua vez, foi a dos nascidos no Brasil, filhos dos imigrantes pioneiros. Faziam parte da nova geração muitos mestiços e mulatos, como o próprio Aleijadinho. Juntamente com as mudanças sociais, impulsionadas por uma geração de nativos sucedendo a uma população de origem marcadamente portuguesa, foram adotados novos estilos de arquitetura e de ornamentação, emancipando-se a província de Minas Gerais dos princípios até então intocados do estilo jesuítico na construção de igrejas. Essas inovações artísticas refletem as mudanças sociais. A reação dos nativos contra os portugueses que governavam a colônia, bastante natural do ponto de vista psicológico, foi ainda acentuada por fatores econômicos e políticos. Assim, o novo estilo adotado na região, que poderia ser chamado de estilo Aleijadinho, em termos genéricos, não significa uma mera modificação, mas um desvio drástico e radical na prática anterior. As severas linhas retangulares do estilo jesuítico dão lugar a complexas curvas; as fachadas das igrejas são decoradas com esculturas em alto-relevo; a ornamentação aplicada aos altares e em todo o interior é intermitente e mais contida, menos imponente que a suntuosa decoração do estilo jesuítico, porém mais sutil e harmoniosa.



Enquanto a arquitetura da igreja de Congonhas pertence a uma fase de transição, em que o estilo jesuítico básico foi modificado pela incorporação de novos elementos, o adro, construído muito depois, representa o ápice do estilo Aleijadinho. Contido na ornamentação e escultura em relevo da fachada, o impulso decorativo em Congonhas, recusando essas limitações, irrompe em esculturas e se projeta para o exterior, até os parapeitos do adro e a ladeira de acesso.

O uso sutil de formas curvas, característico do estilo Aleijadinho, está ausente na igreja, mas aparece no adro (figura 4). Esse pátio monumental, com seus largos parapeitos e elaborada escadaria, se apresenta como um trabalho cheio de dignidade e boas proporções. O efeito básico é simples, mas por trás dessa aparente simplicidade há uma complexa harmonia no contraste das linhas côncavas e convexas, que dão variedade e movimento ao conjunto, impedindo que caia na monotonia e no peso excessivo. Assim, a arquitetura do adro constitui, por si só, uma realização de qualidade, mas, quando considerada juntamente com as estátuas dos profetas, cumprindo sua função, temos um desses magníficos e dramáticos conjuntos arquitetônicos de elementos interdependentes em que se sobressaíam os artistas do estilo.

Enquanto o estilo jesuítico tem o caráter arquitetônico próprio do Renascimento tardio, o estilo Aleijadinho pertence ao barroco, no sentido mais amplo do termo. O espírito do barroco era o da universalidade católica e imperial e, nesse aspecto, o Aleijadinho foi um verdadeiro mestre desse estilo. Ele captou instintivamente as noções



4 – Adro dos Profetas.

básicas do barroco em termos de movimento, ausência de limites e espírito teatral, bem como a idéia de que todas as artes, arquitetura, escultura, talha, douramento, pintura e até mesmo espetáculos efêmeros, como um cortejo ou uma exibição de fogos de artifício, deveriam ser usados como elementos que contribuíssem harmoniosamente para um grandioso efeito ilusório.

Os brasileiros só “descobriram” as obras do Aleijadinho nos últimos vinte anos³, e até hoje ele é quase desconhecido fora da América do Sul. Ao contrário do que afirmaram os viajantes do século XIX, não há dúvida de que seus profetas constituem verdadeiras obras-primas, e isso em três aspectos distintos: arquitetonicamente, enquanto grupo; individualmente, como obras escultóricas; e psicologicamente, como estudos dos personagens que representam. Deste último ponto de vista, eles são, em muitos aspectos, as esculturas mais satisfatórias de personagens do Antigo Testamento que jamais foram executadas, com exceção do Moisés de Michelangelo (1514-1516), na igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma. Os profetas góticos, em geral, têm aparência estereotipada como, por exemplo, as estátuas de Elias, Eliseu, Isaías e Jeremias, de feições quase idênticas, esculpidas no século XIII para o portal norte da catedral de Chartres. O Jó e o Jeremias de Donatello (1427-1436), do campanile da catedral de Florença, são obras-primas da Renascença italiana. No entanto, essas esplêndidas figuras têm mais interesse como retratos do que como representações de seus temas. Na capela Chigi em Santa Maria del Popolo, em Roma, há estátuas de Elias e Jonas (1519-1520), por Lorenzo Lotti, e de Daniel e Habacuc (1656-1657), por Bernini, que se colocam como obras importantes em seus respectivos estilos, mas parecem quase irrelevantes enquanto estudos dos profetas que representam.

Uma exceção é o trabalho de Klaus Sluter (c. 1340-1408), escultor flamengo empregado por Philippe le Hardi, duque de Borgonha. Sluter esculpiu seis estátuas em tamanho natural de personagens do Antigo Testamento para o monumental calvário, no meio do grande claustro da Chartreuse de Champmol, perto de Dijon. Essas obras pertencem ao gótico em sua fase final, o período flamejante, mas seu estilo já prenuncia a revolução artística associada a Van Eyck. Os profetas escolhidos foram Moisés, Davi, Jeremias, Zacarias, Daniel e Isaías. São figuras inquietas, dramáticas, altamente individualizadas, obras da velhice do escultor. É uma curiosa coincidência que Klaus Sluter, ao esculpir seus seis profetas (1400-1405), estivesse com a mesma idade do Aleijadinho, quando esculpiu os seus doze (1800-1807), exatamente quatro séculos depois, do outro lado do mundo. O Aleijadinho foi vítima de uma doença maligna, e um dos poucos



registros biográficos conhecidos sobre Klaus Sluter menciona que, a partir da Páscoa de 1399, ele estava continuamente nas mãos de "médicos e boticários, por causa de uma grave e perigosa enfermidade". Diz-se que o Aleijadinho era "intolerante e mesmo irroso", e todas as narrativas tradicionais ressaltam os cuidados que tomava para evitar o convívio social; assim como a pobreza e o isolamento de sua existência. Da mesma forma, as lendas em torno de Klaus Sluter lhe atribuem "um caráter desconfiado e pouco sociável", e descrevem os esforços que fazia para se esconder, levando "uma vida triste e solitária".

As estátuas de Klaus Sluter, embora de estilo completamente diferente das do Aleijadinho, têm em comum com estas um profundo interesse pela personalidade dos profetas, bem como uma concepção heróica do tema. Mas talvez a semelhança mais notável entre o calvário de Champmol e o adro de Congonhas esteja na relação entre a estatuação e seu cenário arquitetônico. Os artistas, em ambos os monumentos, romperam com a tradição estabelecida e fizeram a arquitetura subordinar-se às esculturas. Até então, tanto na França medieval como na América colonial, os edifícios eram enriquecidos muitas vezes com esculturas, mas a arquitetura considerada basicamente como suporte para as estátuas é um aspecto que representa, nos dois casos citados, uma inovação criadora.

A escolha dos profetas de Congonhas, embora não inteiramente lógica, parece menos arbitrária do que a seleção dos quatro da capela Chigi, dos seis de Champmol, dos oito atribuídos a Donatello e Il Rosso, no campanile da catedral de Florença, ou dos dez esculpidos para a Santa Casa de Loreto pelos irmãos Lombardi e Della Porta, em meados do século XVI. Em Congonhas, estão representados Isaías, Jeremias, Baruc, Ezequiel, Daniel, Oséias, Jonas, Joel, Amós, Naum, Abdias e Habacuc, ou seja, quatro profetas maiores, sete dos menores e Baruc, o escriba de Jeremias. Não há explicação satisfatória para a omissão de Miquéias. Sir Richard Burton comenta a escolha com sua característica ironia: "Nos ângulos das escadas", escreve, "e a intervalos em frente à plataforma, há figuras gigantescas de profetas. Quatro são os profetas maiores, sendo que diversos dos que são invejosamente chamados de menores não se encontram em parte alguma". Além de Miquéias, faltam os quatro últimos profetas menores, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias. É improvável que o escultor tenha tido qualquer influência na seleção e ainda menos na opção básica da escolha dos profetas em lugar, por exemplo, dos Apóstolos. Por outro lado, a profunda reflexão e sentimento que transparecem nessa interpretação extremamente pessoal indicam que os profetas constituíam um tema com o qual o artista sentia grande afinidade.

"Dentro dessa área", comenta John Luccock ao descrever o adro da igreja do Santuário, "há doze estátuas de cerca de oito pés de altura, que tencionam representar os profetas da Igreja judaica. São bem executados, com trajes apropriados, e diversas atitudes, e cada um segura um pergaminho onde está inscrita em latim e com grafia antiga uma passagem memorável de seus próprios escritos. Diz-se que são obra de um artista que não tinha mãos, que o martelo e o formão eram amarrados aos tocos de seus braços por um assistente, e desta maneira executava os mais delicados entalhes. Há um fato que dá um ligeiro apoio à credibilidade desta história: a pedra de que as estátuas são feitas é de um tipo macio e saponáceo, abundante nas pedreiras da região, e que parece endurecer quando exposta ao ar".

Além dos pergaminhos mencionados por Luccock, as doze estátuas de Congonhas têm outras características gerais. Com exceção de Amós, todos estão vestidos de maneira mais ou menos semelhante; e, com exceção de Amós e Isaías, todos usam elaborados chapéus cônicos. A expressão de todas as figuras é grave, pensativa e piedosa, embora com acentuadas variações individuais. Isaías, por exemplo, mostra no rosto um ímpeto exaltado; Jonas parece meio conciliatório e algo queixoso. Todos têm o cabelo longo e cacheado, e seis deles, longos bigodes sinuosos e barbas bizantinas aparadas que acompanham a linha do maxilar e terminam no queixo em dois cachos espiralados. Dos restantes, quatro não têm barba e dois têm longas barbas cacheadas. A modelagem da boca e dos lábios em todas as estátuas é particularmente bem realizada. As pupilas dos olhos são chanfradas, em vez de escavadas na forma habitual, sendo esta característica, típica do estilo individual do autor, bastante curiosa e tecnicamente muito interessante. As mãos, quase sempre deformadas, são largas, com os nós dos dedos proeminentes e as articulações bem marcadas, mãos de homens acostumados ao trabalho manual árduo e retorcidas pelo reumatismo. Em várias delas, o polegar foi esculpido como se fosse um dedo comum, longo demais e no mesmo plano dos outros, em vez de estar em oposição. Alguns dos pés são malformados, e as pernas, retorcidas de maneira desajeitada.

Provavelmente, alguns "defeitos" das estátuas são intencionais. O escorço, por exemplo, aparece como um artifício de perspectiva, destinado a corrigir as proporções das figuras quando vistas de baixo. Esse é o caso dos braços e antebraços fora de escala, dos membros inferiores desproporcionalmente curtos, dos pés muito pequenos e dos pescoços e cabeças relativamente grandes (figura 5). A estátua de Amós, quando vista de perto, ilustra muito bem tais defeitos. Porém, como ela se localiza bem no alto, no parapeito leste do adro, quando vista de baixo, do pé da escadaria, suas proporções parecem corretas e naturais.



Surpreende que o estado de conservação das esculturas de Congonhas ainda esteja bom, embora, como é inevitável, tenham sofrido certo vandalismo por serem tão acessíveis. Alguns dedos e dentes estão quebrados, e há iniciais gravadas na parte inferior das estátuas, assim como no leão de Daniel e na baleia de Jonas. A esteatita (pedra-sabão) com que foram feitas contém cristais de óxido de ferro, que em diversos lugares causaram fortes marcas na superfície. Mas de modo geral o estado de conservação se encontra bem melhor do que o esperado, pois, apesar do endurecimento observado por Luccock, essa pedra nunca atinge a dureza de outros materiais como, por exemplo, o mármore.

O primeiro biógrafo do Aleijadinho afirmou, em 1858, que ele “tinha entusiasmo pela escultura sacra, e sua leitura favorita era a Bíblia”. A percepção e a inteligência com que o escultor aleijado fazia suas leituras bíblicas se evidenciam na caracterização dos profetas. Como é um estudo que ainda não foi iniciado por nenhum dos muitos críticos brasileiros de seu trabalho, esse aspecto merece uma análise mais detalhada.

5 – Entrada do Adro dos Profetas, com Isaías e Jeremias em primeiro plano (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)





6 – Isaías (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)

As estátuas de Isaías e Jeremias estão entre as primeiras esculpidas pelo Aleijadinho, portanto foram feitas por volta de 1800. Assim como o Livro de Isaías constitui o primeiro dos livros proféticos do Antigo Testamento, também o próprio Isaías se destaca entre todos os outros profetas, não só quanto ao conteúdo e ao espírito de seus escritos como também quanto a sua forma e estilo. E, correspondendo à grandeza de Isaías, a estátua que dele fez o Aleijadinho é uma das mais belas do grupo (figura 6). Isaías ameaçava com a punição divina o orgulho e a arrogância, que não se cansava de denunciar como raízes do mal.

Costumava usar vestes feitas de pêlo, como símbolo de penitência, e sua natureza se reflete no caráter simples, claro e sublime de suas profecias. O Aleijadinho captou de maneira admirável essas características. O seu Isaías está trajado de maneira mais modesta que os outros profetas. É a figura de um homem velho, porém poderoso e cheio de ardente energia; uma obra de formidável concepção e extremamente bem executada. Lembra, em muitos aspectos, o São João Batista de Klaus Sluter, no portal da igreja de Champmol.

Em contraste à Isaías, Jeremias (figura 7) dá a impressão, em seus escritos, de ser um homem de natureza suave e introspectiva, sensível e melancólico. O Livro das Lamentações é uma assombrosa demonstração de sua capacidade de despertar sentimentos de tristeza e páthos. Seu caráter se apresenta como um exemplo da coragem moral sustentada pela inspiração divina, contra a influência oposta de um temperamento tímido. Jeremias tem sido usualmente afortunado em suas representações na escultura européia. Por acaso ou intencionalmente, o retrato que Donatello fez de Francisco Soderini é um comovente estudo desse profeta. O Jeremias de turbante de Aurélio Lombardi em Loreto constitui certamente uma de suas melhores interpretações. Já Klaus Sluter concebeu o profeta como estudioso, figurando-o com um par de óculos. As figuras do Aleijadinho escapam de anacronismos desconcertantes desse



7 – Jeremias (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)



8 – Baruc (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)

tipo, limitando-se o escultor a indicar a erudição de Jeremias por uma pena de gancho segura na mão esquerda. De modo geral, a escultura de Congonhas interpreta o temperamento do profeta com simpatia e compreensão, transmitindo a impressão de um homem de cultura, e não de ação. A expressão parece bondosa e afável, sem ser dominadora ou prepotente.

Assim, as estátuas de Isaías e Jeremias, uma de cada lado da escadaria, demonstram um contraste entre o ativo e o passivo, o confiante e o hesitante, o extrovertido e o introvertido. Cada um segura um pergaminho onde está inscrito em alto-relevo um texto em latim. Não se trata de citações dos respectivos livros dos profetas, como pensou Luccock, mas de resumos de certas passagens. De Isaías foi escolhido o capítulo 6, versículos 1-3 e 6-7, que se inicia com as palavras *Vidi Dominum sedentem super solium* (Vi o Senhor sentado num trono.). Da mesma forma, Jeremias traz o capítulo 35, versículos 12-13 e 17, *Numquid non recipietis disciplinam, ut obediat verbis meis?* (Não recebestes instruções para atentardes às minhas palavras?).

As estátuas de Baruc e Ezequiel, que ficam frente a frente nos dois lances da escadaria, mostram uma notável assimetria, refletindo também, na maneira como foram esculpidas, a diferença de calibre entre os dois homens. O Aleijadinho representa Baruc (figura 8) como um jovem, quase menino, de aparência ansiosa, mas caráter ainda não definido. A razão pela qual foi incluído no grupo e numa posição tão proeminente entre os profetas maiores é lógica, uma vez que o Livro de Baruc (relegado aos escritos apócrifos na versão autorizada) vem logo após o Livro de Jeremias na Vulgata. Desviando nossa atenção da figura um tanto inexpressiva do escriba Baruc para a personalidade dominante do grande Ezequiel, percebemos o contraste entre o homem de mérito e o homem de gênio, entre um discípulo talentoso e um sublime líder. Para a estátua de Ezequiel (figura 9), uma das obras-primas do Aleijadinho, seria difícil imaginar representação mais fina e verossímil do



9 – Ezequiel (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)



10 – Daniel (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)

caráter desse profeta, cujos atributos mais notáveis são seu espantoso vigor e sua energia. É considerado um poeta e também um visionário que descrevia seus sonhos com a nitidez e a acuidade de fatos reais. Sua breve e simples referência à morte da esposa traz uma nota de dor pungente que por um momento revela sua natureza afetuosa e humana, subjacente à obstinada dedicação a seu ofício profético. O Ezequiel do Aleijadinho é essencial e apropriadamente uma figura de ação, como demonstra a expressão de seu rosto, potente e vigorosa.

O elemento convencional na representação dos profetas também está bem ilustrado em Ezequiel. O pergaminho que segura na mão esquerda, embora tratado pelo Aleijadinho num estilo muito mais monumental, deriva diretamente do pergaminho que repousa no colo do Ezequiel de Girolamo Lombardi, em Loreto, e também daquele que o Ezequiel de Klaus Sluter leva na mão. O braço direito atravessado ao peito e a mão que aponta com o dedo também remontam à estátua sedestre de Loreto, que, por sua vez, talvez derive de uma gravura florentina do profeta feita no final do século XV. Entretanto, se nessas representações mais antigas esse gesto não tem grande significado ou expressão, o Aleijadinho lhe confere força e valor. Em seu Ezequiel, o braço direito cruzado ao peito é um elemento importante, que realça a atitude da estátua. O gestual em ritmo estilizado faz lembrar certos movimentos de dança oriental, reminiscência acentuada pelos traços orientais do rosto, em especial os olhos oblíquos.

A entrada superior do adro é flanqueada pelas esculturas de Daniel e Oséias, frente a frente no topo da escadaria. Daniel, sem dúvida o mais belo de todos os profetas de Congonhas, é a obra-prima do Aleijadinho. Constitui, na verdade, um grande elogio à estátua de Oséias tê-la posicionado em frente à de Daniel. O Aleijadinho representou Daniel (figura 10), como príncipe e profeta, de



11 – Oséias (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)

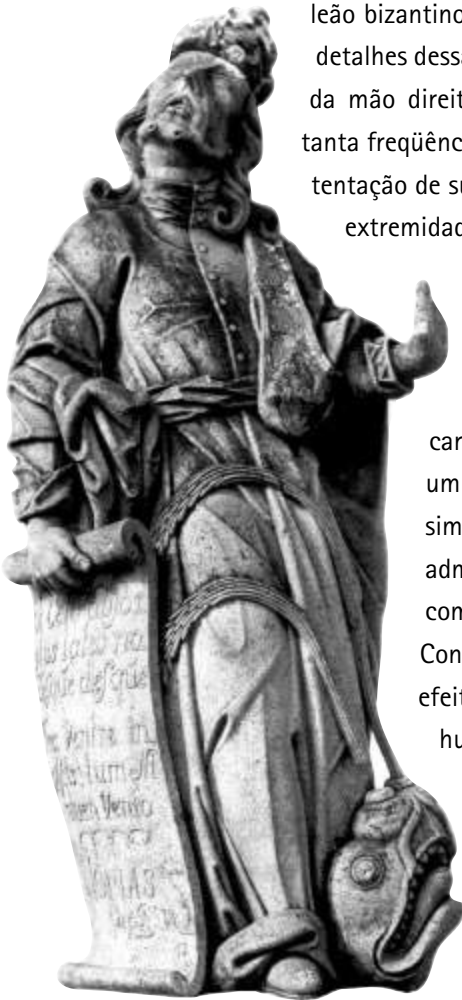


maneira bem adequada e por certo mais condizente com o tema do que os frágeis rapazes retratados por Girolamo Lombardi e Bernini. Apesar de jovem, o Daniel de Congonhas tem uma dignidade e uma força que impressionam tanto ou mais do que aquele homem imponente, muito mais velho, esculpido por Klaus Sluter em Champmol, num estilo totalmente diferente. A estátua brasileira transmite uma impressão de elegância, inteligência e grave nobreza de expressão e de atitude. As vestes são excepcionalmente elaboradas e ornamentadas e uma coroa de louros envolve o chapéu cônico. A poderosa cabeça, concebida como uma máscara de traços

orientais, inclina-se graciosamente para frente. Aos seus pés, um leão bizantino o fita, compartilhando o pedestal. Até mesmo os detalhes dessa figura foram bem executados, embora o polegar da mão direita seja deformado. Esse traço se encontra com tanta freqüência na obra posterior do Aleijadinho, que se sente a tentação de supor que o artista usou como modelo suas próprias extremidades aleijadas. A perna direita de Oséias, desajeitada e imperfeita, revela a mesma possível intenção de representação de deformidade.

Ao contrário do que ocorre no Livro de Daniel, os escritos de Oséias informam pouco sobre o caráter do autor. Indiretamente porém, ele aparece como um homem com fortes sentimentos humanos de amor e simpatia. A maioria dos críticos brasileiros manifesta admiração pelo Oséias (figura 11) do Aleijadinho, tido como uma das mais esmeradas esculturas do adro de Congonhas. Sua expressão inteligente e franca revela com efeito a sincera devoção religiosa e o forte sentimento humano desse profeta. Um crítico descreveu essa estátua como "um de nossos modelos máximos de super-humanidade". Esse comentário bem poderia se aplicar ao próprio Oséias, um idealista sensível que buscou, em sua atribulada vida doméstica, praticar a mesma compaixão divina de que foi o primeiro, entre todos os profetas, a se ocupar em seus escritos.

Nos dois ângulos do parapeito interno do adro ficam Jonas (figura 12) e Joel (figura 13), duas das figuras



12 – Jonas (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)



13 – Joel (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)

mais individualizadas do grupo. Um crítico ponderado concluiu, a partir de um estudo do Livro de Jonas, que “a mente do profeta era sombria e melancólica, sua disposição impaciente, lamentosa e dada a sentimentos mórbidos e irritadiços, seu temperamento obstinado, seu espírito voluntarioso e seu comportamento inacreditavelmente insensato e impetuoso”. Muitas dessas características se refletem na magnífica estátua de Jonas feita pelo Aleijadinho. O braço esquerdo se ergue num gesto dramático e a face, com rugas profundas, canal lacrimal muito acentuado e olhos oblíquos e orientais, volta-se para os céus, como se estivesse discutindo com Jeová. É interessante compará-lo com o Jonas feito por Lorenzo Lotti para a capela Chigi. A estátua de Lorenzo, realizada no auge da Renascença italiana, baseada num desenho de Rafael, representa apenas um rapaz muito bonito, jovem e idealizado demais para revelar um caráter. Como obra de arte, merece admiração e seria apropriada como o jovem Davi, mas como Jonas é tão inadequada que pode ser considerada como um exemplo clássico da parcialidade renascentista. Parece a antítese do Jonas do Aleijadinho.

Ao pé da estátua vê-se um monstro muito convencional, um golfinho com a língua estirada, espirrando água pelas narinas sobre a parte dianteira das vestes do profeta, e tendo a cauda sinuosa graciosamente recurvada sobre o dorso. Uma versão maior do mesmo animal aparece como tema decorativo central na cornija da fachada principal (a que dá para o rio) de um importante castelo do Norte de Portugal, a Quinta do Freixo, construída por Nicolau Nasoni para a família Noronha, às margens do rio Douro, perto do Porto. A Quinta do Freixo data da segunda metade do século XVIII, mas não se sabe se há uma conexão direta ou uma fonte comum de onde derivariam os dois animais, o português e o brasileiro. O tratamento dado em Congonhas merece nota especial por seus dons de imaginação. O Aleijadinho pode ter tomado seu golfinho e seu leão de outras fontes, pois dispunha de um amplo leque de opções. Entretanto, a maneira que escolheu para simbolizar o covil dos leões de Daniel e o Leviatã de Jonas é tão imaginativa como o modo pelo qual ele uniu o animal ao profeta em cada escultura, formando um só conjunto artístico.

A estátua de Joel não tem a mesma teatralidade tão adequadamente representada em Jonas. Trata-se de uma figura intimidante e austera, com uma expressão quase sarcástica. Os traços são marcadamente semíticos, e os olhos têm formato oblíquo oriental. Tanto Joel como Oséias seguram uma pena de ganso na mão direita. O rolo de Joel traz uma passagem apropriada de seu livro, referindo-se ao capítulo 1, versículos 1-2, 4 e 10: *Residuum erucae comidit locusta* (“O que o verme deixou o



14 – Amós (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)



gafanhoto devorou"). Da mesma forma, Jonas também traz uma inscrição adequada, que se baseia no episódio inicial de seu livro, capítulo 1, versículo 17, e capítulo 3, versículo 3: *Erat Jonas in ventre piscis tribus diebus* ("Ficou Jonas três dias no ventre do peixe").

As estátuas correspondentes de Amós e Naum, e Abdias e Habacuc, situadas nos parapeitos do adro, foram provavelmente as últimas esculpidas pelo Aleijadinho, datando portanto, no mais tardar, de 1805. A mais interessante das quatro é Amós (figura 14), sob vários aspectos peça originalíssima. As feições, bem orientais, remetem ao tipo mongol e não semita, como as de Joel. O rosto sem barba se afigura marcante e comovente, embora pouco expressivo, ou seja, tem caráter, mas é o tipo de caráter impassível e inescrutável das fisionomias do Extremo Oriente, ou dos índios americanos. As influências chinesas, vindas da importante colônia de Macau, se fizeram sentir em Portugal durante todo o século XVIII, penetrando também no Brasil, o que poderia explicar esses traços orientais em Congonhas. Por outro lado, se o escultor pretendia representar um tipo indígena, a escolha parece muito apropriada para esse profeta, que foi pastor em Tekoa e plantava sicômoros. Na verdade, Amós viveu como uma espécie de sertanejo hebreu e podemos levantar a hipótese tentadora de que o Aleijadinho, com uma extraordinária percepção imaginativa, tenha resolvido representar o profeta-pastor como seu equivalente brasileiro, um bugre ou um caboclo da era colonial.

A roupagem da estátua também é inteiramente diferente de todas as outras, acentuando uma vez mais o status e origem excepcionais de Amós entre os profetas: veste calças, túnica de pele de carneiro e gorro mole. Trata-se, entretanto, de elementos convencionais, pois a roupa adotada em Congonhas deriva diretamente da utilizada por Girolamo Lombardi para seu Amós, na parede norte da Santa Casa de Loreto. A estátua de Girolamo usa, com efeito, o mesmo tipo de capuz mole, com a ponta cônica virada para trás, o mesmo gibão de pêlo de carneiro com a lã na parte de dentro, embora mais curto e sem mangas, e o mesmo tipo de calças, embora de material mais leve, atadas sob os joelhos e nos tornozelos. Todavia, o Amós do Aleijadinho não traz o cajado de pastor, a bolsa presa por uma tira ao ombro e um cão aos pés, elementos que aparecem na figura de Girolamo. A inscrição no pergaminho de Amós em Congonhas se refere ao capítulo 7 de seu livro, *Tulit me Dominus cum sequer gregem* (O Senhor me tomou quando eu seguia o rebanho.), versículos 14-15.

No parapeito oeste do adro, em frente a Amós, vemos Naum (figura 15), representado como um velho e sábio patriarca, mas dando a clara impressão de um ancião abatido pela fraqueza da idade. Sua postura é semelhante à de Daniel. A longa barba, a



15 – Naum (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)

aparência venerável e a cabeça alongada sugeriram a vários críticos brasileiros uma relação com a estatuação gótica. Como estudo do poeta que proclamou a queda de Nínive, e do profeta cujo amplo sentido de humanidade não se limitava a Israel, mas expressava a consciência de todos os povos, o Naum de Congonhas transmite uma adequada impressão de dignidade.

As estátuas de Abdias (figura 16) e Habacuc (figura 17) apontam ambas para o céu, em posição oposta e correspondente no parapeito dianteiro do adro. Habacuc tem o braço esquerdo erguido, num gesto simétrico ao do braço direito levantado de Abdias. O Livro de Abdias no Antigo Testamento resume-se a um fragmento, o caráter desse profeta permanecendo obscuro. A representação que dele fez o Aleijadinho reflete essa falta de definição, tratando-se de uma figura sem personalidade e expressão própria. O braço direito descreve um gesto vago e ineficaz, sendo provavelmente a estátua mais fraca do conjunto. Já a imagem de Habacuc constitui um trabalho mais esmerado sob todos os pontos de vista. Sua cabeça e feições são bem modeladas, e o rosto tem caráter, mesmo sem apresentar traços marcantes. O braço esquerdo erguido convence mais que o de Abdias. Devemos, contudo, admitir que esses gestos de braço têm pouco valor artístico em si mesmos, embora sejam de grande significação quando se consideram as estátuas como elementos da composição arquitetônica do adro.

Nos dois últimos casos, vale reconhecer que o Aleijadinho foi superado por seus antecessores, não só na técnica, mas também na interpretação. O Abdias de Il Rosso (1422), na fachada oeste do campanile de Giotto na catedral de Florença, não se apresenta ineficaz e sem sentido como o Abdias de Congonhas. Quanto a Habacuc, a dramática representação de Bernini na capela Chigi e a estátua do século XV, atribuída a Donatello, na fachada leste do campanile de Giotto, fazem justiça ao profeta, cada uma a seu modo, tanto ou mais do que a figura do Aleijadinho. A explicação mais provável para essa aparente falha no gênio criativo do Aleijadinho é que os efeitos da velhice e da doença por fim começavam a debilitar seu espírito forte e voluntarioso. Provavelmente, à medida que as faculdades do mestre enfraqueciam, seus assistentes iam assumindo uma parte maior do trabalho. Assim, na execução das últimas esculturas, a contribuição do artista talvez se limitasse praticamente à supervisão.

A paisagem de Congonhas, circundada por remotas montanhas marcadas pelas perfurações das minas de ouro abandonadas, constitui um magnífico pano de fundo para a obra do Aleijadinho. De seu elevado terraço, os profetas dominam um imenso panorama sobre esses montes desolados, delimitados pela massa azul-escura da serra do Ouro



16 – Abdias (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)



Branco a oeste, a grande distância, e pela serra de Santo Antônio, no longínquo horizonte a norte e a oeste. Essa paisagem remota e melancólica acrescenta às figuras de pedra do adro uma grandiosidade inesquecível.

A avaliação da importância artística do trabalho do Aleijadinho apresenta dificuldades em vista dos fatores especiais envolvidos no caso. Em primeiro lugar, os de ordem pessoal: o isolamento em que viveu, sua condição de aleijado e sua idade avançada. E depois, o fato de seu trabalho ser de data mais tardia. Como notamos anteriormente, os profetas de Congonhas têm imperfeições anatômicas, mesmo levando em consideração que haja esforços deliberados para corrigir as distorções da perspectiva. Do ponto de vista técnico, se comparadas ao trabalho de Klaus Sluter e mais ainda ao de Bernini, as estátuas do Aleijadinho revelam-se cruas ou, a bem dizer, coloniais.

Os viajantes alemães e franceses do século XIX, impressionados com a falta de oportunidades do escultor para obter uma educação artística adequada por causa de seu isolamento na colônia, o rotularam de "primitivo". Já os viajantes ingleses, que devem ter ouvido histórias exageradas afirmando que o escultor perdera as mãos por completo, mostravam interesse pelas dificuldades práticas que ele teria enfrentado em seu trabalho. Eschwege, seguido por Saint-Hilaire e Von Weech, não expressa admiração pelas estátuas em seu valor artístico próprio, mas pela figura do escultor, considerado "primitivo" e merecendo o reconhecimento um tanto paternalista reservado a essa categoria de artistas. Inconscientemente, portanto, a atenção é desviada da obra para a pessoa do escultor. Dessa maneira, o Aleijadinho, assim como o Douanier Rousseau e outros "primitivos" anteriores e posteriores, é transformado numa figura que desperta interesse, simpatia ou compaixão, encobrendo-se a questão do verdadeiro mérito artístico de seu trabalho. Luccock e Burton tentaram racionalizar o paradoxo que este último expressou como "o trabalho manual de um homem sem mãos". Luccock nota a maciez do material empregado pelo escultor, e Burton menciona o caso de Sarah Biffin (1784-1859), que nasceu sem mãos e pés e mesmo assim tornou-se uma pintora de sucesso. Vemos, portanto, que os ingleses divergem na maneira de ver o caso, mas tal como os outros viajantes se interessam mais pela figura do artista do que pela sua arte.

É plausível que os efeitos da idade e do avanço da doença se refletissem no trabalho de Congonhas, que levou muitos anos para ser concluído. Já foi



17 – Habacuc (Arquivo do IPHAN/ Pedro Lobo)

sugerido também que os referidos fatores fossem responsáveis pelo declínio da imaginação do Aleijadinho, observado nas esculturas da última fase. Mas é importante ter em mente, com relação aos profetas, que a obra pertence à velhice do artista, tendo na época entre 60 e 70 anos de idade. Há certos elementos que podem ser considerados típicos de um trabalho da velhice. Assim, Aenne Liebreich (Klaus Sluter, Bruxelas, 1936) escreve acerca do monumento de Champmol: "O calvário se destaca como uma obra da velhice pela extraordinária percepção psicológica do rosto humano, por seu caráter pictórico, sua forma aberta e uma certa negligência quanto aos dados reais do corpo e dos membros, que Sluter foi um dos primeiros a respeitar no portal". Nesse aspecto, assim como em outros, Klaus Sluter e o Aleijadinho apresentam um curioso parentesco que os une através de um hiato de quatro séculos.

De fato, são tantas as semelhanças na produção desses dois escultores, em contraste com obras da mesma natureza, executadas nesse intervalo de tempo, que paradoxalmente parece mais apropriado avaliar o Aleijadinho segundo os padrões artísticos do século XV do que pelos de sua própria época. É habitual considerar os profetas de Congonhas como um florescimento tardio do estilo barroco⁴ ou do rococó⁵. A concepção do grupo como um todo é barroca. Mas, considerando os profetas individualmente, os elementos barrocos e rococós são escassos e usados com parcimônia. As posturas e gestos dramáticos da estatuária barroca são raros e usados com moderação. A maioria das estátuas, inclusive algumas das mais bem elaboradas, tem uma concepção tão estática como qualquer trabalho gótico ou renascentista do século XV. Ezequiel e Jonas constituem exceções, tanto pela postura dos braços erguidos como no ritmo geral do tratamento. Os acessórios das estátuas não são barrocos nem rococós, parecendo, ao contrário, derivar diretamente de uma fonte florentina do final do século XV: a série de gravuras dos profetas conhecida como *broad manner* e atribuída a Botticelli ou a alguém de seu círculo artístico imediato. De que maneira foi feita uma reprodução ou regravação desses desenhos e por que caminhos tortuosos eles chegaram às mãos do Aleijadinho são fatos que ainda estamos por descobrir, mas parece evidente que deles derivam os chapéus cônicos característicos dos profetas de Congonhas, assim como suas túnicas com bordas ornamentadas.

O tratamento dispensado aos pergaminhos com inscrições que os profetas seguram é ainda mais revelador quanto ao estilo. Esses maciços rolos são os acessórios mais importantes para o estudo estilístico. Se houvesse forte influência rococó, eles seriam os primeiros a denotar essa linguagem, pois representam uma oportunidade ideal para o



tratamento tipo cartouche, gracioso e elaborado, talvez o mais importante e difundido de todos os motivos ornamentais do rococó. Na realidade, porém, os pergaminhos foram tratados de maneira firmemente contida, quase com severidade.

Essa curiosa sensação que nos dá o trabalho do Aleijadinho não se limita aos profetas. A arte européia do século XV abarca tanto o gótico flamejante como o início da Renascença e compreende estranhas misturas e justaposições. Outras justaposições igualmente estranhas, de estilos variados – gótico, clássico e rococó –, encontram-se na obra decorativa que o Aleijadinho realizou em sua primeira fase, na igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.

A esses elementos, entre outros, pode-se atribuir o caráter excepcional da arte do Aleijadinho, que se destaca como o mais preeminente entre os artistas seus contemporâneos nas Américas da época colonial. O importante trabalho de outro escultor mulato, Valentim da Fonseca e Silva, no Rio de Janeiro, é sob todos os aspectos mais correto e perfeito no estilo, mas carece da originalidade marcante e pessoal das estátuas de Congonhas. Até mesmo o grande mexicano Tresguerras (1765-1833) foi um artista menos criativo, apesar de sua produção abundante e talento versátil. A profundidade da obra do Aleijadinho lhe confere posição única na arte colonial portuguesa e espanhola. Na verdade, ela aspira a uma posição que ultrapassa as limitações coloniais, podendo portanto ser saudada como a grande descoberta desta geração, assim como a pintura de El Greco o foi para a geração passada.

NOTAS

1 – Por ocasião da viagem de John Bury a Congonhas, as imagens dos Passos apresentavam-se ainda recobertas por várias camadas de grosseiras pinturas, retiradas em 1957 em um importante trabalho de restauração do Patrimônio Histórico Nacional [N. O.].

2 – Ver, nesta coletânea, a conceituação desses estilos no artigo “Termos descritivos de estilos arquitetônicos com especial referência ao Brasil e a Portugal” [N. O.].

3 – Escrevendo em 1949, o autor refere-se à redescoberta do barroco pelos modernistas nas primeiras décadas do século XX [N. O.].

4 – Sacheverell Sitwell, in *The Architectural Review* (mar. 1944).

5 – Robert C. Smith, in *The Art Bulletin* (set. 1948).



A ARQUITETURA JESUÍTICA NO BRASIL

3





A ARQUITETURA JESUÍTICA NO BRASIL

A ATIVIDADE DOS JESUÍTAS NO BRASIL

A atividade da Companhia de Jesus no Brasil Colônia iniciou-se em 1549 e prosseguiu até 1759¹. Como em outros lugares do império português, os jesuítas foram os primeiros missionários enviados aos nativos, papel pioneiro que no México foi desempenhado pelos franciscanos². Entretanto, a situação com a qual se defrontaram os franciscanos no México contrasta marcadamente com a que os padres jesuítas enfrentaram no Brasil, pois no México quinhentista a população indígena era numerosa, concentrada e assentada, ao passo que no Brasil da mesma época era dispersa e nômade. É evidente que um punhado de missionários não poderia iniciar a longa e difícil tarefa de conversão das tribos do Brasil, enquanto elas permanecessem em seu estado nômade. O problema foi avaliado de maneira realista pelos jesuítas, que se aplicaram de forma sistemática e infatigável na solução de assentar e concentrar os índios em aldeias. Essas aldeias reuniam comunidades menores e menos organizadas que as conhecidas Reduções dos jesuítas espanhóis na região sul dos rios Paraguai e Paraná, apesar de se basearem em princípios semelhantes.

A imensa tarefa de fixar os indígenas comportava graves dificuldades. As plantações exigiam trabalho escravo, e o empreendimento dos jesuítas era continuamente ameaçado pelas exigências de escravização em massa. O aldeamento tornava os índios mais vulneráveis à captura e mais valiosos como escravos do que seus irmãos selvagens na floresta. Desacostumados da vida sedentária, essa mudança radical impunha-lhes ainda uma forte tensão psicológica, e os efeitos das epidemias trazidas pelos europeus eram sentidos em maior escala e se alastravam mais facilmente nas aldeias. A preservação da liberdade dos índios, seu ajustamento ao novo modo de vida e o aumento gradual de sua resistência a novas doenças foram algumas das pesadas responsabilidades assumidas pelos jesuítas no início do período colonial.

Uma vez realizada a tarefa básica de assentamento dos índios, os jesuítas voltaram sua energia para a educação, como fator concomitante essencial da conversão. Mas, embora a educação dos índios fosse o alvo principal dos representantes da Companhia no Brasil, assim como em outras partes do império português, a Coroa dependia muito dos serviços desses homens devotados, aos quais também era confiada a educação dos filhos dos colonos. E, finalmente, completando suas responsabilidades educacionais, os jesuítas assumiram ainda a formação dos candidatos ao sacerdócio.



Este artigo foi publicado originalmente em *The Month*, v. 4, n. 6, New Series, Londres, dezembro de 1950.

Como missionários e professores, a consequência lógica do duplo papel dos membros da Companhia de Jesus no Brasil, movidos pela necessidade, foi que acabaram sendo os mais empreendedores entre os primeiros construtores da Colônia. Além disso, graças a seu prestígio e suas habilidades, tornaram-se os principais expoentes do desenvolvimento da arte e da arquitetura brasileira durante os dois primeiros séculos da colonização. Com efeito, ainda hoje está em uso a expressão "estilo jesuítico", para descrever toda uma fase de arquitetura e decoração do primeiro período colonial, que abrange também obras sem conexão direta com os próprios jesuítas. Entretanto, a designação não é imprópria, uma vez que a Companhia constituía naquele período o canal de transmissão mais influente da cultura européia para a América portuguesa. As características desse estilo no Brasil foram bem sintetizadas pelo eminente historiador de arte e arquiteto brasileiro Lúcio Costa:

"[...] enquanto para os hispano-americanos, onde a ação da Companhia prosseguiu ininterruptamente durante todo o século XVIII, a idéia de arte jesuítica abrange o ciclo barroco completo, para nós, no Brasil, onde a atividade dos padres, já atenuada na primeira metade do século, foi definitivamente interrompida em 1759, as obras dos jesuítas, ou pelo menos grande parte delas, apresentam o que temos de mais 'antigo'. Conseqüentemente, quando [um brasileiro] fala em 'estilo jesuítico' o que quer significar, de preferência, são as composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias, ainda imbuidas do espírito severo da Contra-reforma"³.

A ARQUITETURA DO MANEIRISMO

Para compreender a relação entre o estilo jesuítico no Brasil e a arquitetura européia da Contra-reforma, é necessário ter uma breve visão da natureza e das origens desse último estilo, hoje mais conhecido como "maneirista"⁴.

A arquitetura do maneirismo tem uma história bastante precisa na Itália. Desenvolvida na década de 1520, com Michelangelo como seu expoente pioneiro, suplantou o estilo da alta Renascença de Bramante e Rafael, sendo por sua vez eclipsada nos primeiros anos do século XVII pelo barroco. As características dos estilos renascentista e barroco são bem conhecidas. Os arquitetos do Renascimento visavam estabelecer uma correlação entre as proporções familiares e satisfatórias do corpo humano e as construções, cujas plantas e proporções espaciais eram baseadas nas figuras geométricas regulares mais simples – quadrado, círculo, cubo, cilindro e esfera. Cada elemento da composição era completo em si e servia para um propósito único e evidente. Não se ressaltava uma parte às expensas de outra. Os objetivos renascentistas eram racionais e os



resultados, simétricos, harmoniosos, estáticos, limitados e, acima de tudo, serenos.

Em contraste, os objetivos do barroco eram emocionais, e os resultados comoventes, turbulentos, hipnóticos, buscando atingir a ilusão do ilimitado. Até mesmo a integridade dos elementos mais importantes da composição podia ser relativizada, quando necessário, com vistas a produzir um único efeito dramático. Empregavam-se formas e proporções estranhas à geometria e à natureza na articulação e planejamento dos edifícios barrocos, e obtinham-se surpreendentes efeitos de *chiaroscuro* pelo direcionamento engenhoso da luz em extensas superfícies douradas ou em vidro, o que aumentava o brilho dos efeitos visados.

Os dois estilos, apesar de sua óbvia oposição, compartilham de uma qualidade em comum: não são ambíguos. A arquitetura do maneirismo, ao contrário, apresenta temas ambivalentes e funções duplas. O mesmo edifício é um palácio e um monastério, a mesma pilastra sustenta o entablamento e funciona como moldura lateral de um painel de parede. As duas funções são indicadas claramente, transmitindo assim uma ambigüidade deliberada que, em suma, significa a antítese da simplicidade renascentista.

Os arquitetos do Humanismo adotaram os templos da Antiguidade Clássica como modelos para seus projetos de igrejas, fazendo apenas as modificações ditadas pelas necessidades litúrgicas, ao passo que São Carlos Borromeu, em 1582, apenas admitiu o uso das ordens clássicas em função de sua resistência estrutural⁶. Os maneiristas, embora perpetuando o uso paradoxal de formas pagãs em igrejas cristãs, estavam determinados a livrar essas formas do espírito legado em suas origens. Era necessário, em conseqüência, "quebrar as amarras e correntes que prendiam os artistas a uma trilha rígida, delimitada por medidas, ordens e regras estabelecidas por Vitruvius e pelos antigos". O comentário é de Vasari, ele mesmo um maneirista, referindo-se às inovações pioneiras de Michelangelo.

Os arquitetos do maneirismo estavam, portanto, empenhados em violar as normas clássicas, a fim de expurgar de seus edifícios "o paganismo" que seus predecessores humanistas haviam adotado com idealismo sincero, então considerado pouco criterioso. Através dessa espécie de campanha de Contra-renascença, os princípios do Humanismo, baseados na simplicidade clássica, harmonia matemática e em proporções naturais, foram deliberadamente transformados, dando origem a complexas ambigüidades, a uma contenção ascética e a efeitos de gélido desequilíbrio, tão característicos das estruturas maneiristas. A serenidade da Renascença foi substituída pela inquietação, mas, enquanto no barroco, igualmente um estilo inquieto, cada tensão é provida de sua apropriada distensão, os maneiristas deixaram em aberto as tensões criadas. Algumas dessas reversões de princípios da composição clássica, embora engenhosas, foram negativas.

Outras, como a planta elíptica e certas revivescências medievais, como a proporção alongada, a planta em cruz latina e a fachada com duas torres, foram contribuições positivas e de significado duradouro.

O arquiteto maneirista, ao contrário de seu predecessor renascentista, sofria um estrito controle pelas autoridades. Estava sujeito a normas na organização do seu projeto, a supervisão durante sua execução e a questionamento subsequente acerca de qualquer idiossincrasia nos detalhes. A essa disciplina se podem atribuir as tendências acadêmicas da última fase do maneirismo. A *Acta Ecclesiae Mediolanensis* de São Carlos Borromeu estabelece toda uma série de regras e proibições para o projeto de igrejas, que não deveriam ser desconsideradas. A planta baixa circular, cuja perfeição geométrica parecera aos arquitetos renascentistas um símbolo de Deus, foi condenada como pagã, e a cruz latina, restabelecida como verdadeiro símbolo cristão. Da mesma forma, São Carlos exigiu a volta do esplendor medieval e da riqueza na decoração cristã, em contraste com o despojamento das estruturas "cristalinas" projetadas pelo humanistas para expressar seus ideais religiosos abstratos. Assim, os arquitetos maneiristas estavam empenhados em fazer a Igreja acessível à comunidade em geral, e não só a um seleto círculo humanista de matemáticos e filósofos. Com esse objetivo em vista, era necessário usar os sentidos, mais do que o intelecto, na assimilação do cristianismo, e a arquitetura, juntamente com as outras artes, se tornou um veículo prático para a educação cristã e os empreendimentos missionários.

Os edifícios maneiristas variam muito no grau e no modo de expressar os objetivos da "Contra-renascença", e até pouco tempo o maneirismo era classificado como "Renascença tardia", pela despreensão de muitas de suas inversões dos princípios do estilo anterior. O impacto da evolução arquitetural que começou na Itália por volta de 1420 se fez sentir de modo mais amplo na Europa só na segunda metade do século XVI. Como os arquitetos importados da Itália eram seus principais propagadores, foi o classicismo maneirista e não o renascentista que por fim substituiu as manifestações locais do gótico tardio. Espanha e Portugal ilustram bem essas tendências. O plateresco na Espanha e o manuelino em Portugal representam criações arquitetônicas próprias da península Ibérica e constituem surpreendentes misturas de elementos góticos, mouriscos e clássicos. No início predominava o gótico, mas nos últimos estágios de seu desenvolvimento a influência clássica tornou-se preponderante. Na Espanha, o conservadorismo gótico resistiu por mais tempo e de forma mais eficaz às novas influências italianas do que o estilo manuelino português. Mas, em ambos os países, os expoentes mais influentes das novas formas clássicas foram os arquitetos da Companhia



de Jesus, que logo adotaram o maneirismo da Itália de então e passaram a utilizá-lo por toda a parte, praticamente sem levar em conta os estilos nativos.

As colônias de além-mar revelam esse desenvolvimento de forma especialmente evidente. Assim, no México quinhentista, onde a influência dos jesuítas era pequena, o estilo predominante foi o plateresco, enquanto na Índia portuguesa e no Brasil, onde no século XVI os jesuítas eram os líderes religiosos indisputados, uma arquitetura genuinamente clássica se estabeleceu já numa data bem remota. Em Portugal, a introdução em escala completa da arquitetura maneirista foi em boa parte obra de um único homem, o arquiteto bolonhês Filippo Terzi, convidado por D. Sebastião em 1576 e empregado pelos jesuítas para confecção da fachada de sua igreja de São Roque (figura 1), iniciada por volta de 1580. Na Espanha é Juan de Herrera, o segundo arquiteto do Escorial (1563-1584), que tradicionalmente figura como o introdutor do estilo maneirista.

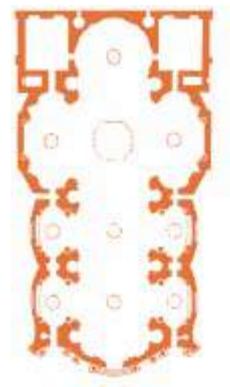
O maneirismo, uma vez introduzido e aclimatado no mundo luso, passou por poucas modificações, contentando-se os arquitetos portugueses, bastante conservadores, em repetir e reafirmar seus princípios, com poucas modificações essenciais, durante todo o século XVII e mesmo no XVIII. Se os quarenta anos de guerra com a Holanda e a Espanha não tivessem arruinado o país no século XVII, podemos supor que novas gerações de arquitetos italianos teriam sido convidadas, e o alto barroco romano teria sido transplantado para Portugal. Entretanto, os distúrbios e a pobreza do país impossibilitaram tais patrocínios⁶. A única exceção notável foi a visita de Guarino Guarini (c. 1653), autor do importante projeto da igreja da Divina Providência em Lisboa (figura 2). Esse projeto foi o único em Portugal ligado ao alto barroco seiscentista, embora um outro tenha sido construído no império português, a igreja de São Caetano (1655-1659), em Velha Goa. Essas igrejas excepcionais pertencem à ordem Teatina.

Quando os benefícios do ouro brasileiro e dos tratados com a Inglaterra reavivaram a economia portuguesa, no século XVIII, a influência artística italiana reassumiu seu papel anterior. A partir da segunda década do século XVIII, em Lisboa, e da quarta década, no Porto, as concepções do barroco tardio italiano chegaram a Portugal e depois até mesmo ao Brasil. Mas, no exato momento da introdução do barroco italiano no Brasil, logo seguido pelo rococó francês, bem mais divulgado, a Companhia de Jesus, vítima da hostilidade de Pombal, foi expulsa dos domínios de D. José I, em 1759. Dessa forma, é bastante lógico que a arquitetura jesuítica no Brasil e em todo o mundo lusitano, inclusive na mãe-pátria, tenha sido de estilo maneirista durante o período principal de sua atividade construtora, que



1 – Fachada da igreja jesuítica de São Roque, Lisboa.

2 – Divina Providência, Lisboa.



começa em fins do século XVI e engloba o século XVII e início do XVIII. No caso especial do Brasil, houve ainda a importante contribuição pessoal do irmão Francisco Dias, S. J., enviado à Colônia como arquiteto em 1577, que faleceu em 1632 no Rio de Janeiro aos 90 anos de idade. Parece que além de arquiteto foi também navegador, pois figura na lista dos membros da Companhia no Brasil no ano de 1600 como "irmão Francisco Dys, que está encarregado do navio". Antes de sua ida ao Brasil, parece ter colaborado com Terzi no projeto da igreja de São Roque, o que explica os padrões uniformes, baseados em São Roque, adotados em toda a arquitetura religiosa dos jesuítas durante o meio século de permanência de Dias no Brasil.

A PRIMEIRA FASE DA ARQUITETURA JESUÍTICA NO BRASIL

Embora a atividade dos padres da Companhia de Jesus no Brasil já estivesse limitada desde o início do século XVIII (não tiveram acesso a Minas Gerais, por exemplo), prosseguiram construindo até a véspera de sua expulsão da Colônia, em 1759. Nessa data, além de numerosos estabelecimentos pequenos, tinham instituições de grande importância, incluindo colégios, seminários e noviciados nos principais centros urbanos ao longo do litoral brasileiro. Depois de 1759, a grande maioria desses monumentos arruinou-se por negligência ou foi convertida para outros usos, o que com o transcorrer do tempo significou também, com frequência, sua destruição, mutilação ou alteração por reconstruções.

Em vista da proeminência dos jesuítas como aristocracia intelectual e cultural da Colônia, e do conseqüente interesse de seus monumentos, a destruição e desfiguração em larga escala que os atingiu são uma perda lastimável para o patrimônio brasileiro. Contudo, em certos casos foram preservadas plantas, elevações e vistas de obras que depois se perderam ou foram modificadas a ponto de ficarem irreconhecíveis. O Arquivo Militar do Rio de Janeiro, em particular, conserva uma coleção de desenhos setecentistas das construções dos jesuítas no Brasil, feitos por engenheiros militares portugueses, que foram exhaustivamente estudados por Robert C. Smith⁷.

As igrejas que sobreviveram à derrocada de 1759 e ao abandono que se seguiu pertencem a duas categorias. Em primeiro lugar, há uma série de monumentos de menor importância, em geral mais antigos, nos atuais estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo, incluindo as igrejas das fazendas da Companhia e das aldeias indígenas. Os exemplos mais bem preservados e menos alterados de igrejas em aldeias encontram-se no atual estado paulista. A Capela de São Miguel, a alguma distância da cidade de São Paulo, é talvez a mais perfeita de todas. O lintel de madeira sobre a porta de entrada ainda traz a



data de 1622, e a construção é tão simples, que mal pode ser considerada um trabalho de arquitetura, no sentido formal. Mesmo assim, tem um extraordinário encanto e "atmosfera".

Em segundo lugar, há vários monumentos de dimensões maiores e datação mais recente no litoral norte e nordeste, que, como veremos, são de grande interesse. As principais vítimas da má conservação foram as igrejas maiores de fins do século XVI e início do XVII, porém certos fragmentos que permaneceram acompanhados de documentos, como os desenhos do Arquivo Militar, permitem uma idéia aproximada desses antigos monumentos perdidos, de extrema simplicidade e severidade na planta e elevação externa. Conservam-se também alguns retábulos que revelam o caráter basicamente maneirista da decoração original de seus interiores.

OS PRIMEIROS EDIFÍCIOS DOS JESUÍTAS EM PORTUGAL, ÍNDIA E CHINA

No século XVI, o Brasil foi bastante negligenciado pelos portugueses, pois sua madeira e açúcar não se equiparavam às especiarias do Oriente e nem mesmo ao ouro e aos escravos da África – como fonte de riqueza. O desastroso resultado da guerra com os holandeses no Oriente, a perda do tráfico das especiarias e a ruína de Goa, como centro comercial, obrigaram Portugal a voltar sua atenção a suas possessões no continente americano. O deslocamento do interesse das Índias para o Brasil, na segunda metade do século XVII, explica por que os exemplos mais interessantes da arquitetura colonial portuguesa do século XVI e início do XVII se encontram em Goa e arredores, enquanto as obras mais notáveis do fim do século XVII e do XVIII foram erigidas em Salvador e nas capitais de suas províncias subsidiárias. Inversamente, tanto a arquitetura mais antiga da América portuguesa como a arquitetura posterior do império oriental refletem o provincianismo e a pobreza de colônias que haviam caído em relativo abandono. Dentro desse grande conjunto de obras construídas durante cerca de duzentos anos no Oriente e no Ocidente, de Macau, na China, até Belém do Pará, no delta do Amazonas, foram as igrejas da Companhia de Jesus que representaram a contribuição mais magnífica, pioneira e influente.

Felizmente, sobreviveu um bom número de notáveis igrejas antigas dos jesuítas em Portugal e no Oriente, de modo que o desaparecimento de suas maiores igrejas quinhentistas no Brasil não significa uma perda tão grave do ponto de vista lusitano como do ponto de vista brasileiro. O historiador que se dedica à arquitetura dos jesuítas portugueses tem, de fato, uma série de monumentos de qualidade incomum para acompanhar o desenvolvimento desse estilo no século XVI e no início do XVII. Na Índia, há



3 – Nossa Senhora do Bom Jesus, Velha Goa.

4 – Madre de Deus, Macau.



a fachada da arruinada igreja do Nome de Jesus, em Bassein (perto de Bombaim), que data de 1548, a atual catedral de Diu (iniciada em 1602) e a igreja do Senhor Bom Jesus, em Velha Goa (1594-1605). Na China, a fachada da igreja da Madre de Deus, em Macau (1602-c. de 1630) e, em Portugal, as igrejas dos colégios de Lisboa (São Roque, fachada iniciada c. 1580), Porto (completada c. 1625) e Coimbra (1598-1640), além de inúmeros monumentos de menor importância. Esses edifícios, que pertencem, por assim dizer, à mesma família, constituem o pano de fundo para as realizações arquitetônicas da Companhia no Brasil⁸.

As igrejas de Velha Goa (figura 3) e Diu, na costa ocidental da Índia, derivam de um modelo semelhante. As duas são mais ou menos contemporâneas, e ambas foram originalmente dedicadas a São Paulo. Trata-se de edifícios com altas abóbadas, planta retangular simples e belas fachadas de pedra maciça, enriquecidas com entalhes. Esta última característica não tinha paralelo na arquitetura jesuítica contemporânea do Brasil, sempre simples, lisa e sem ornamentos. Os ornatos na fachada de Diu são mais elaborados que os de Nosso Senhor do Bom Jesus, em Velha Goa, enquanto a refinada escultura que decora o frontispício da Madre de Deus (antiga São Paulo), em Macau (figura 4), é um esplêndido exemplo do uso em larga escala que os jesuítas faziam da arte pictórica no exterior de uma igreja, para representar a mensagem cristã, de acordo com os preceitos de São Carlos Borromeu.

A fachada de Macau ergue-se hoje isolada, pois o corpo da igreja foi destruído por um incêndio no século passado. Seu arquiteto, frei Carlo Spinola, S. J., pertencia à mesma antiga família genovesa do famoso general e nobre espanhol, Ambrósio Spinola. Seu sofisticado desenho italiano forma um grande contraste com o caráter relativamente provinciano da arquitetura das grandes igrejas indianas, e mais ainda com a extrema simplicidade dos monumentos brasileiros contemporâneos. A ausência de torres em Bassein, Velha Goa, Diu e Macau é uma característica que, como veremos, diferencia essas igrejas orientais das duas igrejas jesuíticas contemporâneas mais importantes em Portugal, e também dos grandes edifícios mais tarde construídos no Brasil.



Quanto às origens da arquitetura dos jesuítas no Brasil, o precedente de maior importância é a igreja da Companhia em Lisboa, São Roque (figura 1), edifício cujo interesse foi ressaltado como o primeiro trabalho eclesiástico de Filippo Terzi em Portugal. Entretanto, vários autores, inclusive Lúcio Costa, divulgaram a significativa tradição de que o convite feito a Terzi para ir a Portugal teria partido de uma iniciativa dos jesuítas. Também na construção de São Roque, o irmão Francisco Dias é tido como colaborador, e há indícios de que as antigas igrejas brasileiras desaparecidas seguiam o mesmo padrão. A fachada, embora danificada no terremoto de 1755 e depois restaurada, revela ainda claramente as linhas frias e precisas do classicismo italiano, fazendo um eloqüente contraste com a fachada de Rossellino (1459) para a catedral de Pienza, na Toscana, embora o traçado geral das duas fachadas, uma delas do maneirismo tardio (restaurada) e a outra do início da Renascença, seja bastante próximo na articulação e arranjo dos vãos. Internamente, apesar da rica decoração, a confirmação e planta de São Roque são tão severamente retangulares quanto a fachada.

As igrejas dos colégios jesuítas do Porto (atualmente igreja dos Grilos) e Coimbra (hoje Catedral Nova) foram construídas mais ou menos na mesma época que as de Velha Goa e Macau. Ainda que não apresentem a profusão de ornamentos externos que caracteriza os monumentos orientais, elas se parecem com esses últimos nas dimensões, na organização elaborada e nas abóbadas de berço com caixotões do interior. A fachada de Coimbra apresenta tantos dos artifícios pelos quais os maneiristas obtinham seus efeitos de discordância e instabilidade que o resultado global é quase caótico, embora engenhoso. Alguns exemplos das liberdades tomadas com relação às regras clássicas são o uso de estátuas colossais, cabeças de querubins e folhas de acanto, completamente fora de escala com as ordens, e o arranjo do frontão central triangular, com a moldura da arquitrave em ponta sobre a qual se equilibra precariamente uma cornija em curva de três centros. A igreja dos Grilos, no Porto, que, à primeira vista parece uma réplica da Catedral Nova de Coimbra, na verdade constitui um trabalho bem mais sólido, sendo o conjunto mais harmonioso e a articulação efetivamente ressaltada. Acima de tudo, as proporções são bem concebidas e o relevo foi bem utilizado para dar volume à fachada, contrastando com a fachada plana de Coimbra, privada de força tridimensional por um arquiteto demasiado engenhoso.

Apesar desses contrastes no tratamento, fica bem claro que as igrejas jesuíticas de Coimbra e do Porto derivam do mesmo desenho básico. Ambas as fachadas (figuras 5 e 6) apresentam o motivo veneziano de três frontões e, pela primeira vez na arquitetura jesuítica portuguesa, incorporam torres laterais. Essa inovação aparece mais ou menos na



5 - Porto, Portugal.



6 - Coimbra, Portugal.



7 – São Carlos, Antuérpia.

O GESÙ DE VIGNOLA, E SÃO VICENTE DE FORA, DE TERZI

mesma época nas igrejas da Companhia em Toledo (São João Batista, iniciada antes de 1630) e Antuérpia (São Carlos Borromeu, iniciada em 1615) (figura 7). Em ambos os casos, as torres estão disfarçadas por volutas que flanqueiam o frontão⁹. É verdade que no Porto as torres receberam destaque e se integraram de maneira eficiente ao conjunto, enquanto em Coimbra foram reduzidas a meros campanários colocados por trás das volutas, como uma idéia surgida *a posteriori*. Estas, porém, são apenas variações com relação à ênfase. Tendo-se em vista a subsequente recorrência do tema da interpenetração no desenho das fachadas jesuíticas entre as torres laterais e as volutas que apóiam o frontão (inclusive nas igrejas posteriores do Brasil), necessário se faz remontar às origens desse conflito de temas.

Como foi dito, as primeiras igrejas dos jesuítas portugueses no Oriente e na terra natal (Itália) não tinham torres. Algumas das brasileiras do início do século XVII, como as pequenas igrejas que ainda sobrevivem em Anchieta (1610) e Nova Almeida (1615), no atual estado do Espírito Santo, têm uma única torre, que de fato pode ser considerada um campanário unido à fachada. Sabemos também que uma torre maciça, possivelmente destinada à defesa, ladeava a frente das igrejas, hoje desaparecidas dos colégios de Vitória, Rio de Janeiro, Santos e São Paulo. A essa categoria de igrejas jesuíticas portuguesas com campanário pode ser acrescentada ainda a igreja de Luanda, capital de Angola. O campanário, porém, mesmo quando ligado e não independente do conjunto, é um traço isolado do ponto de vista arquitetônico, distinto da estrutura principal e, em muitos casos, projetado separadamente. Por outro lado, o par de torres flanqueando a fachada representa um legado arquitetônico tradicional na arquitetura cristã, com numerosos precedentes românicos e góticos, nos quais os três elementos se unem num conjunto harmonioso, embora cada qual conserve sua integridade individual.

Os arquitetos da Renascença italiana, já defrontados com inúmeros problemas quando tentavam adaptar os preceitos de Vitruvius a tipos de edifícios desconhecidos na Antiguidade, não tinham nenhum incentivo para acrescentar a sua tarefa a complicação extra de torres laterais, que de qualquer modo nunca foram populares na Itália medieval. A mais notável solução renascentista para o problema de uma fachada de igreja em estilo clássico foi a de Leon Battista Alberti em Santa Maria Novella, Florença, que naturalmente



não tem torres. Os maneiristas, como vimos, não ignoravam as possibilidades de uma fachada de duas torres com o tratamento clássico. Foi porém o projeto de Vignola (1568) para a igreja do Gesù, em Roma, uma reinterpretação maneirista do modelo renascentista de Alberti, que se firmou como o mais influente exemplo para projetos de fachadas de igrejas (figura 8). Os mais antigos projetos de duas torres, de autoria de Peruzzi, de seu discípulo Serlio e da família San Gallo, nunca foram realizados. Aqueles que de fato chegaram a ser construídos em Roma, Santo Atanásio e a Trinità dei Monti (ambas de 1583), e em Gênova (Santa Maria di Carignano, iniciada em 1588), constituíram evidentes fracassos.



8 – Projeto de Vignola para a Igreja do Gesù, Roma.

A primeira fachada maneirista de duas torres realmente bem-sucedida foi construída por um italiano, longe dos centros criadores do desenvolvimento arquitetônico europeu. Esse monumento pioneiro foi a igreja de São Vicente de Fora (figura 9), em Lisboa, de Filippo Terzi, iniciada em 1582. Cerca de vinte anos mais tarde, Scamozzi projetou a catedral de Salzburgo, que só foi iniciada em 1614. Sua fachada de duas torres tem muitas características em comum com a de São Vicente de Terzi, e representou para a Europa Central um precedente de grande influência, da mesma forma que o trabalho de Terzi para Portugal, e o Escorial para a Espanha. Assim como a Itália, em contraste com a Espanha e o noroeste da Europa, Portugal não tinha precedentes imponentes para a fachada medieval de duas torres ou do início do século XVI, o que torna ainda mais notável a enorme influência exercida pelo projeto de Terzi. Desde o início do século XVII, não foi construída praticamente nenhuma igreja de importância no mundo lusitano, sem que duas torres ladeassem seu frontão.

Os jesuítas portugueses estavam, portanto, sujeitos a duas influências opostas. Como membros da Companhia tinham um modelo arquitetônico na sua igreja-mãe, em Roma, mas, enquanto portugueses, não podiam ignorar a moda nacional estabelecida em São Vicente de Fora. De um modo geral, predominava a primeira influência, ficando a segunda num plano recessivo. Assim, as fachadas das igrejas jesuíticas no mundo lusitano podem ser classificadas entre a igreja do Gesù, de Vignola, e São Vicente de Fora, de Filippo Terzi. O sucesso desse tipo de compromisso pode ser avaliado pelo grau de independência conferido às torres na



9 – São Vicente de Fora, Lisboa.



10 - Santarém, Portugal

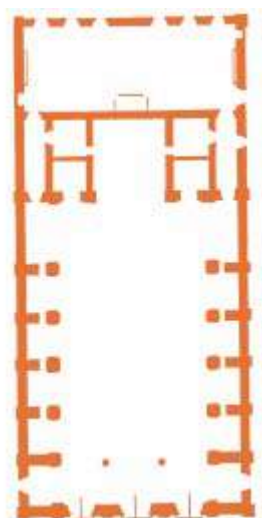
composição. Quando os elementos do frontão eram desenhados de modo a sobrepujar as torres, reduzindo-as a um papel secundário, o efeito era, em geral, pouco satisfatório. Nos interiores dos templos não ocorriam semelhantes conflitos de influência. Tanto a igreja de Vignola quanto a de Terzi têm seus interiores marcados por uma pesada abóbada de berço, sublinhada por extensa e ininterrupta cornija na base, elementos que enfatizam, em ambas, a decidida dominância longitudinal do espaço.

A FASE FINAL DA ARQUITETURA JESUÍTICA NO BRASIL

Em contraste com o número considerável de igrejas jesuíticas surgidas no século XVI e início do XVII em Portugal e nas possessões portuguesas do Oriente, há uma notável carência de monumentos comparáveis datados do final do século XVII e do século XVIII. A esplêndida igreja do Seminário em Santarém, Portugal (figura 10), de 1676, pode ser considerada uma exceção à teoria geral de que em meados do século XVII a Companhia já teria construído o suficiente para suas necessidades, tanto em Portugal como nas colônias, excetuando-se o Brasil. O inesperado sucesso dos colonos brasileiros que, sem o auxílio da Coroa portuguesa, conseguiram expulsar os holandeses das suas bem guarnecidas possessões em Pernambuco (1645-1654), foi uma demonstração da vitalidade dos nativos da América portuguesa. O rápido desenvolvimento do Brasil, a partir de meados do século XVII, não poderia deixar de envolver os jesuítas, aumentando suas obrigações educacionais, o que exigiu a expansão das instituições já existentes e a fundação de novos colégios, seminários e noviciados.

As grandes igrejas da Companhia em Salvador (1672) e Belém do Pará (1719) não são apenas os dois mais belos monumentos jesuíticos no Brasil, mas também, juntamente com a igreja de Santarém, os mais importantes de todo o mundo lusitano naquele período. Excepcionalmente, a vasta fachada de Santarém não tem torres nem campanários, embora os gigantescos pináculos que ladeiam as não menos gigantescas volutas alcancem quase o tamanho de pequenas torres. As duas fachadas brasileiras, por sua vez, incorporam o motivo das duas torres numa forma modificada.

A antiga igreja do colégio dos jesuítas, hoje catedral de Salvador, na Bahia (figura 11), foi construída entre 1652 e 1672, não se conhecendo o autor do projeto. Foi a quarta igreja erigida no mesmo lugar. A planta (figura 12) tem uma simplicidade convencional, com nave única retangular, coberta por abóbada de berço e flanqueada por capelas de ambos os lados. Não há cúpula, naves laterais ou transeptos. O altar-mor é ladeado por altares subsidiários no arco cruzeiro e nos fundos uma grande sacristia – esta, um item

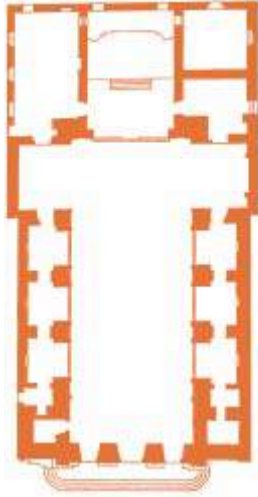
12 - Catedral de Salvador, Bahia.
Desenho da fachada e planta.



11 – Catedral de Salvador,
Bahia. (Arquivo do IPHAN)



13 – Santo Alexandre, Belém do Pará. Planta e fachada. (Arquivo do IPHAN)



específico do programa português. O exterior da igreja é de uma severidade inabalável. A fachada mostra notável semelhança com a de sua contemporânea, próxima a Salzburgo, a Wallfahrtskirche (igreja de peregrinação) Maria Plain¹⁰, projetada por Antonio Daria em 1671. A influência de Scamozzi aparece em Maria Plain da mesma maneira que a de Terzi em Salvador. Lúcio Costa descreve a igreja do antigo colégio de Salvador como uma espécie de catedral da Companhia de Jesus no Brasil. É um edifício excepcionalmente vasto e imponente que, sem dúvida, exerceu considerável influência em igrejas construídas depois, não só pelos jesuítas, na Bahia e outros pontos da colônia. Em contraste com o polido formalismo da fachada, o interior, com seus 13 altares ricamente decorados, transmite uma impressão de grave esplendor, conforme o espírito maneirista. De fato, Cataneo declarara em 1554 que o interior de uma igreja, por simbolizar o espírito de Deus, Nosso Senhor, deveria ser mais rico do que o exterior, que simboliza seu corpo.

A antiga igreja do colégio dos jesuítas em Belém do Pará, dedicada a São Francisco Xavier, hoje igreja de Santo Alexandre (figura 13), foi inaugurada em 1719, quase meio século após a "catedral" jesuítica. É surpreendente, portanto, que a igreja de Belém tenha aspecto relativamente mais primitivo – apesar de mais robusta – do que a de Salvador. A esse respeito, Lúcio Costa observou que, "embora não se possa fixar, a rigor, um critério cronológico uniforme para a apreciação das obras de arte jesuítica do Brasil, pode-se contudo esclarecer que esse ar excessivamente primitivo é, muitas vezes, indício de trabalho menos antigo, já do segundo período". Os traços primitivos de Santo Alexandre podem ser atribuídos à localização e ao meio ambiente de Belém do Pará. Afinal, de todos os grandes centros populacionais do Brasil, este é o que guarda até hoje os mais fortes traços de presença indígena na população e que, durante os séculos XVII e XVIII, caracterizava-se como uma cidade provinciana, sem grande



contato com a Europa, se comparada a Salvador (capital da América portuguesa até 1762). Para os jesuítas, Belém era importante como base avançada para sua mais ambiciosa ocupação do interior da América do Sul: as missões indígenas na bacia do rio Amazonas¹¹. O caráter fronteiriço da cidade de Belém também alimenta a suposição de que um maior número de artesãos índios tenham sido empregados na construção e decoração desta igreja do que em outras obras da Companhia no Brasil. O escultor principal, contudo, foi João Xavier Traer, natural de Brixen, no Tirol. A atual igreja de Santo Alexandre foi a terceira construída no local. O interior segue o modelo de Salvador, embora em escala mais modesta: com a mesma nave única, falsa abóbada semicilíndrica em madeira, capelas laterais (quatro de cada lado) e uma grande sacristia, que aqui ocupa o lado esquerdo da capela-mor, em vez de ficar atrás dela (figura 13).

A influência da igreja do Gesù de Vignola aparece na configuração interna da igreja de Salvador, e, também, em menor grau, na de Belém do Pará. A mesma influência é visível, apesar das alterações subseqüentes, no interior da antiga igreja do colégio jesuíta, hoje a catedral da cidade, em São Luís do Maranhão (1690-1699). As fachadas de Salvador e Belém, por outro lado, mesmo sendo de construção bem posterior, ainda revelam o conflito entre o modelo do Gesù e o modelo de fachada portuguesa de duas torres, estabelecido por Terzi (figura 9). Sob esse ponto de vista, entretanto, não constituem fato inédito na arquitetura jesuítica do período.

As fachadas das igrejas da Companhia em Corunha, na Espanha (figura 14), e em Ellwangen denotam conflito semelhante. Em Salvador, as volutas nos flancos do frontão adquiriram dimensões colossais, à custa dos campanários, que ficaram reduzidos na sua elevação frontal a estreitas torres, em marcante contraste com a largura e solidez revelada quando vistos de lado. Em Belém, as técnicas mais toscas e a falta de familiaridade com as regras clássicas de certa forma libertaram o projeto das restrições manifestadas em Salvador. O frontão triangular ladeado por volutas foi substituído por um tímpano encurvado, definido apenas por duas volutas muito alongadas, que vão se encontrar abaixo da cruz que coroa o conjunto. Os campanários das torres, em lugar de estreitados, como em Salvador, foram ligeiramente recuados e parcialmente encobertos pelas espirais inferiores das volutas, como ocorre em Coimbra e na Antuérpia. O efeito global não é sofisticado, mas, original e robusto, ou seja, colonial no melhor sentido do termo.

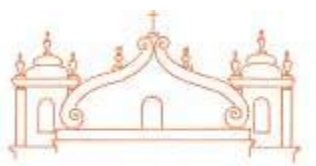
Em Vigia, ao norte de Belém, a igreja paroquial da Mãe de Deus, antiga igreja do colégio jesuíta, provavelmente construída na terceira década do século XVIII, ostenta um genuíno projeto de duas torres, no qual as volutas do frontão

14 – São Jorge, Corunha.





15 - Vigia, Pará, Brasil.



16 - Belém do Pará, Brasil.

não reduzem nem se sobrepõem àquelas (figuras 15 e 16). O frontão tem o contorno em curvas, seguindo o modelo dos pequenos frontões sobre as três portas de Santo Alexandre, em Belém, e define-se por volutas convexas, sem as espirais inferiores. Em São Luís do Maranhão, uma segunda torre foi projetada em 1737, mas nunca chegou a ser executada. A pequena e austera fachada da igreja do seminário de Nossa Senhora de Belém, em Cachoeira (1687-1693), perto de Salvador, constitui um exemplo bem mais antigo de uma genuína fachada de duas torres, sendo aparentemente a primeira desse tipo na arquitetura jesuítica da Colônia. Pode-se, portanto, estabelecer uma seqüência clara no desenho das fachadas das igrejas jesuíticas do Brasil. Do frontão sem torres do século XVI, passando pelos campanários encostados às fachadas do início do século XVII e às soluções intermediárias do século XVII e início do XVIII – com as duas torres escamoteadas em segundo plano – chegou-se finalmente aos genuínos projetos de duas torres, em seqüência lógica de desenvolvimento.

Nossa atenção se limitou até agora às igrejas, por serem as obras arquitetônicas mais importantes da Companhia, porém a Ordem construiu outras tipologias de edificações no Brasil. Um exemplo interessante, analisado em detalhe por Robert Smith¹², foi o solar de São Cristóvão, nos arredores de Salvador, utilizado pelos padres e alunos do colégio para descanso e férias. Ficava numa extensa propriedade com boa provisão de água e uma plantação que fornecia verduras para o colégio, e era também usada para o cultivo experimental de especiarias do Oriente. O solar foi fundado no século XVI, e totalmente reconstruído sob a égide do padre Antônio Vieira, S. J., no último quartel do século XVII. Tinha dezoito quartos com uma arcada dianteira, dispostos em torno de três lados de um pátio pavimentado, e uma elaborada fonte de mármore no centro. Em 1784, o edifício foi transformado em leprosário, e sua estrutura sofreu grandes alterações, embora a feição básica do projeto original ainda permaneça visível.

A INFLUÊNCIA DO “ESTILO JESUÍTICO”

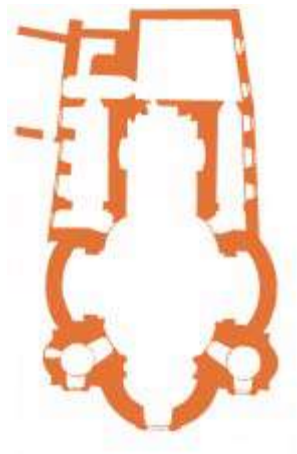
No século XIX, um escritor português¹³, ao comentar a influência dos jesuítas na arquitetura colonial de Goa, observou que os arquitetos da Companhia desprezaram a linguagem “elegantíssima e rendilhada” do estilo manuelino do início do século XVI, substituindo-a por sua própria fórmula artística, “desgraciosa e peculiar”. Apesar do tom evidentemente preconceituoso do escritor em sua adjetivação, ressalta ele um importante aspecto da influência jesuíta na arquitetura do império português. A inflexível aplicação das formas clássicas, na época um estilo novo e revolucionário na península Ibérica, impediu que os remanescentes do estilo manuelino, ainda válidos em Portugal, alcançassem as



colônias de além-mar. Em Goa, ocupada no auge do período manuelino – antes, portanto, da fundação da Companhia de Jesus –, o estilo teve alguma aceitação, e um portal de granito negro, incorporado à reconstrução seiscentista da igreja de São Francisco de Assis, em Velha Goa, ainda sobrevive como testemunho. No Brasil, onde não havia resíduos da influência manuelina, o maneirismo introduzido pelos jesuítas encontrou campo aberto.

A influência do estilo jesuítico no Brasil do século XVII é difícil de avaliar, tendo em vista que o tratamento maneirista generalizou-se na arquitetura do mundo lusitano e não indica necessariamente derivação jesuítica. Em frente à catedral de Salvador, antiga igreja da Companhia, ergue-se a igreja dos frades franciscanos, parcialmente encoberta pelo casario da praça. Sua fachada com duas torres não tem a perfeição técnica daquela obra mais antiga, mas sua organização geral e o tratamento maneirista podem muito bem constituir um reflexo da influência dos jesuítas. Ao lado da igreja dos franciscanos, ligeiramente recuada atrás de um pequeno pátio, vê-se outra fachada, bem menor, da Ordem Terceira de São Francisco (figura 17). Essa fachada, que data de 1703, é uma das

17 – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador.



18 - São Pedro dos Clérigos, Rio de Janeiro.

obras de arte mais surpreendentes do Brasil, e única no mundo português. O contraste com a fachada adjacente, em estilo jesuítico, é espantoso. A fachada da Ordem Terceira não exerceu influência em edifícios subseqüentes na Bahia, nem em outros lugares do Brasil, mas gradativamente, durante a primeira metade do século XVIII, sinais de emancipação às restrições do maneirismo se tornaram cada vez mais aparentes. A arquitetura dos jesuítas não ficou imune a essas tendências. Embora suas igrejas em Belém e Vigia sejam notáveis pela fidelidade aos preceitos arquitetônicos do fim do século XVI, ambas possuem frontões inteiramente curvos.

Na província de Minas Gerais, região montanhosa a noroeste do Rio de Janeiro, onde se descobriu ouro na década de 1690, as grandes igrejas paroquiais da primeira metade do século XVIII continuaram a ser tratadas em estilo maneirista. Mesmo assim, tal como ocorre com a importante igreja de São Francisco de Assis de Salvador, não se pode afirmar com rigor que as fachadas de duas torres da catedral de Mariana e da igreja paroquial de Sabará, para citar apenas dois bons exemplos, ilustram a influência dos jesuítas. A Companhia não tinha o monopólio do maneirismo no império português, onde ele foi amplamente divulgado. Entretanto, a predominância do clero jesuíta em assuntos intelectuais e artísticos da Colônia era tão indiscutível, que o uso impróprio no Brasil do termo estilo jesuítico para descrever o caráter da antiga arquitetura mineira não deixa de ser significativo.

Importantes igrejas do barroco tardio foram construídas no Rio de Janeiro (São Pedro dos Clérigos, 1733) (figura 18) e em Mariana (São Pedro dos Clérigos, depois de 1748). Entretanto, seriam as influências do rococó e não as do barroco que, a partir de 1760, e coincidindo com a partida dos jesuítas, finalmente superariam as do maneirismo colonial que florescera no Brasil por duzentos anos.

DECORAÇÃO INTERIOR

Foi ressaltado por Lúcio Costa o caráter paradoxal da expressão estilo jesuítico, como designação de todo um estilo artístico e não apenas arquitetônico. São estas suas palavras:

"Apesar das diferenças, por vezes tão sensíveis, e mesmo das aparentes contradições que se podem observar (diferenças e contradições que se acentuam à medida que as obras se vão afastando dos padrões mais definidos de fins do século XVI e da primeira metade do século XVII), apesar das mudanças de forma, das mudanças de material e das mudanças de técnica, a personalidade inconfundível dos padres, o 'espírito' jesuítico, vem sempre à tona: é a marca, o



cachet que identifica todas elas e as diferencia, à primeira vista, das demais. E é precisamente essa constante que persiste, sem embargo das acomodações impostas pela experiência e pela moda, ora perdida no conjunto da composição, ora escondida numa ou noutra particularidade dela, essa presença irredutível e acima de todas as modalidades de estilo porventura adotado é que constitui, no fundo, o verdadeiro 'estilo' dos padres da Companhia".

Um pouco mais adiante, na parte dedicada à talha, o eminente arquiteto brasileiro nos dá sua interpretação do espírito jesuítico tal como ele se manifesta na arte:

"[é claro] que a arquitetura da Companhia, no Brasil, foi quase sempre inimiga dos derramamentos plásticos, despretensiosa, muitas vezes pobre, obedecendo, em suas linhas gerais, a uns tantos padrões uniformes. E se devêssemos resumir, numa só palavra, qual o traço marcante da arquitetura dos padres, diríamos que foi a 'sobriedade'. Sobriedade presente também nos retábulos, mesmo os mais ricos. Sobriedade que se impõe apesar do gongorismo da obra de talha de um determinado período, como nos púlpitos esplêndidos de Santo Alexandre. Sobriedade que ainda souberam manter no mais pretensioso de seus templos, a atual Sé da Bahia"¹⁴.

Os retábulos confeccionados pelos jesuítas no Brasil, adiantando-se à arquitetura das igrejas que os abrigavam, demonstram um desenvolvimento em seqüência, cujas transformações sucessivas podem ser classificadas, grosso modo, em três estilos. Em primeiro lugar, há o estilo jesuítico mais típico, do fim do século XVI, cujo caráter pertence ao final do maneirismo acadêmico e formal, no tratamento plano e retangular da composição. A ornamentação é restrita, tecnicamente bem realizada e precisa no delineamento. Em segundo lugar, temos o estilo dos últimos anos do século XVII e da primeira década do XVIII, tipicamente franciscano, embora adotado por todos os decoradores de igrejas daquele período, inclusive pelos jesuítas. Ele é protobarroco na opulência e no esplendor dos ornamentos (tecnicamente um tanto grosseiros), no vigoroso tratamento tridimensional, nas robustas curvas do desenho e nas freqüentes e volumosas colunas salomônicas – muito prezadas na época – carregadas de motivos decorativos em alto-relevo. É protobarroca também a rejeição das restritivas divisões horizontais e ordens superpostas do estilo anterior, abandonadas em favor da liberdade de uma única ordem de colunas. Mesmo assim, ainda há uma certa severidade e concisão evidenciada, por exemplo, no compacto contorno que delimita a turbulenta composição, tolhendo com firmeza a expansividade tão característica do barroco. A fachada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador (figura 17), é uma perfeita exteriorização, executada em pedra, da linguagem protobarroca da talha em madeira (figura 19).

19 – Interior da Igreja
Conventual de São
Francisco, Salvador.



Em terceiro e último lugar, temos o estilo de meados do século XVIII, de caráter autenticamente barroco. As arquivoltas concêntricas do estilo anterior são rompidas e transformadas em volutas numa triunfal erupção, como que abrindo o retábulo a elevados e infinitos horizontais supraterrrestres. O dossel parece flutuar, apenas tocado e não sustentado pelas mãos estendidas dos anjos que voam para o céu. O espaçamento entre colunas foi ampliado para dar lugar às esculturas, e as próprias colunas, menos maciças que no estilo anterior, são às vezes substituídas por figuras de anjos. A ornamentação possui uma elegância, delicadeza e sofisticação mais próxima do maneirismo do que do protobarroco. No entanto, esses retábulos barrocos apresentam linhas ondulantes e expressão sentimental que os distinguem dos retábulos maneiristas, essencialmente severos nas formas e expressão.

A catedral jesuítica de Salvador conserva belos exemplos desses três estilos em seus 13 retábulos. Dois deles, assim como um fragmento do altar-mor (possivelmente aproveitado da igreja anterior), exemplificam o primeiro tipo, de concepção maneirista. Oito altares, incluindo o altar-mor, filiam-se à linguagem protobarroca, oferecendo assim uma seqüência de exemplos que formam um histórico completo do desenvolvimento deste estilo. Outros três altares, por fim, pertencem à categoria barroca, propriamente dita.



CONCLUSÕES

"Em nenhum lugar", observa Robert Smith, "em seus empreendimentos arquitetônicos em todo o Brasil colonial, os jesuítas construíram um edifício sequer que, no projeto ou na estrutura, possa ser chamado de verdadeira expressão do barroco. Basta pensar nas igrejas jesuíticas de Puebla, Tepotzotlán, Quito, Cuzco e nas 'estâncias' de Córdoba para perceber como era diferente o trabalho dos jesuítas da América espanhola dos séculos XVII e XVIII daquele de seus colegas no Brasil"¹⁵. Uma explicação para esse contraste já foi apontada: o desenvolvimento dos estilos arquitetônicos durante os séculos XVII e XVIII nos mundos hispânico e lusitano não foi apenas independente e distinto, como também altamente contrastante. Tanto os jesuítas espanhóis quanto os portugueses empregavam o estilo nacional corrente, embora com uma interpretação própria, refletindo o espírito internacional de sua Companhia. Assim, a igreja do Seminário de San Martín, em Tepotzotlán¹⁶, que data de meados do século XVIII, é uma magnífica versão jesuítica do churrigueresco hispano-americano, ao passo que, nas igrejas do início do século XVIII, dos colégios de Belém e Vigia, os padres da Companhia no Brasil expressavam, a sua própria maneira, uma indiferença caracteristicamente portuguesa pelas influências barrocas, com adesão conservadora aos preceitos do maneirismo que marcaram a arquitetura do mundo lusitano desde o século XVII até as primeiras décadas do XVIII¹⁷. O padre Joseph Braun, S. J., ilustre pesquisador da história da arte jesuítica, observa que "enquanto os jesuítas adotavam o ponto de vista romano, isto é, católico, em todas as questões relativas à doutrina, direitos e rituais da igreja, nos assuntos seculares, que logicamente incluíam os estilos artísticos, sempre respeitavam os sentimentos e idéias das populações entre as quais eles viviam, e às quais, na verdade, eles próprios pertenciam".

Pode-se cogitar, porém, que uma corporação internacional de tamanha envergadura intelectual e artística como a Companhia de Jesus deveria ter motivos mais profundos para o uso tardio das formas maneiristas no Brasil. É improvável que não tivesse acesso a projetos mais modernos, uma vez que sua sede central, à qual submetiam os projetos para novos edifícios, se situava em Roma, o centro criador do desenvolvimento do barroco. Bernini, eminente arquiteto e escultor do barroco, foi um grande amigo dos jesuítas, e a pintura ilusionista, suprema expressão desse estilo, foi inventada por um jesuíta, o padre Andrea Pozzo, S. J. Além disso, os teatinos não hesitaram em reproduzir as formas barrocas em Portugal e na Índia portuguesa em meados do século XVII, ficando portanto claro que não havia nenhuma proibição que impedisse os jesuítas de fazer o mesmo.

Todavia, embora os padres no Brasil, assim como na metrópole natal, tenham ignorado as novas tendências durante tanto tempo, não se pode pensar que o conservadorismo geral que vigorava em Portugal na época seja uma explicação suficiente para esse fenômeno. Não se deve esquecer que os jesuítas adotaram a arquitetura do maneirismo e a reproduziram em lugares longínquos, numa época em que ainda era um estilo novo e revolucionário para os portugueses. Melhor seria pensar que os padres o considerassem como seu próprio estilo, daí resultando sua compreensível relutância em abandoná-lo. Ademais, o espírito que nutria a arquitetura maneirista era essencialmente próximo ao da Companhia. O papel educativo e missionário, o ideal da igreja acessível a todos os homens, a aplicação dos sentimentos aos objetivos cristãos, o respeito à disciplina, a determinação de expurgar da igreja os elementos seculares e pagãos, assim como a tolerância às formas exterioristas, desde que fossem úteis, são princípios tão característicos dos jesuítas quinhentistas como dos arquitetos maneiristas.

Resta ainda um aspecto essencial da atividade dos padres da Companhia, nos domínios portugueses, que se pode considerar significativo. Uma das maiores realizações dos jesuítas foi seu trabalho missionário junto a povos pagãos. A realização desse objetivo exigiu uma aplicação que, vista retrospectivamente, parece quase inacreditável. No século XVI, havia missões na Índia, Japão, Golfo Pérsico, Abissínia e Brasil. No século XVII, ocupavam-se da conversão dos índios da América do Norte, dos Andes e do Paraguai, simultaneamente com missões no outro lado do mundo, China, Indochina e Tibete. No século XVIII, novos avanços se faziam na bacia do alto Amazonas. Ora, excetuando as missões na América do Norte francesa e na América do Sul espanhola, esses empreendimentos, todos eles típicos, foram conduzidos sob os auspícios da Coroa de Portugal, quando não dentro dos próprios domínios portugueses. Esse aspecto conferiu à atividade da Companhia em Portugal um acentuado caráter missionário, sem paralelo em outras nações. O caso do Brasil exemplifica particularmente bem esse caráter, uma vez que a penetração na bacia Amazônica continuou engajando todos os recursos dos jesuítas, até o último momento, antes da expulsão em 1759. Aqui, mais do que em qualquer outro lugar do mundo, os territórios por descobrir ofereciam ainda oportunidades comparáveis às do século XVI, não sendo portanto de estranhar que a arquitetura da província dos jesuítas no Brasil tivesse preservado, mesmo simbolicamente, tantos aspectos do estilo original dos primeiros tempos.



NOTAS

- 1 – A referência básica para o estudo da história dos jesuítas no Brasil é o monumental trabalho do padre Serafim Leite, S. J., *História da Companhia de Jesus no Brasil* (Rio de Janeiro/Lisboa, 1938-1950, 10 v.).
- 2 – A atividade dos franciscanos no México durante o século XVI foi estudada pelo prof. George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (New Haven, 1948, 2 v.).
- 3 – Ver Lúcio Costa, "A arquitetura jesuítica no Brasil", in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (1941, v. 5).
- 4 – Sobre a arquitetura maneirista, ver Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy* (Oxford, 1940), Nikolaus Pevsner, "The Architecture of Mannerism", in *The Mint* (Londres, 1946) e Rudolf Wittkower, *Chambers Encyclopaedia* (Londres, 1950, v. 1, pp. 561-562).
- 5 – Cf. *Acta Ecclesiae Mediolanensis* (Milão, 1582).
- 6 – Ver Emilio Lavagnino, *Gli artisti italiani in Portogallo* (Roma, 1940).
- 7 – Ver Robert C. Smith, "Jesuit Buildings in Brazil", in *The Art Bulletin* (v. 30, 1948).
- 8 – Sobre os monumentos no Oriente português, ver as seguintes obras (todas ilustradas): J. Gerson da Cunha, *Notes on the History and Antiquities of Chaul and Bassein* (Bombaim, 1876); José Nicolau da Fonseca, *An Historical and Archeological Sketch of the City of Goa* (Bombaim, 1878); A. Lopes Mendes, *A Índia portuguesa* (Lisboa, 1886, 2 v.); diversos artigos em *O Oriente português* (n. 1, 1931; n. 5, 1933; n. 7, 8 e 9, 1935; n. 11, 1935); C. A. Montalto de Jesus, *Historic Macao* (Hong Kong, 1902); Manuel Teixeira, *Macau e sua diocese* (Macau, 1940) e John E. McCall, "Early Jesuit Art in the Far East", in *Artibus Asiae* (n. 11, 1946).
- 9 – Sobre arquitetura jesuítica na Europa, ver do padre Josef Braun, S. J., *Die Belgischen Jesuitenkirchen* (1907), *Die Kirchenbauten der Deutschen Jesuiten* (1908 e 1912, 2 v.) e *Spaniens alte Jesuitenkirchen* (1912), os três publicados em Freiburg im Breisgau. O frontão triplo ocorre na obra de Philip Vingboons em Amsterdam, no Béguinage em Bruxelas e em um desenho espanhol de P. L. de Goiti com data de 1646, assim como em Veneza.
- 10 – Ver Anton Eckardt, *Die Baukunst in Salzburg Während des XVII Jahrhunderts* (Estrasburgo, 1910).
- 11 – Ver Serafim Leite (op.cit., 1943, v. 3), em especial a página 218, que descreve como as diversas missões na bacia Amazônica contribuíram com altares e talhas para enriquecer a igreja jesuítica central em Belém.
- 12 – Robert C. Smith (op. cit.).
- 13 – A. Lopes Mendes (op. cit., v. 1, p. 207).
- 14 – Lúcio Costa (op. cit.).
- 15 – Robert C. Smith (op. cit.).
- 16 – Para ilustrações, ver, entre outras obras, Sacheverell Sitwell, *Spanish Baroque Art* (Londres, 1931).
- 17 – Exemplos de semelhante conservadorismo estilístico observam-se na Vestfália e na Renânia, onde a arquitetura religiosa manteve muitos traços góticos até o fim do século XVII, e mesmo mais tarde. Apesar dessa tendência generalizada na região, nela as igrejas jesuíticas oferecem alguns de seus melhores exemplos. Ver Engelbert Kirschbaum, *Deutsche Nachgotik* (Augsburgo, 1930).



Na catedral de Cuzco, no Peru, há uma série de pinturas do século XVII que representam os meses do ano. São insólitas para o período em que foram feitas, porque seu tema não é religioso, e em consequência têm atraído bastante atenção. A opinião dos peritos lhes atribuía, sem hesitar, uma origem flamenga que se confirmava pelo tratamento da paisagem e pelos característicos azuis e verdes utilizados, até ser descoberta há pouco tempo uma assinatura: "Ttito Quispe, 1631". No convento dominicano de Cuzco volta a aparecer a mesma assinatura numa pintura de estilo bastante italianizado. Vemos, portanto, que o artista índio atingiu seu objetivo, o de que seu trabalho não se distinguisse da produção européia do período, fato que abre uma fascinante perspectiva da psicologia nativa do Peru colonial de trezentos anos atrás.

Além do trabalho pioneiro de divulgá-los, Atl desempenhou também, no início de sua carreira, importante papel no movimento da arte moderna mexicana, tendo seu nome associado ao dos grandes artistas Diego Rivera e José Clemente Orozco. Especializou-se no tema do vulcão Popocatepetl, cujo pico de 5400 metros de altitude escalou mais de uma centena de vezes e cujos múltiplos humores interpretou tanto em poemas líricos quanto em pintura de notável sentido colorístico. Seu nome asteca (atl = água) poderia, à primeira vista, indicar ascendência indígena, mas na verdade Dr. Atl é o pseudônimo adotado por Gerardo Murillo, um mexicano de origem espanhola e, portanto, sem sangue índio nas veias.

MARCH 2011 \$10.95 US PER COPY

World Review



THE AGONY OF PROSPERITY—Ray Stannard
THE IMPROVISED BATTLE—General Stephen
 EDWIN PORTER'S REVENUE—George Barker
SHIRT ABOUT SHIRT—COMRADE—Frank Miller
REARWARD AND THE PSYCHOLOGY OF ART—John George
 LEWIS AND GORDON
THE BEAST—John Steinbeck **THE AFFECTION**—Henry Clark
THE BRICKED BEL COMERY—William Babbalanza
THE LITTLE CRIPPLE—The Country of Dryden—Ed. Wall
FRANCIS'S COMES—James Anderson **Signe Fable**

Profeta do Santuário de Congonhas do Campo, Minas Gerais. Arquivo do Iphan (Márcio Vianna).

todo o século XIX a arte latino-americana continuou quase inteiramente dependente e imitativa dos estilos europeus. A mudança de atitude só começou há uma geração, podendo o Dr. Atl ser considerado um pioneiro.

O Dr. Atl também é importante por unir a redescoberta da herança artística nacional indígena e colonial com os movimentos artísticos modernos que acompanharam de perto essa redescoberta. No Brasil, a outra república latino-americana que deu notável contribuição à arte do século XX, o mesmo estreito paralelo pode ser observado entre o estudo sério do legado nacional e os movimentos artísticos modernos liderados por figuras de fama internacional, como o pintor Cândido Portinari e o arquiteto Oscar Niemeyer.

No México, esses avanços datam da década de 1920, e no Brasil tiveram início uma década mais tarde. Os mexicanos se expressaram sobretudo na pintura, enquanto os brasileiros canalizaram sua energia criativa em primeira instância para a arquitetura. Em Lúcio Costa, o Brasil tem a boa fortuna de possuir uma das maiores e mais versáteis figuras de nosso tempo, simultaneamente o mais influente dos arquitetos progressistas e a principal autoridade no que se refere aos monumentos brasileiros dos séculos XVII e XVIII.

As realizações coloniais do México e do Peru são hoje bem conhecidas fora da América Latina, graças aos estudos, admiravelmente ilustrados, publicados há pouco na Espanha e nos Estados Unidos¹. Entretanto, os belos edifícios construídos no Brasil do século XVIII ainda esperam o reconhecimento geral, e o mais notável artista brasileiro da época compartilha dessa mesma obscuridade.

George Borrow, que mereceu pouca atenção em vida, apresentou aos leitores ingleses El Greco, "um gênio extraordinário", em *The Bible in Spain* (1843). Outro famoso autor vitoriano, Sir Richard Burton, foi o primeiro viajante a registrar o nome do admirável artista brasileiro colonial, que só recentemente foi redescoberto em seu próprio país, permanecendo ainda quase desconhecido fora dele. Viajando pela província de Minas Gerais, no montanhoso interior do Brasil, durante o ano de 1867, Burton visitou a cidade de São João del Rei, outrora um dos mais prósperos centros da mineração do ouro da colônia. Nessa cidade, mostraram-lhe uma igreja franciscana do fim do século XVIII, dizendo que aquela fachada ricamente ornada de esculturas era "o trabalho manual de um homem sem mãos, conhecido como o Aleijadinho". Buscando mais informações, Burton ficou sabendo que o escultor trabalhara "com instrumentos fixados por um assistente aos cotos que lhe serviam de braços".

Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho, nasceu em Ouro Preto, capital de Minas Gerais colonial. A tradição relata que



seu pai era um carpinteiro português, e sua mãe, uma escrava africana. Nativo de uma província do interior descoberta e fundada por exploradores brasileiros (e não portugueses), e tipicamente brasileiro também no sangue, misto de português e africano, ele é com razão aclamado por seus compatriotas como uma figura verdadeiramente "nacional". Sabe-se muito pouco de sua vida. Era, segundo consta, um mulato pequeno e disforme, que sofreu nos últimos anos de vida de uma misteriosa doença que o tornou tão aleijado que ele não conseguia mais andar; ficou com os dedos encarquilhados, e o rosto foi tão atingido, que se tornou medonho e repulsivo. Consciente do horror que sua aparência inspirava, desenvolveu um medo mórbido de ser visto, chegando nisso a extremos exageros. Porém, mesmo escondido por toldos, continuou a trabalhar incansavelmente, e era seu escravo favorito, Maurício, quem amarrava o formão e a marreta as suas mãos paralisadas.

Quando tinha quase 60 anos, assumiu o encargo de esculpir 64 imagens de madeira em tamanho natural e doze gigantescas estátuas de pedra para a igreja de peregrinação de Congonhas do Campo, cidadezinha localizada entre São João del Rei e Ouro Preto. Levou dez anos para completar essa tarefa. As figuras de Congonhas são muito desiguais na qualidade, como se refletissem o avanço acidentado da terrível doença do escultor, porém incluem trabalhos que talvez sejam as obras de arte mais dramáticas da América do Sul.



Passo da Crucificação,
Santuário de Congonhas do
Campo. (Arquivo do IPHAN,
Márcio Vianna).

A realização artística do Aleijadinho, em vista de sua severa deficiência física, tem um significado muito particular para os brasileiros. A luta para manter uma civilização moderna nos trópicos, cuja criação foi um evento histórico único, demanda uma inexaurível energia e a recusa em admitir derrota diante dos constantes obstáculos. Nesse sentido, a vida do Aleijadinho é considerada um exemplo simbólico por seus compatriotas. Além disso, como artista que desenvolveu um estilo original, abandonando a imitação provinciana dos precedentes europeus, o Aleijadinho se torna uma figura de importância não só para o Brasil, mas para todo o continente americano. Com efeito, pode ser considerado o pioneiro que expressou em sua arte, da maneira mais vigorosa, mais impressionante e mais decisiva, a emancipação do Novo Mundo em relação ao Velho.

A província de Minas Gerais, cenário dos monumentais trabalhos do Aleijadinho, é uma das regiões mais ricas do mundo em minerais. Suas pedras preciosas rivalizam com as do Ceilão e, entre outros imensos recursos, há montanhas inteiras de puro minério de ferro. Já em meados do século XVI, alguns exploradores portugueses haviam atingido as cabeceiras do rio Jequitinhonha, na serra do Espinhaço, penetrando essa formidável cadeia de montanhas, apesar dos índios hostis, e atingindo a bacia do rio São Francisco. Ali encontraram belas pedras verdes que pensaram ser esmeraldas, mas não passavam de turmalinas.

A esse período pertence a lenda sobre a existência de uma cadeia de montanhas rebrilhante de metais preciosos, a serra de Sabarabuçu. Esta passou a exercer sobre os primeiros exploradores do Brasil Central a mesma atração mágica que a terra dos Omáguas, o lago Parima e as fabulosas cidades de Manoa do El Dorado exerceram sobre Sir Walter Raleigh e outros aventureiros que subiam o Orenoco e o Orellana.

A decepção causada pelos sucessivos e custosos fracassos ocorridos na segunda metade do século XVI desencorajou novas tentativas de descobrir esmeraldas e prata, que se acreditava existirem no interior do Brasil. Apenas na década de 1660 reiniciaram-se as buscas, numa derradeira e obstinada esperança de encontrar remédio para a bancarrota econômica de Portugal, arruinado por quarenta anos de guerra com a Holanda e a Espanha. A Coroa não podia mais arcar com as despesas envolvidas no projeto, confiando portanto a tarefa a exploradores brasileiros locais, os colonos de São Paulo, uma comunidade nativa, isolada de Portugal há tanto tempo, que falava a língua guarani de preferência ao português. Em suas pequenas igrejas de madeira, há entalhes — evidentemente obra de indígenas ou de artesãos mestiços — que copiavam os altares barrocos portugueses, mostrando curiosa semelhança com os relevos românicos em seu estilo plano e primitivo.



Quando D. Afonso VI de Bragança escreveu aos paulistas para conclamar sua ajuda, não poderia ter escolhido homens mais aptos para as explorações propostas. Desde 1603, quando uma bandeira, ou seja, uma expedição em busca de indígenas para escravizar, comandada por Nicolau Barreto, penetrou até Potosí, no vice-reino espanhol do Peru, os aventureiros paulistas vinham explorando os enormes sertões do continente, atacando as aldeias dos missionários jesuítas pelo domínio das nações indígenas do interior. Em 1641, uma bandeira foi derrotada na confluência dos rios Mbororé e Uruguai, a cerca de mil quilômetros de São Paulo, numa batalha de três dias. Os canhões improvisados pelos jesuítas com caules do gigantesco bambu de Iguaçu decidiram o conflito. Os paulistas perceberam, então, que suas expedições em busca de escravos tornavam-se cada vez menos lucrativas. Portanto, assim que receberam a Carta Régia, responderam de imediato, deixando a caça aos índios pela procura das esquivas minas de prata e esmeraldas.

O maior dos bandeirantes da época, Fernão Dias, autodenominado "Caçador de Esmeraldas", chefe da ilustre família Paes Leme, passou sete anos entre 1674 e 1681 explorando o sertão do Espinhaço. Morreu na viagem de volta, após encontrar apenas pedras semipreciosas, mas sua heróica expedição marcou a rota para os exploradores seguintes que, finalmente, na última década do século XVII, encontraram depósitos de ouro maiores do que quaisquer outros até então descobertos em todo o mundo. A identidade do primeiro descobridor é incerta, mas a tradição indica nomes como os do guia Bartolomeu Bueno de Siqueira e de Garcia Rodrigues Paes Leme, filho de Fernão Dias, posteriormente nomeado guardião hereditário ou guarda-mor geral das Minas do Ouro.

A distribuição dos povoados mineradores, situados em três grandes grupos às margens dos principais rios em que havia ouro, corresponde à tríplice divisão da bacia hidrográfica da região aurífera. Os acampamentos pioneiros logo se transformavam em vilas de tamanho considerável, cada qual com suas características. O núcleo do povoado mais ao norte, Sabará, foi fundado às margens do rio das Velhas, tributário do rio São Francisco, por um genro de Fernão Dias, mas depois foi colonizado sobretudo por imigrantes da Bahia e de Pernambuco. Entre os numerosos e belos edifícios coloniais de Sabará destacam-se a capela de Nossa Senhora do Ó², decorada com painéis pintados em estilo chinês, e a monumental igreja de Nossa Senhora do Carmo. O conde Francis de Castelnau, que visitou Sabará em 1843, chamou a atenção para essa última igreja, observando: "le portail est orné aux parties extérieures et supérieures d'une sculpture assez bien exécutée par un manchot" (O frontispício é ornamentado nas partes exteriores

e superiores com esculturas bastante bem executadas por um maneta.). A decoração de Nossa Senhora do Carmo foi um dos primeiros trabalhos empreendidos pelo incansável Aleijadinho, a cuja reputação lendária Castelnau acrescenta mais um elemento de confusão, descrevendo-o como tendo uma só mão.

O ornamentado estilo rococó das igrejas do fim do século XVIII, estreitamente associado ao Aleijadinho, pode ser mais bem apreciado em São João del Rei, cidade central das minas sulistas. São João del Rei, às margens do rio das Mortes — remoto tributário do rio da Prata que deságua no Atlântico 3.600 quilômetros a sudoeste —, foi fundada pelo bandeirante João de Siqueira Afonso, e conservou durante toda a época da mineração do ouro um caráter marcadamente paulista. Nessa cidade, há dois grandes monumentos associados ao estilo Aleijadinho: a igreja de Nossa Senhora do Carmo e outra, ainda mais esplêndida, a de São Francisco de Assis, cuja fachada tanto impressionou Sir Richard Burton.

A terceira e mais importante concentração de minas de ouro se situava entre os afluentes da cabeceira do rio Doce, que corre para leste, englobando os riachos das montanhas vizinhas da serra de Ouro Preto. Aqui, um bandeirante fundou uma povoação à beira do ribeirão do Carmo, elevada em 1745 à condição de cidade e sede do bispado de Mariana. Oito quilômetros rio acima, outro pioneiro, o paulista Antônio Dias de Oliveira, começou a extrair ouro em 1698, no sítio que daria origem à antiga Vila Rica de Ouro Preto, sede do governo da província e mais tarde do estado de Minas Gerais. No século XVIII, a vila tinha mais de 30 mil habitantes, número que caiu depois para pouco mais de um quarto desse total. Na arquitetura e na escultura, Ouro Preto, como é chamada hoje, foi o centro onde se desenvolveu o estilo Aleijadinho.

Ao viajante que percorre as tortuosas montanhas de Minas Gerais, visitando as cidades-fantasmas dessas remotas paisagens de pedra, parece bem condizente com o cenário que o principal escultor e decorador das igrejas da região tenha sido uma figura fantástica e legendária, um aleijado de quem se dizia que perdera o uso das extremidades, trabalhando com o formão e a marreta amarrados às mãos paralisadas. Como os atuais habitantes de Minas Gerais vivem muito no passado, para eles o Aleijadinho ainda é uma figura bastante real. Assim, o historiador Salomão de Vasconcellos, estando em Morro Grande³, perto de Sabará, cerca de doze anos atrás⁴, recolheu de um velho, cujo avô conhecera o Aleijadinho pessoalmente, várias lembranças fragmentárias conservadas na família. O escultor — sempre mencionado por seu nome de batismo, Antônio Francisco — teria ficado, ao que parece, um tempo considerável em Morro Grande, trabalhando na



decoração da igreja matriz. Segundo o relato desse velho, ele era um mulato corpulento, que sempre tinha dois negros à disposição para ajudá-lo em tarefas como mover os blocos de pedra que esculpia. Cobria a cabeça com um pano quando saía, preferindo, sempre que possível, trabalhar dentro da igreja, a fim de evitar a luz do sol. Certa ocasião, a propósito de uma disputa sobre salários com a administração, todos os trabalhadores empregados nessa construção fugiram, inclusive Antônio Francisco, que foi, contudo, detido na cidade próxima de Caeté e trazido de volta para completar seu contrato.

O Aleijadinho morreu em 1814, época em que o ouro aluvial de Minas Gerais estava praticamente esaurido. Hoje em dia, permanecem apenas aquelas esplêndidas cidades do ouro, despovoadas, isoladas e de difícil acesso, quase inalteradas desde o início do século XIX, como testemunho da antiga prosperidade. O panorama que as rodeia é magnífico. Chegando a Ouro Preto pelo sudoeste, a estrada passa por uma elevação, o Alto do Morro. A vista a partir desse pico foi descrita pelo viajante inglês John Luccock, em princípios do século XIX, numa linguagem cujo estilo pictórico faz lembrar as aquarelas do período:

"A altitude deste local, estimamos como sendo de 1.050 pés acima do nível que havíamos deixado pela manhã. Também a atmosfera tinha uma singular transparência, embora pontilhada de leves nuvens de algodão, que nos dava uma ampla visão da região, a uma distância que a vista poucas vezes pode penetrar, e tornava os objetos notavelmente distintos. Para sudoeste, o isolado morro de São José aparecia com todos os detalhes, ainda que a mais de sessenta milhas de distância em linha reta. Muito além dele, formando um ângulo mais aberto, distinguia-se vagamente o horizonte, bastante parecido com o do oceano. As ondulações da planície intermediária, grandiosas e arrojadas quando se está em meio a elas, mas parecendo agora diminutas, aumentavam muito a beleza da paisagem, em virtude da variedade de luz e sombra que proporcionavam. Para o leste e o sudeste, as montanhas eram mais próximas e cobertas de vegetação, sendo que aquela onde nós estávamos ia declinando em longa e gradual encosta. Para o oeste, em linha com este cume, se elevavam outros serros, altaneiros e distantes, enquanto aqueles ao norte se apresentavam com majestosa grandeza em suas massas escuras e pesadas, com o pico cinzento do Itacolomi se elevando acima de todos".

Ouro Preto fica logo abaixo do Itacolomi, um pico de forma estranha, encimado por dois gigantes pináculos negros de ferro. Usado outrora como marco pelas bandeiras paulistas, ele domina a cidade a sudeste, formando um fantástico pano de fundo. Essa cidade, antigamente chamada Vila Rica — onde o Aleijadinho nasceu, viveu provavelmente

Vista de Ouro Preto.
(Arquivo do IPHAN,
Márcio Vianna).



a maior parte de sua vida e faleceu —, fica na encosta norte do profundo vale pedregoso do ribeirão do Carmo. Treze igrejas barrocas coroam as encostas e colinas que atravessam o sítio. As ruas íngremes são pavimentadas com ardósias, ferro e granito, e seis pontes maciças do século XVIII atravessam o ribeirão e seus riachos tributários. Em meio a densos grupos de casas coloniais e jardins tropicais, bem providos de touceiras de bananeiras e uma ou outra palmeira, erguem-se diversos palácios particulares, construídos no século XVIII por grandes mineradores de ouro e funcionários do governo. Dezesseis monumentais chafarizes portando inscrições latinas fornecem à cidade água em abundância — sendo a água mais pura do que o latim, como notou Sir Richard Burton.

Do lado norte do morro de Santa Quitéria, que corta a cidade mais ou menos ao meio, fica o palácio fortificado dos Governadores, numa ampla praça. Do outro lado, vê-se uma enorme prisão, semelhante a uma fortaleza, cuja fachada ornamentada faz lembrar o Capitólio de Roma. A leste do morro de Santa Quitéria, fica a matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, o povoado paulista original e, a oeste, a matriz de Nossa Senhora do Pilar, paróquia da comunidade de imigrantes portugueses. Os imponentes edifícios públicos no espigão central simbolizam a autoridade que sobrepujava e mantinha sob controle as comunidades isoladas (na verdade, por muito tempo hostis) da Vila Rica setecentista.



A cidade conservou até hoje muitos traços da velha divisão entre as duas paróquias, que refletem um antagonismo entre idéias e modos de vida. Os imigrantes portugueses de Ouro Preto eram conservadores e tendiam à intolerância, chamando os paulistas de caboclos, em desdenhosa referência a seu sangue parcialmente índio e suas maneiras simples, enquanto estes últimos apelidavam os suplantadores de emboabas, ou seja “pernas emplumadas”, um elaborado insulto que aludia ao estilo de suas vestimentas.

A derrota final dos caboclos, em franca desvantagem na sua luta contra os emboabas, foi simbolizada em Vila Rica por uma festa de magnificência sem paralelo, realizada em 1733, conhecida como Triunfo Eucarístico. O evento central dessa comemoração foi uma procissão de figuras alegóricas, sagradas e profanas, incluindo os quatro ventos e os sete principais corpos celestes, representados como deuses e deusas romanos e literalmente cobertos de ouro e pedras preciosas. Serviu como pretexto dessa procissão, e das subseqüentes festas e exibições de fogos de artifícios, a transferência do Santíssimo Sacramento para a recém-construída igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar. Dessa forma teatral, a matriz dos emboabas teve sua supremacia proclamada e confirmada sobre a matriz rival de Antônio Dias, cuja inauguração não obteve reconhecimento tão extravagante. Estava, assim, selada a irrevogável subordinação dos paulistas à comunidade portuguesa.

O Aleijadinho pertencia, assim como seu pai imigrante, à paróquia de Antônio Dias, e nessa igreja foi enterrado. O Triunfo Eucarístico ocorrera cinco anos antes de seu nascimento e, quando ele atingiu a idade madura, a velha hostilidade entre paulistas e emboabas já fora quase esquecida, superada pela nova ameaça, bem mais assustadora para as autoridades portuguesas, da conspiração de 1789, conhecida como Inconfidência Mineira. Da mesma forma, a antiga rivalidade eclesiástica entre as duas paróquias fora superada pela construção em larga escala de igrejas de irmandades, associações de leigos reunidos sob a proteção de um santo padroeiro ou da Virgem Maria.

Particularmente notáveis pelos seus empreendimentos construtivos, a partir da década de 1760, foram as Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis. Suas igrejas em Ouro Preto, Mariana, Sabará e São João del Rei, que rivalizam em importância com as grandes igrejas matrizes, foram todas construídas na mesma época, pertencendo à geração dos inconfidentes, com os quais a igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto tem uma ligação especial. Essas igrejas franciscanas e carmelitas são também os principais monumentos do novo estilo Aleijadinho, que representou uma revolução artística na colônia, contrariando em quase todos os aspectos a arquitetura maneirista de derivação portuguesa, que até então exercia predominância absoluta.

É natural comparar a bem-sucedida revolução artística, levada a cabo pelo Aleijadinho nas décadas de 1770 e 1780, com a malograda revolução política planejada pelos inconfidentes de 1789. Mas, apesar de pertencer à mesma geração dos conspiradores — e embora possa ser dito a seu respeito que no campo artístico sua obra reflete a emancipação de sua terra em relação a Portugal —, um grande abismo, representado pelo seu sangue mestiço, separava-o dos inconfidentes, seus contemporâneos. É certo que um dos inconfidentes mais ardorosos, o coronel Ignácio José de Alvarenga Peixoto, chegou a sugerir que se proclamasse a liberdade dos escravos mestiços e mulatos, parte pouco relevante da comunidade escrava, mas até mesmo essa pequena concessão foi considerada por seus companheiros como precipitada e perigosa.

Os mulatos de Minas Gerais, elemento numeroso e sempre crescente da população, eram vistos com desconfiança pela classe superior branca. Teoricamente livres, tinham status servil, pois sua liberdade, em grande parte, não passava de uma dádiva vazia. Não desempenharam, portanto, nenhum papel na conspiração de 1789, que no fundo significava para eles pouco mais do que uma tentativa de mudar a classe dominante, substituindo os brancos portugueses pelos brancos nativos. O mais provável seria que os mulatos apoiassem os escravos do que os senhores. Excluindo suas irmandades, que ofereciam uma válvula de escape religiosa para sua energia frustrada, os mulatos não tinham nenhuma instituição social capaz de dar apoio e autoconfiança aos seus membros. Assim, embora constituíssem um elemento potencialmente revolucionário em Minas Gerais, faltava-lhes a coesão que possibilitou, por exemplo, à comunidade mulata do Haiti desempenhar papel ativo numa insurreição ali ocorrida na mesma época.

A limitação de oportunidades que o Aleijadinho sofreu, devido a sua condição social inferior de mulato, significa uma desvantagem que realça ainda mais o *tour de force* de suas realizações. Todos os viajantes estrangeiros ilustres, que visitaram Minas Gerais no século XIX, ficaram impressionados com alguns dos aspectos desse *tour de force*. "No modo de suas esculturas", escreveu Auguste Saint-Hilaire, "há um certo ar de grandeza que indica um talento natural extremamente pronunciado neste artista que nunca viajou e não teve exemplos que o instruísem". Esse paradoxo e a unicidade de seu trabalho — que não teve antecessores nem sucessores comparáveis em Minas Gerais — conferem um especial interesse ao estudo das origens de seu gênio artístico. Seu biógrafo oitocentista, Rodrigo Ferreira Brêtas, informa apenas que "o conhecimento que tinha de desenho, de arquitetura e escultura fora obtido na escola prática de seu pai, e talvez na do desenhista e pintor João Gomes Baptista, empregado como abridor de cunhos na Casa da Fundição desta capital (Ouro Preto)".



João Gomes Baptista e o pai de Aleijadinho, Manoel Francisco Lisboa, eram homens de calibre muito diferente. Este último, carpinteiro e depois também pedreiro, terminou sua carreira como mestre-de-obras e foi sempre, essencialmente, um artesão. O primeiro, ao contrário, era um hábil artesão especialista em metais, tendo estudado numa das melhores escolas da Europa Ocidental, a Casa da Moeda de Lisboa, onde deve ter sofrido influência do grupo internacional de artistas e artesãos ali reunidos sob o patrocínio de D. João V. Entretanto, seja qual for a importância atribuída a Gomes Baptista e a Manoel Francisco na formação do Aleijadinho, há um consenso geral de que a influência de ambos é insuficiente para explicar certos aspectos do trabalho do aluno. Assim, foram feitos enormes esforços para indicar outros mestres, sugerindo-se vários nomes que acabaram todos se revelando inaceitáveis. Um crítico abandonou a tarefa, declarando em desespero que o Aleijadinho é um mito. A hipótese mais provável apresenta João Gomes Baptista como, de fato, seu único mestre de desenho, tendo adquirido informações adicionais e sobretudo idéias, de fontes literárias diversas, tais como gravuras e livros ilustrados.

Seja como for, a obra do Aleijadinho apresenta uma variedade por vezes desconcertante, o que dá mais força ao paradoxo apontado por Saint-Hilaire: "um escultor que nunca viajou e não teve exemplos que o instruissem". Superpostos ao estilo rococó básico, ele empregava desenhos que já foram relacionados a fontes bizantinas, góticas, renascentistas e até orientais. Se o paradoxo de Saint-Hilaire é acentuado pela variedade de seu trabalho; por outro lado, o paradoxo de Burton — "trabalho manual de um homem sem mãos" — é sublinhado pelo volume de sua produção. Burton encontrou "os valores do ubíquo Aleijadinho espalhados por toda a província de Minas Gerais", porém naquela época creditava-se ao artista muita coisa que não era sua. As referências escritas do século XIX registram, com base na tradição e na voz corrente, dezessete igrejas e capelas relacionadas ao seu trabalho. Mas, o que é comprovadamente de sua autoria, segundo a evidência de documentos, já constitui uma obra enorme, mesmo levando-se em conta o auxílio que recebia de escravos e aprendizes. A explicação psicológica é que, isolado da vida social normal, ele sublimava todas suas consideráveis energias com uma devoção apaixonada, canalizando-as apenas para sua arte.

Suas obras mais significativas foram feitas para três igrejas: as de São Francisco de Assis de Ouro Preto (fachada e interior), São Francisco de Assis de São João del Rei (fachada) e o santuário de Congonhas do Campo (imagens para as capelas da Via Crúcis e estátuas do adro fronteiro). Seguem-se, em importância, obras para as igrejas de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (fachada e interior), Nossa Senhora do Carmo de Sabará

(fachada e interior) e Nossa Senhora do Carmo de São João del Rei (fachada). A longa lista de outras obras comprovadamente suas ou a ele atribuídas, embora extensa, tem relativamente pouca importância artística, comparada com o que se encontra nas seis igrejas mencionadas.

Permanece ainda o problema do grau de sua participação pessoal nas esculturas e talhas que lhe são comprovadamente atribuídas, ou reconhecidas como de sua autoria pelo consenso geral. Sabe-se que o Aleijadinho empregava assistentes, sendo um deles seu escravo Maurício. Até que ponto fazia uso dos serviços desses ajudantes? Não se pode dar uma resposta precisa, porém não resta dúvida de que ele mesmo tenha executado seus trabalhos mais importantes em Ouro Preto, Congonhas e Sabará, e talvez também em São João del Rei. E uma vez que os projetos e o impulso criativo de toda sua obra eram seus, parece irrelevante para sua reputação final de artista a contribuição de seus assistentes com alguma parte do trabalho.

O Aleijadinho foi basicamente um entalhador ou escultor de ornatos, tendo executado figuras e ornamentos para as fachadas e interiores das igrejas. Trabalhava com madeira e pedra. Mas, nas fachadas de suas igrejas, a escultura está a tal ponto integrada ao projeto arquitetônico, que Aleijadinho também faz jus, de certa forma, ao título de arquiteto, paralelamente ao de escultor. Segundo consta, esse duplo status foi reconhecido em sua própria época, embora as distinções formais entre o papel de pedreiro, arquiteto e escultor fossem, ao que parece, menos precisas do que hoje. A estimativa da importância de seu trabalho não pode, em consequência, se limitar a sua obra de escultura e talha. Deve incluir também o estilo de arquitetura decorada, que predominou por curto tempo nos principais centros urbanos de Minas Gerais, nas últimas décadas do século XVIII e primeiros anos do XIX.

A emancipação cultural do Brasil em relação a Portugal, na segunda metade do século XVIII, juntamente com seu inevitável corolário, o desenvolvimento de um caráter nacional brasileiro, tem estreita relação com os mulatos, fossem eles padres, pregadores, missionários, pintores, músicos ou escultores. Seu gênio para a música e para as artes plásticas foi herdado do lado africano, e eles não competiam com seus contemporâneos portugueses na literatura. O Aleijadinho personifica o exemplo clássico do mulato cuja imensa inteligência, cheia de energia e potencialmente rebelde, foi sublimada na arte religiosa. As tradicionais histórias a seu respeito, narradas por Rodrigo Ferreira Brêtas, estão mais próximas da realidade do que a própria verdade, como os comentários sobre o temperamento do mulato — em particular os que se referem ao comportamento



contraditório para com seus escravos. Ele chegou, por exemplo, a assinar cartas de alforria para eles, porém guardava-as trancadas numa caixa, de modo que nunca foram libertados. Os casos mais marcantes relatados por Brêtas são, entretanto, os que se referem à maneira hostil e cheia de ressentimento com que tratava os fidalgos portugueses com os quais manteve contato. Tais histórias datam do período 1797 a 1803, quando Minas Gerais foi governada pelo general D. Bernardo José de Lorena, posteriormente elevado a conde de Sarzedas e nomeado vice-rei da Índia portuguesa.

São essas histórias, fantasiosas porém simbólicas, que dão um colorido particular à interpretação dos últimos trabalhos do Aleijadinho como expressões de protesto social e de anseio pela independência que libertasse o país de uma classe dominante brutal e escravagista. Assim, em Congonhas do Campo, a figura do profeta Isaías pode ser considerada como reflexo de uma identificação inconsciente do escultor com seu modelo, um desejo de associar-se a essa formidável figura do Antigo Testamento que denunciou os mesmíssimos abusos e corrupções que infectavam a sociedade na qual vivia o próprio Aleijadinho. Sua ambivalência emocional também pode tê-lo levado a identificar-se com as figuras nobres e melancólicas do Cristo, submetendo-se aos sofrimentos da Via Crúcis, com sua Maria Madalena em prantos, e até mesmo as duas figuras excepcionalmente expressivas do pensativo Judas, cheio de remorsos, da Última Ceia⁵, ou ainda a do Mau Ladrão da Crucificação, desafiador mas estranhamente trágico.

Os soldados romanos nos grupos da Via Crúcis são representados com narizes excessivos e caricatos, que lhes dão uma aparência desumana, quase diabólica. "Por certo", ponderou Burton, "esses guerreiros de narizes romanos nunca poderiam ter existido, a menos que utilizassem o apêndice nasal como o elefante usa sua tromba". Já se sugeriu que a intenção do Aleijadinho, talvez conhecida por alguns de seus contemporâneos, fosse a de satirizar e expressar simbolicamente nessas imagens seu ódio aos arrogantes soldados da Cavalaria, que atuavam como policiais na província mineradora, responsáveis por muitas brutalidades. Essa interpretação das figuras de Congonhas é tão atraente quanto plausível, podendo dessa forma o Aleijadinho ser considerado como precursor de Orozco e Portinari, em cujos trabalhos a crítica social foi particularmente proeminente e expressiva.

Mas, apenas a uma parte da obra do Aleijadinho pode-se aplicar essa interpretação. Nas figuras da Via Crúcis, por certo, há razão de se suspeitar de uma mensagem social, mas nas estátuas dos profetas, ao contrário, o artista se interessou de tal forma pelas personalidades individuais — concebidas através de seu estudo dos livros proféticos —, que essa preocupação predominante tornou secundárias e recessivas

Profetas do Santuário de
Congonhas do Campo.
(Arquivo do IPHAN,
Márcio Vianna).



quaisquer implicações sociais. Os profetas de Congonhas foram esculpidos em pedra, enquanto as imagens da Via Crúcis e uma imponente figura de São Jorge em Ouro Preto foram entalhadas em madeira. De modo geral, o trabalho do Aleijadinho em madeira é mais expressionista, mais propenso ao sarcasmo e à caricatura, e portanto com intenção mais clara de crítica social, enquanto seu trabalho em pedra se afigura mais nobre e profundo, como se ele adaptasse sua maneira à natureza de cada material.

As obras-primas da arte do Aleijadinho possuem um espírito que ultrapassa as limitações locais e temporais. A amplidão de seus interesses, e seu enfoque curiosamente impessoal, se revelam em suas representações de tipos raciais. A atitude impessoal fica demonstrada pelo fato de nunca ter ele representado um negro ou um mulato em suas esculturas. Isso é tanto mais notável tendo-se em vista que dois de seus amigos artistas, seu meio-irmão, o padre Félix Lisboa, e seu colega Manoel da Costa Athaide, fizeram isso repetidas vezes. O primeiro, entalhou imagens de santos africanos, como o Santo Antônio (o negro de Catagerona) e o São Benedito (o mouro de Palermo) da igreja do Rosário de Ouro Preto, enquanto o segundo, pintor de grande encanto e interesse, decorou o teto da nave de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, com cabeças de querubins mulatos.

Se é verdade que evitou o negro, o Aleijadinho mostrou, entretanto, extraordinário interesse por outros tipos raciais. Para seu São Jorge, segundo consta,



tomou como modelo um arrogante fidalgo (coronel José Romão), resultando em um belo retrato de um tipo fisionômico tradicional, que ainda se encontra, por exemplo, nos Açores. Em Congonhas do Campo, deixando de lado os narizes romanos que horrorizaram Burton, há entre os profetas uma série de estudos magistrais de feições orientais, judaicas, árabes e mongólicas. Nesse aspecto de seu trabalho, assim como em muitos outros, o Aleijadinho transcende, pelo espantoso alcance de sua imaginação, as limitações de sua terra e sua época. Pode-se pensar que os amplos e variados interesses que transparecem em sua arte têm significado simbólico para o império português, que no século XVIII ainda abrangia o mundo inteiro, desde as costas da China e da Índia até os confins da África e do Brasil, com ilhas indonésias e atlânticas de permeio. Já iam longe os dias em que o grande Albuquerque planejava, com grandes esperanças de sucesso, tomar de assalto Meca para resgatar Jerusalém em troca dos restos mortais do profeta. A supremacia portuguesa nos mares orientais há muito fora sobrepujada, porém a única nação européia que conseguira estabelecer uma cidade em território chinês continuava a exercer grande influência no sul e no leste da Ásia, através de trezentas missões que ainda mantinha, espalhadas por toda a península e arquipélago da Índia.

A riqueza de Minas Gerais setecentista sustentou, portanto, as ilimitadas aspirações da Coroa de Portugal e fortaleceu todo o mundo lusitano. O ouro da serra do Espinhaço permitiu a D. João V reconquistar o interior de Goa dos príncipes Maratha e garantiu a boa vontade do Império Celestial, por meio de gestos dispendiosos como o envio do embaixador Alexandre Metelo de Sousa e Meneses ao imperador Yung Cheng. Assim, pode-se considerar as cidades auríferas do sertão de Minas Gerais como centros econômicos de um império marítimo em declínio, mas ainda imponente e de enorme extensão. E talvez seja nessa perspectiva que se deva avaliar a arte do Aleijadinho.

NOTAS

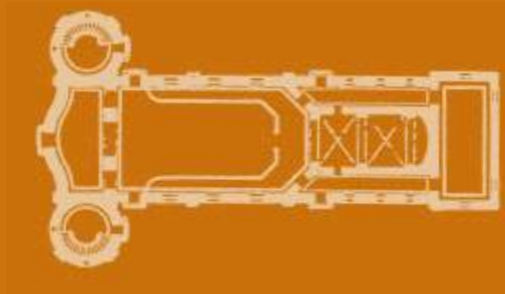
1 — Ver particularmente Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericana* (Barcelona, a partir de 1945); George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (New Haven, 1948); Harold Wethey, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru* (Cambridge, MA, 1949).

2 — Dedicada à Virgem Maria na expectativa do nascimento de Cristo. "Ó" é a exclamação que inicia as antífonas da vigília do Natal.

3 — Atualmente Barão de Cocais [N. O.].

4 — Em 1939 [N. O.].

5 — Ainda hoje os peregrinos costumam esbofetear a face de Judas, e os traços destas agressões são visíveis no rosto da estátua.



O ESTILO ALEIJADINHO E
AS IGREJAS SETECENTISTAS
BRASILEIRAS

5





O ESTILO ALEIJADINHO E AS IGREJAS SETECENTISTAS BRASILEIRAS

É natural a comparação entre a arquitetura setecentista de Minas Gerais, a região da mineração do ouro no Brasil central, e as edificações contemporâneas das províncias da mineração da prata na América espanhola, particularmente o México¹, pois o contraste entre os dois conjuntos de monumentos reflete a diferença entre o temperamento português e o espanhol. O catolicismo português era mais social do que religioso: nem severo como o do Norte da Europa, nem dramático como o de Castela. Assim, Portugal não possui catedrais comparáveis às de Toledo, Burgos e León, muito menos às de Segóvia e Salamanca. E, conseqüentemente, as igrejas da capitania portuguesa de Minas Gerais não atingiram a importância e o prestígio das do vice-reinado da Nova Espanha. Tampouco era necessário, no Brasil, executar construções maciças para resistir a terremotos como no Peru. Os ricos mineradores brasileiros que financiaram a construção de igrejas manifestaram uma moderação que contrasta fortemente com a extravagância dos mineradores da prata mexicanos, responsáveis pelas igrejas de San Caetano em Guanajuato e San Sebastian e Santa Prisca em Taxco. Note-se, ainda, que a influência exercida pelos jesuítas no Brasil setecentista², no sentido de um extremo conservadorismo arquitetônico, também apresenta marcante contraste com a atitude da Ordem em seus empreendimentos na América espanhola, a exemplo da grande igreja dos jesuítas de Cuzco, no Peru³.

O caráter social e doméstico do catolicismo português reflete-se no espírito geral das igrejas brasileiras dos séculos XVII e XVIII, cujo estilo arquitetônico pode ser considerado uma interpretação simplificada e mais robusta da arquitetura portuguesa, atitude esta tipicamente colonial. Certas modificações poderiam ser atribuídas à execução imperfeita de projetos europeus por artesãos indígenas, naturalmente mais influentes nas colônias espanholas, onde o elemento nativo já assentado alcançara um padrão cultural mais avançado do que os grupos nômades do Brasil. Saliente-se, no entanto, que, mesmo nos vice-reinados da Nova Espanha e do Peru, a síntese de elementos europeus e indígenas no chamado "estilo mestiço" foi essencialmente um fenômeno rural⁴.

A arquitetura dos principais centros urbanos da América Latina, tanto espanhóis como portugueses, continuou a derivar diretamente da Europa até a segunda metade do século XVIII, quando surgiram estilos coloniais originais, cujo desenvolvimento prosseguiu até os primeiros anos do século XIX, coincidindo com o declínio dos regimes coloniais e o avanço do sentimento nativista nas Américas. As inovações mexicanas mais originais e fantásticas são exemplificadas pelo polêmico santuário de Nossa Senhora de Ocotlán (cerca de 1745), perto de Tlaxcala, com sua fachada de estuque branco projetada como

Este artigo foi publicado originalmente em *The Architectural Review*, Londres, n. 111, fevereiro de 1952.



1 - Capela de Padre Faria, em Ouro Preto. Apesar de reconstruída entre 1740 e 1756, conserva a simplicidade da primitiva estrutura de madeira e barro.

um retábulo ultrabarroco, entre duas torres de telhas vermelhas opacas, coroadas por campanários duplos, nos quais se repete o intrincado tratamento de estuque branco da fachada. Esses efeitos espetaculares no colorido externo são desconhecidos no Brasil, onde a única fachada projetada como um retábulo barroco é a da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Salvador, Bahia. Essa fachada churrigueresca, de grande efeito em suas dimensões modestas e ausência de torres, não tem, entretanto, a majestade dos imensos edifícios mexicanos.

Os monumentos de Minas Gerais, apesar de importantes em si mesmos, não podem ser apreciados isoladamente, pois representam um episódio relevante, não apenas no contexto da construção no Brasil Colônia, mas também na totalidade dos empreendimentos arquitetônicos do império marítimo criado pelos portugueses a partir do século XVI⁵. Entre 1600 e 1800, três produtos dominaram sucessivamente a economia de Portugal. No século XVI, foram as especiarias da Índia, perdidas para os holandeses na guerra de 1621-1658. No século XVII, foi o açúcar da Bahia e de Pernambuco, suplantado em seguida pelas plantações britânicas e francesas nas Índias Ocidentais. No século XVIII, foi a vez do ouro de Minas Gerais, virtualmente esgotado no fim da centúria. Logicamente, portanto, é nos antigos centros do comércio de especiarias, dos latifúndios do açúcar e das minas de ouro — Velha Goa, Salvador e Ouro Preto — que se encontram as mais interessantes e ambiciosas manifestações da arquitetura lusitana, fora de Portugal, erguidas nos séculos XVI, XVII e XVIII, respectivamente.

O ouro de Minas Gerais foi descoberto por volta de 1690, mas as mais antigas capelas conservadas na região datam das primeiras décadas do século XVIII. A modesta capela do padre Faria de Ouro Preto (figura 1), apesar de reconstruída entre 1740 e 1756 com materiais mais resistentes, ainda conserva a simplicidade da primitiva estrutura de madeira e barro. Tais capelas rústicas, que mantêm a tradicional disposição em diagonal dos vãos, eram comuns em Portugal e se disseminaram no império português a partir do final do século XVI. Historicamente, pertencem em Minas Gerais ao período pioneiro e caótico da corrida do ouro, quando se verificaram surtos de fome (1698 e 1701), seguidos de conflitos que degeneraram em guerra civil entre os paulistas descobridores do ouro e os imigrantes portugueses, e até mesmo insurreições como as de 1713 e 1719. As drásticas medidas



disciplinadoras aplicadas pelo conde de Assumar, no período de seu governo (1717-1721), controlaram a anarquia e permitiram o surgimento de uma sociedade mais estável, cuja economia se baseava no trabalho dos escravos, importados da África portuguesa.

Segue-se um período de quarenta anos, em que a produção aurífera atingiu em Minas seu ponto máximo e testemunhou a construção das grandes igrejas matrizes de Vila Rica, Antônio Dias, Mariana, Sabará, Congonhas do Campo, São João del Rei e Barbacena, todos centros urbanos em fase de rápido crescimento⁶. Essas igrejas, descritas por Sir Richard Burton como "grandes galpões"⁷, eram elementares construções retangulares divididas em três compartimentos (nave, capela-mor e sacristia), com fachada plana e lisa ladeada por torres quadradas. De derivação portuguesa, o estilo é uma versão tardia do maneirismo do século XVI, e o tratamento, provinciano. A fachada da antiga igreja paroquial, que em 1745 se tornou catedral de Mariana, conserva o caráter retilíneo e a composição maneirista originais, virtualmente inalterados. Com mais freqüência, entretanto, como ocorreu em Barbacena (figura 2), as molduras dos vãos, o frontão e o remate das torres foram posteriormente modificados, atenuando a severidade do projeto original, elaborado no chamado estilo jesuítico⁸.

2 - Fachada da igreja matriz de Nossa Senhora da Piedade, em Barbacena, Minas Gerais, construída no segundo quartel do século XVIII e consagrada em 1748.



Por volta de 1760, os principais centros auríferos de Minas Gerais já tinham se transformado em cidades de tamanho considerável, cada uma com sua imponente igreja matriz em estilo jesuítico. Começaram, então, a ser introduzidas novas formas barrocas e conceitos decorativos rococós, vindos da Europa, emergindo um estilo arquitetônico original, que batizamos de "estilo Aleijadinho", em homenagem a seu expoente mais conhecido. Simultaneamente, ocorriam importantes mudanças na sociedade mineira. Os imigrantes que tinham povoado a região nas primeiras décadas do século XVIII eram aventureiros rudes, de escassa instrução. Por volta de 1760, uma segunda geração — constituída pelos filhos dos pioneiros e nascida em Minas Gerais — já alcançara a idade adulta e tinha o Brasil como sua terra natal. Alguns desses filhos de mineradores mais bem-sucedidos foram educados em Portugal, na Universidade de Coimbra. Entretanto, ao que tudo indica, a estada na Europa estimulou seu ressentimento contra a subordinação colonial do Brasil à distante metrópole.

Assim, foi na alta classe dessa geração nativa, nascida nas décadas de 1730 e 1740, que surgiram os pais da Independência brasileira. Foi também por essa e para essa geração que se construíram as igrejas do estilo Aleijadinho. Esses homens não conheceram os perigos e as dificuldades vividos pelos pioneiros, nem tiveram de se preocupar com as tarefas básicas da ocupação urbana. Coube-lhes consolidar, enriquecer e embelezar suas cidades natais, dando expressão plástica ao seu patriotismo. Era lógico, portanto, que as novas igrejas refletissem sua inteligência versátil, sua educação acadêmica, seus gostos artísticos e a aspiração de emancipar o Brasil de Portugal. Na arquitetura, tais aspirações conduziram à criação de um estilo brasileiro original e, na política, a um Brasil independente. Se fracassaram politicamente com a mal-sucedida conspiração ou Inconfidência, de 1789; na arquitetura, em compensação, obtiveram sucesso. Desenvolveram na colônia um estilo próprio que, pela primeira vez no Brasil, superou a mera imitação de modelos europeus. A originalidade não mais resultava, como anteriormente, da execução inábil ou do provincianismo.

As expressões mais admiráveis desse estilo mineiro do final do século XVIII, tanto na arquitetura como na escultura, são atribuídas tradicionalmente a Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), conhecido como o Aleijadinho, mulato nascido em Ouro Preto, cujo apelido adotamos para a denominação do estilo⁹. O monumento clássico desse estilo é a igreja de São Francisco de Assis, em São João del Rei (figura 3), sobre a qual um contemporâneo disse, com razão, que nela o Aleijadinho superou a si mesmo¹⁰. A fachada segue basicamente o habitual traçado português das grandes igrejas matrizes, mas, apesar



3 - Fachada e planta da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de São João del Rei. Iniciada em 1774 e terminada durante o primeiro quartel do século XIX. O projeto é atribuído ao Aleijadinho, e considerado uma de suas obras-primas.

4 - Interior da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Ouro Preto.



5 - Fachada e planta da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Ouro Preto. Iniciada em 1776. A tradição atribui o projeto ao Aleijadinho, que recebeu pagamentos para fazer a ornamentação interna entre 1771 e 1794.



dessa convenção, todos os princípios do tratamento maneirista do estilo jesuítico anterior foram abandonados. Nas torres, essa emancipação aparece com especial clareza. São de formato cilíndrico, guarnecidas por balaustradas e encimadas por elegantes cúpulas semi-ovais coroadas por obeliscos. A planta baixa segue, mais uma vez, o precedente convencional das igrejas matrizes quanto ao plano geral, diferindo porém em cada detalhe do tratamento. A nave é elíptica, e a porta principal, precedida por uma escadaria monumental, que dá acesso a um adro pavimentado, curvo em planta e contornado por belas balaustradas, ao longo dos parapeitos. Pode-se argumentar que a fachada saliente, as torres e a decoração interna da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (figuras 4 e 5) e o adro do Santuário de Congonhas do Campo oferecem exemplos mais perfeitos de certas características do estilo Aleijadinho, porém a igreja de São João del Rei representa-o de modo mais completo.



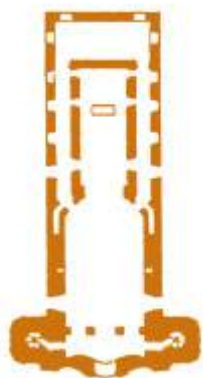
O desenvolvimento desse estilo aparece bem ilustrado por uma série de obras de transição — as igrejas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará (figura 6), Ouro Preto, Mariana (figura 7) e São João del Rei. A primeira da série é um exemplo básico do estilo da primeira metade do século¹¹, e a tentativa do Aleijadinho de aplicar a decoração típica do rococó mineiro a um edifício de caráter diametralmente oposto foi com clareza malsucedida¹².



6 — Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará. Iniciada pelo pedreiro Tiago Moreira em 1763, teve sua fachada refeita pelo Aleijadinho em 1771.

7 — Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Mariana.





8 — Fachada lateral e planta da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto. O corpo plano e retilíneo contrasta marcadamente com a fachada curva, flanqueada por torres arredondadas.

A grande e bela igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (figura 8), que domina a colina central da cidade, se apresenta como o melhor exemplo mineiro da transição entre a versão local do maneirismo para o rococó. Iniciada em 1766 pelo pai do Aleijadinho, Manuel Francisco Lisboa, o corpo principal do edifício (figura 9) utiliza o estilo anterior, também presente em outro trabalho de Manuel Francisco, a igreja paroquial de Antônio Dias. A fachada, no entanto, já apresenta novas características no frontispício sinuoso, côncavo/convexo/côncavo, ladeado por torres arredondadas, em vez da fachada plana e retilínea com torres quadradas do estilo anterior. Tendo Manuel Francisco Lisboa falecido em 1767, as novas características do projeto que modificaram o traçado original são atribuídas a seu filho, o Aleijadinho. A decoração da fachada revela com toda evidência a inspiração deste último, e seu tema decorativo central, a monumental portada (figura 9), constitui uma das obras-primas de seu estilo. "Nossa Senhora do Carmo", escreveu Sir Richard Burton, "é externamente um enorme galpão, com uma fachada curva, decorada com flores e querubins de esteatita azul, aplicados sobre o arenito cinza-amarelado. Os dois campanários pertencem ao modelo quadrilátero arredondado, com pilastras no lugar dos cunhais"¹³.



A igreja de Nossa Senhora do Carmo, de São João del Rei (figuras 10 e 11), além de ser a última, é, sob diversos aspectos, também a mais interessante dessa série de obras de transição. Em certos pontos, representa a culminância do estilo Aleijadinho. O portal de entrada exemplifica a maturidade do estilo, assim como as janelas da fachada, com seu elaborado contorno serrilhado, rodeado de entalhes. O óculo encurva a cornija com a ênfase distintiva. Há, contudo, outros traços notáveis que parecem indicar um retorno às características anteriores de linearidade ortogonal e do despojamento da ornamentação

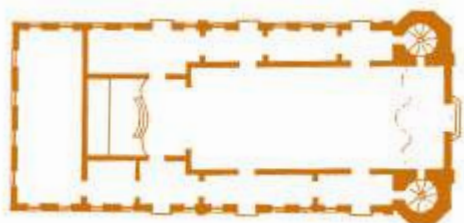


9 — Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto. Esta igreja é o exemplo máximo da transição do maneirismo local para o rococó. Iniciada em 1776 por Manoel Francisco Lisboa, o corpo do edifício (figura 8) pertence ao primeiro estilo, mas a fachada revela claramente a inspiração do Aleijadinho, podendo ser considerada uma de suas obras-primas.



externa. A linha curva desapareceu por completo da planta, as torres são octogonais e a nave retangular. O tímpano não recebe decoração, e o frontão, relativamente pobre, tem um perfil sem adornos, composto de curvas e contracurvas, numa disposição tosca e de pouca ornamentação como os de suas congêneres, em Ouro Preto e Sabará.

O estilo Aleijadinho teve, em essência, caráter episódico. Seu momento criativo restringe-se aproximadamente ao último quartel do século XVIII, embora persistiam influências no primeiro quartel do século seguinte. Aproximadamente meia dúzia das numerosas igrejas coloniais de Minas revela características consistentes do estilo. Essa meia dúzia de monumentos representativos encontra-se nos principais núcleos urbanos da região, em particular em Ouro Preto, na vizinha cidade de Mariana, e em São João del Rei. Fora desses centros, o único monumento de importância fundamental é o adro da igreja do Bom Jesus de Matosinhos,



10 e 11 – Fachada e vista lateral da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de São João del Rei. Construída entre 1787 e 1800, esta igreja constitui, em muitos aspectos, o coroamento do estilo Aleijadinho, embora se possa dizer que algumas características representam um retorno ao estilo anterior, retangular e desprovido de ornamentação externa.





localizada em Congonhas do Campo (figura 12). Acrescente-se que poucos artistas e artesãos aderiram a esse estilo. Quatro deles — o escultor Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, os pedreiros Domingos Moreira de Oliveira¹⁴ e Francisco de Lima Cerqueira¹⁵, e o pintor Manoel da Costa Athaide¹⁶ — foram responsáveis pela maior parte das construções e pelas decorações mais ousadas dos principais monumentos do estilo.

As características do estilo Aleijadinho não constituem em si mesmas uma novidade. A originalidade está em sua combinação, na maneira como foram empregadas e harmonizadas. O aspecto mais nítido e marcante é a ornamentação externa esculpida em alto-relevo, essencialmente associada à atuação do próprio Aleijadinho. A pedra-sabão local, empregada nesse tipo de ornamentação, se assemelha a uma pedra usada nos pagodes da China: aceita bem os acabamentos e sua cor varia dos tons de marrom, cinza e azul até um belo verde-maçã. Sua maciez permite que seja trabalhada tão facilmente quanto a madeira, o que possibilitava aos escultores mineiros a obtenção de

12 – Adro dos Profetas.
Santuário de Congonhas.
(Arquivo do IPHAN/ Pedro
Lobo)





efeitos ornamentais de elaboração e delicadeza extraordinárias. Assim, embora a decoração de fachadas com entalhes e esculturas não fosse exatamente uma novidade nas igrejas do século XVIII, as ornamentações atribuídas ao Aleijadinho são inéditas por sua complexidade e, sobretudo, pela delicadeza dos ornatos. Tal complexidade e delicadeza, comuns no estuque e nas talhas de madeira dos interiores, raramente haviam sido reproduzidas em pedra nos exteriores das igrejas. Sir Richard Burton, escrevendo sobre a fachada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de São João del Rei, observou que "a escultura lembra a talha de madeira, com altos-relevos muito elaborados"¹⁷.

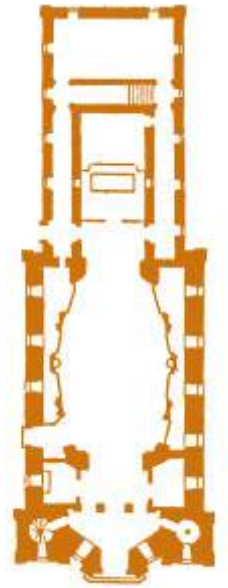
Passando da decoração para o exame do aspecto arquitetônico do estilo Aleijadinho, constatamos a procedência portuguesa, em primeira instância, particularmente na robusta variante regional do rococó desenvolvida no Norte do país¹⁸. As igrejas mineiras, no entanto, denotam uma originalidade autêntica, que se evidencia tanto no tratamento da ornamentação — relação de equilíbrio entre os elementos decorativos e estruturais — como no gracioso efeito alcançado pelo uso de seções curvas nas paredes, harmoniosamente relacionadas entre si e com as superfícies planas adjacentes. Esse tratamento curvilíneo não tem precedente direto em Portugal. É bem verdade que, em meados do século XVII, Guarino Guarini já havia projetado a igreja da Divina Providência em Lisboa, baseado num complexo desenho de ovais que se interceptam. Mas a igreja teatina projetada por Guarini para Lisboa não teve maior



influência sobre a arquitetura portuguesa ulterior, assim como a igreja teatina de Paris (1662), do mesmo arquiteto, também não chegou a influenciar edificações subseqüentes da França. Destruída no terremoto de 1755, parece pouco provável que a igreja lisboeta tenha exercido qualquer influência direta no Brasil. Por outro lado, é entre os edifícios setecentistas que seguem a tradição de Guarini¹⁹ no Piemonte, Áustria, Boêmia e Sul da Alemanha, que se encontram os paralelos mais próximos às plantas das igrejas mineiras do estilo Aleijadinho.

Era costume entre os portugueses e espanhóis²⁰ enviar às colônias projetos de edifícios importantes, tanto eclesiásticos quanto civis. Assim, quando surge no Brasil, na segunda metade do século XVIII, um novo estilo curvilíneo, é lógico que se tenha buscado precedentes em Portugal. Observe-se, entretanto, que os portugueses haviam desenvolvido uma originalidade arquitetônica própria muito mais no setor ornamental do que na forma estrutural, recorrendo neste último aspecto a idéias estrangeiras, principalmente italianas²¹. No século XVIII, vários arquitetos italianos importantes trabalharam em Portugal, mas o patrocínio português não se limitou aos italianos. Houve uma corrente distinta de influências proveniente da Europa Central, que poderia ser atribuída a Mariana da Áustria, esposa de D. João V (1706-1750). O arquiteto Carlos Mardel, da Boêmia, por exemplo, trabalhou em Portugal a partir de 1733. Portanto, a marca da semelhança entre as igrejas curvilíneas de Minas Gerais e aquelas do norte da Itália e Europa Central não é tão surpreendente como poderia parecer à primeira vista. Resta, no entanto, estabelecer a identidade dos arquitetos das igrejas mineiras e a natureza dos elos que ligam seus projetos aos do Piemonte, Tirol e Boêmia²².

Em paralelo ao breve florescimento do estilo Aleijadinho, o estilo anterior continuou sendo praticado, pouco influenciado pelas inovações do rococó. Não apenas nas igrejas paroquiais dos núcleos populacionais menores e nas capelas das fazendas²³, mas até mesmo em Ouro Preto, nas capelas das irmandades mais humildes²⁴; um estilo tradicional, que descende diretamente das grandes matrizes setecentistas da província, continuou a ser largamente empregado, desde o terceiro quartel do século XVIII até o fim da era imperial (1889). Em Ouro Preto, nos primeiros anos do século XIX, foi iniciada uma grande igreja que demonstra pouca influência do estilo Aleijadinho em sua arquitetura, a igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Paula²⁵, que domina a cidade do alto de uma íngreme elevação ao norte. Quando em meados do século XIX foi completada a nova fachada de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, esta se revelou quase uma réplica da de São Francisco de Paula. A reconstrução da fachada da igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (figura 13), no segundo quartel do século XIX, foi mais



13 - Fachada e planta da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar, de Ouro Preto. A fachada original, datada de cerca de 1720, é atribuída ao engenheiro militar português Pedro Gomes Chaves. A igreja foi reconstruída a partir de 1825, sob a direção de Manoel Fernandes da Costa, e a fachada só foi terminada em 1848, sendo as torres de época mais recente.

ambiciosa, porém o resultado básico é semelhante. Observe-se que a influência do neoclassicismo foi insignificante em Minas Gerais²⁶.

As características do rococó que sobreviveram nas igrejas mineiras das primeiras décadas do século XIX²⁷ relacionam-se sobretudo à decoração interior e podem, em geral, ser associadas a profissionais que haviam tido contato direto com o Aleijadinho, notadamente seu colega, o pintor Manoel da Costa Athaide, e seu discípulo, Justino Ferreira de Andrade²⁸.

Vimos assim, em linhas gerais, um histórico da arquitetura religiosa de Minas Gerais nas épocas da colônia e do império. O padrão convencional básico da igreja mineira, com sua fachada e torres adjacentes, permaneceu mais ou menos constante durante esses dois séculos. Até meados do XVIII, pelo menos, o tratamento foi maneirista no "estilo jesuítico", e apesar do surgimento do brilhante rococó mineiro, que eclipsou o estilo anterior nos principais centros urbanos da província durante o último quartel do século XVIII, a severidade e a monotonia do maneirismo continuaram a exercer forte influência sobre os edifícios menos ambiciosos dessa época. Essas características reassumiram um papel predominante no estilo tradicional adotado para a construção e reconstrução de igrejas, o que ocorreu em larga escala durante o império. Na própria Ouro Preto, capital da Minas colonial, cidade onde nasceu Aleijadinho e centro do desenvolvimento da variante do estilo rococó que recebeu seu nome, é uma versão rústica da arquitetura maneirista a que se apresenta com mais insistência, evidenciando-se com clareza, apesar dos disfarces, nas três fachadas religiosas relacionadas acima, as maiores e mais imponentes da cidade.

Vista de Ouro Preto.
Arquivo Monumenta
(Cristiano Mascaro).





NOTAS

- 1 — Diego Angulo Iníguez, *Historia del arte hispanoamericana* (Barcelona/Buenos Aires, v. 1, 1945; v. 2, 1950; v. 3 e 4, 1952.)
- 2 — Ver Robert C. Smith. "Jesuit Buildings in Brazil", in *The Art Bulletin* (v. 30, 1948).
- 3 — H. E. Wethey, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru* (Harvard, 1949).
- 4 — Alfred Neumeyer, "The Indian Contribution to Architectural Decoration in Spanish Colonial America", in *The Art Bulletin* (v. 30, 1948); para o caso especial do Brasil, Lúcio Costa, "A arquitetura jesuítica no Brasil", in *Revista do SPHAN* (v. 5, 1941).
- 5 — Gilberto Freyre, *O mundo que o português criou* (Rio de Janeiro, 1940).
- 6 — Para informações básicas sobre o assunto, ver Diogo de Vasconcelos, *História antiga das Minas Gerais* (Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. 2, 1948).
- 7 — Burton usou a palavra inglesa *barn*, que significa celeiro. Em português, cremos que a palavra "galpão" transmite melhor a imagem pretendida [N. R. T.]. Cf. Richard F. Burton, *The Highlands of Brazil* (Londres, 1869, v. 1, p. 121) [N.O.].
- 8 — Ver Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil* (Rio de Janeiro, 1938-1950, 10 v.).
- 9 — Os materiais básicos sobre a vida e obras do Aleijadinho são a biografia de Rodrigo José Ferreira Brêtas, "Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa ...", in *Publicação da DPHAN* (Rio de Janeiro, n. 15, pp. 23-25, 1951) e a documentação fornecida pelo dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, *A Guide to the Art of Latin America* (itens 1244 e 1240). Ver também Mário de Andrade, *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo* (Rio de Janeiro, 1935); José Mariano Filho, *Antônio Francisco Lisboa* (Rio de Janeiro, 1945) e Gilberto Freyre, *Brazil: An Interpretation* (1947).
- 10 — Trata-se do vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, cujo relato, transcrito por Rodrigo José Ferreira Brêtas em 1858, foi originalmente escrito em 1790 [N.O.].
- 11 — Iniciada em 1763 pelo pedreiro Tiago Moreira, que, segundo consta, foi responsável pelo projeto original. A igreja foi consagrada em 1767. A fachada foi reformulada em 1771 pelo Aleijadinho, pago por trabalhos na decoração da igreja entre 1771 e 1783. Ver Zoroastro Viana Passos, "Em torno da história de Sabará", in *Publicações do SPHAN* (Rio de Janeiro, n. 5, 1940).

12 — Outro exemplo da tentativa de aplicar novos conceitos decorativos aos severos moldes arquitetônicos do velho estilo é a igreja de São Francisco de Assis de Mariana, iniciada em 1763, com planta do mestre pedreiro José Pereira dos Santos. José Pereira Arouca reformou a fachada em 1783, e a construção terminou em 1794, com acrescentamentos finais no século XIX. Ver Raimundo Trindade, "A igreja de São Francisco de Assis de Mariana", in *Revista do SPHAN* (v. 7, pp. 57-76, 1943).

13 — Richard Burton (op. cit., v. 1, p. 371).

14 — O mestre pedreiro Domingos Moreira de Oliveira foi responsável pela construção de dois dos mais importantes monumentos do estilo Aleijadinho — a igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto e a de Nossa Senhora do Carmo em Mariana, iniciadas sob sua direção, respectivamente, em 1766 e 1784.

15 — O mestre pedreiro português Francisco de Lima Cerqueira foi sucessivamente contratado para executar as obras de construção e as ornamentações em talha nas igrejas de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto (fachada, 1771-1776), Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo (torres e capela-mor 1765-1773) e, entre outras igrejas de São João del Rei, as de São Francisco de Assis (1774-1804) e Nossa Senhora do Carmo (1787-1800). Morreu louco em 1808.

16 — O pintor Manoel da Costa Athaide foi contratado para executar extensos trabalhos decorativos em várias igrejas de Ouro Preto — notadamente as de São Francisco de Assis (1801-1810) e Nossa Senhora do Carmo (1808-1826) — e do santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo (até 1819). Trabalhou também em Mariana, na igreja de Nossa Senhora do Rosário (até 1826).

17 — Richard Burton (op. cit., v. 1, p. 123).

18 — Ver Robert C. Smith, "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil", in *The Art Bulletin* (v. 21, p. 116, 1939). Este é com certeza o melhor estudo já publicado sobre o assunto.

19 — Ver A. E. Brinckmann, *Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann* (Berlin, 1932) e *Theatrum Novum Pedemontii* (Dusseldorf, 1931).

20 — Ver Diogo Angulo Iñiguez, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias* (Sevilha, 1933-1934). Quanto ao Brasil, ver Robert C. Smith, "Alguns desenhos de arquitetura existentes no Arquivo Histórico Colonial Português", in *Revista do SPHAN* (v. 4, 1940).



21 — Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice an Eighteenth Century Architect in Portugal", in *The Art Bulletin* (v. 18, 1936) e Emilio Lavagnino, *Gli artisti italiani in Portogallo* (Roma, 1940).

22 — A esse respeito, merece reconhecimento o papel dos engenheiros militares como arquitetos de igrejas no Brasil (e em outras regiões do mundo português). Ver o "Apêndice" de Robert C. Smith, in "Jesuit Buildings in Brazil (op. cit.).

23 — Por exemplo, a capela da fazenda da Jaguará, construída para o coronel Antônio de Abreu Guimarães e terminada em 1786.

24 — Por exemplo, a igreja do Bom Jesus de Matosinhos (terminada por volta de 1785), cuja fachada é desajeitada, apesar da inclusão de elementos do estilo Aleijadinho no acabamento da porta e na decoração acima desta.

25 — Projetada pelo sargento-mor Francisco Machado da Cruz e iniciada em 1804, sua construção externa terminou por volta de 1860, mas a decoração do interior continuou até 1908. Diogo de Vasconcelos, comentando a "majestosa e imponente" igreja de São Francisco de Paula, conclui que "foi no século XIX, depois que a riqueza das minas de ouro já se tinha esgotado, que os mais altaneiros e esplêndidos monumentos de Ouro Preto foram completados". Ver *A arte em Ouro Preto* (Belo Horizonte, 1934, p. 69).

26 — Um caso isolado é a fachada de Nossa Senhora do Pilar, igreja matriz de São João del Rei (1820-1844), projetada por Manuel Victor de Jesus e executada por Cândido José da Silva.

27 — Ver Robert C. Smith, in *The Art Bulletin* (op. cit., v. 30, p. 207, nota de rodapé).

28 — Justino Ferreira de Andrade foi contratado de maneira mais ou menos contínua para executar as talhas do interior de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto, entre 1812 e 1821. Cf. F. A. Lopes, "História da construção da igreja do Carmo de Ouro Preto", in *Publicações do SPHAN* (Rio de Janeiro, n. 8, pp. 78-82, 1942). Seu trabalho anterior (1811-1812), na mesma igreja, sob a supervisão do Aleijadinho, é descrito por Rodrigo Brêtas (op. cit., notas 13 e 14).



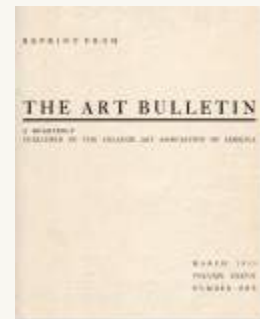


AS IGREJAS “BORROMÍNICAS” DO BRASIL COLONIAL

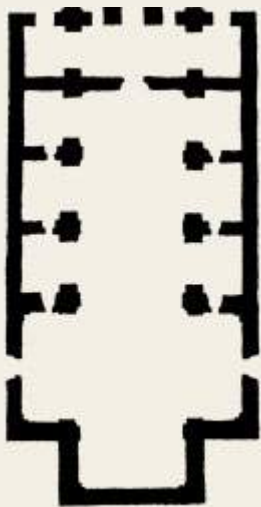
Os grandes empreendimentos coloniais dos espanhóis e portugueses na África, Ásia e América não se limitaram à exploração comercial das terras recém-descobertas. Se os primeiros exploradores e conquistadores foram seduzidos por idéias de lendárias riquezas, especiarias, metais e pedras preciosas, o infatigável zelo missionário das ordens religiosas contribuiu com boa parte das qualidades de tenacidade, flexibilidade e resistência necessárias à tarefa, bem mais difícil, da consolidação da ocupação. Os franciscanos, dominicanos e, em particular, os jesuítas se tornaram responsáveis não só pela ampliação das primeiras conquistas e assentamentos do litoral, mas também pela gradativa adaptação dos nativos às idéias e técnicas européias. Para uma avaliação da eficiência do papel desempenhado pelas ordens religiosas, basta levar em consideração as ilhas Filipinas, um estado asiático com 19 milhões de habitantes, quase todos cristãos.

A ação missionária de escala mundial empreendida no século XVI foi levada a cabo por sacerdotes recrutados em Portugal e Espanha, por oferecerem os descobrimentos e conquistas dos reinos ibéricos maior campo para o empreendimento. Da mesma forma, a arquitetura utilizada em seguida pelos missionários e pelo clero secular para construir os milhares de igrejas necessárias às colônias, geralmente seguia os estilos da península Ibérica. Há, sem dúvida, consideráveis variações, observadas de modo geral nas diversas tradições que distinguem a arquitetura na Espanha e em Portugal. Mais especificamente nas características de cada região, algumas derivadas de variantes regionais na metrópole e outras da particularidade das condições locais, influências e disponibilidade dos materiais construtivos. Mas apesar destas e de outras diferenças, nota-se uma certa uniformidade subjacente a todo o conjunto de obras de arquitetura religiosa nas colônias espanholas e portuguesas, graças a um traço básico comum, a utilização universal e conservadora de plantas baixas retangulares.

Mesmo no século XVIII, quando fachadas, cúpulas, torres, retábulos, púlpitos e a ornamentação interna das igrejas em geral se libertaram por completo de todas as precedentes limitações de traçados estáticos e retilíneos, e as fachadas das igrejas do barroco e do rococó nas colônias desenvolveram um dinamismo acentuado e uma predileção por formas curvas e sinuosas quase sem paralelo na Europa, ainda assim, as plantas baixas dessas igrejas se mantiveram monotonamente fiéis aos severos traçados retangulares dos séculos XVI e XVII.



Este artigo foi publicado originalmente em *The Art Bulletin*. Nova York, v. 37, n. 1, pp. 103-135, março de 1955, com agradecimentos expressos de John Bury à valiosa ajuda e sugestões do doutor Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do professor Robert Smith da Universidade da Pensilvânia e do professor Rudolf Wittkower da Universidade de Londres.



1 – Planta de uma igreja,
em *Arte y uso de*
arquitectura.

Em suas persistentes plantas retangulares, as igrejas coloniais portuguesas e espanholas mais uma vez refletem o exemplo da península, onde as raras concessões "borromínicas" à mobilidade em planta baixa são em geral um produto direto da intervenção de algum arquiteto estrangeiro. O influente tratado sobre construção de frei Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de arquitectura*², contém xilogravuras de várias fachadas maneiristas e barrocas, mas de apenas uma planta baixa (figura 1), sempre retangular e sóbria, exemplificando uma tendência peninsular básica ao conservadorismo e à estabilidade que persiste mesmo sob as mais importantes mudanças na moda.

Mesmo correndo o risco de redundância, parece-nos importante enfatizar a extrema raridade das formas curvas nas plantas das igrejas espanholas e portuguesas, seja nos países de origem ou em seus domínios ultramarinos, a fim de demonstrar o caráter excepcional de um pequeno grupo de igrejas construídas em Minas Gerais, no Brasil, na segunda metade do século XVIII. O objetivo deste estudo é listar esses monumentos "borromínicos", analisar sua composição arquitetônica, examinar a origem de seu estilo e investigar as possíveis fontes de onde derivam suas características pouco comuns.

Em sua biografia de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, o professor mineiro Rodrigo José Ferreira Brêtas³ cita um longo trecho de um documento setecentista hoje desaparecido. Segundo esse autor, que escrevia em Ouro Preto no ano de 1858, o extrato fora retirado de "um artigo escrito pelo capitão Joaquim José da Silva, segundo vereador do Senado da Câmara da cidade de Mariana no ano de 1790 e que se lê no respectivo livro de Registro de Fatos Notáveis, estabelecido pela ordem régia de 20 de julho de 1782". Seu tema é bastante amplo, pretendendo, como o fez, sumarizar as principais realizações dos mineiros nos campos da arquitetura e da escultura desde o início da colonização da região, nos primeiros anos do século XVIII. Por constituir o único registro de época conservado, já em si esse texto merecia citação; aqui, entretanto, proporciona além disso uma indispensável introdução ao presente estudo.

"A matriz de Ouro Preto, arrematada por João Francisco de Oliveira pelos anos de 1720, passa por um dos edifícios mais belos, regulares e antigos da comarca. Este templo, talvez desenhado pelo sargento-mor engenheiro Pedro Gomes [Chaves], foi construído e adornado interiormente por Antônio Francisco Pombal com grandes colunas de ordem coríntia, que se elevam sobre nobres pedestais a receber a cimalha real com seus capitéis e ressaltos ao gênio de Scamozzi. Com a maior grandeza e soberba arquitetura traçou Manuel Francisco Lisboa, irmão daquele Pombal, de 1727 por diante, a igreja matriz da Conceição da mesma vila [Rica], com doze ou treze altares e arcos majestosos, debaixo dos preceitos de Vignola. Nem é inferior à catedral matriz do Ribeirão do Carmo



[Mariana], arrematada em 1734 por Antônio Coelho da Fonseca, cujo prospecto e fachada correspondem à galeria, torres e mais decorações de arte. Quem entra pelo seu pórtico e observa a distribuição dos corredores e naves, arcos da ordem compósita, janela, óculos e barretes da capela-mor, que descansam sobre quatro quartões ornados de talha, capitéis e cimbalha lavrada, não pode desconhecer a beleza e exatidão de um desenho tão bem pensado. Tais são os primeiros modelos em que a arte excedeu a matéria.

Pelos anos de 1715 ou 1719, foi proibido o uso do cinzel para não se dilapidarem os quintos de Sua Majestade, e por ordem régia de 20 de agosto de 1738 se empregou o escopro de Alexandre Alves Moreira e seu sócio na cantaria do palácio do governo [em Vila Rica], alinhado toscamente pelo engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim com baluartes, guaritas, calabouço, saguão e outras prevenções militares. Nesta casa forte e hospital de misericórdia, ideada por Manoel Francisco Lisboa com ar jônico, continuou esse grande mestre suas lições práticas de arquitetura que interessaram a muita gente.

Quanto, porém, excedeu a todos no desenho, o mais doce e mimoso João Gomes Batista, abridor da fundição, que se educou na corte com o nosso imortal [pintor] Vieira [Lusitano]. Tanto promoveu a cantaria José Ferreira [Pereira] dos Santos na igreja do Rosário dos Pretos de Mariana por ele riscada e nas igrejas de São Pedro dos Clérigos e Rosário de Ouro Preto, delineadas por Antônio Pereira de Souza Calheiros ao gosto da rotunda [Panteão] de Roma. Com este José Pereira, se ilustraram outro José Pereira Arouca, continuador do seu desenho e obra da ordem Terceira [São Francisco de Assis] desta cidade [Mariana], cuja esbelta cadeia se deve a sua direção, e Francisco de Lima [Cerqueira], hábil artista de outra igreja Franciscana do Rio das Mortes. O aumento da arte se afigura de sorte que a matriz de Caeté, feita por Antônio Gonçalves Barcarena, debaixo do risco do sobredito Lisboa, cede nas decorações e medidas à matriz de Morro Grande, delineada por seu filho Antônio Francisco Lisboa, quanto este homem se excede mesmo no desenho da indicada igreja do Rio das Mortes [São João del Rei], em que se reúnem as maiores esperanças.

Este templo e a suntuosa cadeia de Vila Rica, começada por um novo Manuel Francisco [Pinto de Abreu ?], em 1785, com igual segurança e majestade, me levariam mais longe se os grandes estudos e modelos de escultura feitos pelo filho e discípulo do antigo Manuel Francisco Lisboa e João Gomes Batista não prevenissem a minha pena.

Com efeito, Antônio Francisco, o novo Praxíteles, é quem honra igualmente a arquitetura e escultura. O gosto gótico de alguns retábulos transferidos dos primeiros alpendres e vidros da Piedade já tinha sido emendado pelo escultor José Coelho de Noronha, o estatuário Francisco Xavier e Felipe Vieira nas matrizes desta cidade [Mariana] e Vila Rica.

Os arrogantes altares da catedral, cujas quartelas, colunas, altares, festões e tarjas respiram o gosto de [João] Frederico [Ludovice]; a distribuição e talha do coro [da matriz] do Ouro Preto relevada em partes, as pilastras, figuras e ornamentos da capela-mor, tudo confirma o melhor gosto do século passado.

Jerônimo Felix e Felipe Vieira, êmulos de Noronha e Xavier, excederam na exaço do retábulo principal da matriz de Antônio Dias da mesma vila [Rica] o confuso desenho do doutor Antonio de Souza Calheiros, Francisco Vieira Serval [Servas] e Manuel Gomes, louvados da obra, pouco diferem de Luiz Pinheiro e Antônio Martins que hão feito as talhas e imagens dos novos templos.

Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado e no debuxo e ornatos irregulares ao melhor gosto francês é o sobredito Antônio Francisco. Em qualquer peça sua que serve de realce aos edificios mais elegantes, admira-se a invenção, o equilíbrio natural ou composto, a justeza das dimensões, a energia dos usos e costumes e a escolha e disposição dos acessórios com os grupos verossímeis que inspira a bela natureza. 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"⁴.

O assunto abordado nesse trecho, apesar de amplo, foi tratado de maneira curiosamente restrita, incluindo algumas omissões singulares. Chamam especialmente a atenção a ausência de referências às importantes igrejas das irmandades de Nossa Senhora do Carmo e à Vila Real (atual Sabará) e seus monumentos. Ainda mais estranha, no entanto, é a falta de menção à igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, uma lacuna que causa perplexidade porque essa igreja sempre foi considerada uma das maiores obras-primas da província, tanto por sua originalidade arquitetônica quanto pela inédita riqueza de sua decoração interna⁵. Todavia, apesar de insatisfatório e inexplicável sob muitos aspectos, o valor desse documento enquanto testemunho único da época não pode ser relegado.

O comentário de Joaquim José da Silva divide-se em duas partes diferenciadas por assunto. A primeira trata de arquitetura e construção em pedra, e a segunda, de escultura e talha em madeira. Na primeira parte, podem ser estabelecidos três grupos de monumentos: em primeiro lugar, as grandes matrizes de Vila Rica e a catedral de Mariana; em segundo, três igrejas construídas por José Pereira dos Santos, duas das quais projetadas "no estilo da Rotunda a Roma"; e, em terceiro, várias "novas igrejas" – as matrizes de Caeté e Morro Grande e as igrejas franciscanas de Mariana e São João del Rei. Este último monumento é destacado como obra-prima do novo estilo associado ao



nome de Antônio Francisco Lisboa, a quem são creditados os aspectos mais requintados de sua arquitetura e escultura.

Para melhor apreender o significado distinto dos três grupos de igrejas listadas pelo cronista setecentista, impõe-se uma revisão dos antecedentes dessa arquitetura, incluindo referências ao desenvolvimento do traçado de igrejas em outras partes do mundo lusitano. O objetivo seria obter uma perspectiva correta para essa revisão e demonstrar mais precisamente o significado das características tradicionais mantidas na composição das inovadoras igrejas "borromínicas" em questão.

Os dados disponíveis indicam que a grande maioria das igrejas construídas nas possessões portuguesas de além-mar, entre o final do século XVI e o início do XVIII, pelo menos, obedecia a um traçado padrão, quase estereotipado. Seja na América, na África ou na Ásia, encontramos a mesma estrutura elementar, semelhante à de um galpão, com uma única porta de entrada, duas janelas alongadas dispostas de ambos os lados acima e um óculo na empena. Essa composição dos vãos em diagonal pode ser relacionada, tanto em Portugal como na Itália, a precedentes medievais, as janelas laterais correspondendo originalmente a naves laterais. A fachada de Michelozzo para San Felice em Florença (1457) constitui um exemplo do início da Renascença, sendo no entanto mais plausível que o uso feito pelos portugueses desse tipo de fenestração nas igrejas coloniais venha diretamente de seu emprego no próprio período manuelino nacional⁶, que por sua vez remonta aos monumentos góticos de três naves, não excluindo a fachada da igreja do mosteiro da Batalha. Na região portuguesa de Aveiro há uma série de interessantes variantes pós-renascentistas⁷, nas quais as duas principais janelas da fachada em vez de alongadas são redondas, em forma de diamante, ou cruciformes (figura 2), lembrando ainda com mais clareza sua origem manuelina.



2 – (a) Nossa Senhora da Barroquinha, Salvador, fins do século XVIII. (b) Igreja matriz de Avanca (Norte do Aveiro), iniciada em 1727. (c) São Francisco de Assis de Mariana, iniciada em 1763.

Kopay



3 – Igreja de aldeia Kopay (Norte do Ceilão), construída no início do século XVII. Gravura do livro Churchill's Voyages (Londres, 1732, III).

Muitas das primitivas igrejas coloniais desse tipo retangular, e com distribuição dos vãos em "V" foram destruídas, modificadas ou reconstruídas com outro aspecto. Conservou-se, entretanto, o registro de muitas delas em pinturas e gravuras (figura 3), as mais notáveis sendo as de Frans Post⁸, relativas ao Nordeste do Brasil, e de Philip Baldaeus, relativas ao Ceilão, datando de meados do século XVII.

Vale observar que a fachada de composição diagonal era um traço provinciano, e como tal teve seu uso generalizado nas colônias portuguesas. Por outro lado, nas capitais coloniais, como Velha Goa e Salvador, as fachadas das igrejas apresentavam uma disposição regular de vãos em carreiras superpostas, seguindo a moda mais sofisticada da metrópole⁹. Da mesma forma, o uso de torres laterais nas fachadas, que se tornara uma prática quase invariável nas cidades principais das colônias durante o século XVIII, vai ficando cada vez mais raro nas povoações mais remotas da periferia. Acrescente-se ainda que as grandes igrejas jesuíticas portuguesas revelam sua identidade pelas composições das fachadas, que estabelecem uma série de compromissos entre o modelo clássico jesuíta, o projeto de Vignola para o Gesù (1568) e a fachada portuguesa convencional de duas torres¹⁰.

Em Minas Gerais e Goiás, regiões do interior do Brasil, onde a colonização começou no início do século XVIII, as capelas mais antigas pertencem ao tipo provinciano tradicional, com fachadas de composição diagonal, possivelmente derivadas de igrejas paulistas como as de São Miguel (1622), na província de São Paulo, de onde provinham os



descobridores do ouro de Minas Gerais. No segundo quartel do século XVIII, iniciam-se várias ambiciosas igrejas de pedra, de tamanho considerável e com torres flanqueando a fachada. O interessante nessas grandes igrejas paroquiais mineiras é que mantêm a mesma fenestração diagonal da fachada que se encontra nas capelas mais antigas, em contraste com outras igrejas do mesmo tipo em Salvador, notadamente as de São Francisco de Assis e a matriz da rua do Paço, onde se vê uma disposição horizontal das janelas, em carreiras de cinco. Esse conservadorismo no desenho das matrizes mineiras da primeira metade do século XVIII condiz com a situação de isolamento de Minas Gerais, nos limites extremos do império português.

A catedral de Mariana, a mais bela das grandes igrejas paroquiais mineiras que ainda sobrevivem quase inalteradas, constitui nada menos que um exemplo de arquitetura do maneirismo¹¹. Isso significa com certeza um surpreendente anacronismo, ainda que se tenha em conta o isolamento dessa remota colônia. No entanto, a persistência de um estilo basicamente maneirista nas igrejas portuguesas do século XVII e início do XVIII se afigura como uma característica bem estabelecida na história arquitetônica desse país¹². As razões desse anacronismo já mereceram análises mais ou menos satisfatórias, embora deva-se lembrar que Portugal e Espanha não foram as únicas nações européias a aceitarem tardiamente a arquitetura barroca¹³. Na catedral de Mariana esse estilo aparece numa versão aviltada e tardia, mas essas insuficiências não escondem a origem maneirista do desenho. A planta (figura 4) é de uma retangularidade inflexível, mantida com igual

4 – Catedral de Mariana, primeira metade do século XVIII. Planta.

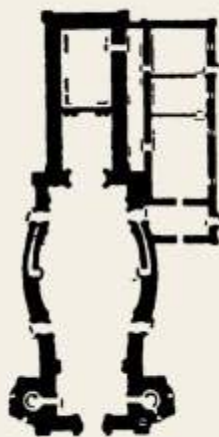
5 – São Francisco de Assis, de São João del Rei, iniciada em 1774, atribuída a Antônio Francisco Lisboa. Planta.

6 – Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto, iniciada em 1766, atribuída a Manuel Francisco Lisboa. Planta.

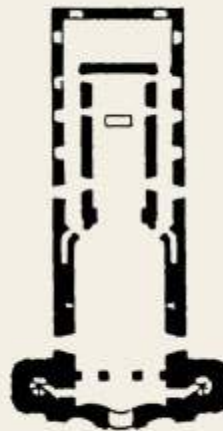
7 – Igreja do Santuário de Congonhas do Campo, iniciada em 1761, o adro em 1777. Planta.



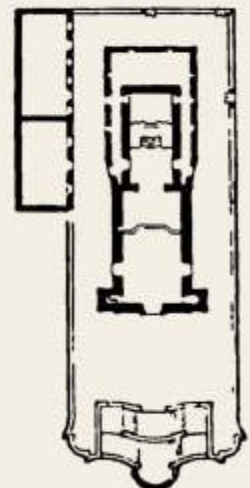
(4)



(5)



(6)



(7)

severidade na elevação, e a fachada (figura 8) revela aspectos característicos do maneirismo. Notamos, em especial, um curioso efeito que dá à superfície uma aparência de papel, a eliminação da força tridimensional pela pequena recessão dos elementos centrais, a fragmentação da superfície numa série de painéis isolados, sem conexões, a difícil relação, que chega a ser conflitante, entre cheios e vazios, a incômoda dissonância entre as diferentes escalas destes últimos, e a área central sobrecarregada, criando, paradoxalmente, uma incerteza quanto à ênfase predominante.



8 – Catedral de Mariana,
primeira metade do século
XVIII. Fachada. (Arquivo
SPHAN/ R. Morgado)



A outra igreja paroquial de Minas Gerais de início do século XVIII que escapou a consideráveis alterações posteriores é a de Sabará. Assim como na catedral de Mariana, também em Sabará a nave central tem naves adjacentes, em contraste com as outras igrejas matrizes de Minas Gerais, que possuem a mais moderna nave única. Nas igrejas maiores do mundo português¹⁴, assim como nas do império espanhol¹⁵, observa-se uma tendência contínua para a simplificação, passando das catedrais de muitas naves da segunda metade do século XVI para as igrejas seiscentistas de plantas "criptocolaterais", do tipo publicado por Lorenzo de San Nicolás (figura 1), chegando por fim aos projetos de nave única, amplamente adotados no século XVIII (figuras 5, 6 e 7). As naves das matrizes de Mariana e Sabará talvez reflitam a ubíqua influência das plantas das igrejas jesuítas seiscentistas, mas nenhuma das duas mostra uma relação adequada entre os tramos e os vãos da fachada, nem entre estes e as divisões do interior. Não é menos maneirista a cornija ininterrupta que aparece com grande realce nas fachadas de ambas as igrejas, contradizendo a articulação da fachada com as torres claramente expressas abaixo da mesma cornija.

Os aspectos básicos das grandes igrejas matrizes – composição das fachadas, torres e plano geral – não foram alterados radicalmente pelos construtores subseqüentes em Minas Gerais, apesar da revolução estilística ocorrida no terceiro quartel do século XVIII, quando o maneirismo do período anterior foi superado pelo rococó nas "novas igrejas", ou mais corretamente, nas capelas das irmandades. Até então, essas irmandades tinham se contentado com altares laterais ou capelas laterais nas igrejas paroquiais mas, no último terço do século, começaram a construir suas próprias igrejas separadas, cujo caráter arquitetônico talvez possa ser em parte atribuído ao fato de que, efetivamente, reproduziram capelas laterais de igrejas paroquiais, ampliadas e transformadas em edifícios externos independentes.

Dois bons exemplos da transição do maneirismo para o rococó estão na lista de Joaquim José da Silva: a igreja matriz de Morro Grande e a da irmandade franciscana em Mariana (figura 2c). As novas características desses dois edifícios¹⁶ são mais evidentes em Morro Grande, onde dois campanários cilíndricos rematam as torres, que apresentam elas próprias uma disposição oblíqua pouco convencional. Além disso, em ambas as igrejas destaca-se a inflexão da cornija sobre o óculo, conferindo-lhe um papel central na fachada. Em Morro Grande, esse ponto central é hoje ocupado por um relógio, enquanto em São Francisco de Mariana há uma janela de contorno curvo, mas não circular. A cornija acompanha por cima esse contorno, e a arquitrave por baixo. No entanto, em outros aspectos, em especial na planta baixa, ambas conservam a organização relítinea, rígida e contida do estilo anterior.



(1)



(2c)

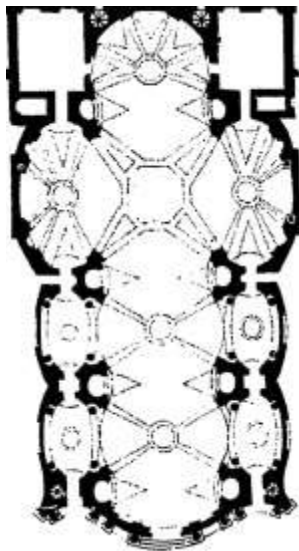
9 – Projeto da fachada da igreja de São Francisco, de São João del Rei, segunda metade do século XVIII, encontrado no Rio de Janeiro. Museu de Ouro Preto. (Arquivo SPHAN)



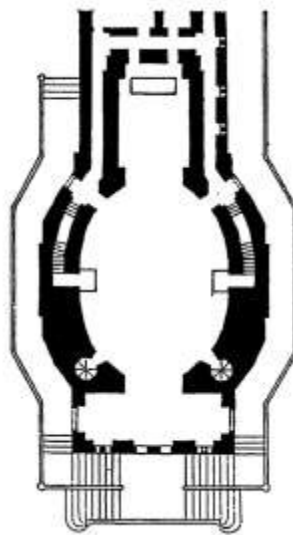
A inflexão da cornija ou entablamento sobre um vão ou, em outras palavras, a inclusão de um vão na área do entablamento, interrompendo seu andamento horizontal, pode, no mínimo, ter como referência a fachada de Alberti (1460) para San Sebastiano em Mântua, por sua vez, provavelmente baseada em precedentes romanos¹⁷. A serliana e o motivo paladiano, ou janela veneziana, demonstram o desenvolvimento dessa idéia em outra direção¹⁸. Os maneiristas e barrocos italianos inventaram e aplicaram a seus edifícios muitas outras variantes do mesmo tema, de modo que no final do século XVII ele já se tornara uma característica internacional do barroco, especialmente desenvolvida na

Europa Central, onde aparece, por exemplo, em Melk, Einsiedeln e Vierzehnheiligen. Este motivo também já era conhecido na península Ibérica¹⁹, de modo que é desnecessário procurar mais longe a origem de seu uso em Minas Gerais, onde o tema alcançou excepcional popularidade. De fato, pode-se dizer que a situação de ênfase conferida ao tema na composição das fachadas e a exploração de suas implicações dramáticas foram levadas mais longe pelos mineiros do que por quaisquer outros arquitetos setecentistas. Seu significado como tema central do traçado é bem ilustrado no mais importante entre os raros desenhos mineiros de arquitetura conservados – a composição da fachada da igreja de São Francisco de São João del Rei, atualmente no Museu da Inconfidência em Ouro Preto (figura 9).

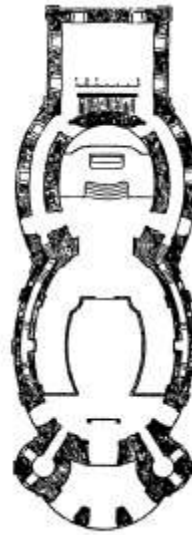
A arquitetura rococó de Minas Gerais, referida como estilo Aleijadinho²⁰ em homenagem ao seu mais notável expoente, aparece em sua melhor forma em quatro obras: a fachada de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto, o adro do santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campos, e as igrejas da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto e São João del Rei. Deve-se notar que as quatro demonstram uma sensibilidade artística excepcionalmente elevada, no seu traçado e na decoração. Apenas a esta última faz menção Joaquim José da Silva, com elogios merecidos, mas também as outras têm igual importância para este estudo, já que cada uma demonstra um aspecto particular da arquitetura "borromínica" de Minas Gerais.



(10)



(11)



(12)

10 – Divina Providência, de Lisboa, projetada em torno de 1653 por Guarino Guarini. Planta da *Architettura Civile*.

11 – São Pedro dos Clérigos do Porto, iniciada em 1732, arquiteto Nicolau Nasoni. Planta.

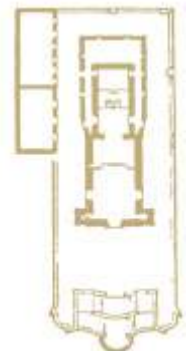
12 – Nossa Senhora do Rosário, de Ouro Preto, segunda metade do século XVIII. Planta.

A igreja de nossa Senhora do Carmo (figura 6) de Ouro Preto (iniciada em 1766) apresenta uma fachada sinuosa, de linha côncava-convexa. Esse recurso procede diretamente de Borromini, que o utilizou em San Carlo alle Quattro Fontane, em Roma (iniciada em 1638), e foi depois empregado por Guarini no projeto da igreja teatina da Divina Providência (figura 10), em Lisboa e em outros projetos de igrejas publicados postumamente em *Architettura Civile* (Turim, 1737). Durante o século XVIII, a mesma fachada curvilínea se popularizou na Europa Central e, para citar só um exemplo, Neumann a empregou em Vierzehnheiligen. O adro do santuário de Congonhas do Campo²¹ (figura 7) também tem um traçado que alterna trechos de parede convexos, côncavos e retos, mas nesse caso o traçado se origina diretamente dos adros das igrejas de peregrinação do Norte de Portugal, em particular a do Senhor Bom Jesus, perto de Braga.

A igreja franciscana de São João del Rei (iniciada em 1774) tem a fachada plana (figura 13), mas a nave é oval (figura 5). Os maneiristas italianos foram os primeiros a explorar o uso das plantas elípticas em igrejas²², e também os arquitetos do Alto Barroco se interessaram por essas novas possibilidades²³. No final do século XVII, a elipse já se tornara um motivo do barroco internacional, empregado na Europa em todo o século XVIII com muitas variantes, ora mais simples ora mais complexas. Entre essas últimas, citam-se os planos de Guarini, compostos de círculos e elipses que se interceptam, mais tarde desenvolvidos por arquitetos setecentistas da Boêmia, como Neumann e os Dientzenhofers²⁴.



(6)



(7)

13 – São Francisco de Assis, de São João del Rei, iniciada em 1774, atribuída a Antônio Francisco Lisboa (Foto: Rui Cezar dos Santos).



(5)

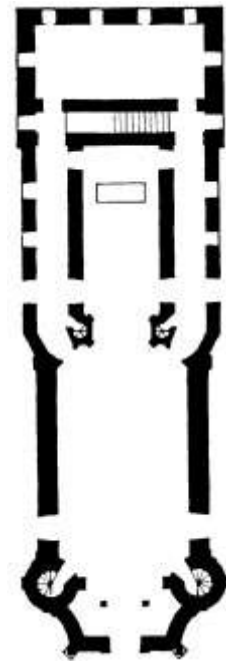
Da mesma forma, a planta de elipse simples alcançou grande popularidade na Europa Central, mas talvez tenha sido o Norte da Itália, em particular o Piemonte, o núcleo das experiências mais ativas²⁵. O toscano Nicolau Nasoni construiu a única nave de forma oval que ainda subsiste em Portugal, a da igreja de São Pedro dos Clérigos (figura 11), no Porto, iniciada em 1732, e é possível que a segunda igreja do Senhor Bom Jesus (construída em 1722-1725 e destruída por volta de 1780), perto de Braga, predecessora do atual edifício retangular neoclássico (iniciado em 1784), também tivesse um plano elíptico²⁶. O interessante, porém, na igreja de São Francisco de São João del Rei, em contraste com a igreja barroca de São Pedro dos Clérigos, do Porto, é que, na primeira, o plano da nave constitui uma oval muito alongada, toda a ênfase do desenho repousando no comprimento da nave. A convexidade das paredes se apresenta como uma característica pouco realçada, ou até mesmo secundária. Essa suavidade rococó ou, como se poderia dizer, essa desconfiança das curvas laterais em São João del Rei, contrasta com a robusta convexidade de, por exemplo, Sant'Andrea al Quirinale (1658), de Bernini, em Roma, ou para dar um exemplo mais próximo, Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto (figura 12).



Falta analisar a mais interessante de todas as "novas igrejas" mineiras do último terço do século XVIII, embora Joaquim José da Silva não a tenha reconhecido como tal, aquela que também é a mais intimamente relacionada ao Aleijadinho: São Francisco de Assis de Ouro Preto. Os elementos "borromínicos" se concentram sobretudo na fachada e nas torres laterais, sendo o plano geral convencional: nave e coro retangulares, com passagens laterais que levam à sacristia, arranjo que segue diretamente o precedente das grandes igrejas matrizes. Entretanto, na fachada mantém-se a antiquada disposição diagonal das janelas, ilustrando a popularidade do esquema de fenestração em "V", em Minas, mesmo depois de já ter sido abandonado na maior parte do império português.

Sem observar em detalhe a elevação frontal na igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (figura 14), não se pode apreciar devidamente a engenhosa organização desta bem-sucedida composição "borromínica". Em primeiro lugar, é marcante o tratamento tridimensional da fachada,

enfatizando muito mais a profundidade do que, por exemplo, a fachada sinuosa da igreja do Carmo em Ouro Preto (figura 6). A parte central se projeta marcadamente (figura 15), ligando-se à superfície convexa das torres recuadas por meio de trechos de paredes côncavas que têm janelas próprias, enriquecendo o efeito global. O tratamento tridimensional é ainda acentuado pelo uso de colunas em vez das costumeiras pilastras, empregadas, por exemplo, nas fachadas planas de duas igrejas mais ou menos contemporâneas da mesma irmandade, as de Mariana (figura 2c) e São João del Rei (figura 13).



14 – São Francisco de Assis, de Ouro Preto, iniciada em 1766, atribuída a Antônio Francisco Lisboa. Fachada. (Arquivo SPHAN/ Foto: Pedro Lobo)

15 – São Francisco de Assis, de Ouro Preto. Planta.



16 - Medalhão da fachada da Igreja São Francisco de Assis em São João del Rei.

Em segundo lugar, o elemento central da fachada de São Francisco de Ouro Preto não é a costureira janela, como na igreja do Carmo na mesma cidade ou a de São Francisco em São João del Rei, entre outras. Em vez disso, vemos um medalhão esculpido em alto-relevo pelo próprio Aleijadinho, que mostra São Francisco de Assis recebendo os estigmas (figura 16). Como se trata de uma igreja franciscana, é adequado que esse alto-relevo seja o elemento central da fachada. Esta centralidade se faz realçar pela maneira como o medalhão interrompe o entablamento, que se desvia para contorná-lo, formando uma moldura. Além disso, constitui-se no ponto central da fenestração, como se observa descrevendo as várias diagonais entre as janelas da fachada e as sineiras nos campanários.

Outro aspecto merece exame na igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto: a relação entre a fachada e as duas torres laterais que representam uma tendência à dualidade. São concorrentes em potencial que ameaçam a unidade e a harmonia da composição global. Aqui, porém, essas tendências centrífugas são contrabalançadas por uma engenhosa disposição que, deliberada ou não, bem merece uma análise. Em primeiro lugar, o arranjo dos vãos, centrado no medalhão, liga uma torre à outra e ambas à fachada. Ao mesmo tempo, o desenho básico em "V", formado pela porta e pelas duas janelas acima, se prolonga até as sineiras nos campanários, oferecendo mais uma ligação semelhante entre os elementos. Em segundo lugar, a fachada domina as torres, e assim as integra efetivamente. Essa predominância deve-se à sua projeção para a frente (em planta, formando quase um meio hexágono), assim como à forma retangular dos vãos e da própria fachada, realçada pelas colunas laterais.

As torres, por outro lado, são recuadas e ficam um pouco atrás da fachada, e tanto as próprias torres como seus vãos têm traçado curvilíneo. Ora, como se sabe, as formas curvas em arquitetura criam, de modo geral, um efeito de movimento e têm por conseguinte caráter recessivo, em oposição às formas retangulares, relativamente estáticas e, portanto, dominantes no seu efeito. Entretanto, o contraste entre os contornos retilíneos da parte central da fachada de São Francisco e os contornos curvos das partes laterais não foi levado a extremos que pusessem em risco a unidade da composição. A forma cilíndrica das torres se repete nas colunas que ajudam a sustentar a fachada, e talvez se possa até conjecturar que o desenho circular das torres já está sugerido no plano vertical pelo medalhão central.

Há mais uma característica dessa fachada que merece atenção. Sobre o entablamento, apoiados nas colunas jônicas encostadas, há fragmentos que sugerem um colossal frontal arredondado que descreveria um semicírculo aproximado em torno do



medalhão, fazendo com que este se destaque ainda mais como elemento central da fachada. Esse frontão apenas sugerido também desempenha função arquitetônica, a de aumentar o volume aparente, em particular a altura da parte central da fachada, contribuindo assim para torná-la elemento dominante da elevação.

A forma cilíndrica das torres de São Francisco de Assis de Ouro Preto foi deixada por último em nossas considerações, pois aqui temos, sem dúvida, a característica mais interessante da arquitetura "borromínica" de Minas Gerais. Tais torres ocorrem na região com pouca frequência, podendo-se efetivamente relacionar apenas nove exemplos: as igrejas do Rosário e São Francisco de Assis de Ouro Preto, São Francisco de Assis de São João del Rei e São José de Congonhas do Campo (todas com torres completamente redondas). A igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana com campanários redondos, mas com a parte inferior das torres inteiramente embutida, as igrejas de Nossa Senhora da Boa Morte de Barbacena e São João Batista de Morro Grande (ambas com campanários redondos sobre torres quadradas), a igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (faces arredondadas entre pesadas pilastras de canto) e, por fim, a igreja do Carmo de São João del Rei (torres octogonais).

As torres redondas são muito raras na arquitetura religiosa da Europa Ocidental. Os precedentes românicos, como Notre Dame la Grande, em Poitiers, e San Martín de Frómistas, para mencionar apenas dois exemplos, tiveram pouca ou nenhuma influência nas construções medievais posteriores. Parece provável que a associação da forma redonda com as fortificações, ou com os minaretes dos infiéis, tenha desqualificado seu uso para a arquitetura religiosa. As pequenas torres redondas da ermida de São Brás, em Évora, que data do final do século XV, e outros edifícios contemporâneos do mesmo estilo no Sul de Portugal representam, sem dúvida, projetos excepcionais de igrejas fortificadas, análogas à famosa catedral francesa de Albi. Da mesma forma, as pequenas torres redondas de algumas igrejas quinhentistas em Portugal (convento de Cristo de Tomar, 1510), na França (Tilloloy, Somme, 1534), na Espanha (Capilla del Salvador, em Ubeda, 1536) e no México (Cuilapan, 1555) podem ser consideradas como vestígios militares que passaram a assumir um significado ornamental. Seja como for, essas formas não sobreviveram à introdução em larga escala da arquitetura maneirista na península Ibérica, levada a cabo por Herrera e Terzi, e seu emprego não foi mais retomado nem em Portugal, nem na Espanha.

Nos séculos XVII e XVIII, a arquitetura religiosa dos dois impérios, espanhol e português, utilizou ocasionalmente torres poligonais, sobretudo octogonais e hexagonais, mas a forma redonda foi utilizada, ao que sei, apenas uma vez, na excepcional igreja



17 – Fachada da igreja paroquial de Orgaz, perto de Toledo (Espanha), construída em 1741-1762, arquiteto Alberto Churriguerra. As torres redondas flanqueando a fachada são incomuns na arquitetura religiosa da Península Ibérica.

18 – Fachada da igreja do convento de San Juan de Letrán em Valladolid (Espanha), terminada em 1739. Raro exemplo de fachada flanqueada por torres octogonais na Península Ibérica.

paroquial de Orgaz, perto de Toledo (figura 17). A importante igreja dos franciscanos (1661) em Velha Goa²⁷, na Índia portuguesa, tem campanários octogonais. O projeto original (1720) de Vicente de Acero para a catedral de Cádiz²⁸ mostra torres octogonais semelhantes a pagodes ladeando a fachada, e é interessante observar que as torres finalmente construídas, quase um século depois, em estilo neoclássico, são redondas. Em Havana, Cuba, a igreja do Santo Cristo (1693) tem torres poligonais, assim como a estranha fachada alongada de San Felipe Nery (1796), em Chuquisaca, Bolívia. Em Potosi, também na Bolívia, a catedral (1808) tem belos campanários octogonais, e no México, o santuário de Ocotlán (c. 1745), perto de Tlaxcala, tem torres quadradas, com uma parte convexa semicircular no meio de cada lado. A igreja jesuíta hoje conhecida como La Concepción, em Oaxaca²⁹, tem torres octogonais e também uma característica raríssima na arquitetura hispânica: fachada saliente de plano semi-hexagonal. Vale notar que temos nessa combinação de fachada projetada e torres octogonais algo muito semelhante à pouco usual composição de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Entretanto, não é possível fazer outras comparações úteis, pois toda a parte superior da fachada de Oaxaca foi reconstruída no século XIX, após um terremoto, e não há registro de sua aparência original.



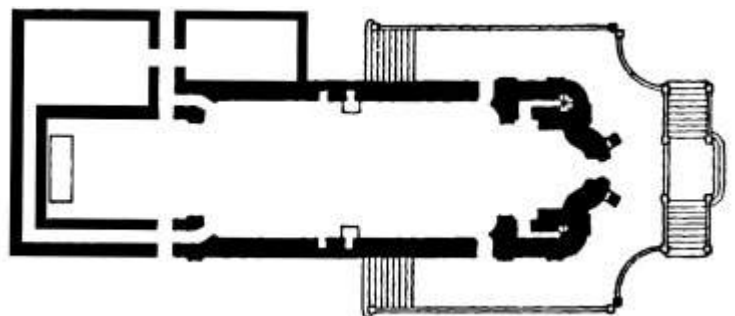
Há todavia uma igreja na Espanha que bem pode ter oferecido o modelo para a fachada jesuítica de Oaxaca, apresentando também uma série de notáveis paralelos com a de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Trata-se da igreja de San Juan de Letrán, em Valladolid (figura 18). A construção data de 1675, mas a fachada, a julgar pelo estilo, deve ser bem posterior, provavelmente da primeira metade do século XVIII. Além da fachada que se projeta, combinada com torres octogonais, San Juan de Letrán tem como elemento central do frontão um painel esculpido em relevo que se introduz na zona do entablamento, de modo que este tem de contorná-lo por cima, e a parte central da fachada é emoldurada por colunas. Entretanto, o estilo dessa fachada espanhola, naturalmente, difere muito da brasileira. Observe-se, por exemplo, as colunas em balaustrada comparadas às colunas jônicas de Ouro Preto, e a ausência quase completa de curvas em Valladolid. Contudo, a diferença do tratamento não esconde a identidade dos motivos básicos que compõem ambos os projetos. Essa identidade fundamental da composição, aliada à raridade excepcional desse tipo de desenho contrário ao esquema usual da fachada plana com torres quadradas, poderia indicar alguma relação entre as fachadas de San Juan de Letrán, em Valladolid, e São Francisco de Assis, em Ouro Preto, cuja natureza resta descobrir³⁰.



19 e 20 – Fachada e planta da igreja de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, em Guimarães, Portugal.

Finalmente resta mencionar que há uma igreja em Portugal, construída mais ou menos na mesma época da de São Francisco de Assis de Ouro Preto, que tem alguma semelhança com esta quanto à planta baixa. Trata-se da igreja dos Santos Passos (iniciada em 1769), de Guimarães (figuras 19 e 20), sobre a qual poderia ser observado, de passagem, que sua elevação frontal, incluindo os curiosos campanários, sugere fortemente inspiração alemã.

O leitor se recordará de que, no comentário que fizemos a respeito do texto de Joaquim José da Silva, os monumentos religiosos listados se dividiam em três grupos: as grandes igrejas matrizes, três igrejas construídas pelo pedreiro José Pereira dos Santos e as "novas igrejas". Já discutimos de



modo bastante detalhado a primeira e a última dessas categorias, mas ainda resta examinar as igrejas do segundo grupo, em particular as duas cujo projeto é atribuído ao dr. Antônio Pereira de Sousa Calheiros, utilizando "o estilo da rotunda de Roma". Podemos adiantar que essas são, de diversos pontos de vista, as construções mais interessantes desse período no hemisfério ocidental.

O forte contraste entre a severa retangularidade ou, segundo a designação brasileira, o estilo jesuítico³¹ das primeiras igrejas construídas em Minas Gerais e o rococó curvilíneo de certas "igrejas novas" da segunda metade do século XVIII recebeu a atenção da crítica desde que o interesse dos brasileiros despertou para o estudo da arquitetura colonial de seu país. Mário de Andrade³², em particular, deu grande ênfase ao tema, e certamente existe um marcado contraste entre a concepção plana e retangular da catedral de Mariana, e o desenho curvo e tridimensional, de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.

Temos, portanto, até agora, dois estilos: uma retomada tardia e provinciana da arquitetura maneirista, e o rococó mineiro, ou estilo Aleijadinho. Contudo, como observou Mário de Andrade, quem visita Minas Gerais não pode deixar de notar que a igreja mais notável da região, do ponto de vista arquitetônico, a de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto, não pertence nem a um, nem a outro. Mário de Andrade tentou classificá-la como uma igreja de transição. Mas, na verdade, a importância e a excepcionalidade desse edifício deve ser justamente atribuída ao fato de não pertencer nem ao estilo maneirista, nem ao rococó e, muito menos, a um estilo de transição entre os dois. Ao contrário, constitui, sim, um monumento barroco, representativo de uma breve fase da arquitetura mineira, até hoje pouco conhecida e alvo de muitas interpretações errôneas. Para apreciar todo o significado dessa fase barroca, interessa verificar seus precedentes em Portugal, no início do século XVIII.

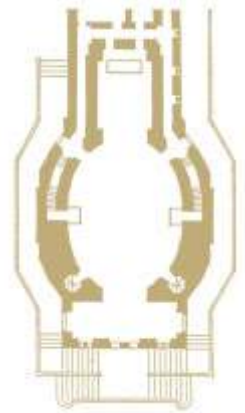
Como já observamos, o impacto muito retardado e limitado do barroco na arquitetura portuguesa deve-se, pela lógica, à persistência do maneirismo na península. Não há dúvida de que os principais monumentos barrocos de Portugal são nitidamente exóticos, atribuídos a arquitetos italianos visitantes, sem precedentes nem paralelos adequados na prática nativa. As obras realizadas em Mafra e Évora por Ludovice, alemão de nascimento, mas italiano por formação, configuram os exemplos mais importantes e espetaculares³³, e a posição de Ludovice como arquiteto da Corte confere a esses grandes monumentos barrocos um status internacional e um significado europeu. A arquitetura barroca do Porto, embora também de origem italiana direta, é menos grandiosa, e o



ambiente provinciano do Norte de Portugal a torna mais análoga ao episódio barroco posterior em Minas Gerais.

A arquitetura religiosa pré-barroca do Porto se faz representar pela igreja de Santo Ildefonso (iniciada em 1724), assim como a de Lisboa, pela igreja do Menino de Deus³⁴, ligeiramente anterior (iniciada em 1711). Em ambas, o interior octogonal mostra com clareza o início do interesse pelas complexidades do desenho espacial, mas o tratamento da fachada é estritamente maneirista: uma moldura de formal rigidez delimitando uma composição ao mesmo tempo desarmoniosa e monótona. Mesmo considerada francamente provinciana e mal-sucedida, Santo Ildefonso, tal como a catedral de Mariana, não esconde seu caráter fundamentalmente maneirista, que se evidencia na justaposição discordante de elementos completamente fora de escala.

Em 1732, apenas dois anos depois de terminada Santo Ildefonso, iniciou-se na mesma cidade a construção da igreja de São Pedro dos Clérigos (figura 11). Essa igreja, que já mencionamos em conexão com a de São Francisco de Assis em São João del Rei (figura 5), é um monumento do barroco tardio há muito reconhecido como de primeira importância. O arquiteto Nicolau Nasoni, mencionado em documentos da época tanto como "pintor" quanto como "arquiteto", viajou do grão-ducado de Florença a Portugal, a convite de D. João da Távora e Noronha, deão da catedral do Porto. Seu trabalho, executado sobretudo no terço médio do século, representa um interlúdio arquitetônico entre o final da longa supremacia do estilo maneirista e o advento do rococó, que "na segunda metade do século XVIII mudou por completo o aspecto da maioria das cidades em Portugal e no Brasil"³⁵. Devemos frisar, entretanto, que a arquitetura de Nasoni em geral, e sua obra-prima, a igreja dos Clérigos, em especial, receberam um tratamento pessoal, episódico. Era de inspiração italiana e barroca no estilo, o que lhe dava um status isolado na arquitetura regional portuguesa. Os motivos decorativos que Nasoni introduziu exerceram sem dúvida influência, porém as principais inovações arquitetônicas que trouxe da Itália para Portugal – o *campanile*, a nave oval e até mesmo o desenho de fachada que empregou em suas igrejas do Porto, a dos Clérigos e a da Misericórdia – tiveram pouquíssima influência nas construções posteriores da região onde trabalhou e em outras áreas³⁶. Isso ilustra mais uma vez uma característica já mencionada da arquitetura peninsular: os desenhos com projeção espacial incomum devem ser geralmente atribuídos à intervenção direta de um arquiteto estrangeiro. Vale a pena enfatizar essa observação, mesmo sob risco de redundância, pois ela será importante quando passarmos à análise do desenho extraordinário de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto.



(11)



(5)



(12)

A digressão acima poderia indicar um paralelo entre a igreja do Rosário de Ouro Preto e a dos Clérigos do Porto, sugerindo que assim como esta última foi um episódio barroco entre o maneirismo de Santo Ildefonso e o rococó de Santos Passos de Guimarães, também se poderia interpretar a igreja do Rosário como um incidente barroco entre o estilo maneirista da catedral de Mariana e o rococó representado por São Francisco de Assis de Ouro Preto. Entretanto, antes de investigar essa possibilidade, convém analisar o caráter arquitetônico da igreja do Rosário e revisar os problemas relativos a sua datação e autoria.

Entre as características especiais da igreja do Rosário destaca-se em primeiríssimo lugar sua planta baixa (figura 12) de grande originalidade, na qual a fachada arqueada e as torres redondas combinam com a nave e capela-mor elípticas (figura 21) .



21 – Nossa Senhora do Rosário, de Ouro Preto, segunda metade do século XVIII. (Arquivo SPHAN/ Foto: Pedro Lobo)



A elevação condiz inteiramente com a planta baixa e há uma correspondência lógica entre o exterior e o interior. As formas curvas não são, porém, ininterruptas. A sacristia gera uma terminação retangular à edificação, em seqüência à capela-mor elíptica, e o frontispício é composto sobre uma trama retangular de articulação. Além disso, vários elementos côncavos na elevação da fachada, em especial no contorno do frontão, atenuam a robusta convexidade que predomina em planta e, finalmente, não há decoração externa. Essa ausência de ornamentos e o entablamento ininterrupto da fachada sugerem vestígios de prática usual no início do século XVIII. As torres redondas, por outro lado, evidenciam uma estreita afinidade com as do estilo Aleijadinho. Nesse ponto, justifica-se que Mário de Andrade tenha considerado a igreja do Rosário como obra de transição. Contudo, embora se mantenha o esquema geral da fachada de duas torres, nave, capela-mor e sacristia, ainda assim a igreja do Rosário difere em vários aspectos importantes tanto do estilo das igrejas matrizes, como do estilo Aleijadinho. Por exemplo, abandonou-se a fenestração em "V" da fachada, e aparece uma *loggia* com três aberturas, em vez da porta única característica dos outros dois estilos. E, ainda, o desenho do Rosário, baseado em arrojadas curvas convexas, se diferencia nitidamente não apenas da retangularidade do maneirismo, mas também das formas sinuosas e suaves do rococó mineiro.

Embora não se tenha ainda dado a devida atenção ao significado estilístico desta igreja, é certo que Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto sempre foi reconhecida como monumento de importância capital, e já se aventaram várias hipóteses quanto ao nome de seu arquiteto e a data de sua construção. Joaquim José da Silva declara sem qualquer ambigüidade que o projetista foi o dr. Antônio Pereira de Sousa Calheiros e que o pedreiro responsável pela construção foi José Pereira dos Santos. Essas atribuições, porém, não encontram respaldo em críticos posteriores. Por algum tempo, se sugeriu como alternativa o nome do pedreiro José Pereira Arouca³⁷, até que, mais recentemente, com a descoberta de novas evidências, confirmou-se o nome do carpinteiro Manuel Francisco de Araújo³⁸ como um dos arquitetos da obra, já que foi contratado em 1784-1785 para "o projeto da fachada e do frontão". O caráter homogêneo da composição não permite supor que a fachada e o corpo da igreja sejam obras de arquitetos diferentes, portanto, se Araújo projetou a fachada e o frontão, há fortes motivos para supor que ele tenha sido o arquiteto do próprio edifício.

Por outro lado, a relativa obscuridade de Araújo, confrontada com a original concepção barroca do monumento, pode tornar um tanto fantasiosa a atribuição do papel de arquiteto, na verdadeira acepção da palavra, a esse carpinteiro de Minas Gerais. Vale



(10)

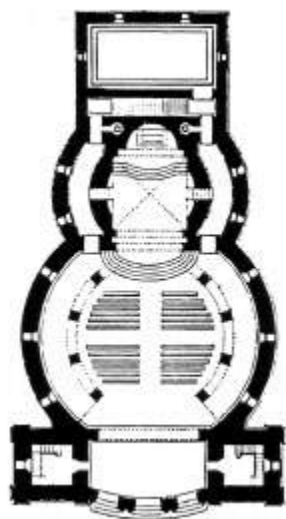


(12)

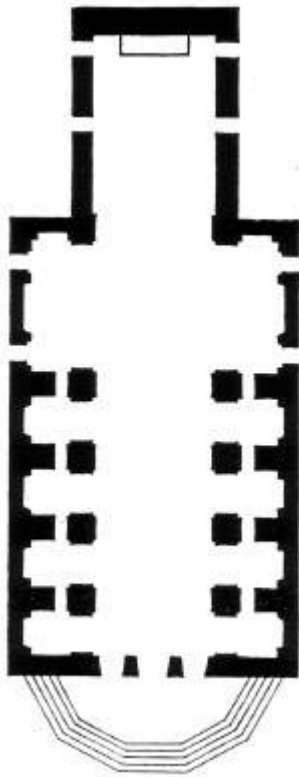
relembrar o comentário de Sir Richard Burton: "Embora os pedreiros fossem fáceis de encontrar, os arquitetos não o eram; em consequência, suas igrejas dão bons testemunhos de religiosidade e da inteligência dos antigos mineiros, mas demonstram sua falta de instrução"³⁹. De maneira inversa, quando uma igreja atesta a boa instrução do arquiteto, como no caso da igreja do Rosário (figura 12), em Ouro Preto, é lógico que se considere a possibilidade de uma inspiração externa, tal como a de um projeto enviado da Europa.

A questão da autoria da igreja paroquial de Caeté (iniciada em 1757) oferece um paralelo interessante. Ainda aqui contamos com o registro de Joaquim José da Silva, datado de 1790, que atribui o projeto a Manuel Francisco Lisboa. Entretanto, a tradição apoiada em considerações estilísticas levaria a indicar que os planos teriam vindo de Portugal. Essas evidências conflitantes poderiam, no entanto, ser razoavelmente conciliadas se atribuirmos a Manuel Francisco Lisboa a responsabilidade pela interpretação e possíveis modificações dos planos trazidos de Portugal pelo vigário da paróquia⁴⁰. Talvez se pudesse atribuir a Manuel Francisco de Araújo um papel semelhante na concepção da igreja do Rosário de Ouro Preto, ou seja, podemos conjecturar sobre a hipótese de ter ele utilizado planos muito parecidos aos da igreja de São Pedro dos Clérigos de Mariana (figura 22), adaptando a fachada ao espaço mais restrito disponível em Ouro Preto. Nesse caso, a adaptação teria sido realizada com grande habilidade e, se pudesse ser creditada a Manuel Francisco de Araújo, este se tornaria merecedor de grandes louvores.

Com relação ao projeto, as igrejas de São Pedro dos Clérigos, de Mariana, e Rosário, de Ouro Preto, são monumentos inseparáveis, fato que nenhum crítico deixou de reconhecer, desde que Joaquim José da Silva as descreveu como pertencendo ao estilo da rotunda de Roma. É evidente que as duas igrejas derivam de um projeto comum, de alguma forma associado ao nome do dr. Antônio Pereira de Sousa Calheiros, se confiarmos na palavra de Joaquim José da Silva. Não há provas definitivas quanto à data de construção da igreja do Rosário. A data mais tardia seria 1785, ano inscrito ao pé da cruz que remata o frontão, embora não se possa excluir a possibilidade de um início mais antigo. A data de início mais remota seria 1753, ano em que foi dada a permissão para a construção da atual igreja, a do Rosário Novo, substituindo a primitiva capela⁴¹. Por outro lado, sabe-se com alguma certeza que São Pedro, em Mariana, data do período 1748-1764, embora só tenha sido completada definitivamente em 1922⁴². Assim, por mais tarde que tenha sido iniciada a construção do Rosário, parece que seu projeto remonta aos anos críticos de inovação, por volta de 1760, quando a supremacia do maneirismo na arquitetura mineira começou a ceder lugar a novas idéias.



22 – São Pedro dos Clérigos, em Mariana, iniciada no terceiro quartel do século XVIII. Planta.

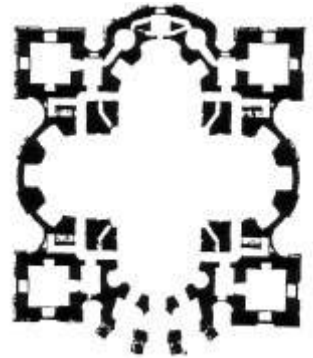


(23)

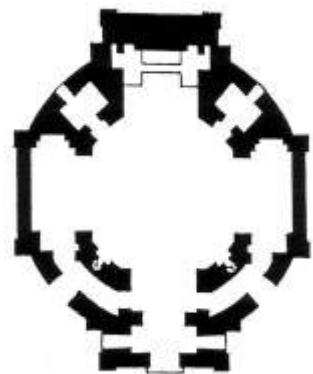
A origem da planta utilizada para as duas igrejas, de São Pedro e do Rosário, até hoje não recebeu nenhum estudo detalhado, embora já se tenha sugerido uma derivação portuguesa⁴³ e outra italiana⁴⁴. Para a primeira teoria não faltam testemunhos de apoio, exigindo, portanto, que seja revista com cuidado. Para tal, é necessário remontar a determinados desenvolvimentos na arquitetura portuguesa, ocorridos no fim do século XVII e início do XVIII.

A Nova Catedral de Coimbra, construída entre 1598 e 1698 (figura 23), servirá para ilustrar a típica planta maneirista, já examinada em relação à catedral de Mariana. Em contraste, as plantas italianizantes das igrejas teatinas de meados do século XVII, em Velha Goa e Lisboa (figura 10), estavam fora da tradição portuguesa⁴⁵. Entretanto, no final do século XVII, aparecem sinais de um novo interesse, especificamente português, pelas novas plantas religiosas de formato poligonal.

As mais notáveis experiências portuguesas do final do século XVII com novas plantas de igrejas foram os projetos para Santa Engrácia, em Lisboa⁴⁶. Conservaram-se três planos propostos para a obra, baseados no hexágono, no octógono e na cruz grega (figura 24), escolhido o último para a construção iniciada em 1682. O interessante nessas três plantas é que todas são do tipo central, e não longitudinal. Talvez o projetista tivesse sido influenciado pelo Quinto livro (1547) de Serlio, que mostra nove tipos de planta centralizada. Mas qualquer que seja a fonte de inspiração, esse interesse pelas igrejas com planta centralizada não foi uma tendência efêmera, limitada à capital. A igreja de Nossa Senhora da Piedade de Santarém, com planta em cruz grega e cúpula octogonal, construída para celebrar a vitória de Ameixal (1664), foi concluída durante o reinado de Pedro II (1683-1706), e nos primeiros anos do século XVIII foram iniciadas duas grandes igrejas de planta central no Norte de Portugal, as de Nossa Senhora de Guadalupe (1704), em Braga, e Senhor da Cruz (1705), em Barcelos, a primeira com planta em quadrifólio, e a segunda, circular (figura 25).



(24)

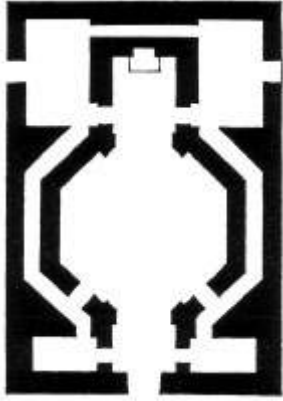


(25)

23 – Igreja do Colégio da Companhia de Jesus, de Coimbra (hoje Catedral Nova), iniciada em 1598, atribuída a Baltasar Álvares. Planta.

24 – Santa Engrácia, Lisboa, iniciada em 1682, arquiteto João Nunes Tinoco ou João Antunes.

25 – Senhor da Cruz, em Barcelos, reconstruída em 1705, atribuída a João Antunes.

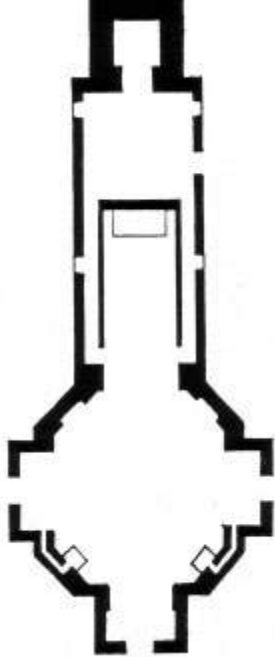


(26)

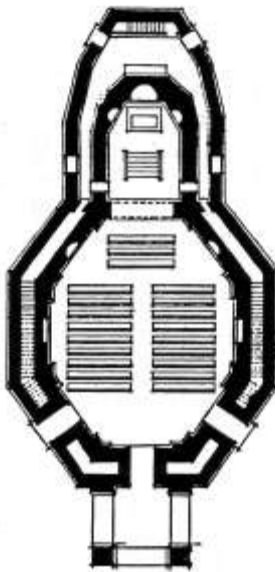
26 – Nossa Senhora dos Navegantes, em Cascais (a oeste de Lisboa), primeiro quarto do século XVIII.

27 – São Sebastião, em Braga, iniciada em 1717.

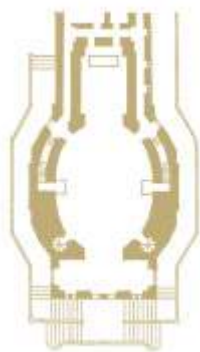
28 – Nossa Senhora da Glória, no Rio de Janeiro, segundo quartel do século XVIII.



(27)



(28)



(11)

Essas igrejas de planta central constituem, de fato, os projetos mais originais e audaciosos da época, pois na maioria das igrejas construídas nesse período ainda continuava sendo adotada a planta retangular maneirista. Mesmo assim, dentro do esquema maneirista às vezes se incorporava uma nova característica, a nave octogonal, possível indício da influência das plantas centralizadas. A igreja do Menino Deus (1711), em Lisboa, e, pouco depois, a dos Navegantes (figura 26), na cidade próxima de Cascais, exemplificam essa tendência. A forma retangular se mantém na parte externa, aliada à fachada maneirista característica e à capela-mor retangular, de modo que a nave octogonal é o único aspecto novo, e mesmo assim oculto do exterior. Entretanto, parece que o formato octogonal da nave só não transparece no exterior no caso das igrejas maiores e mais importantes, com fachada de duas torres. Em construções menores como a de Barrocas (1722), em Aveiro, e São Sebastião (1717), em Braga, onde não há tal tipo de fachada, a nave octogonal se revela claramente no exterior (figura 27).

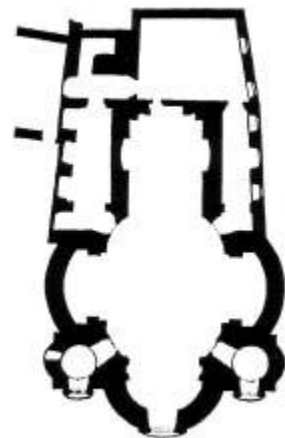
Todas as naves octogonais do primeiro quartel do século XVIII mencionadas acima utilizam octógonos mais ou menos regulares. Já no segundo quartel do século, entretanto, iniciaram-se igrejas com naves octogonais e decagonais, irregulares e alongadas. Ainda uma vez, nas igrejas mais importantes, as naves ficaram encerradas em um retângulo externo, atrás de uma fachada de duas torres, enquanto nas igrejas menores a forma poligonal se manifestava no exterior. No Brasil, constitui exemplo do primeiro tipo a igreja de São Pedro dos Clérigos (1728), em Recife, e do segundo, a de Nossa Senhora da Glória (c. 1730), no Rio de Janeiro (figura 28). Em Portugal, já se considerou que a igreja de São Pedro dos Clérigos (1732), no Porto (figura 11), pertenceria a essa mesma série. A nave



é oval e não poligonal, e todo o tratamento, como já observamos, tem um forte caráter italiano. Porém, não há como negar que o plano básico da igreja de Nasoni segue o da capela de São Sebastião (1717), em Braga (figura 27), semelhança ainda mais ressaltada pela colocação da torre, em ambas as igrejas, na extremidade do edifício, atrás da sacristia.

Poderia parecer perfeitamente coerente com as tendências descritas acima que tenha sido adotada uma planta elíptica para a nave de São Pedro (1733) do Rio de Janeiro (figura 29) e, bem posteriormente, para a de São Pedro (c. 1760) de Mariana (figura 22), da qual, por sua vez, é razoável supor que se tenha originado a planta do Rosário em Ouro Preto⁴⁷ (figura 12). No entanto, essa hipótese, apesar de atraente, ignora uma característica básica que já observamos na arquitetura peninsular, incluindo a portuguesa: a decidida preferência pela planta baixa retilínea, antagônica à curvilínea. Os portugueses fizeram raras concessões às formas redondas, limitando seu uso estritamente ao círculo e a setores deste, como já mencionamos em relação às igrejas de planta centralizada. Fora disso, restringiram suas experiências com novas plantas a polígonos. Mesmo assim se poderia argumentar que a nave elíptica seria um desenvolvimento lógico a partir das experiências com plantas poligonais alongadas, juntamente com o precedente oval de Nasoni, no Porto. Entretanto, a planta de São Pedro, do Rio de Janeiro, é muito mais do que uma nave elíptica, pois inclui capelas laterais arredondadas, fachadas arqueadas e torres com os lados convexos. Na realidade, com exceção da capela-mor retangular, constitui um edifício total e enfaticamente curvilíneo, que difere não apenas em grau, mas em espécie, de qualquer igreja portuguesa arredondada ou poligonal. Da mesma forma, quanto às plantas, São Pedro de Mariana e Rosário de Ouro Preto estão ainda mais distantes de qualquer precedente português. Outro aspecto interessante relativo a essas plantas mineiras pode ainda ser lembrado: a existência de um paralelo hispânico, embora de tratamento completamente diferente, na Capilla Del Pocito (1777-1791) em Guadalupe⁴⁸, perto da cidade do México, com planta derivada de um edifício romano, publicada no Terceiro livro de Serlio (1540) e republicada por Soria (1624) e Montfaucon (1719)⁴⁹.

Já frisamos que na arquitetura peninsular os projetos de concepção espacial incomum em geral se devem à intervenção direta de algum arquiteto estrangeiro. Durante a primeira metade do século XVIII, antes do advento do rococó, a influência predominante na arquitetura portuguesa era a italiana e, em menor grau, a centro-européia. Assim, pode ser útil procurar diretamente na Itália e na Áustria os possíveis antecedentes da planta baixa "borromínica" da igreja do Rosário de Ouro Preto. Numa pequena aldeia a trinta



(29)

29 – São Pedro dos Clérigos, no Rio de Janeiro, iniciada em 1733. Planta.



(22)

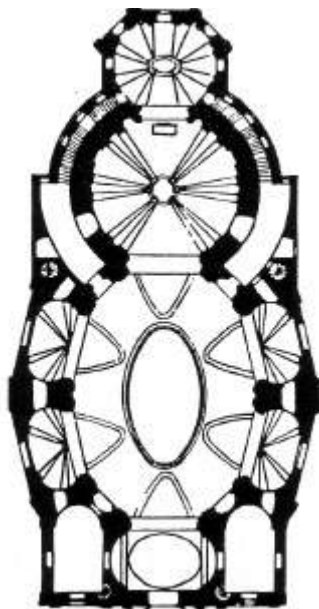
30 – Igreja paroquial de Strambino (Piemonte), iniciada em 1764, arquiteto C. A. Rana. Planta.

31 – Plantas de três fachadas de igreja:

(a) Dreifaltigkeitskirche, Salzburgo, iniciada em 1694, arquiteto Fischer von Erlach.

(b) Kollegienkirche, Salzburgo, iniciada em 1696, arquiteto Fischer von Erlach.

(c) Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto.

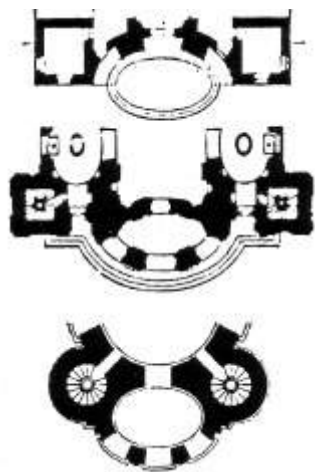


(30)

quilômetros ao Norte de Turim, encontramos uma igreja com a mesma combinação inusitada de nave elíptica com capela-mor circular que se vê na planta mineira. Trata-se da igreja do Rosário, em Strambino (figura 30), iniciada em 1764. Seu projetista, Carlo Andrea Rana, foi instrutor de matemática e artilharia na famosa Escola Real de Artilharia e Fortificação de Turim, de 1739 a 1780, e nomeado arquiteto-régio em 1780⁵⁰. Julgando pela natureza incomum da planta, poderia parecer que a igreja de Strambino pertence à mesma família das de Ouro Preto e Mariana, considerando-se esta última como a mais antiga. É possível que tanto a brasileira como a piemontesa derivem de uma fonte comum, ainda a identificar, mas não se pode evidentemente excluir a possibilidade de uma coincidência de invenções independentes.

Apesar da forte semelhança entre essas plantas, há uma diferença marcante nas fachadas. A igreja de Rana em Strambino tem a frente plana, do tipo italiano característico, sem torres, ao passo que as duas igrejas mineiras têm a fachada arredondada e torres laterais. Aqui se poderia argumentar que as fachadas mineiras têm uma origem direta portuguesa, sendo simples versões convexas da fachada portuguesa característica que se observa, por exemplo, na igreja de São Bento⁵¹, no Rio de Janeiro, que data de 1652. Entretanto, essa hipótese ignoraria a forte preferência portuguesa pelas plantas retilíneas. A alternativa seria procurar uma derivação centro-européia. Essa sugestão é plausível porque o projeto da fachada mineira segue de perto o padrão criado por Fischer von Erlach, para a Kollegienkirche⁵² (1696), em Salzburgo (figura 31), depois adotado nas igrejas dos mosteiros de Einsiedeln (1704), na Suíça, e Weingarten (1715), no sul da Alemanha. E, nessa última hipótese, também seria coerente considerar uma corrente de influência distinta vinda da Europa Central, que se detecta na arquitetura portuguesa do século XVIII, provavelmente atribuível à esposa de D. João V, Mariana da Áustria.

Em favor da teoria de que as duas fachadas mineiras derivam do projeto de Fischer von Erlach, contribui o fato de que a mais antiga, a de São Pedro de Mariana, se parece mais com o modelo de Salzburgo do que a de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto, que é de data posterior. Por fim, considerando a modulação, vê-se que a relação



(31)



entre a altura do entablamento e a altura total da fachada na Kollegienkirche (figura 32) corresponde à convencional de um para cinco, relação aproximadamente seguida também em São Pedro (figura 33), enquanto que na igreja do Rosário (figura 21) essa relação chega a um para oito. A composição da fachada do Rosário é, portanto, de tendência acentuadamente vertical, realçada pelas faixas das pilastras alongadas que a articulam. Em Mariana e em Salzburgo, as torres destacam-se como elementos semi-independentes do conjunto e estão pouco recuadas. Já em Ouro Preto estão bem recuadas e, por serem "embutidas", se integram de tal forma que ficam virtualmente incorporadas à fachada convexa⁵³.

Resta ainda um importante aspecto encontrado na igreja do Rosário de Ouro Preto que a diferencia da de São Pedro de Mariana e não encontra paralelo na planta de Rana para Strambino, nem na fachada de von Erlach para a Kollegienkirche: as torres redondas. Já nos referimos ao tema das torres redondas em Minas Gerais, quando abordamos as de São Francisco de Assis de Ouro Preto, mas é necessário agora reconsiderar sua origem, levando-se em conta possíveis influências italianas e centro-européias em relação a outros aspectos da Nossa Senhora do Rosário.



32 – Kollegienkirche, em Salzburgo (Áustria), iniciada em 1696, arquiteto Fischer von Erlach.

33 – São Pedro dos Clérigos, de Mariana, iniciada no terceiro quartel do século XVIII. (Arquivo SPHAN)



34 – São Pedro dos
Clérigos, do Rio de Janeiro,
iniciada em 1733.
(Arquivo SPHAN)



Apesar da lógica da forma cilíndrica, que corresponde à escada em espiral nela inserida, já vimos que essas torres de Minas Gerais não têm precedentes na arquitetura peninsular. Por outro lado, contam com um antecedente no Brasil, nas torres da igreja de São Pedro dos Clérigos, do Rio de Janeiro (figura 34). Essas torres, entretanto, em conformidade com o desenho desgracioso do resto do edifício, são de proporções pesadas e mantêm uma ambigüidade decididamente maneirista.

Em planta (figura 29), formam um círculo superposto a um quadrado, podendo portanto ser interpretadas de duas maneiras: como torres quadradas com seções convexas nos lados, ou como torres circulares em ângulos se projetando da superfície curva. As torres redondas de Minas Gerais poderiam ser consideradas, logicamente, versões refinadas do antecedente carioca⁵⁴, sobretudo levando-se em conta que num dos exemplos mineiros mais antigos do tema, as torres do Carmo de Ouro Preto (figura 6), o tratamento é transicional. Mantém algo do caráter maciço das torres de São Pedro, e também algo de sua ambigüidade, a ponto de Sir Richard Burton tê-las descrito como pertencendo a um "estilo de torre redondo-quadrada"⁵⁵.

Até mesmo nas torres de São Francisco, em São João del Rei, que representam a versão mais refinada e graciosa da forma cilíndrica desenvolvida em Minas Gerais, ainda se conserva uma reminiscência do "estilo redondo-quadrado". Essa característica, que o olho observador de Richard Burton não deixou de notar⁵⁶, aparece nas pilastras, ou faces, ligeiramente convexas, que se projetam



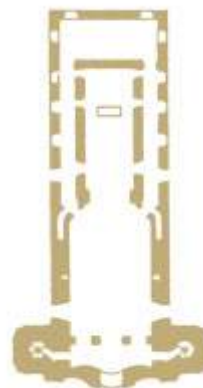
nos ângulos. Por outro lado, nas torres de São Francisco de Assis de Ouro Preto, completamente redondas, as pilastras já não são em ângulo mas planas, de modo que a forma cilíndrica é ininterrupta, o que pode ter dado origem às torres cilíndricas do Rosário, na mesma cidade. Porém, a idéia da derivação das torres redondas mineiras a partir das de São Pedro (figura 29), no Rio de Janeiro, embora razoavelmente convincente, não explica a origem das torres "redondo-quadradas" desta última igreja. Falta, portanto, explorar a possibilidade de uma influência italiana ou centro-européia coerente com outras características de origem semelhante na arquitetura "borromínica" do Brasil colônia.

As ilustrações do manuscrito quatrocentista *Trattato d'architettura*, de Filarete, publicado por Lazzaroni e Muñoz⁵⁷, mostram torres redondas, notadamente nos projetos para o Hospital de Milão e para a catedral de Bérgamo, que podem lembrar precedentes românicos como os *campaniles* de Ravena ou as torres de San Claudio, em Ancona, ou de San Lorenzo, em Verona. As ilustrações de Filarete constituem, entretanto, instâncias isoladas, já que as torres redondas não foram adotadas subseqüentemente na Itália, como não o foram na península Ibérica. Acrescente-se que, no primeiro caso, as oportunidades surgiram com menos freqüência, pois os italianos nunca demonstraram gosto pela fachada de duas torres, tão popular entre os espanhóis e mais tarde entre os portugueses. As seções do *campanile* de Borromini para Sant'Andrea delle Fratte, em Roma⁵⁸, são circulares, mas um arremate redondo numa torre quadrada não chega a representar um precedente genuíno para um desenho totalmente cilíndrico. Entretanto, ao que parece, o maior arquiteto italiano do início do século XVIII, Filippo Juvara, tinha certa inclinação por torres genuinamente redondas, embora os desenhos em que as traçou nunca tenham sido executados, entre os quais, o mais notável parece ter sido seu projeto original para a basílica de Superga, iniciada em 1717, perto de Turim⁵⁹. Nele, Juvara concebeu uma igreja de cúpula circular, em volta da qual se dispunham de maneira simétrica quatro torres redondas, das quais um par flanqueando a fachada principal. Vale lembrar que, no final de 1719, Juvara fez uma breve visita a Lisboa, onde esboçou um projeto para a igreja Patriarcal, que na época recebia as maiores atenções de D. João V⁶⁰.

Porém, mais significativas que as torres redondas projetadas por Juvara são as que se construíram no mesmo período na Europa Central. A mais conhecida é a Dreifaltigkeitskirche (Santíssima Trindade), de Georg Dientzenhofer, datada de 1685, em Kappel, na Baviera⁶¹. Aqui, a devoção à Trindade vem simbolizada pela planta baixa em trifólio, combinada com três torres redondas simétricas, coroadas por cúpulas alongadas de bulbos sobrepostos. Ainda mais sugestiva, pelo menos em relação à igreja do Rosário



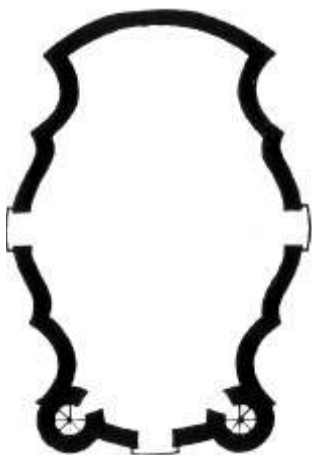
(29)



(6)

35 – Capela de Santa Katharina, em Baden, perto de Potschatek (Boêmia), construída entre 1730–1770. Fachada e vista da parte sudeste.

36 – Santa Katharina, Baden, perto Potschatek (Boêmia), iniciada em torno de 1730. Planta aproximada.



(35)

de Ouro Preto, é a pequena igreja de Santa Katharina (figura 35), em Baden, perto de Potschatek, na Boêmia⁶², a meio caminho entre Praga e Viena. Apresenta uma estrutura de plano curvilíneo (figura 36) da primeira metade do século XVIII, com a fachada ladeada por duas torres redondas coroadas por cúpulas. Essas torres redondas lembram irresistivelmente as do Rosário, sendo a semelhança tão grande que se pode conjecturar uma conexão, completando-se assim a associação de todas as principais características da igreja mineira com edifícios europeus. A planta encontra paralelo em Strambino, a fachada arqueada tem precedentes em Salzburgo, Einsiedeln e Weingarten e as torres redondas, em Baden, perto de Potschatek.

Resta resumir os resultados da nossa pesquisa sobre a natureza e origem dos episódios "borromínicos" na arquitetura colonial brasileira. Admitimos entretanto que, dada a falta de adequadas evidências documentais, esses resultados, muitas vezes conflitantes, não podem ser definitivos.

A arquitetura aqui considerada pertence em sua maior parte ao último terço do século XVIII e à região aurífera de Minas Gerais, com exceção apenas da igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro, iniciada em 1733⁶³. Esse extraordinário edifício que, na verdade, não encontra qualquer antecedente comprovado em Portugal⁶⁴, tem, por outro lado, paralelos estreitos com a arquitetura da mesma época no Piemonte, Áustria, Boêmia e Alemanha (figuras 37 e 38)⁶⁵. Em suma, o tema de uma possível influência centro-

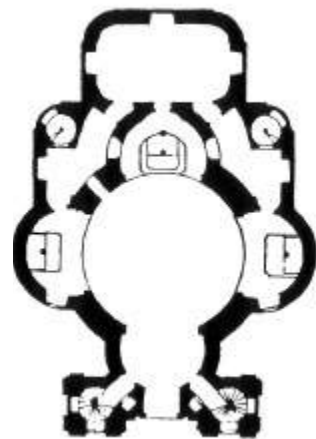


européia na arquitetura brasileira, já várias vezes repetido neste texto. Não há dúvida de que a influência de São Pedro foi considerável em Minas Gerais (vale lembrar que o Rio de Janeiro era o porto dessa província mineradora), e em particular, as torres "redondo-quadradas" de São Pedro são o precedente óbvio das de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto.

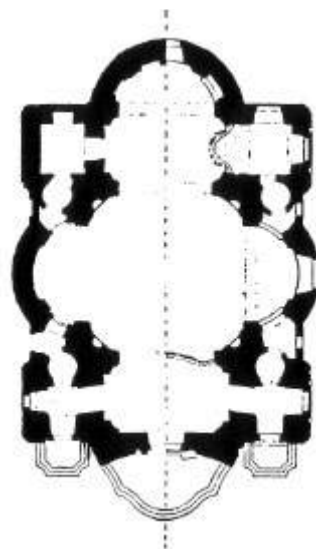
Em São Pedro de Mariana e no Rosário de Ouro Preto, como foi visto, uma influência centro-européia direta parece poder ser claramente detectada⁶⁶. Embora haja uma grande distância entre as proporções pesadas e a composição desgraciosa de São Pedro do Rio de Janeiro e a harmoniosa maturidade de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto, estilisticamente essas duas igrejas, junto com São Pedro dos Clérigos de Mariana, constituem um episódio barroco isolado na história da arquitetura no Brasil. Intimamente relacionado, se não diretamente derivado de fontes centro-européias e italianas, trata-se de um episódio exótico, não apenas com relação ao Brasil, mas com todo o mundo lusitano, só encontrando paralelo na intervenção do toscano Nasoni, na cidade do Porto.

A arquitetura "borromínica" do Brasil não se limita ao episódio barroco das duas igrejas de São Pedro e Rosário de Ouro Preto. Certos monumentos do rococó mineiro também se distinguem pelos planos curvilíneos, que associados a outros elementos de diversas origens produzem uma síntese de grande originalidade e beleza, com raros paralelos em Portugal. Destacam-se em particular nessas igrejas do rococó mineiro, em primeiro lugar, o uso da fenestração em diagonal na fachada e, em segundo, a inflexão do entablamento pela inserção de óculo central em forma de olho de boi. Esses dois temas tradicionais são empregados com uma nova ousadia e precisão e eficazmente harmonizados com a decoração em pedra-sabão na qual o Aleijadinho se sobressaiu de maneira especial. As formas curvas não são tão enfáticas, nem invariavelmente convexas, como nas igrejas barrocas; demonstram, em vez disso, uma sensibilidade mais sofisticada para as variações sutis e o suave jogo entre as superfícies convexas, côncavas e planas.

A mais interessante, se não também a mais bela, dentre as igrejas do rococó mineiro, é a fachada de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Suas características "borromínicas" se revelam quando a comparamos com San Juan de Letrán, em Valladolid, onde um desenho de extrema semelhança foi tratado de maneira rigorosamente retilínea. A esta igreja franciscana e à do Rosário na mesma cidade foi basicamente dedicado este estudo, por se tratar das obras-primas do "borromínico" brasileiro. E, provavelmente, as mais originais, merecendo por certo ser incluídas entre as mais admiráveis obras de arquitetura no conjunto dos monumentos do período, em todo o hemisfério ocidental.



(37)



(38)

37 – Igreja paroquial de Chriskindl, perto de Steyr (Áustria), iniciada em 1706, arquiteto C. A. Carlone. Planta.

38 – Igreja paroquial de Nitzau (Boêmia), iniciada em 1720, arquiteto K. I. Dientzenhofer. Planta.

NOTAS

- 1 – O termo "borromínico" foi escolhido para descrever a arquitetura em estilo barroco ou rococó que faz livre uso de plantas baixas curvas, e na qual há um interesse particular na composição espacial. Francesco Borromini (1599-1667) foi o primeiro arquiteto a desenvolver tais projetos de forma criativa e a explorar suas novas potencialidades.
- 2 – O primeiro volume foi publicado em 1633 e o segundo, pouco antes de 1667, ambos em Madri. A obra completa, em dois volumes, foi reimpressa em Madri, em 1736 e 1796. A planta baixa (figura 1) que aparece na página 56 do primeiro volume, edição de 1736, é do tipo que George Kubler denominou "criptocolateral" (*Mexican Architecture of the Sixteenth Century*. New Haven, 1948. v. 2, p. 232-4).
- 3 – A biografia de Rodrigo Brêtas apareceu pela primeira vez no jornal *Correio Oficial de Minas* (Ouro Preto, n. 169 e 170, 1858). Foi sucessivamente reimpressa na *Revista do Arquivo Público Mineiro* (Ouro Preto, v. 1, 1896) e em *Efemérides mineiras* (Ouro Preto, v. 4, 1897) [N. A.]. Em 1951 a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional publicou uma nova edição, acompanhada de 83 extensas notas nas quais as afirmações de Brêtas são confrontadas a documentos originais coligidos em arquivos de Minas Gerais por pesquisadores do órgão. Essa "verificação documental" comprovou o rigor científico do texto de Rodrigo José Ferreira Brêtas, resolvendo definitivamente a maioria das dúvidas levantadas pelos estudiosos, inclusive as que constam neste ensaio de John Bury, notadamente com relação à existência histórica de José Joaquim da Silva. Ver particularmente a nota 25 em *Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 15, 1951 [N. O.].
- 4 – Esta transcrição do texto do vereador de Mariana segue a publicação de 1951 da DPHAN, com acréscimos feitos pelo autor entre colchetes [N. O.].
- 5 – Rodrigo J. Ferreira Brêtas, em sua biografia do Aleijadinho, comenta: "Entrando-se agora na apreciação do mérito do Aleijadinho como escultor e entalhador [...] e somente à vista das obras que deixou na capela de São Francisco de Assis desta cidade [Ouro Preto], cuja planta é sua, reconhece-se que ele mereceu a nomeada de que gozou [...]".
- 6 – Robert C. Smith. "The colonial architecture of Minas Gerais in Brazil", in *The Art Bulletin*, v. 21, p. 119, 1939.
- 7 – As igrejas em questão são a capela de Santo Antônio em Arrancada do Vouga, Norte de Agueda (sem torres laterais, com janelas redondas); a igreja matriz de Murtosa (janelas em forma de diamante colocadas no alto da fachada, uma só torre); e a igreja matriz de Avanca, um grande edifício iniciado em 1727, duas torres e janelas cruciformes (figura 2b).
- 8 – Ver Robert Smith, "The brazilian landscapes of Frans Post", in *The Art Quarterly* (v. 1, 1938), J. de Souza Leão, "Frans Post in Brazil", in *The Burlington Magazine* (v. 80), e "Exposição Frans Post" (Rio de Janeiro, 1942).⁵
- 9 – Ver ilustrações das igrejas de Salvador na obra de Edgard de Cerqueira Falcão, *Relíquias da Bahia* (São Paulo, 1940). Quanto às de Velha Goa, ver A. Lopes Mendes, *A Índia portuguesa*



(Lisboa, 1886, 2 v.) e *O Oriente português* (Nova Goa, 1931, v. 1). Para documentação sobre essas últimas igrejas, ver José Nicolau da Fonseca, *A Historical and Archeological Sketch of the City of Goa* (Bombaim, 1878).

10 – Ver “A arquitetura jesuítica no Brasil”, nesta coletânea. Há certas igrejas jesuítas primitivas no Brasil cujas fachadas apresentam fenestração diagonal. Em particular, citamos a igreja do começo do século XVII em Reritiba (hoje Anchieta, Espírito Santo), iniciada em 1610, e a de Nossa Senhora de Belém, em Cachoeira (próxima a Salvador, Bahia), datada de 1687. A primeira significativamente tem três naves, e os vãos da fachada refletem a organização interna. A última apresenta fenestração semelhante, mas sem naves laterais em correspondência, no interior.

Nas igrejas da região de Diamantina, em Minas Gerais, a tradição da fenestração diagonal foi utilizada durante todo o século XVIII. Nelas, um par de pilastras divide a fachada em três tramos, o do centro contendo a porta encimada por um óculo, e cada um dos laterais contendo uma janela. Essa composição, implicando (ou pelo menos sugerindo) um interior de três naves, foi com razão abandonada na região sul, na segunda metade do século, em favor de uma fachada sem divisões, mais lógica e expressando a nave única interna. Nas igrejas de Diamantina, outros tramos ou alas separam a fachada das torres, organização não de todo desconhecida em Portugal, mas bastante incomum em outros lugares. Ver Aires da Mata Machado Filho, *Arraial do Tijuco, cidade de Diamantina* (Rio de Janeiro, 1944).

11 – Para uma análise fundamental do fenômeno do maneirismo na arquitetura, ver Rudolf Wittkower, “Michelangelo's Biblioteca Laurenziana”, in *The Art Bulletin* (v. 16, 1934). Ver também Nikolaus Pevsner, “The architecture of mannerism”, in *The Mint*, 1 (Londres, 1946).

12 – Ver Paulo F. Santos, *O barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil* (Rio de Janeiro, 1951). Ver também Robert Smith, “João Frederico Ludovice, an Eighteenth Century Architect in Portugal” in *The Art Bulletin* (v. 18, pp. 275-276, 1936) e, do mesmo autor, “Jesuit buildings in Brazil” in *The Art Bulletin* (v. 30, p. 206, 1948). Com relação à Espanha, ver R. C. Taylor, “Francisco Hurtado and His School”, in *The Art Bulletin* (v. 32, 1950, Apêndice I.).

13 – A arquitetura seiscentista na área de Salzburgo também pode ser citada, notadamente, a Catedral (1614-1628) e a Wallfahrtskirche Maria Plain (1671-1674). Foi apenas no final do século XVII que Fischer von Erlach projetou os primeiros edifícios genuinamente barrocos de Salzburgo.

14 – Ver Robert Smith, “Baroque architecture in Brazil”, in *Portugal and Brazil – an Introduction*, ed. H. V. Livermore, Oxford, 1953.

15 – Ver George Kubler, op.cit. (v. 2, pp. 232-241 e 283 e seguintes). Ver também D. Angulo Iñiguez, *Planos de monumentos de Américas y Filipinas* (Sevilha, 1933-1940) e, do mesmo autor, *Historia del arte hispanoamericana* (Barcelona, v. 1, 1945; v. 2, 1950).

16 – A igreja matriz de Morro Grande foi construída em 1764-1785, e a da Ordem Terceira de

São Francisco em Mariana, em 1763-1794. São Francisco de Mariana foi iniciada por José Pereira dos Santos em 1763, mas a fachada foi redesenhada por José Arouca em 1783, o que pode ser a causa da mistura de características novas e antigas na composição. Arouca foi um expoente do novo estilo Aleijadinho, enquanto José Pereira dos Santos (a julgar por sua presumível autoria da igreja do Rosário de Mariana) representava a geração anterior. A igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, iniciada em 1752 e consagrada em 1758, deriva diretamente da catedral e deve ser uma das últimas construções de Minas Gerais que demonstram inalterado o estilo maneirista primitivo.

17 – Ver Rudolf Wittkower "Alberti's approach to Antiquity in architecture", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (v. 4, p.16, 1940) e D. S. Robertson, *A Handbook of Greek and Roman Architectures* (2. ed. Cambridge, 1945, p. 227).

18 – Sobre a serliana e o motivo paladiano, ver a *Enciclopedia italiana* (Roma, 1936, v. 21, pp. 442-443). Exemplos representativos de entablamentos interrompidos do barroco italiano podem ser vistos no frontispício da Santa Maria in Via Lata, de Pietro de Cortona (1658-1662), em Roma, e na fachada da catedral de Catânia, de fra Liberato (iniciada em 1707).

19 – A fachada da igreja do Escorial constitui um exemplo inicial, embora não tenha exercido influência imediata. Já a fachada da Universidade de Valladolid (Narciso Tomé, 1715) é um exemplo típico do início do século XVIII.

20 – Antônio Francisco Lisboa (c. 1738-1814), o Aleijadinho, embora basicamente escultor, foi a figura criativa central no desenvolvimento da arquitetura religiosa mineira em estilo rococó no final do século XVIII e início do XIX. A designação "estilo Aleijadinho" foi usada pela primeira vez, creio, de maneira um tanto vaga, por Ludwig Waagen, no jornal *Minas Gerais*, de Belo Horizonte, de 20 de setembro de 1946. Aqui é usada com mais precisão para designar a arquitetura do rococó de cerca de 1770-1820.

21 – O contrato para a construção do adro do santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, foi passado com Thomaz da Maia Brito em 1777. Ver Júlio Engrácia, "Relação cronológica do santuário e irmandade do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo no Estado de Minas Gerais", in *Revista do Arquivo Público Mineiro* (v. 8, 1903) e José de Sousa Reis, "O adro do santuário de Congonhas", in *Revista do SPHAN* (v. 3, 1939). Ver também meu artigo, "Os doze profetas de Congonhas do Campo", reproduzido nesta coletânea.

22 – A primeira igreja construída com planta elíptica foi Sant'Anna dei Palafrenieri, de Vignola (projeto de 1572), em Roma. Serlio, entretanto, já havia recomendado a elipse, em seu *Libro quinto di architettura* (1547), como uma das formas apropriadas para os projetos de igrejas. Ver Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi and the roman architecture of the full baroque", in *The Art Bulletin* (v. 19, 1937).

23 – Principalmente Francesco Borromini em San Carlo alle Quattro Fontane (1638-1639), Bernini em Sant'Andrea al Quirinale (1658) e Rainaldi em Santa Maria di Monte Santo (1662).

24 – A. E. Brinckmann. *Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann* (Berlim, 1932).



- 25 – A. E. Brinckmann. *Theatrum Novum Pedemontii* (Dusseldorf, 1931).
- 26 – Cf. Aarão de Lacerda, "Arquitectura", in *História de Portugal* (1934, v. 6, pp. 549-600). Germain Bazin, entretanto, in "Réflexions sur l'origine et l'évolution du baroque dans le Nord du Portugal", in *Belas artes* (Lisboa, 1950), sugere que essa planta fosse provavelmente circular.
- 27 – A. Lopes Mendes, op. cit. (v. 1, pp. 58 e 74-75) e R. M. Teles, "Igrejas, conventos e capelas na velha cidade de Goa", in *O Oriente português* (1931, v. 1, pp. 43-57).
- 28 – Reproduzido em Marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico* (Barcelona, 1945, v. 4, pp. 456-457).
- 29 – Diego Angulo Iníguez, *Historia del arte hispanoamericana* (Barcelona, 1950, v. 2, pp. 644-648).
- 30 – Outra semelhança entre as fachadas de Valladolid e Ouro Preto é que, em ambas, estudos independentes detectaram características militares. José Quadrado (*Espana, sus monumentos y artes – Valladolid, Valencia y Zamora*. Barcelona, 1885, pp. 176-177) refere-se a "troféus destoantes, com suas bombas e morteiros" na fachada de San Juan de Letrán. Augusto de Lima Jr. (*O Aleijadinho e a arte colonial*. Rio de Janeiro, 1942, p. 82.) distingue na fachada da Ordem Terceira de São Francisco, em Ouro Preto, elementos que representam torres de sentinela, lanças, bombas e canhões.
- 31 – Ver Lucio Costa, "A arquitetura dos jesuítas no Brasil", in *Revista do SPHAN* (v. 5, 1941) e Robert Smith, "Jesuit buildings in Brazil", in *The Art Bulletin* (v. 30, 1948).
- 32 – Mário de Andrade, *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo* (Rio de Janeiro, 1935).
- 33 – Robert Smith, op. cit., in *The Art Bulletin* (v. 18, 1936).
- 34 – Para uma análise detalhada das características maneiristas dessa obra, ver Robert Smith, op. cit., in *The Art Bulletin* (v. 18, pp. 279-280, 1936).
- 35 – Ver Robert Smith, op. cit., in *The Art Bulletin* (v. 30, p. 206, 1948).
- 36 – Acerca da biografia de Nasoni, ver A. de Magalhães Basto, *Nasoni e a Igreja de São Pedro dos Clérigos* (Porto, 1950). Para reproduções da igreja dos Clérigos (e outras obras de Nasoni), veja-se Emilio Lavagino, *Gli artisti italiani in Portogallo* (Roma, 1940). É necessário frisar a origem e inspiração italianas de Nasoni, já que as características supostamente portuguesas de sua obra deram margem a muitos comentários. Não resta dúvida de que a obra de Nasoni se harmoniza muito bem com a arquitetura rococó em granito do Norte de Portugal, mas todas as características principais da igreja dos Clérigos são de origem italiana direta, incluindo a planta oval, a composição da fachada e a torre.
- A composição da fachada da igreja dos Clérigos, usada de novo pelo próprio Nasoni na igreja da Misericórdia (c. 1750) e por seu discípulo José de Figueiredo Seixas na Nossa Senhora do Carmo (1756-1768), ambas no Porto, teve pouco sucesso posteriormente ao competir com o modelo português convencional, embora a fachada da igreja dos Clérigos, em Braga, seja uma exceção. A grande influência de Nasoni exerceu-se no campo da decoração arquitetônica: era pintor, e suas fachadas na cidade do Porto indicam esse fato com clareza. É significativo que

seu pupilo, José de Figueiredo Seixas, também fosse pintor, porém sua obra de decoração arquitetônica, como se vê na fachada de Nossa Senhora do Carmo no Porto antecipa o rococó, em contraste com o estilo essencialmente barroco de Nasoni. Um dos motivos mais influentes de Nasoni foi o frontão em "asa de morcego", empregado de forma notável sobre as portas laterais da capela-mor da catedral do Porto e sobre as portas dos púlpitos na igreja dos Clérigos. Esse motivo tornou-se muito popular no Norte de Portugal. Aparece, por exemplo, na Misericórdia, em Ponte de Lima, e na Nossa Senhora da Agonia, Viana do Castelo. A origem é Florença, onde foi inventado por Bernardo Buontalenti (ver A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milão, 1939, v. 11, parte 1, pp. 481, 581 e 619).

37 – Citado por vários autores, inclusive Philip Goodwin (*Brazil builds*, Nova York, 1943).

38 – Citado por Rodrigo Melo Franco de Andrade em sua introdução à *História da igreja do Carmo de Ouro Preto*, de Francisco Antônio Lopes (Rio de Janeiro, 1942), baseado num livro contábil da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, que registra um pagamento a Manuel Francisco de Araújo pelo "risco da empena e frontispício". O dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade referiu-se a Manuel Francisco de Araújo como "um mestre desconhecido", usando essa descrição como título para um artigo sobre o artista, publicado no jornal carioca *A Manhã*, de 29 de outubro de 1943. De fato, pouco se sabe sobre Araújo. Por duas vezes, ele atuou em nome da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto, como louvado ou assessor (1771-1785) e foi encarregado, na mesma igreja, de inúmeros trabalhos de carpintaria, notadamente, nos tetos, portas da sacristia e corredores (1771) e na construção dos altares laterais (1784-1794) e do tapa-vento (1796). Ver Francisco Antônio Lopes, op. cit. Entretanto, argumentos convincentes contestam Araújo como arquiteto da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto. Cf. dr. José Mariano Filho, em *Antônio Francisco Lisboa* (Rio de Janeiro, 1945, p. 55).

39 – Richard F. Burton, *The Highlands of Brazil* (Londres, 1869, v. 1, pp. 120-121).

40 – Ver Diogo de Vasconcelos, "A arte em Ouro Preto", in *O bicentenário de Ouro Preto* (Belo Horizonte, 1911, p. 31, reimpresso em separado em 1934); Robert Smith, op. cit., in *The Art Bulletin* (v. 21, pp. 127, 135 e 136, 1939); Judith Martins, "Subsídio para a biografia de Manuel Francisco Lisboa", in *Revista do SPHAN* (v. 4, p. 149, 1940) e José Mariano Filho, *Estudos de arte brasileira* (Rio de Janeiro, 1942, p. 106).

41 – Cf. Raimundo Trindade, *Instituições de igrejas no Bispado de Mariana* (Rio de Janeiro, 1945, p. 214).

42 – Raimundo Trindade, op.cit. (pp. 164-165). Dois documentos atribuem o início da construção de São Pedro a D. Frei Manuel da Cruz, primeiro Bispo de Mariana. Aceitando-se essa informação, São Pedro deve ter sido iniciada entre 1748 e 1764. Sua construção foi suspensa em 1820. O edifício incompleto começou a cair no abandono. Richard Burton descreveu seu estado deplorável (op. cit., v. 1, pp. 326-327) quando visitou Mariana em 1867: "O corpo encontra-se parcialmente coberto por um teto de zinco que, por vezes, cai e seus principais habitantes são as andorinhas das taperas". A obra foi concluída apenas em



1920-1922, quando as torres foram terminadas e a nave recebeu uma cobertura adequada (Trindade, op.cit., p. 167).

43 – O melhor argumento em favor da origem portuguesa foi exposto por Robert Smith, op. cit., in *The Art Bulletin* (v. 24, pp. 128-129, 1939).

44 – José Mariano Filho foi o primeiro a postular uma origem italiana, em especial em suas palestras "A variante 'borrominica' na arte de Antônio Francisco Lisboa", em Buenos Aires (1937), e "Considerações acerca dos templos de Nossa Senhora do Rosário e São Francisco de Assis de Ouro Preto", no Rio de Janeiro (1940). Cf. *Estudos de arte brasileira* (Rio de Janeiro, 1942, p. 106).

45 – É interessante observar que o projeto da igreja dos Teatinos de Guarani, em Lisboa (destruída pelo terremoto de 1755), apesar de seu tratamento totalmente curvilíneo, é basicamente criptocolateral. A igreja Teatina de São Caetano, em Velha Goa, é uma versão simplificada e provinciana da catedral de São Pedro de Roma, tal como representada na famosa gravura de Mathaus Greuter, *Ritratto della Chiesa di S. Pietro di Roma*, 1613 (reproduzida por Nina Caflish em *Carlo Maderno*, Munique, 1934, prancha 9).

46 – Ver Reynaldo dos Santos, "Plantas e desenhos barrocos", in *Belas artes* (Lisboa, 1950, pp. 61-64).

47 – Ver Robert Smith, op. cit., in *The Art Bulletin* (v. 21, pp. 128-129, 1939).

48 – Ver D. Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericana* (1950, v. 2, pp. 593-598).

49 – *Scielta d. varii tempietti antichi com le piante et alzatte desegnati in prospectiva*; D. M. Gio. Batista Montaro Milanese e date in luce per Gio. Battista Soria Romano (Roma, 1624, folios 23 e 60) e Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée* (Paris, 1719, v. 2, parte I, prancha 24).

50 – C. A. Rana de Susa (1715-1804), engenheiro militar, matemático, arquiteto e gravador piemontês. Além da igreja da paróquia do Rosário em Strambino – sua obra arquitetônica mais importante, excluindo as fortificações –, desenhou projetos como arquiteto-régio, para a nova Torre del Comune de Turim (1786). A ele se atribuem a parte 1 (Fortificação regular) e a parte 4 (Fortificação irregular) do manual *Dell'architettura militare*, publicado pela Escola Real em 1759. Rana publicou também uma curiosa coleção de gravuras intitulada "L'alfabeto in prospectiva" (sem data), com uma cena arquitetônica imaginária para cada letra do alfabeto. Boas ilustrações da igreja paroquial de Strambino figuram na obra de Gustavo Strafforello, *La Pátria: geografia dell'Italia* (Prov. di Torino, Roma, 1890, v. 2, pp. 284-285).

51 – Essa questão foi discutida por Robert Smith em "Baroque architecture in Brazil", in *Portugal and Brazil, an introduction* (Oxford, 1953).

52 – Cf. Felicitas Hagen-Pempf, *Die Kollegienkirche in Salzburg* (Viena, 1949, pp. 22-24). A semelhança entre a fachada da igreja do Rosário e a da Kollegienkirche também foi observada por Wladimir Alves de Souza (*O espaço barroco*, Rio de Janeiro, 1952).

53 – É concebível que esta fusão das torres do Rosário com a fachada tenha sido pelas necessidades do local. A igreja se eleva sobre uma estreita plataforma aplainada na encosta de uma íngreme colina, ao contrário da de São Pedro, construída em terreno aberto.

54 – Cf. Robert Smith, op. cit. in *The Art Bulletin* (v. 21, pp. 136, 1939). Observe-se que R. Smith foi o primeiro a avaliar a importância da influência da Europa Central na arquitetura portuguesa do século XVIII. Ver "A arte barroca de Portugal e do Brasil", in *Panorama* (1949, v. 7).

55 – Richard F. Burton, *The highlands of Brazil* (1869, pp. 371).

56 – Richard Burton, op. cit. (pp. 123). As torres "redondo-quadradas" da igreja franciscana de São João del Rei só foram completadas, ao que parece, no século XIX. John Luccock visitou a cidade em 1818 e registrou que "a igreja que supera todas as outras na aparência externa é a de São Francisco, mas, assim como várias outras, permanece inacabada. Assistimos à missa entre andaimes e guindastes. Quando terminada, fará uma bela figura; foi construída em granito e terá a frente ornada com duas torres e uma escultura representando os sofrimentos de São Francisco" (*Notes on Rio de Janeiro and the Southern parts of Brazil*, Londres, 1820).

57 – Michele Lazzaroni e Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*. Roma, 1908.

58 – Esse campanário, datado de 1665, é reproduzido na obra de Eberhard Hempel, *Francesco Borromini* (Viena, 1924, prancha 109).

59 – C. M. de Vecchi di Val Cismon e outros, *Filippo Juvarra* (Milão, 1939, v. 1, prancha 36) e A. E. Brinckmann, *Theatrum Novum Pedemontii* (Dusseldorf, 1931, prancha 176).

60 – Reproduzida em C. M. de Vecchi di Val Cismon, op. cit. (pranchas 274-277) e em Emilio Lavagnino, *Gli artisti italiani in Portogallo* (Roma, 1940, pranchas 91-92). Ver também Robert C. Smith, op. cit., in *The Art Bulletin* (v. 18, pp. 346-347, 1936).

61 – Max Hauttmann, *Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550-1780* (Munique, 1921, pp. 162-164). Ver também a igreja paroquial de Moschenfeld (Alta Baviera), reproduzida na obra de Herman Popp, *Barock und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz* (Stuttgart, 1924, p. 28).

62 – Hans W. Hegemann, *Die deutsche Barockbaukunst Böhmens* (Munique, 1943, pp. 27, 70 e 71). Ver também Josef Soukup, *Böhmische topographie* (Praga, 1903, v. 18, p. 223), que escreveu o seguinte: "Nota-se nos registros locais que o eremita Hansl estabeleceu-se nessa igreja em 1553. No começo do século XVIII esta foi ameaçada de desabar, e o deão Pavlovsky começou a restaurá-la; as obras iniciaram-se em torno de 1730, com fundos angariados em toda a paróquia. A restauração foi tão radical que nada restou da igreja original; uma nova foi erigida em seu lugar, terminada em 1770". Mais uma vez, exemplos românicos vêm à mente, como as torres cilíndricas que flanqueiam a fachada da igreja de Kondratz (*Böhmische topographie*, 1912, v. 35, p. 110).

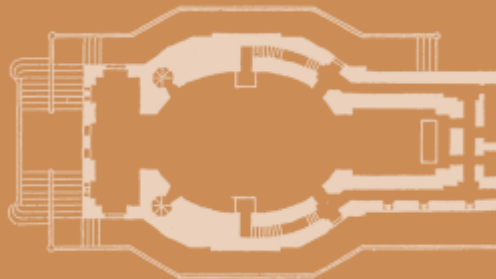
63 – Essa igreja foi demolida há cerca de 44 anos, quando o quarteirão onde se encontrava, entre as ruas de São Pedro e general Câmara, foi removido para dar lugar a uma grande artéria rodoviária no sentido leste-oeste, a atual av. Getúlio Vargas.



64 – Ver, no entanto, Robert Smith, “Baroque architecture in Brazil” in *Portugal and Brazil, an introduction* (Oxford, 1953), que sugeriu que a planta de Santa Engrácia, em Lisboa, pode ter influenciado a de São Pedro, no Rio de Janeiro.

65 – Entre as plantas baixas mais interessantes da Europa Central estão as do Rosário de Strambino (C. A. Rana, 1764); a da igreja paroquial de St. Johann, em Saggautal (Johann Fuchs, 1750); a Peterskirche, em Viena (J. L. von Hildebrandt, 1702); a Trinitarierkirche, em Pressburg (1717); a igreja paroquial de Christkindl, perto de Steyr (C. A. Carlone, 1706); a Dreifaltigkeitskapelle, em Paura, perto de Lambach (J. M. Prunner, 1714); a igreja paroquial de Nitzau (figura 37) (K. I. Dientzenhofer, 1720); a igreja de Makowa (M. A. Canavalle, 1719); a capela de Lomec (J. S. Aichel, 1692); a Schlosskirche, em Smirschitz (C. Dientzenhofer, 1699); a Piaristenkirche, em Kremsier (Girani, 1737); a Laurentiuskirche, em Gabel (J. L. von Hildebrandt, 1699); e a igreja da Abadia de Wiblingen, perto de Ulm (Wiedermann, 1714). Os exteriores das igrejas de Paura, Nitzau e Makowa têm uma notável semelhança com a de São Pedro do Rio de Janeiro, na sua composição enfática e ausência de ornamentos. As igrejas de São Pedro de Mariana e do Rosário de Ouro Preto distinguem-se pela mesma ausência de ornamentação exterior, em contraste com a forte tendência do período em toda a América Latina em favor da externalização da decoração interna, como se vê, por exemplo, nas fachadas em estilo Aleijadinho. Germain Bazin interpretou a ausência de ornatos na igreja do Rosário como uma tendência neoclássica (“L’architecture religieuse du Portugal et du Brésil à l’époque baroque”, nas Atas do XVI Congrès International d’Histoire de l’Art, Rapports et Communications, Lisboa, 1949, p. 92), ignorando porém o importante precedente de São Pedro do Rio de Janeiro.

66 – Outro exemplo interessante do que bem pode ser uma influência centro-européia em Minas Gerais encontra-se na igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Nela, os dois lindos púlpitos em pedra-sabão, obra do Aleijadinho, datados de 1771, incorporam painéis entalhados em relevo, mostrando Nosso Senhor pregando da barca e Jonas atirado ao mar. Essas associações marinhas não só parecem estranhas numa cidade de interior como, na verdade, são únicas em todo o mundo português. Entretanto, há paralelos óbvios com os Schiffskanzeln, ou Púlpitos de Barcos, da Áustria (por exemplo, Fischlham, 1759; Gaspoltshofen, 1770; Tautendorf e Traunkirchen) e do sul da Alemanha (por exemplo, Irsee, perto de Kaufbeuren). Há outros paralelos nos púlpitos de Baleia da Silésia e da Boêmia (ver Dagobert Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Viena, 1946, p. 127). Nos Schiffskanzeln, o próprio púlpito é um barco e o pregador é visto entre as figuras realísticas, em tratamento natural, de Nosso Senhor e São Pedro, enquanto nos púlpitos de Baleia o pregador é visto como se fosse o profeta Jonas na boca do Leviatã. Tais efeitos teatrais não foram tentados nem pretendidos em Ouro Preto, mas é improvável que seja por mera coincidência a analogia dos temas dos relevos do Aleijadinho com os desses púlpitos da Europa Central.



ARQUITETURA E
ARTE NO BRASIL
COLONIAL

7





ARQUITETURA E ARTE NO BRASIL COLONIAL

Os colonizadores portugueses não levaram para o Brasil nenhuma tradição firme ou bem definida de planejamento urbano. Ao contrário do que ocorreu na Itália, na França e na Espanha, não foram correntes em Portugal nem o esquema em grelha, nem o radial. Robert Smith sugeriu que, quando Salvador da Bahia foi construída em dois níveis (figura 1), o superior conectado ao inferior por ladeiras íngremes, estava-se seguindo um *layout* português tradicional, representado, notadamente, por Lisboa, Coimbra e Porto. Se essa sugestão ainda constitui uma conjectura, é certo que o *layout* bastante regular da cidade alta de Salvador, com quatro ou cinco ruas longas, mais ou menos paralelas e cruzadas em ângulo reto por uma dezena de ruas mais curtas, tem alguns precedentes em Portugal, sobretudo no Norte do país, em Bragança, Caminha, Viana do Castelo, Braga ou Aveiro, por exemplo. Essas plantas urbanas ortogonais faziam parte da herança cultural da Europa Ocidental, derivada da Antiguidade Clássica. Contudo, não são comuns em Portugal, e relativamente raras nas cidades mais antigas construídas pelos portugueses no além-mar. Na Índia lusitana, as cidades-fortalezas de Damão (figura 2) e Bassein (figura 3) foram construídas com plantas ortogonais regulares, e Cochim e São Tomé (Meliapor) (figura 4) também eram basicamente ortogonais, embora menos regulares.

Este artigo foi publicado originalmente em *The Cambridge History of Latin América*, v. 2 (Colonial Latin América), Cambridge, 1984.



1 – Vista da cidade de Salvador em princípios do século XVII. (Bartolomeu Guerreiro, *Jornada dos Vassallos*, Lisboa, 1625.)



2 – Planta da cidade-fortaleza de Damão, na Índia. (Pe. Joseph François Lafitau, *Histoire des découvertes et conquêtes des Portugais dans le Nouveau Monde*, Paris, 1733.)

Foi muitas vezes observado o contraste entre as cidades coloniais portuguesas e as da América espanhola, especialmente do México. Na América espanhola são comuns as plantas em quadriculado, estabelecidas desde c. 1573 nas Leyes de Indias. O que se observou com menos freqüência é o contraste que se encontra em ambos os impérios, entre a capital ou centro administrativo, por um lado, e as cidades de mineração, por outro. O crescimento orgânico e desinibido das ruas em Guanajuato, Taxco e Zacatecas, no México, ou de Huancavelica e Potosí, no Peru, encontra paralelos precisos em Minas Gerais, como por exemplo em Ouro Preto ou Sabará, onde a cidade simplesmente acompanha o curso do riacho aurífero, ou ainda em São João del Rei. A elevação de Ouro Preto ao status de vila, em 1711, integrou, sem os regularizar, meia dúzia de arraiais separados, fundados pelos desbravadores da corrida do ouro, os dois primeiros tendo recebido nomes de colonizadores pioneiros: Antonio Dias de Oliveira (1698) e padre João de Faria Fialho (1699). Nenhuma dessas cidades mineradoras do interior tinha necessidade de fortificações, de modo que

não havia considerações militares que exigissem uma regularidade urbana.

Não obstante, apesar desse objetivo ter sido alcançado de maneira imperfeita e tardia, parece que a intenção básica no Brasil era similar à da América espanhola, no sentido de dar plantas ortogonais aos centros administrativos. Como já vimos, a cidade alta de Salvador da Bahia (fundada em 1549) recebeu uma planta desse tipo, na medida em que a irregularidade do local o permitia. O núcleo era uma típica praça central retangular, o Terreiro de Jesus, formando aproximadamente um duplo quadrado alinhado na direção leste-oeste, e toda a cidade era delimitada por uma circunvalação mais ou menos triangular, fortificada com bastiões. O Rio de Janeiro (fundado em 1567) também recebeu um plano ortogonal e, dois séculos mais tarde, a extensão da cidade foi regulada por um plano quadriculado mais uniforme, talvez influenciado pela baixa pombalina de Lisboa, reconstruída após o terremoto. Em 1816, quando Niterói foi fundada do outro lado



3 – Planta da cidade-fortaleza de Bassein, na Índia. (Pe. Joseph François Lafitau, *Histoire des découvertes et conquêtes des Portugais dans le Nouveau Monde*, Paris, 1733.) (Cortesia José Meco)

da baía de Guanabara, também recebeu planta absolutamente regular, em forma de tabuleiro de xadrez. Há ainda outros exemplos antigos de plantas regulares ortogonais como São Luís (fundada em 1615) e Alcântara (vila criada em 1648), no Maranhão, e Parati (vila criada em 1667), no Rio de Janeiro. Mas o exemplo mais interessante de todos talvez tenha sido o da reconstrução, em planta ortogonal da vila de Mariana (fundada em 1710), logo após o estabelecimento do bispado na cidade, em 1745.

ARQUITETURA MILITAR

Em estreita associação com o planejamento das cidades situava-se a questão de sua fortificação. Durante todo o período colonial, o Brasil foi sujeito a invasões, ameaças de invasões e pirataria, daí decorrendo repetidos esforços para fortificar os principais centros litorâneos. Pelo menos quinze fortes foram construídos para defender a cidade de Salvador e a Baía de Todos os Santos entre os séculos XVI e XVIII, a maioria dos quais ainda se conserva; quatorze foram construídos na baía de Guanabara e pelo menos sete foram erguidos para defender Belém do Pará.

De especial interesse é o forte dos Reis Magos, que defende Natal (Rio Grande do Norte). Foi construído em 1598, de terra batida, seguindo um desenho do padre Gaspar de

4 – Planta da cidade-fortaleza de São Tomé — atual Meliapor —, na Índia. (Manuscrito conservado na Biblioteca da Sociedade de Geografia de Lisboa.) (Cortesia José Meco)



Samperes, S. J. Precisando de reparos por volta de 1608, foi redesenhado em 1614 e reconstruído em pedra por Francisco Frias de Mesquita (c. 1578-1645), que em 1603 foi nomeado engenheiro-mor do Brasil, onde serviu por mais de trinta anos como arquiteto, soldado e engenheiro. Há uma semelhança geral de forma e contorno entre esse forte e a fortaleza de Jesus em Mombasa, África oriental, iniciada em 1593 segundo desenho do arquiteto militar milanês G. B. Cairati, empregado pela Coroa de Portugal como engenheiro-mor das Índias de 1583 a 1596.

A fortaleza de Mombasa já foi objeto de uma hipótese polêmica, ainda sem aceitação geral, no sentido de que sua planta antropomórfica fosse uma referência consciente aos conceitos renascentistas das relações simbólicas de proporção entre os edifícios vitruvianos e o corpo humano, reforçada pelo conceito alegórico de que "è la fortezza quasi un'altro corpo humano"¹. O desenho do forte dos Reis Magos se apresenta muito simplificado em comparação com o da fortaleza de Jesus, de modo que sua aparência antropomórfica, embora clara, não é tão nitidamente visível como na planta africana. Isso também se aplica aos fortes, algo semelhantes, de São Sebastião e Nossa Senhora da Conceição, no Rio de Janeiro, construídos nos séculos XVII e XVIII, respectivamente, e ao Castelinho de São Sebastião, na ilha Terceira dos Açores.

Francisco Frias foi também responsável pela construção, em 1608-1609, de um forte marítimo ou *arx maritima* poligonal com nove lados, conhecido como fortaleza da Lage de São Francisco, que defende Recife pelo mar. E ainda de uma fortaleza semelhante, porém quadrada ou triangular, conhecida como forte do Mar de São Marcelo, que defende a entrada marítima de Salvador. Esse último forte, ainda em construção em 1622, foi adaptado a uma forma circular em 1654-1666 e reforçado em 1714-1728. Ambos os fortes, dos quais só o segundo sobrevive, teriam sido projetados por Tiburcio Spanochi, principal engenheiro militar de Felipe III da Espanha (Felipe II de Portugal), cujas plantas foram enviadas ao Brasil em maio de 1606. Outra fortaleza da Lage foi construída na barra da baía de Guanabara em 1644-1645.

Esses fortes têm interesse não só do ponto de vista das edificações especificamente portuguesas, mas também para a história da arquitetura militar em geral. As "fortezze in acqua" foram discutidas quanto ao aspecto teórico por Girolamo Maggi e Giacomo Fusto Castriotto², que lhes deram desenhos triangulares, quadrados e em forma de estrela, sempre sustentando um bastião circular alto. Um forte marítimo triangular foi projetado especialmente para a defesa de Lisboa por Francisco de Holanda, em seu memorando "Da fábrica de Lisboa", de 1581. Contudo, poucos desses projetos foram realmente construídos. Por ter sido completado na segunda década do século



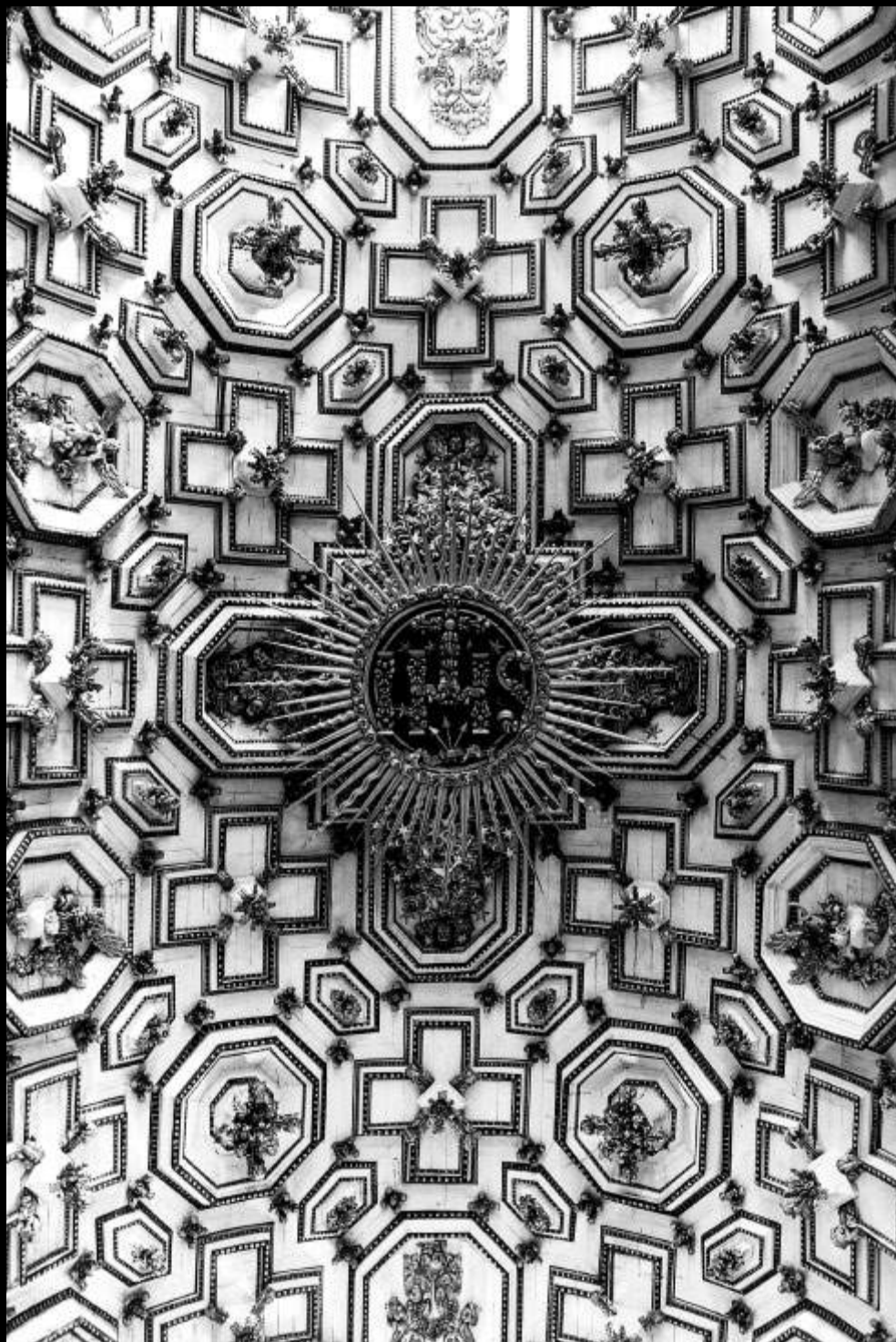
XVII, o forte do Tejo recomendado por Holanda e construído segundo o traçado circular de um engenheiro militar italiano, G. V. Casale, foi uma realização excepcional. Que se torna ainda mais notável quando lhe acrescentamos a construção simultânea de fortalezas marítimas semelhantes em Recife e Salvador, logo seguidas por outra que defendia o Rio de Janeiro.

ARQUITETURA RELIGIOSA

Germain Bazin, em seu clássico estudo (1956-1958) sobre a arquitetura religiosa colonial no Brasil, cataloga 297 igrejas e capelas. A estas podem ser acrescentadas outras 98 que, embora menos importantes, merecem inclusão na lista de monumentos históricos tombados pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional publicada em 1955. Acrescentando as dez incluídas em outros registros, chegamos a um total geral de 405, número que pode naturalmente aumentar ou diminuir conforme os critérios adotados. Analisando essa lista do ponto de vista geográfico, vemos que três quartos dessas igrejas coloniais que ainda sobrevivem se espalham ao longo da faixa costeira de 4 mil quilômetros, que vai de Belém do Pará, logo ao sul da linha do Equador, até Santos, no Trópico de Capricórnio; poucas se situando a mais de 50 quilômetros da costa em direção ao interior. O quarto restante se localiza nas províncias mineradoras de Minas Gerais e Goiás, situadas entre 200 a 400 quilômetros ao norte e a noroeste do Rio de Janeiro.

Nesse cinturão costeiro, um terço das igrejas se aglutina em três grandes núcleos urbanos: Olinda e Recife (Pernambuco), Salvador (Bahia) e Rio de Janeiro. Há uma concentração semelhante nas províncias de mineração: um terço se situa dentro do complexo urbano disperso mas interligado de Ouro Preto e Antônio Dias, juntamente com as vizinhas Mariana e Passagem. O significado desses quatro principais centros urbanos, três costeiros e um no interior, fica ainda mais enfatizado se limitarmos nosso estudo às cem igrejas coloniais mais interessantes, artística e historicamente, das quais, entre dois terços e três quartos se encontram nos quatro núcleos citados.

Voltando agora nossa atenção para os tipos de igrejas construídas no Brasil colônia, a análise dos 405 exemplos indica 73 catedrais e igrejas matrizes, 61 igrejas de conventos (sobretudo das ordens beneditina, franciscana e carmelita), juntamente com as dos colégios dos jesuítas, e 36 capelas de ordens terceiras (sobretudo franciscanas e carmelitas). Outras igrejas e capelas em cidades e vilas, incluindo as capelas das irmandades e notadamente as 17 da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, somam 189. E finalmente o número de capelas mais notáveis, incluindo as que se encontram em missões, fazendas, engenhos e ranchos, chega a 46. As igrejas dos



5 – Abóbada da nave da
Catedral de Salvador.



conventos beneditinos, franciscanos e carmelitas, juntamente com as capelas das ordens terceiras dos franciscanos e carmelitas, compreendem, portanto, cerca de 18% do total e nada menos que 36% das cem igrejas consideradas como as mais importantes e singulares.

Desse grande grupo de igrejas coloniais, selecionamos dez exemplos representativos, que serão rapidamente descritos para ilustrar os principais aspectos de interesse artístico e histórico, em especial o desenvolvimento estilístico, as variações regionais e os esquemas decorativos empregados.

A mais importante estrutura seiscentista que ainda subsiste no Brasil é sem dúvida a antiga igreja do colégio da Companhia de Jesus, hoje catedral de Salvador. Trata-se de um edifício de grandes proporções, de 58 por 27 metros, e pertence ainda ao que William Beckford chamou de "o estilo majestoso que prevaleceu durante o domínio espanhol em Portugal"³. Desconhece-se o nome do arquiteto, mas certamente deve ter sido português, tendo em vista os precedentes e paralelos oferecidos pelas igrejas jesuíticas de Portugal quanto ao desenho da fachada e organização interna. O impacto visual da fachada é empobrecido pela inadequação das torres, ou melhor, campanários. Nesse aspecto, as fachadas das igrejas jesuíticas de Belém do Pará e da cidade próxima de Vigia (1718 e c. 1725 respectivamente, arquitetos desconhecidos) foram mais bem-sucedidas. O edifício inteiro foi construído com um belo calcário português conhecido como pedra-de-líoz, cortada e aparelhada em pedreiras perto de Lisboa e enviada como lastro nas frotas brasileiras. O primeiro objetivo era acelerar a construção e esta foi assim completada dentro do período notavelmente curto de quinze anos (1657-1672). O volume interior impressiona, sendo o formato cúbico modificado e contrabalançado pela imensa abóbada (imitada em madeira), pintada e revestida de volumosos caixotões (figura 5), seguindo um padrão estabelecido por Serlio em seu *Libro quarto di architettura*⁴ (figuras 6 e 7). Porém os elementos mais atraentes desse esplêndido interior são os retábulos dos treze altares, que datam do terceiro quartel do século XVII a meados do XVIII e constituem exemplos admiráveis do desenvolvimento estilístico dos retábulos no mundo lusitano, do final da Renascença até a maturidade do barroco.



(6)

(7)

6 – Desenhos de tetos.
(Sabastiano Serlio, *Libro quarto di architettura*, 1537, folio 74.)

7 – Composições de antigos mosaicos romanos.
(Sabastiano Serlio, *Libro terzo di architettura*, Veneza, 1540, p. 21.)



8 – Fachada do Convento de São Francisco de Salvador. (Arquivo do SPHAN/ Pedro Lobo)

O convento franciscano de Salvador da Bahia oferece outra série de esplendores de arquitetura e ornamentação, merecendo referência especial a fachada (figura 8) (1708-1723), a decoração interna (segundo quartel do século XVIII) e o claustro (1686-1750) e sua azulejaria (1749-1752). Não se sabe praticamente nada sobre os arquitetos ou projetistas. A fachada, sóbria e digna, construída com um arenito local, áspero, cinzento e emassado, surge com grande destaque no fundo de uma praça longa e estreita, que como um adro, tem no centro uma cruz monumental. A composição é notável graças ao modo eficiente pelo qual, seguindo os modelos de Serlio no *Libro quinto* (figuras 9 e 10)⁵, um par de altas torres maciças totalmente retangulares e arrematadas por pirâmides emoldura e realça o frontispício quadrado com três arcos, coroado por um alto frontão, no qual formas em curvas e volutas reduzem a angulosidade predominante. A parte inferior segue o padrão de um arco de triunfo, que anuncia o arco-cruzeiro no interior. Ambos se assemelham ao arco de Septimius em Roma, registrado no *Libro terzo* de Serlio ⁶ (figura 11).



Para o desenvolvimento posterior da arquitetura religiosa no Brasil, o elemento mais interessante da fachada de São Francisco é a série de volutas livremente entrelaçadas, que circundam a parte central do frontão. Essas seqüências de volutas representam o ponto de partida do processo barroco de dissolução e quebra das amarras impostas pelos rigorosos padrões da arquitetura do final da Renascença. A partir desse início, à medida que avançava o século, a progressiva emancipação quanto às regras restritivas da composição clássica se evidencia na substituição das formas ortogonais tradicionais pelas novas formas curvas e móveis, e pelos perfis em forma de "S". As fachadas das igrejas franciscanas subseqüentes no Nordeste do Brasil ilustram bem o desenvolvimento dessas inovações, culminando na de Marechal Deodoro, Alagoas, onde a fachada, datada de 1793, está quase completamente liberada de restrições, pela total omissão do entablamento inferior e pelo arqueamento do superior numa série de curvas dinâmicas. A composição é tão leve e volátil que foi necessário o volume maciço e prismático do campanário, no mesmo plano da fachada e unido a ela por uma fileira de vãos idênticos, para estabilizar e complementar o desenho.

Atrás da sóbria fachada da igreja franciscana de Salvador encontramos um interior de ouro reluzente, a chamada "igreja toda de ouro" de que há mais dois exemplos no Brasil: a igreja da Ordem Terceira de São Francisco, ou Capela Dourada, em Recife (1698-1724), e São Bento no Rio de Janeiro (iniciada em 1717, completada depois de 1772). Longe de ser uma profusão desordenada de *putti* e folhagens douradas, a organização desses interiores deslumbrantes foi planejada e controlada com todo o

9 – Fachada de igreja.
(Sebastiano Serlio, *Libro quinto di architettura*, Veneza, 1551.)

10 – Fachada de igreja.
(Sebastiano Serlio, *Libro quinto di architettura*, Veneza, 1551.)

11 – Arco de Septimius Severo em Roma.
(Sebastiano Serlio, *Libro terzo di architettura*, Veneza, 1540, CXI.)



(9)



(10)



(11)

12 – Interior da igreja do
Convento de São Francisco
de Salvador.
(Arquivo do SPHAN)



cuidado. A decoração é entalhada em alto-relevo, em geral com madeira de cedro, e como notou Paulo Santos, contida em painéis bem definidos, separados por largos frisos (figura 12). Os diferentes formatos das folhagens, sobretudo de acanto, têm uma inter-relação rítmica em que se evidencia a influência dos modelos de Serlio no final do seu *Libro quarto*, assim como de outros desenhos seus, nos painéis da abóbada da capela-mor e nos tetos da nave e da sacristia. O contraste que vemos nessa igreja entre um exterior simples e um interior prodigamente decorado não é incomum na arquitetura portuguesa e brasileira, embora poucas vezes atinja um tal extremo. E basta lembrar exemplos altamente sofisticados como as igrejas de Dominikus Zimmerman na Baviera, do segundo quartel do século XVIII, para perceber que esses contrastes exterior/interior não eram de nenhum modo acidentais.

A sensação de irrealidade, ou miragem, provocada por essa profusão de ornatos reluzentes na "igreja toda de ouro" configura a bem-sucedida realização do objetivo barroco, levado aqui à sua conclusão lógica de desintegrar os contornos estruturais e dissolver os padrões de referência. O alto grau de fragmentação alcançado no desenvolvimento espanhol da estípite não encontrou paralelo em Portugal ou no Brasil, seja porque os modelos de estípite de Wendel Dietterlin não foram bem conhecidos em Portugal, seja, o que é mais plausível, porque fossem pouco compatíveis com o gosto português. Por outro lado, a coluna coríntia de fuste retorcido, ou coluna salomônica, que chegou a Lisboa de Gênova em 1671, logo foi usada no Brasil. Daí por diante essa coluna, recoberta por vários tipos de decoração, permaneceu nos retábulos brasileiros até o final do século XVIII, quando passaram a predominar as modas neoclássicas. Note-se que as regras para a execução das colunas salomônicas já estavam disponíveis há longo tempo no tratado de Vignola⁷ (figura 13).



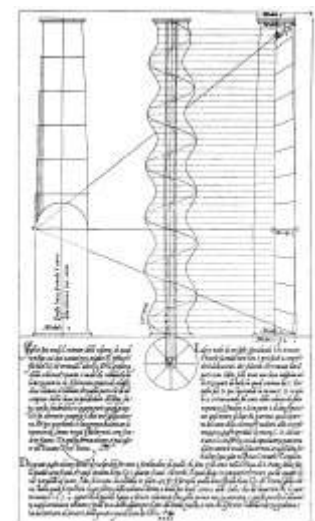
13 – Regras para execução de colunas salomônicas. (Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, 1562, pr. XXXI)

14 – Fachada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador. (Arquivo do SPHAN)

(13)

O claustro do convento franciscano de Salvador constitui outra obra-prima da arquitetura colonial brasileira. As galerias no térreo têm arcadas e abóbadas, enquanto o andar superior é simplesmente uma galeria aberta, ou *loggia*, com as vigas aparentes sob o telhado inclinado. O desenho deriva diretamente de um tipo de claustro quinhentista português do qual sobrevivem vários exemplos, sendo o da catedral de Viseu (c. 1550) um dos mais belos. A impressão de harmonia é realçada pela magnífica decoração pictórica em azulejos nas paredes em ambos os níveis. Outros esplêndidos elementos desse convento franciscano são a sacristia, a biblioteca e a capela do capítulo.

A fachada esculpida da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis (datada de 1702-1703), de Salvador (figura 14), impressiona mais pelo exotismo e prolixidade do que pela originalidade, sendo atribuída a Gabriel Ribeiro, sobre quem pouco se sabe. Representa o fenômeno da decoração interior da talha em madeira – cujo paralelo mais



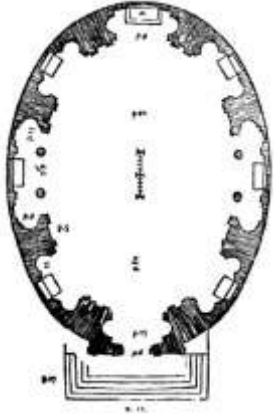
próximo é o esplêndido cadeiral da igreja do convento, esculpido em jacarandá pelo irmão Luiz de Jesus —, transferida para o exterior do edifício e executada em pedra. Foi apenas uma geração mais tarde no Norte de Portugal, graças à influência do arquiteto italiano Nicolau Nasoni (ativo em Portugal em 1725-1762), e mais tarde ainda em Minas Gerais, que entraram na moda as fachadas ornamentadas, ou mesmo como nesse caso carregadas de decoração escultórica. Apropriadamente, o interior da igreja da Ordem Terceira franciscana em Salvador é bem simples, oferecendo assim o inverso do costumeiro contraste entre exterior e interior, ilustrado na vizinha igreja dos frades. O pequeno claustro jônico com frontões neopaladianos tem um encanto todo especial.

A monumental igreja de São Pedro dos Clérigos em Recife (figura 15) (iniciada em 1728, Manoel Ferreira Jácome) se distingue pela composição vertical da fachada, que talvez tenha influenciado igrejas posteriores em Recife. Entretanto, devemos lembrar também que, em vista do confinamento do sítio, todas as construções em Recife eram mais altas do que de costume. As casas coloniais costumavam ter quatro ou até cinco andares, enquanto em outros lugares a norma era de dois andares. Conserva-se no teto da nave vasta pintura em *trompe l'oeil* (1764-1768, João Sepúlveda e Luís Alves Pinto), porém a característica mais interessante é o próprio formato da nave, em octógono alongado. Essa forma foi usada num desenho mais sofisticado, quase oval, para a nave abobadada da igreja de São Pedro dos Clérigos do Porto (iniciada em 1732, Nicolau Nasoni) e aparece numa versão provinciana, decagonal, na matriz de Ouro Preto (1736). Alguns anos depois encontramos uma forma semelhante no Rio de Janeiro na igreja da Mãe dos Homens (1752-1790) e, em seguida, em Goiás.

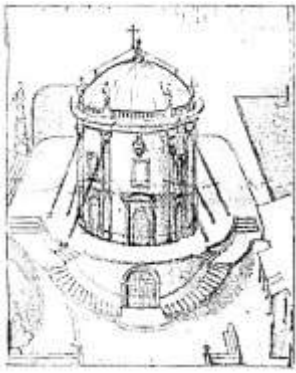
Tendo em vista o problema do desenho de interiores compreendendo dois espaços retangulares, os da nave e da capela-mor, era inevitável que a atenção do arquiteto enfatizasse a transição entre eles. Para atenuar os ângulos retos, constituiria uma solução óbvia cortar obliquamente a parede da nave nos cantos, de ambos os lados do arco-cruzeiro, encontrada em diversas igrejas no Brasil e em Portugal. Em seguida, em benefício da simetria, os outros dois cantos da nave seriam tratados de maneira semelhante, produzindo assim retângulo com os ângulos chanfrados, que poderia ser interpretado como um octógono alongado. É precisamente o que vemos numa série de igrejas de Portugal e dos Açores, datando da primeira metade do século XVIII. Em seguida, o desenvolvimento natural e lógico foi o de dar maior elegância e complexidade espacial ao polígono alongado próximo do equilátero, como foi feito em São Pedro de Recife e nas igrejas do Porto e de Ouro Preto mencionadas acima.



15 – Fachada de São Pedro dos Clérigos de Recife.
(Arquivo do SPHAN/Stille)



O passo seguinte seria a emancipação quanto às antigas restrições em relação às paredes curvas para que se aceitassem e experimentassem as plantas em elipse e eventualmente em dupla elipse, e que essas novas formas fossem aceitas na aparência externa das construções religiosas. Pode-se citar a autoridade canônica do *Libro quinto* de Serlio (figura 16) (muito mais influente do que as construções de Roma, projetadas por Vignola, Bernini etc. normalmente citadas) e, por vezes, uma igreja com a nave oval visível chegou a ser construída em Portugal, a igreja de peregrinação de Bom Jesus do Monte, perto de Braga (figura 17) (1722-1725), descrita por M. A. Vieira em 1793⁸. Essa igreja, porém, ameaçou ruir em pouco tempo, tendo de ser escorada e, por fim, demolida. Foi substituída em 1803 pela atual estrutura neoclássica. O futuro para as formas ovais "instáveis" não estava em Portugal, onde o terremoto de 1755 pode ter reforçado a preferência conservadora pelas plantas retangulares "estáveis", e sim no Brasil, mais precisamente em Minas Gerais, região livre de terremotos.



A igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (figura 18), no Rio de Janeiro, tem uma esplêndida localização, no alto de uma colina. Com suas paredes brancas articuladas por elementos estruturais de pedra, que se prolongam em direção ao céu através de altos pináculos, apresenta-se como um edifício projetado para ser visto por todos os lados, ao contrário de tantas igrejas baianas e pernambucanas. Com sua planta em duplo polígono, em que a nave e a capela-mor são, respectivamente, um octógono e um hexágono alongados, constitui também um dos edifícios mais singulares do Brasil. Infelizmente, há dúvidas quanto a seu arquiteto e período de construção. Pode ter sido iniciada já em 1714, todavia é mais provável que tenha sido construída na década de 1730, o que seria coerente com a azulejaria, que data, de modo geral, de 1735-1740, e também com a tradição que aponta como projetista o tenente-coronel José Cardoso Ramalho, nomeado engenheiro-mor do Rio de Janeiro em 1738, após dez anos de serviço nas frotas brasileiras. São tipicamente portuguesas as paredes caiadas do interior, que realçam o revestimento em azulejos azuis e brancos, bem como as nervuras da abóbada da nave, de granito rosado encontrado no local. A localização do campanário, acima do pórtico de entrada, lembra a igreja centralizada do Senhor da Cruz (1705) de Barcelos, em Portugal, apesar dos dois edifícios diferirem em outros aspectos.

A monumental igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia (figura 19), na cidade baixa de Salvador, projeto do engenheiro militar Manoel Cardoso de Saldanha, foi iniciada em 1739 e consagrada em 1765, embora só totalmente concluída em meados do século XIX. Como na antiga igreja jesuítica da mesma cidade, mencionada anteriormente,

16 – Planta de uma igreja oval. (Sebastiano Serlio, *Libro quinto di architettura*, Veneza, 1551, folio 4 recto.)

17 – Desenho de fins do século XVIII (Carlos Luís Ferreira Amarante) da igreja oval do Bom Jesus do Monte (1722-1725), perto de Braga, mostrando as paredes escoradas para prevenir desabamento.



18 – Igreja de Nossa Senhora da Glória do Rio de Janeiro. (Arquivo SPHAN/Gautherot)

19 – Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia de Salvador. (Arquivo do SPHAN/Pedro Lobo).

a pedra da construção foi a pedra-de-lio (ou pedra-do-reino, no Brasil), importada de Lisboa. É também tão ampla como a igreja jesuítica, pois a nave da Igreja da Conceição da Praia apresenta 57 por 44 metros, incorporando de ambos os lados duas alas simétricas para serviços administrativos. Pertence ao estilo joanino, o barroco tardio português corrente no reinado de D. João V (1706-1750). Entretanto apresenta a característica incomum da posição em diagonal das torres que flanqueiam a fachada, aspecto que se repete na igreja portuguesa de Nossa Senhora da Piedade, em Elvas (1756), e na matriz de Morro Grande, em Minas Gerais, iniciada em 1764 (projeto atribuído a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho).

A beleza da cor e da textura da pedra-do-reino aparece com especial realce no interior. O retábulo do altar-mor (1765-1773), executado por João Moreira, constitui uma obra-prima do barroco tardio, incorporando alguns elementos do rococó. Porém o elemento decorativo mais notável é a magnífica pintura arquitetônica em *trompe l'oeil* do teto da nave, executada em 1773 por José Joaquim da Rocha. O fato dessa igreja ter sido importada de Lisboa demonstra a facilidade do acesso a Salvador e a outras cidades costeiras a partir de Portugal e revela também o alto padrão dos comerciantes baianos que financiaram a construção e insistiram em obter o melhor em termos de arquitetura e cantaria da metrópole.





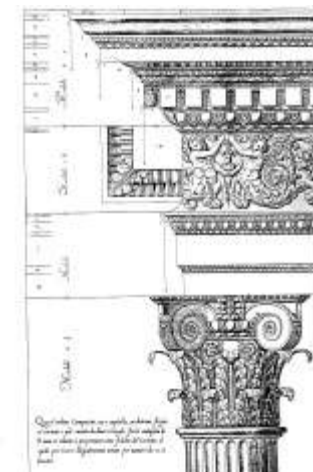
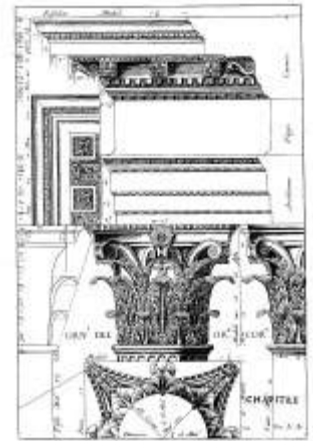
20 – Interior da Matriz de
Nossa Senhora do Pilar de
Ouro Preto.



A matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (figura 20), iniciada por volta de 1720, com projeto atribuído ao engenheiro militar Pedro Gomes Chaves, pertence à série de grandes igrejas paroquiais, a maioria construída nas décadas de 1720 e 1730, nas novas cidades de Minas Gerais. Todas seguem a planta tradicional, compreendendo dois cômodos retangulares contíguos, a nave e a capela-mor. Em Ouro Preto, porém, dois anos depois de completada estruturalmente a nave de Nossa Senhora do Pilar, em 1734, foi introduzida uma modificação pouco comum – a inserção de uma parede interna tipo biombo, que confere à nave um formato de decágono alongado, inscrito no retângulo externo. A descrição desse admirável interior, com sua nave "em forma de ovo", foi fornecida por Isabel Burton a seu marido Richard em junho de 1867 e inserida na obra, *Highlands of Brazil*, com detalhes que chegam às invocações dos seis altares laterais.

O vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, atribuiu, em 1790, a construção da nave decagonal de Nossa Senhora do Pilar ao mestre pedreiro Antônio F. Pombal, tio do Aleijadinho, e afirma que a ordem coríntia colossal usada por Pombal seguia as regras estabelecidas por Vincenzo Scamozzi⁹ (figura 21). Registrou ainda que o pai do Aleijadinho, o carpinteiro construtor Manuel Lisboa, usou as regras das *Cinque Ordini* de Vignola (figura 22) no interior da matriz de Antônio Dias. Já se questionou a confiabilidade desse depoimento, que só sobreviveu graças à transcrição feita por Rodrigo Ferreira Brêtas em 1858. Entretanto, não há razão para pôr em dúvida que os tratados arquitetônicos mencionados estivessem à disposição dos construtores no Brasil setecentista. Entre outros, os *Libri d'architettura* de Serlio, os *Artefactos symmetriacos e geometricos* do padre Inácio da Piedade Vasconcelos¹⁰ (figura 23), e possivelmente outros tratados italianos, espanhóis e franceses, como os de Palladio, Lorenzo de San Nicolás (figuras 24 e 25), Fréart de Chambray (figura 26) e Christian Rieger (figuras 27 e 28).

A igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto (figura 29) representa o resultado final e mais avançado de todas as experiências já feitas em Portugal e no Brasil com plantas poligonais e curvilíneas. É uma estrutura autenticamente barroca, não apenas na decoração. Tem a fachada arqueada, torres redondas e a nave e a capela-mor elípticas, só a sacristia permanecendo retangular. Igualmente projetada para ser vista por todos os lados, sua construção se iniciou depois de 1753 e foi terminada provavelmente em 1785, data inscrita acima no frontão. Há em Mariana uma igreja irmã desta, a de São Pedro dos Clérigos, iniciada entre 1748 e 1764, cuja única diferença substancial em relação à do Rosário são as torres quadradas completadas em 1922. O vereador José Joaquim da Silva afirma que ambas foram construídas pelo mestre-pedreiro José Pereira dos Santos,



21 – Ordem coríntia.
(Vincenzo Scamozzi.
L'idea della architettura universale, Paris, 1685,
p. 120).

22 – Ordem composta.
(Jacopo Barozzi da Vignola,
Regola delli cinque ordini d'architettura, Roma, 1562,
pr. XXVIII.)



(23)

23 – Página de rosto do livro de Inácio da Piedade Vasconcelos, *Artefactos symmetriacos e geometricos*, Lisboa, 1733.



(24)

24 – Página de rosto do livro de Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de arquitectura*, 2. ed., Madrid, 1736, segunda parte.

25 – Capitel jônico de Andréa Palladio. (Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de arquitectura*, 2 ed., Madrid, 1736, segunda parte, p. 57.)



(26)

26 – Página de rosto do livro de Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Paris, 1702; 1. ed., 1605.

27 – Página de rosto do livro de Christiano Rieger, S. J., *Elementos de la arquitectura civil*, Madrid, 1763 (tradução espanhola da *Universae architecturae civilis ementa*, Viena e Praga, 1756).

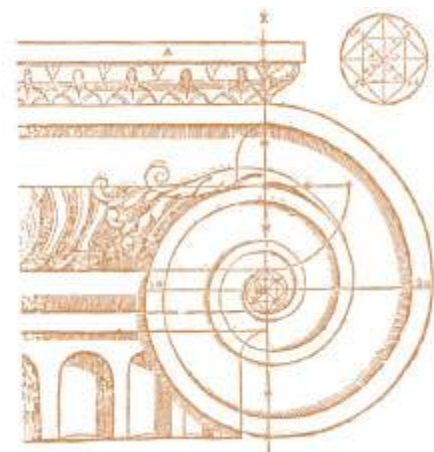


(27)

segundo projeto do dr. Antônio Pereira de Sousa Calheiros, sobre o qual praticamente nada mais se sabe. Teria sido, possivelmente, um estudioso amador que fornecia projetos para edifícios e retábulos, como seu contemporâneo André Soares, em Braga. O nome Calheiros pertence a uma família nobre do Minho, cujo solar fica próximo à Ponte de Lima.

Quanto às plantas curvas das igrejas de Ouro Preto e Mariana, José Joaquim da Silva informa que Sousa Calheiros se inspirou no Panteão de Roma, o que indica familiaridade com o *Libro terzo* de Serlio, obra que talvez tenha influenciado outras características marcantes de Nossa Senhora do Rosário. Serlio reproduz, por exemplo, o antigo portão romano de Spello (figura 30), perto de Assis, uma fachada em frontão flanqueada por torres de doze lados, isto é, quase cilíndricas, terminadas em cones. Também reproduz as arcadas convexas no Coliseu e outros anfiteatros e, o que é ainda mais sugestivo, um "*tempio fuori di Roma molto ruinato*", com planta em duplo círculo (figura 31). Esse último desenho, como demonstrou Angulo, fornece a procedência da planta, porém não a da elevação da Capilla del Pocito, de 1777, em Guadalupe, Cidade do México. Essa procedência constitui uma prova conclusiva de que as ilustrações encontradas em tratados como os de Serlio exerceram de fato influência nos projetos arquitetônicos da América Latina Colonial.

Os precedentes imediatos para as plantas em dupla elipse de ambas as igrejas



(25)



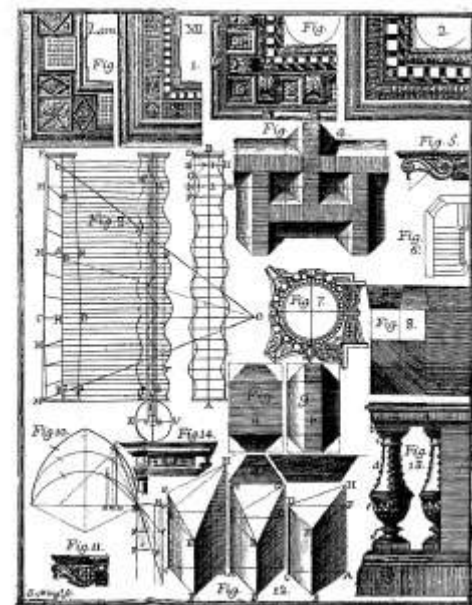
28 – Elementos arquiteturais vários, do livro de Christiano Rieger, S.J., *Elementos de la architectura civil*, Madrid, 1763, pr. XVI (tradução espanhola da *Universae architecturae civilis ementa*, Viena e Praga, 1756).

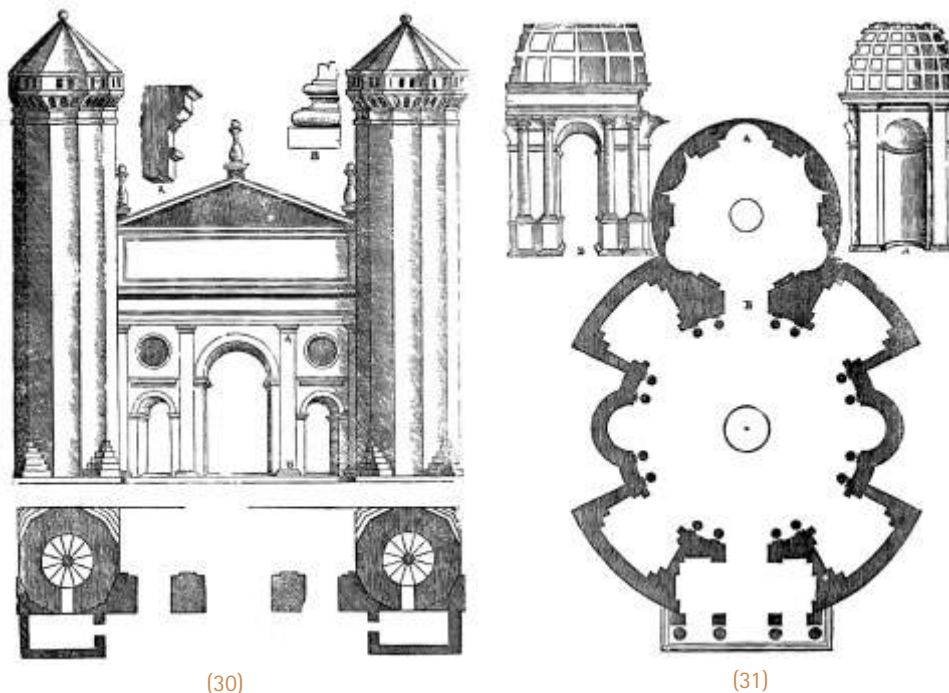
29 – Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, segunda metade do século XVIII. (Cortesia Áurea Pereira da Silva)

mineiras foram duas pequenas igrejas do Rio de Janeiro, o principal porto marítimo de escoamento do ouro, a de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, já mencionada, e São Pedro dos Clérigos (1733-1738, demolida em 1943). Esta última tinha fachada arqueada, nave oval, capelas laterais arredondadas, visíveis do exterior, e torres de forma ambígua, que podem ser interpretadas como redondas ou quadradas (Richard Burton cunhou a expressão irônica "torres redondo-quadradas" para expressar essa ambigüidade).

Robert Smith fez pesquisas em Portugal, em particular no Minho, em busca de evidências que comprovassem a hipótese de uma origem portuguesa para as fachadas arqueadas e as paredes curvas das naves, capelas-mores e torres que distinguem as igrejas cariocas e mineiras. Contudo, o único desenho inteiramente elíptico, visível como tal do exterior e suficientemente precoce e importante para exercer tal influência no Brasil foi a nave, de "forma quase redonda", da primeira igreja do Bom Jesus, perto de Braga (consagrada em 1725), já referida acima. De resto, podemos citar apenas a nave poligonal alongada de São Pedro dos Clérigos, no Porto (1732), obra de Nasoni, duas igrejas com fachadas planas que se projetam para frente entre

(28)





30 – Antigo portão romano de Spello, perto de Assis. (Sebastiano Serlio, *Libro terzo di architettura*, Veneza, 1540, p. LXX-LXXI.)

31 – Templo em ruínas, fora de Roma. (Sebastiano Serlio, *Libro terzo di architettura*, Veneza, 1540, p. XXXI.)

torres de cantos arredondados ou chanfrados. As de Santa Marina (1745), em Vila Nova de Gaia, do arquiteto Nicolau Nasoni (figura 32), e Santos Passos de Guimarães (1769), do arquiteto André Soares (figura 33). E, por fim, uma pequena igreja de nave octogonal, dedicada a Nossa Senhora da Lapa, na pequena cidade de Arcos de Valdevez, 30 quilômetros ao norte de Braga, construída entre 1758 e 1774, com projeto atribuído por Robert Smith a André Soares.

Havia naturalmente a possibilidade de escolha por parte dos portugueses, tanto para os da metrópole quanto do ultramar, de formas arquitetônicas curvilíneas e barrocas, pois dispunham de ilustrações e descrições em livros e gravuras, e de informações transmitidas por imigrantes italianos e centro-europeus. A plena aceitação das ondulantes formas barrocas apenas em Minas Gerais e no Rio de Janeiro é tão intrigante quanto a rejeição geral que sofreram no resto do mundo lusitano. Entretanto, as experiências na província mineira e em seu porto marítimo assumiram formas diferentes. No Rio de Janeiro, Nossa Senhora da Lapa (1747-1755) tem nave redonda. Em Ouro Preto, a igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (iniciada em 1766 com projeto de Manuel Francisco Lisboa, modificada em 1770) apresenta uma fachada ondulante e torres "redondo-quadradas". Há ainda as capelas ouro-pretanas, não datadas, de São José



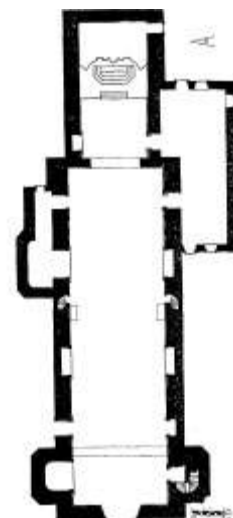
(fachada convexa), São Miguel de Saramenha (abside semicircular) e São João Batista (planta semelhante à forma de uma garrafa).

Pode-se encontrar paralelos, se não precedentes, para todas as características dessas igrejas na arquitetura setecentista do Piemonte e da Europa Central. A fachada da Kollegienkirche, em Salzburgo (1696), projeto de J. B. Fischer von Erlach¹¹, pode muito bem ter chegado ao conhecimento do dr. Sousa Calheiros, entre outros modelos de projetos. Porém, mesmo no caso de se verificarem, de fato, influências centro-européias ou piemontesas em Minas Gerais, isso faria paradoxalmente a arquitetura mineira ainda mais tipicamente portuguesa, já que influências estrangeiras de diversos tipos são um tema recorrente na história arquitetônica das províncias portuguesas, em especial a do Minho.

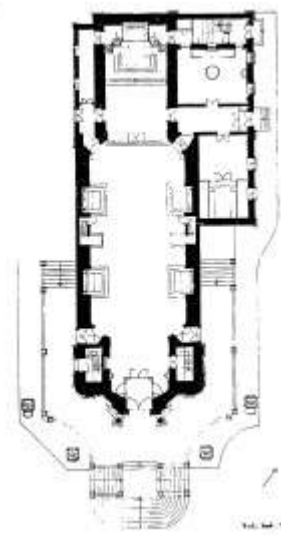
As igrejas da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto e em São João del Rei foram iniciadas em 1766 e 1774, respectivamente, com projetos que a tradição atribui ao Aleijadinho. Representantes do rococó mineiro inteiramente desenvolvido (chamado, por vezes, de estilo Aleijadinho) exemplificam o auge da sofisticada elegância que atingiram a arte e arquitetura do Brasil colônia. Richard Burton, que visitou Minas no inverno (junho/julho) de 1867, dedicou três páginas de *The Highlands of Brazil* à decoração da igreja que denominou "a mais espetacular de São João del Rei, se não de toda Minas Gerais".

As fachadas decoradas e a suavidade rococó das formas dessas duas igrejas franciscanas estão em forte contraste com as robustas linhas convexas barrocas e a falta de ornamentação que caracterizam a de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto. Especialmente notável na igreja de São João del Rei é a sutileza da planta da nave – uma elipse atenuada, quase em forma de tulipa. Por outro lado, a igreja de Ouro Preto também possui grandes méritos. A composição da fachada e a integração das torres são um brilhante sucesso, e o interior não tem paralelos com seus púlpitos, ornamentos da capela-mor e altar-mor (terminado em 1794), de autoria do Aleijadinho. A pintura em *trompe l'oeil* do teto (1801-1812, Manoel da Costa Athaide), como disse Robert Smith, "evoca algo do espírito do rococó do Sul da Alemanha".

Um traço marcante das igrejas do estilo Aleijadinho está na extensa e elaborada ornamentação rococó em relevo aplicada às fachadas, particularmente às portadas, esculpidas em pedra-sabão, esteatita de cor azul-esverdeada, com frisos mistilíneos ondulantes e encrespados na arquitrave. Na década de 1740, Nasoni executou uma série de arquitraves de perfil ondulante e mistilíneo, em construções no Porto e proximidades (figura 34). Mas o motivo não foi mais usado em Portugal, e André Soares não o utilizou



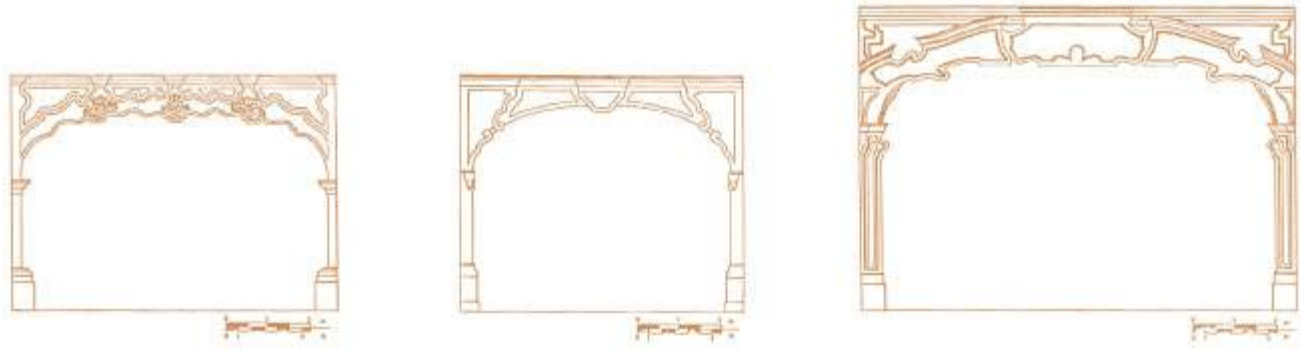
(32)



(33)

32 – Planta da igreja de Santa Marina em Vila Nova de Gaia (Portugal).

33 – Planta da igreja da Consolação e Santos Passos, em Guimarães (Portugal).

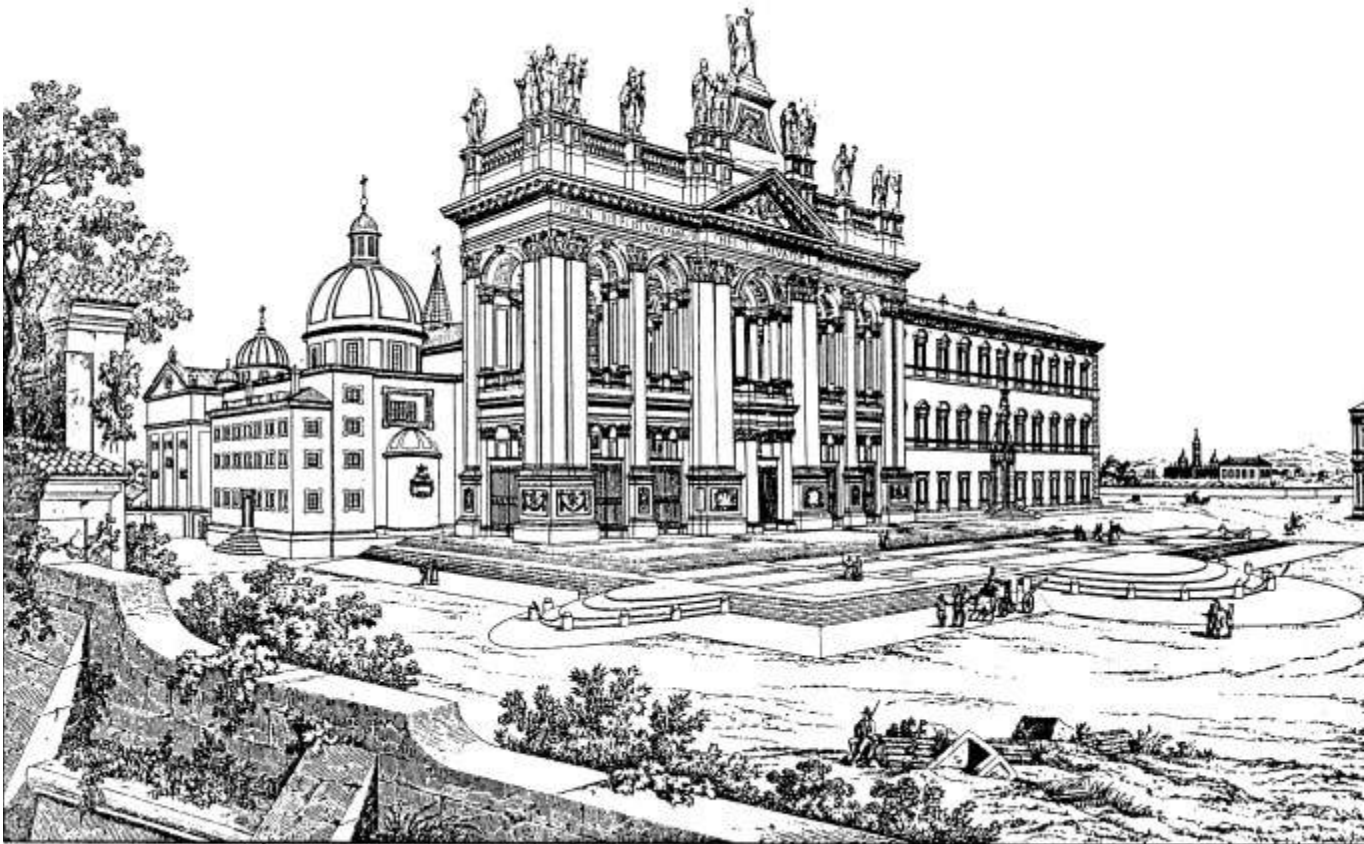


34 – Arquitraves convexos com perfis mistilíneos, em igrejas atribuídas a Nicolau Nasoni, no Porto (Portugal).

nenhuma vez. Assim, surpreende que tenha sido adotado pelo Aleijadinho, em versão refinada, na decoração de suas igrejas. Não obstante, a arquitetura rococó do Minho foi por vezes mais revolucionária do que a de Minas Gerais. Na capela de Malheiros Reimões em Viana do Castelo (que atribuí a André Soares por razões estilísticas), o entablamento foi eliminado – uma liberdade radical raras vezes ousada no Brasil.

O santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, fica no alto de uma colina, e o acesso é feito por um caminho em ziguezague, que passa por seis capelas de Passos (estações da Via Sacra), seguido por uma monumental escadaria dupla que leva ao adro da igreja. A localização retirada e o panorama delimitado por longínquas serras causam extraordinária impressão, e a elegante escadaria curvilínea do adro, com doze estátuas de profetas no parapeito, esculpidas pelo Aleijadinho, constitui imagem inesquecível. As singelas capelas dos Passos e a igreja de desenho convencional (1758–1776) contribuem para o conjunto, não possuindo grandes méritos arquitetônicos em si mesmas. Aqui também os paralelos portugueses foram surpreendentemente mais inovadores, pois as igrejas do Bom Jesus do Monte, perto de Braga (1722–1725), e a de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego (iniciada em 1750), tinham, respectivamente, nave oval e capela-mor octogonal.

A igreja de Congonhas é rodeada por um amplo calçamento limitado por um parapeito. Essa área pavimentada integra o conjunto, comparável ao estilóbato de um templo. Na frente da igreja ela se expande, formando o adro, concebido como um átrio, ou nártex ao ar livre, cuja função era acomodar o excesso de peregrinos para que dali pudessem ouvir, através das portas abertas, o serviço religioso realizado no interior. Assim, o adro constitui uma extensão da igreja, e as paredes fronteiras da escadaria e seus flancos arredondados têm o caráter de uma fachada avançada. Na verdade, o traçado dessas



paredes segue um ritmo alternado côncavo-convexo muito semelhante ao da fachada de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto.

Integradas nesse conjunto, as figuras dos profetas assumem um valor arquitetônico paralelamente ao escultórico, e o efeito global atingido é autenticamente barroco, de concentrada e intensa teatralidade. Pode-se comparar as estátuas de Congonhas às onze que se encontram no topo da fachada da igreja de São João de Latrão, em Roma, de meados do século XVIII, pois em ambos os grupos as figuras gesticulantes desempenham uma função de equilíbrio na composição arquitetônica (figura 35). Em Congonhas, porém, as figuras foram trazidas para a frente e para baixo até o nível do parapeito do adro, relacionando-se com a portada da igreja no plano horizontal, e não vertical, como acontece na igreja de São João de Latrão. Desse ponto de vista, também pode ser reconhecida no conjunto de Congonhas a culminância das experiências do Aleijadinho no desenho tridimensional e decoração de fachadas.

35 – Fachada da igreja de São João de Latrão em Roma. (Paul Marie Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Paris, 1840-57, pr. 226.)

ARQUITETURA CIVIL

O modesto desempenho da arquitetura civil brasileira do século XVI ao XVIII reflete a situação colonial do país. Na falta de monarca residente no período anterior a 1808, não existiam, em conseqüência, palácios reais. A posição de governador-geral ou vice-rei diferia muito da que desfrutavam os príncipes independentes na Europa, mesmo os de menor importância, que tinham liberdade para imitar Versalhes – e assim o faziam. Muito pouco poder efetivo era delegado de Lisboa a Salvador ou ao Rio de Janeiro, e menos ainda às capitanias. Minas Gerais, situada no interior, usufruía de uma independência ligeiramente maior, devido à sua localização remota. Entretanto, o governo da metrópole tinha tanto ciúme de sua autoridade que instituiu um decreto em 27 de novembro de 1730 proibindo o governador de Minas de qualificar sua residência de palácio. O status das cidades brasileiras é comparável ao das capitais provincianas da metrópole, não sendo portanto de esperar a existência de palácios como os de Mafra e Queluz nas proximidades de Salvador ou Rio de Janeiro, da mesma forma que não são encontrados em Portugal próximos às cidades de Évora, Coimbra ou Porto. O Brasil era a “vaca leiteira” de Portugal, e qualquer gasto em edifícios governamentais só serviria para reduzir os lucros que o país produzia. Em marcante contraste com essa situação, a Igreja e as ordens religiosas eram por natureza menos centralizadas, e desfrutavam de considerável independência em relação a suas instituições de origem, como demonstra claramente a fisionomia urbana das cidades coloniais. Entretanto, de um modo geral, observa-se certo paralelo entre a arquitetura civil e a religiosa. Juan Giuria lembrou que, contrastando com a prática na América espanhola, a fórmula comumente adotada nas fachadas de igrejas nas cidades litorâneas brasileiras é praticamente idêntica, sob o entablamento principal, à fachada de um palácio.

Quanto às residências contemporâneas a essas obras, mesmo que individualmente tenham poucas pretensões arquitetônicas, em conjunto são de alta qualidade e valor estético, constituindo o pano de fundo contra o qual se elevam as grandes obras mais elaboradas, representadas pelas igrejas e conventos, que dominam a cena em altura e volume. Numa atitude louvável e adiantada para a época, reconhecendo o valor insubstituível da paisagem colonial completa e integrada, em 1933 o governo brasileiro tombou como monumento nacional a cidade de Ouro Preto em sua totalidade, em vez de simplesmente emitir decretos para preservação individual dos edifícios principais.

As obras mais ambiciosas da arquitetura civil colonial foram as casas de câmara, as residências dos governadores e bispos, as casas rurais ou solares das famílias patricias



e as casas-grandes de engenhos e fazendas. Sobrevivem algumas casas de câmara setecentistas, das quais o exemplo mais ilustre é o magnífico edifício de Ouro Preto que, segundo a tradição, conjuga casa de câmara e cadeia. Iniciado em 1784, conforme um projeto do governador Luiz da Cunha Menezes, que era arquiteto amador, fica em frente à residência do governador (segundo quartel do século XVIII, projeto atribuído ao engenheiro militar José Fernandes Pinto Alpoim), do lado oposto da praça, sobre a elevação central, criando assim um foco panorâmico monumental que atrai e integra a cidade, que sem isso seria irregular, dispersa e centrífuga. Entretanto, como obras individuais, as mais admiráveis residências oficiais no Brasil colônia foram o palácio dos vice-reis no Rio de Janeiro e o palácio do arcebispo da Bahia (construído em 1707-1715), uma estrutura cúbica maciça de imponente solenidade. Também notável, embora de maneira muito diversa, é o elegante edifício jônico da Associação Comercial da Bahia, em estilo regência inglês, na cidade baixa de Salvador (1815-1817, arquiteto tenente-coronel C. D. da Cunha Fidié), que testemunha a importância das atividades comerciais na vida colonial. No fim do período colonial, a situação se transformou com a presença da Corte portuguesa no Rio de Janeiro (1808-1821). Um grupo de artistas franceses liderados pelo pintor Joachim Lebreton, convidados para fundar uma academia de belas-artes, chega ao Rio de Janeiro em 1816. Entre eles estava o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), que projetou vários edifícios públicos importantes, assegurando a predominância do gosto francês no Brasil durante bem mais de um século.

É preciso lembrar que, sendo a arquitetura uma arte social, o projeto das residências particulares merece também atenção especial. A categoria é vasta, abrangendo desde cabanas de pau-a-pique de um ou dois cômodos até residências urbanas de pedra, grandes até mesmo para padrões europeus, tais como a Casa dos Contos em Ouro Preto. Terminada em 1787 para residência de João Rodrigues de Macedo, tinha cunhais de pedra, torreão central em mirante, magnífica escadaria de pedra, pátio interno e até um jardim, aparentemente o único jardim colonial que sobreviveu no Brasil.

Já na virada do século XVII foram construídas belas casas no centro da cidade de Salvador, entre as quais o Solar Saldanha, da primeira década do século XVIII, tem particular interesse devido a sua decoração. A porta principal e as janelas acima dela são circundadas por ornamentos esculpidos do mesmo tipo dos que decoram a fachada da igreja da Ordem Terceira franciscana (1702-1703). Se Gabriel Ribeiro foi de fato responsável por esta última obra, provavelmente também foi o autor do portal do Solar Saldanha. Entrando por esse imponente portal chegava-se a um vestibulo com uma bela

escadaria de pedra que se dividia acima do patamar em dois lances, dando acesso ao piano nobile, onde a família residia. Nas salas de recepção na frente da casa, o teto era de painéis de azulejos assinados e datados de c. 1703, representando cenas de caça, pastoris e mitológicas, emolduradas por elaboradas faixas ornamentais. Na pequena capela que dava para o salão principal, ficava um magnífico painel de azulejos emoldurado. O especialista Santos Simões avaliou a azulejaria do Solar Saldanha entre as mais importantes do mundo lusitano.

A disposição interna do Solar Saldanha e de outras casas da cidade de Salvador segue, como em outros lugares do Brasil colônia, a distribuição portuguesa tradicional dos aposentos, que já aparece em uma casa de Olinda no pátio de São Pedro, datando provavelmente do início do século XVII. Segundo esse plano, o andar térreo apresentava um vestíbulo dando acesso à escada e a um corredor que levava ao quintal nos fundos da casa, onde também se guardavam animais. Ainda no andar térreo, havia um quarto de hóspedes, às vezes uma loja, depósitos, locais para os escravos e peças separadas para diversas tarefas domésticas. No primeiro andar ficava uma grande sala de recepções com varanda ou portas-janelas com balcões, dando para a rua ou praça. Dessa sala, um corredor central levava ao fundo da casa, tendo de cada lado pequenos quartos ou alcovas, muitas vezes sem janelas, alguns utilizados como quartos de dormir. Nos fundos, havia uma ampla sala de jantar e a cozinha, com uma escada externa descendo para o quintal.

A casa-grande do senhor do engenho ou fazendeiro também seguia o padrão, mais ou menos constante, derivado das práticas costumeiras em Portugal, chegando às vezes a ponto de preservar a torre, símbolo do status aristocrático nos solares portugueses. Outras características tradicionais são o telhado de quatro águas, a escadaria externa e a varanda ou *loggia*, cujo telhado inclinado com vigas aparentes era sustentado por uma fileira de grossas colunas ou pilares de pedra, em geral de ordem toscana. Um belo exemplo é a casa-grande da fazenda Colubandé, Rio de Janeiro, de meados do século XVIII. Quanto à construção, essas varandas se assemelham muito ao andar superior de alguns claustros portugueses e brasileiros, inclusive o da igreja de São Francisco em Salvador, descrito acima. Havia também uma capela, independente ou incorporada à casa. Ocasionalmente capelas desse tipo se sobressaíam pela arquitetura ou pela decoração, ou mesmo por ambas, como é o caso da extraordinária capela de Nossa Senhora da Penha (1660) do Engenho Velho, situado na confluência do ribeirão do Iguape com o rio Paraguaçu, no recôncavo baiano.

A mais interessante de todas as casas rurais brasileiras do período colonial que ainda subsistem, e também a mais antiga (ainda que em ruínas), é a Casa da Torre, em



Tatuapara, no litoral nordeste de Salvador, construída pelo fazendeiro Garcia d'Ávila (falecido em 1607), criador de gado com extensos rebanhos. Já em 1584, registrava-se a existência dessa casa, ampliada pelo neto de Garcia, Francisco, entre 1607 e 1624. É notável por sua construção maciça em alvenaria e por sua torre, sua capela hexagonal e pátio aberto da entrada, com alas simétricas em arcadas¹², planta que começou a ser adotada em Portugal apenas na primeira metade do século XVII.

Embora houvesse poucas variações nas características principais da arquitetura civil em todo o período colonial, ocorreram muitas pequenas variações regionais, que foram retratadas com extremo apuro por José Wasth Rodrigues. E por fim é preciso lembrar que vários registros valiosos sobre monumentos antigos já desaparecidos chegaram até nós em consequência à invasão e colonização holandesa no Nordeste do Brasil (1621-1654). Consta que, em Olinda, os invasores admiraram as casas de pedra que ali encontraram. As igrejas que tinham alguma pretensão arquitetônica foram representadas magistralmente por Frans Post, que esteve no Brasil de 1637 a 1644, como pintor do conde Maurício de Nassau. As encantadoras paisagens de Post retratando o interior pernambucano mostram também os engenhos e as humildes igrejas de aldeia, semelhantes a galpões, com seus alpendres caracteristicamente portugueses. A obra arquitetônica mais ambiciosa dos próprios holandeses ficava na sua capital, Recife, onde foi erigido um palácio para o governador em 1639-1642, flanqueado por torres (que desempenhavam as funções de farol e observatório) e rodeado por um pátio. Esse palácio, destruído por volta de 1782, não exerceu influência na arquitetura civil do Brasil.

ESCULTURA, PINTURA, AZULEJOS

O desenvolvimento estilístico do retábulo português e brasileiro nos séculos XVII e XVIII, das formas da Renascença tardia até o neoclássico, passando pelo barroco e rococó, já foi exaustivamente analisado e ilustrado por Robert Smith e Germain Bazin, mas seria interessante verificar alguns aspectos da razão de ser desse elaborado elemento decorativo em que se gastavam recursos tão vultosos.

O objetivo ou resultado psicológico dos decorações de talha talvez fosse o de ofuscar e hipnotizar quem a contempla, ou criar um deslumbramento visual. O objetivo artístico é mais preciso e específico: desfazer a impressão, descrita por Richard Burton de maneira tão expressiva, de que o visitante "se encontra em um grande galpão"¹³, sensação que a simplicidade arquitetônica desse espaço em paralelepípedo produz. O retábulo, com seus minuciosos entalhes e rico revestimento dourado, atrai o olhar magneticamente, ampliando o espaço e dissolvendo seus limites, com sugestões de vibração e movimento.

A cor também entra nesse processo de desintegração visual, a ornamentação em madeira esculpida, polida e dourada (talha), vibrando em conjunto com os vermelhos, verdes e violetas das imagens pintadas e com o azul-claro e escuro dos azulejos e o marrom ou negro do jacarandá envernizado.

O impacto desses efeitos cromáticos e escultóricos aparece realçado de formas diversas, nos interiores em estilo barroco e rococó, verdadeiramente maravilhosos, da capela de Nossa Senhora do Ó em Sabará, Minas Gerais (segundo quartel do século XVIII), Nossa Senhora da Conceição dos Militares (c. 1740-1780) e Nossa Senhora da Conceição das Jaqueiras (terceiro quartel do século XVIII), ambas em Recife.

Podemos considerar definitiva a extensa compilação realizada por Santos Simões dos conjuntos de azulejos que ainda restam do Brasil colônia. Não havendo manufatura local, todos eram importados de Portugal. A partir do século XVII, o gosto pelos azulejos se estabeleceu com tanta firmeza que às vezes eram imitados por fac-símiles pintados. Normalmente, só azulejos da mais alta qualidade eram enviados ao Brasil, de modo que os exemplares brasileiros estão entre os melhores existentes de sua época e tipo – sendo que alguns são únicos no gênero. Acrescente-se que no Brasil, já no século XVIII, se começou a usar extensamente o azulejo monocromático português, para embelezar o exterior dos edifícios e as cúpulas das torres, como no convento franciscano de João Pessoa (Paraíba), muito antes que esse costume fosse adotado em Portugal. Os azulejos não eram habitualmente usados para ex-votos, porém em Nossa Senhora da Boa Viagem, em Salvador, há notáveis painéis azulejados de meados do século XVIII, representando milagrosos salvamentos da morte no mar.

O conhecido recurso de abrir visualmente um teto ou abóbada por meio de uma pintura em trompe l'oeil foi desenvolvido pelos artistas italianos seiscentistas a fim de dar aos fiéis nas igrejas barrocas uma visão das apoteoses e molduras arquitetônicas representadas numa perspectiva em marcada profundidade. As técnicas para se conseguir essa maneira, altamente eficiente, de mascarar os limites arquitetônicos reais, eliminando-os visualmente, e tornando ilimitado o espaço interior, foram disseminadas em toda a Europa pelo tratado didático do padre Andrea Pozzo, S. J.¹⁴. Esses segredos¹⁵ também foram transmitidos por seus praticantes, no caso de Portugal, pelo florentino Vincenzo Bacherelli, que chegou em Lisboa por volta de 1700 e instruiu diversos pintores portugueses nessa arte, que adquiriu imensa popularidade. O exemplo mais antigo desse tipo de teto no Brasil é o da igreja de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro (iniciada em 1737, Caetano da Costa Coelho). Dali em diante foram pintados muitos outros, notadamente nas igrejas



de Salvador e Recife e, como já foi visto, continuaram a ser pintados até o século XIX em Minas Gerais, embora poucos conseguissem alcançar uma total consistência de perspectiva ou um esboço tecnicamente correto.

Esse novo tratamento ilusionista substituiu os sistemas mais antigos de decoração de tetos e abóbadas em caixotões ou painéis compartimentados, em geral seguindo os padrões de Serlio. A abertura vertical do espaço fechado da igreja, realizada pela pintura em *trompe l'oeil*, encontrou paralelo nos novos desenhos para o retábulo aberto, que substituíram as composições emolduradas e fechadas com firmeza por arcos concêntricos. Essas duas revoluções estilísticas paralelas, que visavam ambas a dissolução das restrições espaciais, ocorreram, em Portugal, no primeiro quartel do século XVIII e, no Brasil, no segundo quartel.

A arte no Brasil colônia atingiu um ponto culminante na primeira década do século XIX, com as pinturas de tetos em estilo rococó de Manoel da Costa Athaide, e as estátuas dos profetas de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, para a igreja de peregrinação de Congonhas do Campo. Esta última obra tem atraído permanente interesse e admiração, desde a visita de Auguste de Saint-Hilaire a Congonhas em 1818¹⁶. Na época atual, apesar de já ter sido objeto de excelentes estudos e comentários diversos, alguns pontos como a escolha dos profetas, sua localização no adro e as inscrições que trazem, levantam questões ainda não respondidas de maneira adequada.

O Aleijadinho foi também responsável por algumas, senão todas as 64 figuras talhadas em madeira abrigadas nas seis Capelas dos Passos, na encosta que leva à igreja de Congonhas. Ainda não se fez uma comparação detalhada entre as figuras isoladas e em grupo desses Passos e aqueles que se encontram em vários centros de peregrinação em Portugal, podendo ser considerados como precedentes de Congonhas, comparação essa que poderia elucidar questões relativas à composição original dos grupos brasileiros. Entre os principais precedentes do conjunto de Congonhas encontram-se Santo Antônio dos Olivais, em Coimbra, e Senhor Bom Jesus de Bouças, em Matosinhos, perto do Porto, ambos do segundo quartel do século XVIII, dispostos em seis capelas. Um pouco mais tarde temos as versões mais elaboradas, em jardins com fontes na encosta de uma colina, como em Bom Jesus do Monte, perto de Braga, e Nossa Senhora dos Remédios, perto de Lamego.

Entretanto, não se pode exagerar a correspondência entre os santuários de Congonhas e Braga. Das 19 estátuas de pedra de Braga, só Isaías e Jeremias constam entre os doze de Congonhas, e a semelhança assinalada por Robert Smith entre o Pôncio Pilatos de Braga e o Naum do Aleijadinho é insuficiente para contrabalançar a discrepância

36 – Detalhe do Grupo da
Coroação de espinhos.
Esculturas de Aleijadinho.



iconográfica entre as duas estátuas. Quanto aos jardins com fontes, não sobrou quase nenhum resquício em Congonhas, embora, aparentemente, as intenções tenham sido diferentes. Burton registra que, "quando forem terminadas [as Capelas dos Passos em Congonhas], o lugar será usado como cemitério para os que possuem recursos para tanto". Em diversos aspectos há uma correspondência muito mais estreita entre essas seis singelas capelas quadradas de Passos em Congonhas e o mesmo número de capelas, também pequenas e despretensiosas, em Coimbra e em Matosinhos, filiando-se naturalmente o santuário brasileiro ao último. A irmandade responsável pela encomenda das figuras dos Passos ao Aleijadinho, em 1796, tinha sem dúvida à disposição descrições detalhadas dos grupos de figuras de Braga, a exemplo da *Descrição* de M. A. Vieira, publicada três anos antes, já referido acima.

Certas manifestações de arte popular colocam problemas estéticos, como é o caso do super-realismo desses *tableaux vivants*, obtidos sobretudo através de figuras estereotipadas ou caricatas, que poucos críticos se dispuseram a aceitar como arte de alto nível. Até mesmo Samuel Butler, excepcionalmente favorável, defendeu apenas as obras de melhor qualidade em Varallo¹⁷. Em Congonhas, onde um escultor de gênio, o Aleijadinho, foi responsável pelas figuras dos Passos (figura 36), essas questões não podem ser ignoradas. Assim, tem havido uma tendência para selecionar algumas dessas estátuas, consideradas como possuidoras de mérito artístico, e atribuí-las ao próprio Aleijadinho, considerando as demais como obras de seus assistentes.



A verdade é que o Aleijadinho foi contratado para executar as figuras dos Passos, e foi pago por esse trabalho, entre 1796 e 1799. Em seguida foi contratado para os doze profetas, e recebeu pagamentos relativos a essa tarefa durante os anos de 1800-1805. Não temos motivos para negar a ele e sua oficina o crédito para ambas as obras, embora se possa discutir, naturalmente, o quanto ele mesmo executou e o quanto foi realizado por assistentes, seguindo suas instruções. Entretanto, em ambos os casos, ele próprio deve ter controlado o trabalho e assumido a responsabilidade pela execução do contrato. Portanto, uma conclusão se impõe: o Aleijadinho teria sido um artista irregular, como demonstram as variações de qualidade em suas obras, talvez fruto da progressão da enfermidade deformante que o acometeu.

Das considerações expostas fica evidente que o estudo da arte e da arquitetura do Brasil colônia não pode ser visto em sua significação completa, isoladamente da metrópole portuguesa. Essa relação era tão estreita que, do ponto de vista da história da arte, o Brasil de antes da independência (1822) deve ser considerado como parte de Portugal, tanto quanto, por exemplo, o Minho. E, assim como encontramos significativas expressões idiossincráticas na arte do Minho, também encontramos notáveis manifestações de individualidade artística no Brasil. Não houve contribuição artística indígena ou africana que estimulasse ou explicasse a individualidade brasileira, e a ocupação holandesa de Pernambuco (1630-1654) não teve posteridade artística. Devem portanto ser atribuídas a outras causas as características originais da arquitetura e da arte do Brasil colonial. Entre essas causas estão, em primeiro lugar, a influência das gravuras e livros ilustrados (em especial os tratados de arquitetura) e, em segundo, as contribuições pessoais feitas por italianos e centro-europeus que vieram trabalhar no Brasil, até hoje pouco documentadas, excetuando-se as do arquiteto italiano Antônio José Landi, ativo em Belém do Pará no final do século XVIII. Em terceiro lugar, a ocorrência tardia dos estilos artísticos no Brasil lhes possibilitou um maior desenvolvimento posterior, tendo em vista que já estavam ultrapassados na Europa. Por fim, temos o caso especial de Antonio Francisco Lisboa, um extraordinário talento artístico individual. Merece ainda ser dita uma última palavra a respeito de uma característica geral que distingue a produção colonial brasileira, e que nunca deixa de impressionar o visitante familiarizado com a arte e a arquitetura de Portugal e de outras partes do mundo lusitano. Trata-se do alto padrão de execução da mão-de-obra que os colonizadores portugueses na América exigiam e obtinham, daí resultando a alta qualidade da maior parte das obras, fossem importadas de Portugal ou executadas no Brasil.

NOTAS

- 1 – Cf. Pietro Sardi, *Corno dogale della architettura militare* (Veneza, 1639, p. 47).
- 2 – Girolamo Maggi e Giacomo Fusto Castriotto, *Della fortificatione* (2. ed., Veneza, 1584, livro 3, capítulos 1 a 8. Primeira edição em 1564).
- 3 – William Beckford, *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha* (Londres, 1835).
- 4 – Serlio, *Libro quarto di architettura* (Veneza, 1537. 25 edições subsequentes em sete línguas, 1544-1619).
- 5 – Serlio, *Libro quinto di architettura* (Paris, 1547. 13 edições subsequentes em seis línguas, 1551-1619).
- 6 – Serlio, *Libro terzo di architettura* (Veneza, 1540. 20 edições subsequentes em sete línguas, 1544-1619).
- 7 – Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1. ed., Roma, 1562).
- 8 – M. A. Vieira, *Descrição do Sanctuário* (Lisboa, 1793, capítulo 16).
- 9 – Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale* (Veneza, 1615, figura 21. Numerosas edições posteriores em cinco línguas.)
- 10 – Padre Inácio da Piedade Vasconcelos, *Artefactos symmetriacos e geometricos* (Lisboa, 1733).
- 11 – J. B. Fischer von Erlach, *Entwurff Einer Historischen Architectur* (Viena, 1721, livro 4, prancha 9. Edições posteriores em Leipzig, 1725 e 1742; e Londres, 1730 e 1737).
- 12 – Esta disposição lembra a do Château de Bury, na França de 1511.
- 13 – Ver nota 8 do artigo "O estilo Aleijadinho e as igrejas setecentistas brasileiras", desta coletânea.
- 14 – Andrea Pozzo, S. J., *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1693-1700. Edições posteriores em italiano, latim, alemão e inglês).
- 15 – O termo "segredos" era usual no século XVIII para expressar conhecimentos técnicos ou práticos para o exercício de um ofício, execução de objetos artesanais etc. [N. O.]
- 16 – Saint-Hilaire, *Voyage dans le district des diamans et sur le littoral du Brésil* (Paris, 1833).
- 17 – Samuel Butler, *Ex-voto* (Londres, 1888, capítulo 6).



NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

A extensa literatura crítica hoje à disposição dos estudiosos, abrangendo a maioria dos aspectos da arte e da arquitetura do Brasil colônia, remonta a 1937, quando apareceram os primeiros números da *Revista* e das *Publicações* do antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), do Ministério da Educação e Cultura, atualmente Secretaria do Ministério da Cultura. Essas duas séries forneceram uma sólida base de documentação e análise crítica, que abriu o caminho para os estudos diligentes.

No mesmo ano de 1937 foi publicado o primeiro estudo importante sobre a arquitetura colonial brasileira como um todo: Juan Giuria, "La riqueza arquitectónica de algunas ciudades del Brasil", in *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueologia* (Montevideu, n. 8, 1937). Desde então, apareceram três outros estudos abrangentes de alta qualidade: Robert C. Smith, "The Arts in Brazil", in *Portugal and Brazil* (ed. H. V. Livermore, Oxford, 1953); Germain Bazin, *L'architecture religieuse baroque au Brésil* (Paris, 1956-1958, 2 v.) e Augusto Carlos da Silva Telles, *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil* (Rio de Janeiro, 1975).

Entre os estudos que se limitam a determinadas regiões do país, os seguintes são especialmente valiosos: quanto à Bahia, Edgard de Cerqueira Falcão, *Relíquias da Bahia* (São Paulo, 1940), com ótimas ilustrações, e Robert C. Smith, *Arquitetura colonial bahiana* (Salvador, 1951), que contém outros estudos específicos bastante úteis. No que se refere à Bahia, Pernambuco e Paraíba, ver Clarival do Prado Valladares, *Aspectos da arte religiosa no Brasil – Bahia, Pernambuco, Paraíba* (Rio de Janeiro, 1981), com ótimas ilustrações. Quanto a Minas Gerais, ver Robert C. Smith, "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil", in *The Art Bulletin* (n. 21, 1939); Edgard de Cerqueira Falcão, *Relíquias da terra do ouro* (São Paulo, 1946; 2. ed., 1958), com ótimas ilustrações; Sylvio de Vasconcellos e Renée Lefrève, *Minas, cidades barrocas* (São Paulo, 1968; 2. ed., 1977). Para Ouro Preto, ver Paulo F. Santos, *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto* (Rio de Janeiro, 1951), com levantamentos de plantas, elevações e cortes.

Além das bem documentadas monografias sobre igrejas específicas, publicadas nas duas séries do SPHAN, outros importantes estudos são: Pedro Sinzig, "Maravilhas da religião e da arte na igreja e no convento de São Francisco da Bahia", in *RIHGB* (n. 165, 1932; publicado em separata em 1933); Robert Smith, "Nossa Senhora da Conceição da Praia and the Joanine Style in Brazil", in *Journal of the Society of Architectural Historians* (n. 14, 1956) e "Santo Antônio do Recife", in *Anuário do Museu Imperial* (n. 7, 1946); Augusto Carlos da Silva Telles, *Nossa Senhora da Glória do Outeiro* (Rio de Janeiro, 1969); Mário Barata, *Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro, 1975); e Robert C. Smith, *Congonhas do Campo* (Rio de Janeiro, 1973).

A arte e a arquitetura associadas a determinadas ordens religiosas deram origem a alguns estudos especializados. Entre os que se referem aos jesuítas, os seguintes merecem menção: Lúcio Costa, "Arquitetura dos jesuítas no Brasil", in *Revista do SPHAN* (Rio de Janeiro, n. 5, 1951) e Serafim Leite, *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil* (Lisboa, 1953). Quanto aos beneditinos, há os trabalhos de D. Clemente da Silva Nigra, em particular *Frei Bernardo de São Bento* (Salvador, 1950) e *Os dois escultores, Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus, e o Arquiteto Frei Macário de São João* (Salvador, 1971).

Quanto a artistas individuais, o Aleijadinho, como é natural, mereceu as maiores atenções. Sua primeira biografia, por Rodrigo José Ferreira Brêtas, "Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho" (1858), foi republicada pelo SPHAN em 1951. Embora a monografia de Germain Bazin, *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, (Paris, 1963), ainda não tenha sido superada, é também valiosa a obra de Sylvio de Vasconcellos, *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho* (São Paulo, 1979).

No campo da arquitetura civil os trabalhos de maior importância continuam sendo as obras de Robert C. Smith, "Arquitetura civil no período colonial", in *Revista do SPHAN* (Rio de Janeiro, n. 17, 1969) e José Wasth Rodrigues, *Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil* (2 ed., São Paulo, 1975). Há alguns estudos sobre prédios isolados nas publicações do SPHAN, aos quais se soma o artigo de Robert C. Smith, "A Brazilian Merchants Exchange", in *Gazette des beaux-arts* (1951). Quanto à arquitetura militar, o exame mais detalhado de um grupo representativo de fortalezas é o de Gilberto Ferrez, *Rio de Janeiro e a defesa do seu porto: 1550-1800* (Rio de Janeiro, 1972, 2 v.). O trabalho de Luís Silveira, *Ensaio de iconografia das cidades portuguesas do Ultramar* (Lisboa, 1957, v. 4) fornece documentação básica sobre as cidades coloniais brasileiras, enquanto Sylvio de Vasconcellos, em *Vila Rica – Formação e desenvolvimento* (Rio de Janeiro, 1951; 3 ed., São Paulo, 1977), examina com bastante profundidade uma importante cidade colonial.

Quanto à azulejaria, a obra definitiva é a de J. M. dos Santos Simões, *Azulejaria portuguesa no Brasil: 1500-1822* (Lisboa, 1965). Os famosos azulejos do Convento franciscano de Salvador estão bem ilustrados na obra de Silvanisio Pinheiro, *Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia*, Salvador, 1951.

Conhecer os desenvolvimentos artísticos ocorridos na metrópole é indispensável para se apreciar a arte e a arquitetura do Brasil colônia. Nesse sentido, são particularmente úteis os estudos portugueses de Robert C. Smith, em especial: "João Frederico Ludovice", in *The Art Bulletin* (n. 18, 1936); *A talha em Portugal* (Lisboa, 1962); *Nicolau Nasoni* (Lisboa, 1967); *The Art of Portugal 1500-1800* (Londres, 1968); *Frei José de Santo Antônio Ferreira Vilaça* (Lisboa, 1972, 2 v.) e *André Soares* (Lisboa, 1973).

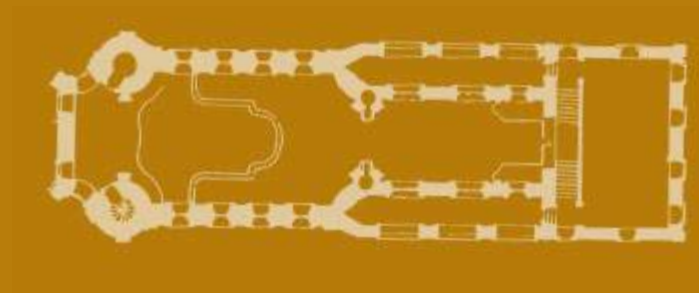


Por fim, diversas informações valiosas sobre a arte e a arquitetura coloniais se encontram nos registros, tanto literários como gráficos, elaborados por antigos viajantes que vieram ao Brasil. No século XVII, há as pinturas de Frans Post (monografia básica: Erik Larsen, *Frans Post, interprète du Brésil*, Amsterdam e Rio de Janeiro, 1962). No século XIX, o registro mais importante é o de Richard Burton, *Explorations of the Highlands of Brazil* (Londres, 1869, 2 v.), autor que demonstrou vivo interesse pelas igrejas coloniais, algumas das quais ainda estavam em processo de construção durante sua visita.

Em conclusão, deve-se mencionar a obra de Clarival do Prado Valladares, *Nordeste histórico e monumental* (Bahia, 1982-1990, 4 v.), um registro com magníficas ilustrações da arquitetura e da arte coloniais no nordeste brasileiro, do Maranhão até a Bahia.

Entre os estudos mais recentes sobre a arte colonial brasileira merecem particular atenção os de Augusto Carlos da Silva Telles, "O barroco no Brasil: análise da bibliografia crítica e colocação de pontos de consenso e de dúvida", in *Revista do SPHAN* (Rio de Janeiro, n. 19, 1984); Benedito de Lima Toledo, "Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó", in *História geral da arte no Brasil* (coord. Walter Zanini, São Paulo, 1983, v. 1); José Luis da Mota Menezes, "O século XVII e o Brasil holandês", in *História geral da arte no Brasil* (São Paulo, 1983, vol. 1) e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *Aleijadinho, Passos e Profetas* (Belo Horizonte, 1984), *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (São Paulo, 2003) e *Aleijadinho e sua oficina. Catálogo de esculturas devocionais*. (Rio de Janeiro, 2003) [N. O.].

E finalmente merece registro especial a excelente síntese de Augusto da Silva Telles em *O Patrimônio construído. As 100 mais belas edificações do Brasil* (Rio de Janeiro, 2003).



TERMOS DESCRITIVOS
DE ESTILOS
ARQUITETÔNICOS

COM ESPECIAL REFERÊNCIA AO BRASIL E A PORTUGAL

8





TERMOS DESCRITIVOS DE ESTILOS ARQUITETÔNICOS COM ESPECIAL REFERÊNCIA AO BRASIL E A PORTUGAL

TERMOS ESTILÍSTICOS EM GERAL

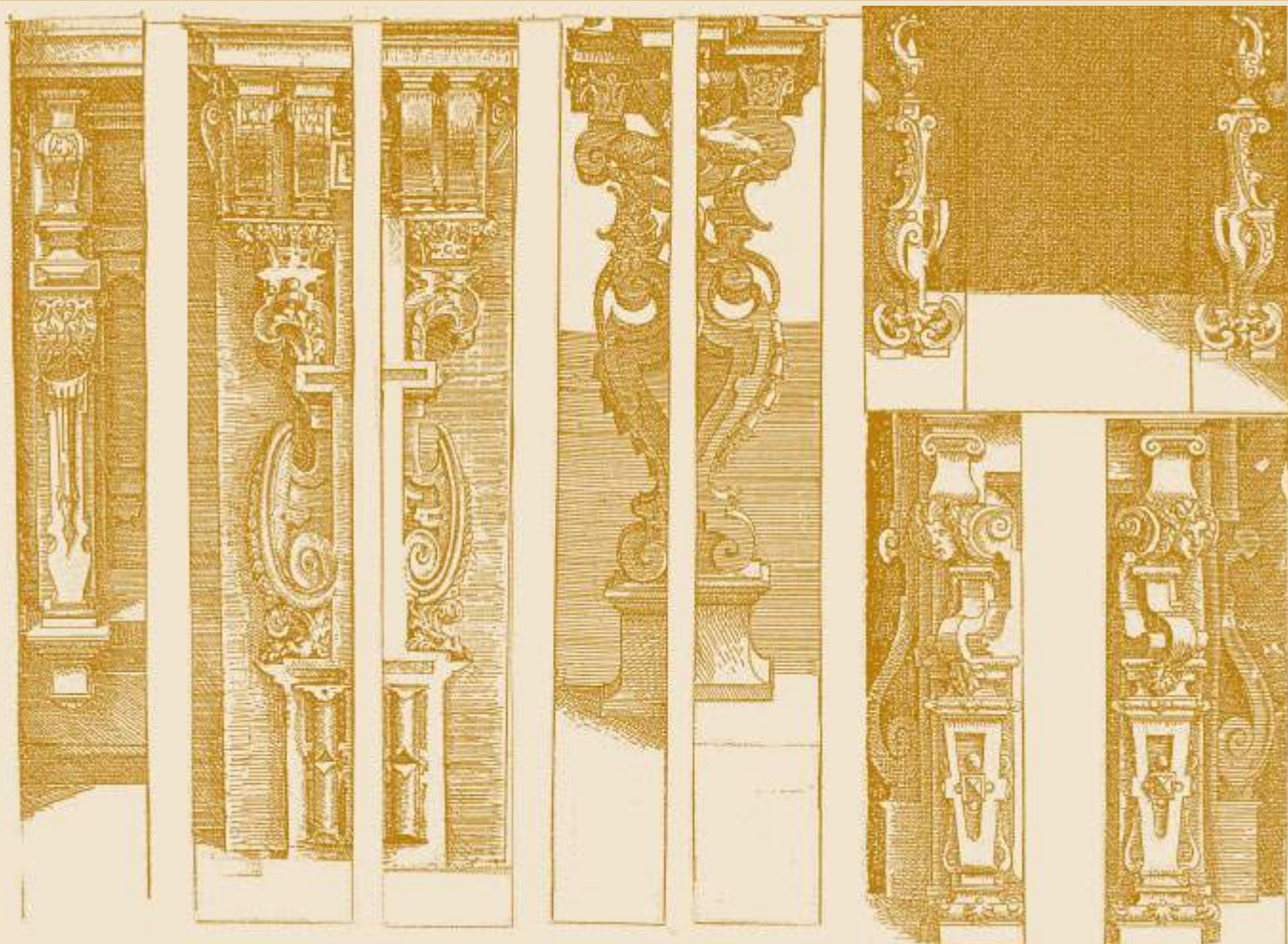
Como todo edifício importante possui sua originalidade própria, os historiadores da arquitetura devem, em princípio, considerar cada um deles em separado. Mas é também conveniente e útil agrupar os edifícios em categorias. Por exemplo, cronologicamente pela data de construção, funcionalmente pelo uso ou finalidade, ou estilisticamente pelo caráter da arquitetura. Se as classificações por datas e funções oferecem poucos problemas, as por estilo, ao contrário, têm o inconveniente grave dos significados variados que podem ser conferidos aos termos estilísticos por historiadores diversos, em diferentes épocas e países. Da mesma forma, características específicas de edifícios podem receber graus de avaliação distintos, segundo o crítico que os analisa. Alguns críticos, por exemplo, dão pouca importância aos aspectos internos, enquanto outros virtualmente ignoram os conjuntos, analisando as construções como se se tratassem de objetos escultóricos independentes.

Deve-se aceitar preliminarmente que, embora úteis e até mesmo essenciais, os termos estilísticos são até certo ponto subjetivos, carecendo de maior precisão. Discussões como a da classificação de um edifício como pertencendo ao estilo da Contra-reforma, do barroco inicial ou do maneirismo refletem apenas compreensões diferentes do significado dos termos.

Alguns críticos pretendem que os termos estilísticos não devam limitar-se a classificar o visível, ou seja, as características formais da arte e da arquitetura, devendo também levar em conta o conteúdo espiritual das obras, isto é, as intenções, aspirações e filosofia dos clientes e dos autores dos projetos, e as reações intelectuais e emocionais que procuravam provocar. Entretanto, as opiniões tendem a divergir no que diz respeito às intenções e aspirações dos construtores.

Anthony Blunt sustenta, por exemplo, que a arquitetura barroca deve ser considerada como um estilo "retórico" criado em Roma no segundo quartel do século XVII, visando imprimir nos visitantes a imagem da autoridade da Igreja por meio de edifícios que impressionam e fazem apelo tanto às emoções quanto ao intelecto. Para Blunt, portanto, o conteúdo do termo estilístico barroco inclui, necessariamente, uma referência clara ou implícita a essa finalidade retórica, por ele atribuída aos criadores do estilo (Blunt, 1973).

Este artigo foi escrito originalmente para o II Congresso do Barroco no Brasil, realizado em Ouro Preto, em setembro de 1989. pp. 192-204.



1 – Proto-quartelões from
Wendel Dietterlin,
Architectur Nümburg, 1598.
Plates 51,69,76,108,109.
Acervo John Bury.

Essa posição contrasta com a de Max Dvorak, expressa cinqüenta anos antes, para quem o objetivo da arquitetura barroca era o de expressar a crença religiosa e filosófica, segundo a qual o material e terreno se subordinavam ao espiritual e divino (Dvorak, 1927).

Outro eminente estudioso, Leo Balet, alguns anos depois de Max Dvorak, baseando-se no fato de o período de voga do barroco (a maior parte do século XVII e parte do XVIII) coincidir com o de vigência do absolutismo (Balet, 1936) como sistema político-social, argumentava, com habilidade de persuasão spengleriana, que a finalidade do estilo seria a de exibir, proclamar e celebrar a irrestrita liberdade de ação e poder absoluto dos soberanos. Assim, a pintura ilusionista e o uso de materiais como o estuque e a *scagliola* para simular a pedra e o mármore demonstrariam, segundo Balet, não apenas uma habilidade para dominar a natureza, mas também o direito e o privilégio de reformá-la e mesmo de violá-la a contento.

Devo acrescentar, de passagem, que as “explicações” do barroco oferecidas por Dvorak e Balet foram muito bem sintetizadas por Hannah Levy em um artigo da *Revista do SPHAN* (Levy, 1941), no final do qual afirmava que a explanação de Balet lhe parecia



convincente, e recomendava (p. 284) que o barroco brasileiro fosse reexaminado a sua luz. Portanto, num período que abrange menos de cinquenta anos (1927-1973), três teorias bem diferentes foram propostas por notáveis estudiosos — Dvorak, Balet e Blunt — para decifrar o significado e a finalidade da arquitetura barroca. Uma sucessão semelhante de teorias bem diversas foi também proposta para explicar um dos mais impressionantes desenvolvimentos na arquitetura do Renascimento, a igreja de planta centralizada. Nikolaus Pevsner, aceitando a noção em voga na época, que via os humanistas do Renascimento como intelectuais irreligiosos ou mesmo pagãos, interpretou a igreja centralizada como um exemplo de substituição de um significado religioso por um humano (Pevsner, 1948, p. 83). Para Rudolf Wittkower, entretanto, a harmonia geométrica da igreja centralizada, criada pelo homem, expressava para os humanistas um eco visível de uma harmonia celestial universalmente válida, e por isso mesmo uma visão em tudo compatível com a religião cristã, e certamente não pagã (Wittkower, 1949, p. 7).

Dezesseis anos mais tarde, o estudioso norueguês Staale Sinding-Larsen reexaminou o assunto, concluindo que a forma centralizada tendia, de fato, a ser favorecida pelos arquitetos do Renascimento interessados no desenvolvimento de teorias geométricas, mas que essas soluções geravam oposição dos clientes do clero, por causa das limitações litúrgicas oriundas da forma compacta. As igrejas de planta central, que chegaram efetivamente a ser construídas, foram todas de pequenas dimensões, e em grande parte justificadas por razões funcionais específicas, envolvendo, em particular, programas de caráter funerário ou memorial (Sinding-Larsen, 1965).

Vemos, portanto, no curto espaço de dezessete anos, três estudiosos propondo três "explicações" diferentes para a arquitetura do Renascimento, ou pelo menos para um de seus tipos de edifícios mais característicos e originais. É provável que surjam no futuro novas explicações para a arquitetura renascentista e barroca, divergindo das propostas até agora. Restringir nossa definição dos termos estilísticos às características formais dos edifícios a que se referem pode, portanto, parecer pouco audacioso ou mesmo insosso. Mas estaremos pisando em terra firme e evitando as areias movediças de conjecturas contraditórias sobre "significado" e "intenção", que raramente têm fundamentos apoiados em evidências sólidas e abrangentes dos períodos em questão.

Não são comuns estudos sobre as origens dos termos estilísticos e as mudanças que ocorreram em seus significados ao longo dos anos, desde sua criação. Pessoalmente, conheço apenas dois. O primeiro, de autoria do dr. E. S. de Beer, é dedicado à origem e difusão do termo gótico. Esse estudo, sobre o qual voltarei a falar, revela, entre outras

coisas, que os termos estilísticos foram raros na Itália do século XV e pouco usados também no século XVI. Fora da Itália, só começam a ser utilizados com frequência a partir da segunda metade do XVII (De Beer, 1948, p. 156).

O segundo estudo detalhado sobre a origem e vicissitudes de um termo estilístico é o de minha autoria, sobre o plateresco (Bury, 1976), no qual historiei os significados dados ao termo, desde sua primeira aparição impressa em 1677, até 1959. Concluí discutindo a questão da inflação do sentido do termo plateresco e outros comparáveis, como rococó, pela extensão de seu âmbito de abrangência — da decoração arquitetônica a outras manifestações artísticas contemporâneas. Como exemplo, citei a extensão de plateresco ao planejamento urbano ou *rejería*, ou a extensão de rococó à pintura (quadros de Watteau e de Boucher), ou ao mobiliário. Para tais casos de extensão, geralmente enfatizo o axioma segundo o qual quanto maior abrangência for dada ao significado de um termo estilístico, além de seu sentido original, tanto menor será a precisão desse mesmo termo, e conseqüentemente sua utilidade para os estudiosos.

Passarei agora ao exame dos termos estilísticos específicos que me parecem de maior interesse para os historiadores da arquitetura colonial luso-brasileira, em ordem cronológica. Apesar de não se tratar, talvez, do mais interessante tipo de abordagem do tema, creio que será, sem dúvida, o de maior utilidade.

G Ó T I C O

Embora a única arquitetura gótica construída pelos portugueses, fora de seu país, tenha sido na Ilha da Madeira (Catedral de Santa Clara do Funchal, fins do século XV e primeiros anos do XVI), creio ser interessante a inclusão do termo neste glossário.

Como já observado, a origem e uso primitivos do termo gótico foram objeto de um estudo detalhado do eminente especialista De Beer, que os fez remontar ao uso insinuado na primeira edição das *Vite* de Vasari (Vasari, 1550, p. 43). Previamente, aquela que chamamos de arquitetura gótica havia sido muitas vezes chamada de estilo moderno (*alla moderno*, em oposição ao estilo antigo ou greco-romano — *all'antico* —, revivido no Renascimento). Vasari preferia, entretanto, ao invés de *alla moderno*, usar a designação alternativa *alla tedesco*, ou estilo germânico, associando-a assim especificamente aos godos — "*questa maniera de i Gothi*". Mas foi somente em princípios do século XVII que a palavra gótico, com o significado estilístico que lhe damos atualmente, apareceu em texto impresso (Scribanus, 1610, p. 51).

Outros exemplos precoces do uso do termo ocorrem no Norte da França (1619) e Sul da Holanda (1622), precisamente na área onde um *revival* local do estilo autóctone do



arco-em-ponta estava sendo introduzido pelos jesuítas (De Beer, 1948, p. 149). Um termo fazia-se necessário para distinguir o estilo anterior — que estava sendo revivido — do estilo italianizado, que prevalecia então no Norte da Europa. "Estilo germânico" seria obviamente inadequado, e assim prevaleceu a expressão de Vasari, "*maniera de i Gothi*", encurtada para gótico.

O termo era totalmente impróprio, pois os godos nada tiveram a ver com o arco-em-ponta. E, pior ainda, o uso primitivo da palavra foi pejorativo. Como os godos e os vândalos haviam destruído a civilização da Roma antiga, a palavra godo tinha implicações destrutivas e incivilizadas, como a palavra vândalo ainda atualmente. Até fins do século XVIII, o termo gótico, aplicado à arquitetura, significava algo bárbaro ou, no melhor dos casos, fora de moda, em vez de simplesmente medieval. Apenas no século XIX, com o grande *revival* internacional da arquitetura gótica, o termo perdeu suas associações depreciativas.

Foi evidentemente como sinônimo de "fora de moda" que a expressão "o gosto gótico" foi usada por Joaquim José da Silva, vereador de Mariana, no *memorandum* transcrito por Joaquim José Ferreira Brêtas na sua famosa biografia do Aleijadinho (Brêtas, 1858).

MANUELINO

A última fase do gótico em Portugal, em virtude de sua espetacular decoração de características únicas, recebeu terminologia estilística própria. O termo manuelino, que foi dado a essa arquitetura, é apropriado tanto para distingui-la do gótico normal, quanto de outras formas do gótico tardio que floresceram em outras partes da Europa mais ou menos na mesma época.

Seu nome é derivado de D. Manuel (1495–1521), em cujo reinado se originou. Mas o estilo continuou no reinado do sucessor D. João III (1521–1557). No ultramar, há exemplos de decoração manuelina nas ilhas do Atlântico, como as portadas da catedral de Ponta Delgada, nos Açores e em Velha Goa, na Índia (entre outras, as portadas da igreja do convento franciscano e a do Priorado do Rosário, iniciada em 1543) (Cf. Chicó, 1954). Não há traços de arquitetura ou decoração manuelina no Brasil, ao contrário do que ocorre surpreendentemente no México, no convento franciscano de Huejotzingo, em Puebla, datado de c. de 1550. A explicação plausível poderia estar no fato, bem conhecido, da presença de religiosos portugueses entre os missionários do México no século XVI (Angulo Iñiguez, 1945, pp. 202–213).

O termo estilístico manuelino parece ter sido cunhado por Almeida Garrett, em seu poema "Camões" (Garrett, 1825), mas não teve uso corrente senão após ser empregado pelo

engenheiro Luiz da Silva Mousinho de Albuquerque, inspetor das obras públicas de Portugal no período de 1838–1842, que escreveu um *memorandum* sobre o Mosteiro da Batalha, por volta de 1840, publicado postumamente (Mousinho de Albuquerque, 1854). Embora seja um termo útil para distinguir o gótico tardio português do de outras nações europeias, os edifícios tidos como manuelinos em Setúbal, Belém, Tomar, Batalha etc. são tão diferentes uns dos outros que não podem ser facilmente reconhecidos como pertencentes a um único estilo. Ao contrário, como foi enfatizado por Vergílio Correia, há virtualmente tantas variantes do manuelino quanto edifícios importantes (Correia, 1932, p. 440).

PLATERESCO

As primeiras decorações arquitetônicas renascentistas encontradas fora da Itália, seja no Norte ou no Leste da Europa, França, Espanha ou Portugal, e datando em sua maior parte do segundo quartel do século XVI, seguem o precedente da versão altamente decorada da arquitetura do primeiro Renascimento, desenvolvida na Lombardia e em Veneza no último quartel do século XV. Na Espanha, esta primeira e intensamente decorada fase da arquitetura renascentista é chamada de plateresco. A palavra, tanto como substantivo quanto como adjetivo, foi usada pela primeira vez em texto impresso por um historiador local de Sevilha no século XVIII avançado (Ortiz de Zúñiga, 1677, pp. 525, 546). Mas o termo parece ter sido de uso corrente desde fins do século XVI (Fernández-Aramburu, 1986, p. 149 e fig. I).

O termo plateresco foi cunhado para diferenciar a arquitetura densamente decorada, semelhante ao trabalho da prata da primeira renascença do segundo quartel do século XVI, daquela considerada "verdadeira" ou "pura", ou seja, a arquitetura clássica, introduzida na Espanha no terceiro quartel do século e especificamente associada ao Escorial. Isso porque, depois da introdução do puro estilo clássico, foi preciso distingui-lo do estilo precedente, ornamentado. Não havia necessidade de termo próprio para designar o estilo puro, considerado "verdadeira" arquitetura, ao contrário do que prevalecia anteriormente, para o qual foi escolhido o termo plateresco.

Mutatis mutandis a criação dos termos gótico e rococó parece ter correspondido a necessidades similares de diferenciação de estilos novos e atualizados relativamente aos do passado. Por outro lado, a criação do termo manuelino parece ter refletido um desejo nacionalista de distinguir a variante do gótico tardio, especificamente portuguesa, de outros góticos como o isabelino espanhol, o *flamboyant* francês e o perpendicular inglês.

O termo plateresco pode também ser tomado para ilustrar a inabilidade ou, pelo menos, relutância dos termos estilísticos para cruzar fronteiras políticas. Embora o



primeiro estilo renascentista, densamente decorado, que teve curso em Portugal no segundo quartel do século XVI, fosse virtualmente idêntico ao espanhol do mesmo período (e a outros da Europa, em especial o da França), o termo plateresco, apesar de sua propriedade, é pouco empregado fora da Espanha, sendo em geral considerado apenas o termo espanhol para designar um estilo internacional identificado pelo uso de certos temas favoritos, como a coluna em balaústre e o medalhão. Esses temas foram usados nas molduras dos frontispícios de livros impressos em todos os países da Europa no segundo quartel do século XVI. O status internacional do plateresco pode ser demonstrado pela vasta divulgação do livro de textos básicos do estilo, as *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, sucessivamente publicado em Toledo (1526), Paris (em tradução francesa c. 1537) e Lisboa (1541).

Nas antigas colônias ultramarinas portuguesas não conheço exemplos desse estilo ornamentado renascentista, ao contrário da América hispânica, onde ainda se conserva, no México, um certo número de igrejas de Missões do século XVI, decoradas no estilo plateresco.

MANEIRISMO

Esse termo estilístico, destinado em sua origem à pintura, foi usado desde o século XVII e vem recebendo, sucessivamente, vários significados. No século XX, foi bastante aplicado à pintura italiana dos três últimos quartéis do século XVI, com extensão além da Itália, principalmente à França. Os historiadores da arte sustentam que os pintores e escultores italianos e franceses daquela época procuravam uma elegância sofisticada, às expensas do realismo. Percebia-se também insinuações anticlássicas. Só a partir de 1920 o termo estendeu-se da pintura para a arquitetura. Os primeiros a usá-lo nesse sentido foram Rudolf Wittkower, Ernst Gombrich e Nikolaus Pevsner (Wittkower, 1934 e 1937; Gombrich, 1934-1935; Pevsner, 1946).

O maneirismo na arquitetura é, a princípio, definido como um estilo anticlássico, que rompe deliberadamente as regras da arquitetura clássica, criando efeitos de contínua desarmonia. Prevaleceu na Itália durante o segundo e, até certo ponto, terceiro quartéis do século XVI (Biblioteca Laurenziana de Michelangelo, o Palazzo del Té, de Giulio Romano, a maior parte da obra de Michele San Micheli etc.). Mas, geralmente, não é mais considerado como uma fase histórica. Aspectos maneiristas estão presentes na arquitetura que utiliza as ordens greco-romanas, antes e depois do século XVI (embora não haja dúvida de que os exemplos mais notáveis datam do segundo quartel do século XVI). Além disso, deve-se ter em mente que esse estilo não é

restrito aos tempos modernos; pois elementos maneiristas podem ser identificados ocasionalmente na arquitetura do mundo antigo.

Pevsner, no seu artigo de 1946, ampliou muito o significado do termo. De simples ruptura deliberada das regras da arquitetura clássica, tal como definido por Wittkower e Gombrich, o sentido do termo passou a abranger todos os aspectos que suscitem sensações de instabilidade, monotonia, rigidez ou conflito, como ocorre nos planos ovais, fachadas e cômodos de excessivo comprimento ou altura, descontinuidades espaciais resultantes da inserção de *loggias* etc. Pevsner tentou também ligar a arquitetura do maneirismo à mesma época da pintura maneirista, nos três últimos quartéis do século XV, e explicá-la como um sintoma dos acontecimentos políticos e religiosos daquele tempo (Pevsner, 1946, pp. 134-136). Essa interpretação foi bem aceita a partir de meados do século XX, embora tenha sido recebida por Rudolf Wittkower com algum ceticismo, como deduzi por uma conversa que René Taylor e eu tivemos com ele sobre a arquitetura do maneirismo, no princípio de 1950.

Em 1961, no XX Congresso de História da Arte de Nova York, uma nova e significativa contribuição foi dada por Wolfgang Lotz (1963, pp. 239-246), com relação à redefinição do maneirismo aplicado à arquitetura. Lotz chamou a atenção para a tendência pevsneriana corrente, de aplicar o termo virtualmente à toda arquitetura italiana de 1520 até o fim do século, e à de toda Europa, desde a alta renascença até o barroco. Argumentou que se o maneirismo foi considerado uma tendência anticlássica com nítida preferência pelas ambigüidades, tais sintomas já existiam antes do período mencionado, como por exemplo nos edifícios projetados por Raphael. Além disso, muito pouco da arquitetura italiana da segunda metade daquele século exibe características anticlássicas que causem sensação de desarmonia. Sugeriu, então, datar o principal período maneirista na Itália entre os anos de 1515 e 1550. E a expressão "arquitetura da Contra-reforma", como um rótulo estilístico adequado para as construções da segunda metade do século.

Quando eu próprio escrevia, na década de 1950, sobre arquitetura brasileira, o termo maneirismo estava sendo entusiasticamente empregado no sentido pevsneriano mais amplo. Não hesitei, na ocasião, em aplicá-lo à fachada da velha Catedral de Coimbra ou à de Mariana, baseado nas características anticlássicas que os projetos dessas catedrais apresentam. Depois disso, a definição bem mais limitada da palavra, recomendada por Lotz, vem encontrando crescente preferência entre os historiadores da arquitetura. O uso do termo maneirismo em sentido amplo para a arquitetura de Portugal, no período c.



1570-1710, que em seguida continuou por mais uma geração no Brasil, parece causar mais confusão do que utilidade. Atualmente, inclino-me, portanto, a concordar que o uso do termo deve restringir-se ao de um instrumento analítico valioso para a identificação de características anti-clássicas em edifícios que aparentemente pertençam à tradição clássica. Quanto ao termo estilístico de significação geral para designar o imenso *corpus* de edifícios portugueses e brasileiros, que eu e, em seguida, Robert Smith (Smith, 1968, pp. 83-86), costumávamos chamar de maneiristas, no que me diz respeito sugeriria a adoção da expressão "estilo da Contra-reforma", de acordo com Lotz.

ESTILO DA CONTRA-REFORMA

Como foi visto, Wolfgang Lotz sugeriu que a arquitetura italiana de meados do século XVI até o advento do barroco fosse chamada de arquitetura da Contra-reforma. A expressão tem sido usada há bastante tempo, de modo esporádico, por historiadores da arquitetura. No contexto português, foi empregada, por exemplo, por Robert Smith em sua monografia de Ludovice, referindo-se à Igreja de São Vicente de Fora de Lisboa (Smith, 1936, p. 274), e mais tarde com relação aos retábulos de igrejas como a dos Jerônimos, em Belém, e a do Escorial (Smith, 1950, pp. 16-17). Infelizmente, porém, a expressão estilo da Contra-reforma não tem sido utilizada pelos historiadores de arte portuguesa, que preferem, até o momento, a expressão inadequada de "estilo chão", para descrever sua arquitetura religiosa a partir de cerca de 1570.

Robert Smith, em seu artigo pioneiro sobre os retábulos portugueses dos séculos XVII e XVIII (Smith, 1950), identificou uma série de estilos, iniciando com os desenhos da primeira renascença (seria melhor dizer plateresco), do reinado de D. João III (1521-1557). O estilo seguinte, que vigorou por um século a partir de cerca de 1570, manteve as ordens da renascença, ornamentadas de forma elaborada, visando uma sóbria magnificência, da qual não são ausentes aspectos maneiristas ou até mesmo protobarrocos. A influência de gravuras de desenhos arquitetônicos e livros como o das *Cinque ordini* de Vignola (Vignola, 1562) é flagrante. Para essas séries de retábulos, Smith sugeriu que a denominação de "estilo arquitetural" seria adequada. Entretanto, essa sugestão não foi bem aceita pela crítica, porque não poderia, obviamente, ser aplicada aos edifícios como um todo, nem mesmo às fachadas, cujo traçado tem correspondência direta com o desenho contemporâneo dos retábulos. A ocorrência no Brasil do mesmo estilo de retábulos, onde prevaleceu por um período maior do que em Portugal, foi identificada e ilustrada por Lúcio Costa em um importante artigo da *Revista do SPHAN* (Costa, 1941).

Como o estilo deriva da arquitetura italiana da Contra-reforma, a expressão é bastante lógica. Continuou a ser empregado em retábulos de Portugal e do Brasil até quase o final do século XVII, persistiu na arquitetura das igrejas do primeiro quartel do século XVIII em Portugal, e até cerca de 1730 no Brasil. Não se pense, entretanto, que esse conservantismo arquitetônico português fosse fato incomum. Anthony Blunt, em um rápido panorama da arquitetura européia do século XVII, observou uma firme resistência ou, pelo menos, falta de interesse no barroco, nas regiões de Veneza, Lombardia, Ligúria, Toscana, Sul da Itália e Sicília, e também o fato de que "o barroco nunca firmou inteiramente na França e Norte da Europa" (Blunt, 1973, pp. 14-16 e 21).

Como disse antes, as origens do estilo da Contra-reforma devem ser buscadas na Itália, em igrejas como as de Santa Giustina de Pádua e Santa Maria de Carignano (Gênova), em palácios tais como a Cittadella Farnese em Piacenza, e na obra de arquitetos contemporâneos, incluindo Vasari, Buontalenti, Domenico Fontana e Vincenzo Scamozzi. O tratado do último (Scamozzi, 1615) foi, com efeito, a "justificação" teórica do estilo. Também tiveram influência no desenvolvimento do mesmo os livros de arquitetura de Serlio, largamente divulgados (a edição completa de 1584 incorpora um comentário de Scamozzi), assim como o tratado de Pietro Cataneo (Cataneo 1554 e 1567). No último, é feita a asserção de que a ornamentação interna de uma igreja deveria ser mais nobre do que a externa, assim como "o espírito e divindade que constituem a parte interior de Jesus Cristo são mais nobres do que sua parte exterior, ou seja, seu corpo". Esse princípio foi largamente aceito, e viciou a noção implícita na expressão estilo chão, segundo a qual as igrejas da Contra-reforma podem ser apropriadamente descritas apenas com relação aos exteriores – ignorando, portanto, aquela que os contemporâneos consideravam a "parte mais nobre".

Voltando a Scamozzi, observe-se que a famosa apreciação crítica da arquitetura mineira feita pelo vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, afirma que Antonio Francisco Pombal, tio do Aleijadinho, utilizou as "regras de Scamozzi" para as proporções das pilastras no interior da matriz do Pilar de Ouro Preto, cuja construção se iniciou no tempo em que prevalecia o estilo da Contra-reforma.

ESTILO DESORNAMENTADO OU CHÃO (PLAIN STYLE)

A expressão "estilo desornamentado" já foi aplicada ao Escorial (1563-1584) e aos edifícios subseqüentes, relacionados ou atribuídos a Juan de Herrera ou a seu sucessor, Francisco de Mora. Creio que, por sua evidente impropriedade, atualmente está caindo em desuso. Se algumas das elevações externas do Escorial são, com efeito,



"desornamentadas", ao contrário, somas imensas foram gastas na decoração interna, o que deixa pressupor que se não tivessem ocorrido restrições impostas por limitações de tempo e dinheiro, as elevações externas poderiam ter sido bem menos despojadas, e a decoração interna ainda mais abundante.

A expressão estilo chão — *plain style* — foi proposta por George Kubler para uma série de grandes edifícios, em sua maioria igrejas e conventos, construídos em Portugal entre o segundo quartel do século XVI e princípios do século XVIII (Kubler, 1972). É, entretanto, inadequada, devendo ser rejeitada porque ignora a existência de dois outros estilos contemporâneos – o plateresco da primeira renascença, de cerca de 1520-1560, e o estilo da Contra-reforma, de cerca de 1570-1710 –, além de ser imprópria para ambos. Não creio que encontre justificativa na asserção de Kubler, segundo a qual o pintor Felix da Costa, autor de uma compilação sobre a "nobreza" da pintura, que meramente plagia os tratados anteriores, possa ser considerado como o "teorizador do estilo chão de arquitetura", já que as únicas referências do mesmo à arquitetura são duas ou três citações rotineiras de Vitrúvio (Costa, Felix da, 1967, pp. 146-148 e 153).

A expressão estilo chão foi tomada por G. Kubler a Júlio de Castilho (Castilho, 1902, v. I, p. 116), que a empregou na descrição de uma típica "casa de brasão" do século XVI. Essa casa, afirma Castilho, foi construída no estilo chão de arquitetura, contrastando nitidamente com "aquele opulento gothico do século XV" e, acrescenta, correspondendo na sua simplicidade, talvez, à vizinha Casa da Companhia de Jesus, no estilo da igreja jesuíta de São Roque (Cf. op. cit., v. I, p. 295).

Kubler, portanto, arbitrariamente aplica à arquitetura religiosa uma expressão criada para a arquitetura doméstica. Note-se, entretanto, que o termo *plain* (simples), na arquitetura religiosa, só descreve satisfatoriamente alguns exteriores, como os da capela-mor dos Jerônimos em Belém (início em 1571), e Santa Clara-a-Nova em Coimbra (início em 1649). Isso porque os interiores são invariavelmente guarnecidos com retábulos de profusa decoração, pintada e dourada, e outros móveis ornamentados.

Como foi visto antes, o estilo da Contra-reforma, classificação preferível à de estilo chão, persistiu em Portugal e no Brasil (assim como em muitas outras partes da Europa) por um tempo surpreendentemente longo. Em seu primeiro estudo sobre esse fenômeno, Robert Smith citou como exemplo a igreja de Nossa Senhora da Mua no Cabo Espichel, construída em 1701-1707 (Smith, 1936, pp. 276-279). Uma geração mais tarde, a tradição ainda era seguida no Brasil, como pode ser visto nas fachadas da catedral de Mariana (1734) e da contemporânea matriz de Sabará, em Minas Gerais (Cf. Falcão, 1946, pp. 49, 257 e Bazin, 1958, pp. 77, 101 e fig. 72).

Alguns aspectos dessas fachadas, como comentei, poderiam ser interpretados como maneiristas e, de fato, esses edifícios foram assim classificados, quando a recente moda do maneirismo atingiu o apogeu. Atualmente, entretanto, a aplicação do termo exige maior cautela, sua definição tende a se tornar mais restrita, para aplicação apenas a um anticlassicismo deliberado. Aceitar essa nova definição de maneirismo exige, no entanto, que verifiquemos se os autores dos projetos estavam mesmo familiarizados com as normas clássicas, para se dispor a quebrá-las intencionalmente. Essa unificação é difícil, porque não se pode descartar a possibilidade de essas normas terem sido infringidas apenas devido ao despreparo de construtores provincianos, que não possuíam os indispensáveis livros de textos teóricos para guiá-los.

ESTILO JESUÍTICO

Acreditou-se por muito tempo que a arquitetura e a arte da Companhia de Jesus ajustavam-se a um estilo específico e bem caracterizado. O equívoco dessa idéia foi demonstrado por Joseph Braun, historiador da arquitetura jesuítica, nos seus três livros sobre as igrejas jesuíticas da Bélgica, Alemanha e Espanha, publicados antes da Primeira Guerra Mundial (Braun, 1907-1913). Rudolf Wittkower, numa conferência sobre arte jesuítica realizada na Universidade de Fordham, em Nova York, apresentou provas adicionais às teses de Braun, no sentido da não existência de um "estilo jesuítico", e que, ao contrário, a Companhia se adaptava à prática arquitetônica e às tradições de cada país onde se estabelecia (Wittkower, 1972).

A expressão estilo jesuítico, entretanto, ainda é usada no Brasil, referindo-se ao estilo dos retábulos e edifícios mais antigos do país, datando de fins do século XVI e do XVII. "Quando se fala em estilo jesuítico, o que se quer significar são as composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da Contra-reforma" (Costa, Lúcio, 1941, p. 11). Obviamente, essa terminologia brasileira é capaz de causar confusão para os não brasileiros. Eu sugeriria, com toda deferência e respeito, que a apelação internacional estilo da Contra-Reforma também pudesse ser adotada no Brasil em substituição à de estilo jesuítico.

BARROCO

Anthony Blunt definiu a arquitetura do barroco como aquela criada por Bernini, Borromini e Pietro da Cortona (os três arquitetos que inventaram o estilo) — praticada em Roma durante os papados dos pontífices Urbano VIII, Inocêncio X e Alexandre VII (1623-1667) —, bem como toda a arquitetura subsequente que se serviu desses exemplos (Blunt,



1973, p. 8). Analisando os aspectos marcantes dessa arquitetura, identificou três características dominantes: a preferência pela grande escala, por formas complexas e pelos efeitos teatrais. "Se tivéssemos de escolher uma palavra que qualificasse a arquitetura romana barroca", concluiu Blunt, "seria retórica".

Exemplificando a preferência pela grande escala, os arquitetos barrocos tinham predileção pela ordem colossal ou gigantesca, com abrangência de dois ou três pavimentos de altura, assim como pelas cúpulas imponentes e as torres altas. Na grande variedade de formas complexas usadas, destacam-se as plantas e elevações em contrastes côncavo-convexos, que criam efeitos de movimento, sendo muito apreciadas também as plantas ovais.

As construções barrocas eram com frequência concebidas como um palco, para serem contempladas de um único ponto de observação, ao contrário dos edifícios renascentistas, projetados para serem vistos de diversos ângulos. Comparar o Escorial com Mafra é muito instrutivo para realçar as características barrocas da última. Outros traços teatrais do barroco são a luz dirigida, proveniente de fontes escondidas (que culminam nos "transparentes" espanhóis e do Sul da Alemanha), e os efeitos ilusionísticos. São também notáveis os tetos pintados, que simulam formas arquiteturais ascendentes, com perspectiva que retrocede abruptamente em *trompe l'oeil*, dando a falsa aparência de uma abóbada onde o céu aparece infinitamente alto.

O uso de materiais substitutos, lembrando ainda o teatro (ou a arquitetura efêmera dos desfiles alegóricos), foi freqüente por parte dos arquitetos e escultores barrocos. Se o mármore era caro ou difícil de obter, a *scagliola* era usada para substituí-lo; pintava-se a madeira para imitar pedra ou mármore, e até mesmo os azulejos, como em Minas Gerais. Formas complexas ou efeitos decorativos elaborados que não podiam ser obtidos com o uso de pedra, por ser esta muito dura ou pesada, eram executados de modo fácil e barato, em estuque.

Entre os elementos decorativos, a coluna salomônica pode ser considerada como barroca por excelência; "a assinatura" do estilo. Os retábulos com colunas salomônicas aparecem em Portugal, em 1688, na capela de São Francisco Xavier da Sé Nova, em Coimbra, e pouco depois no Brasil, na capela Dourada do Recife (início em 1697), assinalando o final do estilo da Contra-reforma, enfim suplantado pelo barroco no desenho dos retábulos (Smith, 1950, p. 23 e Costa, Lúcio, 1941, pp. 64-65).

Uma nova tendência começou a manifestar-se nos retábulos barrocos e nas fachadas – retábulos da Espanha, México, Portugal e Brasil – no início do século XVIII,

continuando, depois, direcionada para a desintegração das ordens pela ruptura dos fustes das colunas ou pilastras, numa disposição de ornamentos complexos, empilhados uns por cima dos outros, transmitindo impressões vibratórias, de deslumbramento ou de miragem no espectador. Na arquitetura hispano-americana, a forma preferida dessa coluna ou pilastra fragmentada foi a estípite e, na arquitetura luso-brasileira, o quartelão, tal como foi usado em Portugal¹.

Como vários outros termos estilísticos, o barroco não pode ser confinado a um período específico. Aspectos barrocos já apareciam na arquitetura, notadamente de Michelangelo, precedendo de muito o alto barroco romano do segundo ou terceiro quartéis do século XVII. Há também construções helenísticas e da Roma antiga (e edifícios imaginários pintados em murais da antiguidade romana) que são barrocos, assim como outras têm características maneiristas (Lyttelton, 1974). Isso enfraquece a teoria de que o barroco europeu dos séculos XVII e XVIII pode ser “explicado” como uma manifestação ou sintoma das aspirações sócio-políticas, religiosas ou intelectuais da época.

A atribuição de datações rígidas aos estilos pode levar a juízos errôneos. Por exemplo, embora seja perfeitamente correto dizer que o alto barroco romano prevaleceu na capital dos Papas durante o segundo e terceiro quartéis do século XVII, não se pode esquecer que nem todas as construções erigidas em Roma, entre cerca de 1625 e 1675, foram barrocas. O precedente estilo da Contra-reforma persistiu tenazmente, e a escolha estilística para um edifício específico dependia, ao que parece, apenas das preferências pessoais do cliente.

As igrejas coloniais brasileiras são famosas pela sua esplêndida decoração arquitetural barroca, com obras-primas de primeira ordem. Suas características barrocas incluem pinturas de tetos em perspectiva ilusionista ou *trompe l'oeil*, mobiliário barroco, lavabos de sacristia, púlpitos, tapa-ventos e, acima de tudo, retábulos de talha dourada, constituindo as “igrejas todas de ouro” e outros interiores inteiramente revestidos, como o da igreja da Nossa Senhora da Conceição dos Militares de Recife. Durante a maior parte do século XVIII, a característica que dominou os retábulos foi a ultrabarroca coluna salomônica, em variantes de maior ou menor riqueza ornamental, que atinge sua altura máxima quando desaparecem as divisões horizontais do retábulo que o articulavam em dois ou três níveis, cada qual com sua ordem separada de colunas.

As pilastras feitas de espirais ou volutas superpostas, conhecidas como quartelões, foram menos difundidas do que as colunas salomônicas (Smith, 1950, pp. 38-39). Esse tipo de suporte, que parece relacionar-se com as formas em volutas ou consoles



dos braços de cadeiras e estalas de coros (ver, por exemplo, Edgard de Cerqueira Falcão, 1940, p. 93), encontra-se em grande número de retábulos da década de 1730 no Norte de Portugal e também em Minas Gerais, na segunda metade do século XVIII (ilustrações em Falcão, 1946 e Bazin, 1958).

A origem do quartelão, assim como a da estípite hispânica, que na mesma época teve grande sucesso no México, parece ligada aos livros de modelos ornamentais de fins do século XVI, que divulgaram o chamado estilo "maneirista do norte"². Originário do Sul da Holanda e da Renânia, o "maneirismo do norte" foi largamente divulgado pelos livros de modelos ornamentais, como os de Hugues Sambin (1572), Boillot (1592), Hans Vredeman de Vries (1565) e, sobretudo, Wendel Dietterlin (1598), encontrando-se neste último bons exemplos de desenhos de quartelões (op. cit., figs. 51, 69, 76, 108 e 109).

O quartelão expressa a tendência barroca de desintegrar os componentes da arquitetura, o que também pode ser observado, como comenta Robert Smith, na arquitetura da Galícia. "A arquitetura de estípite" oferece um paralelo óbvio na Espanha e na América espanhola. Por fim, o quartelão em talha foi dramaticamente traduzido em pedra na fachada de uma igreja, não em Portugal, mas no Brasil, na Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Salvador. Voltamos a encontrá-lo em pedra, na decoração das ombreiras das portadas do rococó de Minas Gerais.

Em seu estudo pioneiro sobre retábulos portugueses dos séculos XVII e XVIII, Robert Smith (1950) identificou uma primeira fase barroca — que abrange o último quartel do século XVII e primeiro do XVIII —, para a qual propôs a designação de "estilo nacional". A esta, segue-se a fase do barroco italianizado plenamente desenvolvido, cujo apogeu se situa no segundo quartel do século XVIII, durante o reinado de D. João V, daí ter-se chamado "estilo D. João V". Finalmente, Robert Smith identificou uma fase tardia barroco-rococó, no terceiro quartel do século XVIII, para a qual não propôs apelação específica.

As principais características barrocas dos exteriores das igrejas luso-brasileiras ocorrem nos enquadramentos dos vãos e terminações das fachadas e torres. Ao contrário do barroco ornamental, o barroco arquitetônico é bem mais raro. No Brasil, há três exemplos famosos de igrejas com plantas ovais, a primeira no Rio de Janeiro (São Pedro dos Clérigos, demolida), e as duas outras em Minas Gerais (São Pedro dos Clérigos em Mariana e Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto, a mais bela de todas).

Condizendo com as aspirações dos arquitetos barrocos de criar efeitos espetaculares, as vias de acesso para as construções importantes eram planejadas e executadas com cuidado. O primeiro e mais famoso exemplo é a *piazza* de São Pedro, em

Roma, com a colunata projetada por Gian Lorenzo Bernini, em 1657. Após a aceitação do barroco em Portugal, as encostas montanhosas de acesso às igrejas de peregrinação, notadamente as de Braga e Lamego, foram monumentalizadas com escadarias e fontes, interligando capelas da Via Sacra ou Passos. Outros conjuntos barrocos, da amplitude dos citados, não foram mais construídos em Portugal; ergueram-se apenas versões menores. No Brasil, merece referência o famoso exemplo do conjunto dos Passos e adro dos Profetas, do santuário de peregrinação do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas.

POMBALINO

O estilo de arquitetura empregado na reconstrução de Lisboa, depois do terremoto de 1755, foi adequadamente denominado de "pombalino", por causa do marquês de Pombal, primeiro ministro de D. José I. Suas características, como resposta ao coevo neopaladianismo internacional, são o uso elegante, porém contraditório, de pilastras sem ornamentos e superfícies lisas em combinação com torres em forma de bulbo e frontões curvilíneos barrocos (Smith, 1968, pp. 105-106). Os principais exemplos de construção pombalina no Brasil estão no Rio de Janeiro (Nossa Senhora do Carmo, e Candelária, iniciadas em 1775) e em Belém do Pará, para onde foi enviada de Portugal, para a igreja carmelita, uma completa fachada pombalina, logo depois de 1775 (Smith, 1953, pp. 357-358).

ESTILO ALEIJADINHO

Cinco construções, tradicionalmente associadas ao Aleijadinho, formam um grupo separado que, reconhecidamente, possui um caráter arquitetônico próprio. São elas as igrejas da Ordem Terceira do Carmo e de São Francisco de Assis em Ouro Preto, as do mesmo nome de São João del Rei e o adro da igreja do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo. Em 1955, sugeri que este conjunto poderia ser indicado com uma nova expressão, a de "estilo Aleijadinho" (Bury, 1955)³.

A originalidade das igrejas associadas ao Aleijadinho tiveram menção especial de Anthony Blunt na sua valiosa conferência proferida sob os auspícios da Academia Britânica, em 1972 (Blunt, 1973). Nessa palestra, Blunt discorreu sobre as igrejas do Aleijadinho e concluiu que, embora os estilos barroco e rococó sejam fundamentalmente distintos, essas construções combinam aspectos de ambos, não podendo, em consequência, ser forçadas a uma ou outra categoria.

A conclusão lógica (embora Blunt não a tenha proferido) seria a de se dar uma denominação estilística própria a essas construções que não se ajustam com precisão a nenhuma categoria.



Rococó

O estudo básico e pioneiro sobre o rococó é de autoria de Fiske Kimball, que deixa bem claro que esse estilo manifestou-se primeiramente na decoração de interiores e ornamentação arquitetural (Kimball, 1943). Foi chamado *le goût moderne* no seu início, na França, entre 1699 e 1715. A partir de 1730, uma nova fase ficou conhecida como *genre pittoresque*, caracterizando-se pelo uso crescente da assimetria e uma forte predileção por formas com feição de rochas e conchas, ou *rocaille* (palavra esta que começou a ser usada por volta de 1734, com significado estilístico). A palavra rococó foi provavelmente cunhada no fim do século XVIII, como um termo estilístico originado de *rocaille*, em analogia com barroco. Foi com frequência equiparada, de forma confusa, com a arquitetura do reino de Luís XV (1715-1774).

O rococó se desenvolveu como reação às formas plásticas barrocas, volumosas, sólidas e tridimensionais, com estruturação nas ordens clássicas, ainda reconhecíveis, apesar de bastante alteradas nos detalhes. Todas essas características foram revertidas pelos projetistas do rococó, que visavam precisamente o oposto. Anthony Blunt definiu um interior típico rococó como sendo pequeno em escala, com um delicado e alegre esquema decorativo constituído de curvas interrompidas, contrabalançadas por áreas lisas, e pelo uso de cores leves, em contraste com o colorido opulento e pesado do barroco. Os tetos recebiam tratamento semelhante, mostrando graciosas figuras flutuando no ar, ao contrário das perspectivas arquitetônicas ascendentes do estilo anterior. A característica mais revolucionária era, entretanto, o fato de o rococó ser um estilo "atectônico", com total abandono das ordens tradicionais (Blunt, 1973, pp. 26-27).

Philippe Minguet, e em seguida Anthony Blunt, sugeriram que o termo rococó fosse estendido também às pinturas de Watteau e Boucher, e à porcelana de Meissen e Nymphenburg (Minguet, 1967; Blunt, 1973). Aceita essa premissa, não há dúvida que também o mobiliário e a prataria contemporâneos se incluíam na abrangência do termo.

O rococó como estilo decorativo foi divulgado por toda a Europa e América, por meio de inúmeras gravuras. Alcançou grande sucesso na Alemanha, porém teve pouco ou nenhum impacto na Itália, Espanha ou Inglaterra. Por outro lado, em Portugal afetou também a decoração arquitetural, sobretudo no norte do país, graças à influência exercida por gravuras de Augsburg em André Ribeiro Soares da Silva (1720-1769), arquiteto local, amador, muito talentoso. O barroco-rococó do Minho, com destaque Braga e redondezas, cujo principal expoente foi André Soares (Smith, 1973), exerceu, na opinião de Robert Smith, alguma influência no desenvolvimento do estilo

Aleijadinho. Se realmente existiu essa influência, suas vias de transmissão permanecem, entretanto, obscuras.

Elementos rococós podem ser vistos com frequência em igrejas brasileiras do século XVIII, principalmente em molduras e cantos de pinturas de tetos e painéis de azulejos que utilizam ornatos *rocaille* (ilustração na valiosa coleção de fotografias de Cerqueira Falcão, 1940 e 1946).

NEOCLASSICISMO E REVIVALISMO CLÁSSICO

A arquitetura e decoração européias da segunda metade do século XVIII e princípios do XIX foram estimuladas por uma série de revivalismos e importações de estilos exóticos, como o chinês e o indiano. O mais importante desses revivalismos foi o neoclássico, incluídos o grego e o etrusco, fruto de estudos mais cuidadosos com medições de ruínas antigas, baseadas em pesquisas arqueológicas. Também importante, embora menos crítico em sua fase inicial, foi o revivalismo gótico, mais inspirado pelas visões românticas de um passado idealizado do que por estudos sérios de construções góticas. Tal tipo de estudo detalhado só iria aparecer a partir do segundo quartel do século XIX.

No Brasil, o proeminente exemplo de arquitetura neoclássica, construído durante o período colonial, seria a Câmara da Associação do Comércio de Salvador. Trata-se, com efeito, de um espécime particularmente interessante, sob qualquer ponto de vista, de delicada e harmoniosa composição, que caracteriza o estilo em sua fase mais elegante. Robert Smith gostava muito desse encantador edifício, ao qual dedicou um excelente artigo (Smith, 1951).

CONCLUSÕES

Volto a enfatizar algumas idéias gerais expostas no início do texto. Primeiro, repito que, embora os termos estilísticos sejam de grande utilidade, proporcionando um amplo quadro de referência, necessário à compreensão do desenvolvimento do gosto e dos modismos, os historiadores da arquitetura não devem consentir que esses termos tão úteis os absolvam do dever de estudar e analisar individualmente cada edifício importante.

Em segundo lugar, terão percebido como a criação dos termos estilísticos foi em geral fortuita, acidental, imponderada; e, conseqüentemente, muitas vezes inadequada à arquitetura que pretendeu designar. É necessário aceitar o fato de que pouco ou nada pode ser feito para modificar ou substituir termos consagrados, há muito incorporados aos dicionários. Temos apenas de conviver com eles. Todavia, termos cunhados recentemente, que ainda não se cristalizaram, devem ser submetidos a um escrutínio crítico, e rejeitados firmemente, caso se revelem insatisfatórios sob algum ponto de vista.



Em terceiro lugar, indiquei exemplos de termos que receberam, de estudiosos diversos, diferentes significados. Portanto, devem ser considerados ambíguos – o caso mais evidente é o do maneirismo. A consequência inevitável são os mal-entendidos. Nesse caso, os historiadores podem indicar brevemente o significado que atribuem ao termo, por exemplo, se a expressão "arquitetura maneirista" é usada no texto no sentido definido por Nikolaus Pevsner ou Wolfgang Lotz (Pevsner, 1946; Lotz, 1963).

Por fim, devem ser vistas com ceticismo as sedutoras explicações baseadas no "espírito da época" – *zeitgeist* –, que "explicam" por que os arquitetos e clientes optavam por um estilo determinado. Tais explicações, embora plausíveis, são feitas com base no método das correlações, o que pode induzir a erros. Durante o período em que um estilo está em voga, observa-se certamente a concomitância de determinadas circunstâncias políticas e econômicas, e certas opiniões filosóficas ou religiosas. Assumir que essa concomitância temporal deva indicar necessariamente uma relação causal, seria colocar as circunstâncias descritas acima como uma espécie de "sintoma" do estilo decorrente. Há, por sorte, uma maneira simples de testar esse tipo de explicação causal: se fosse verdadeira, seria mais do que provável que algum tipo de evidência contemporânea tivesse sobrevivido; se não há evidências contemporâneas na documentação da época, podemos estar certos de que trabalhamos apenas com hipóteses engenhosas do século XX, para não falar de francas invenções.

NOTAS

1 – Ver em Smith (1950, pp. 24–25 e 38–39), colunas salomônicas de vários tipos e quartelões usados em Portugal, e em Samaniego Salazar (1972), uma surpreendente variedade de colunas salomônicas e estípite hispano-americanas. Para a história da estípite e seu uso na Espanha e no México, ver Villegas (1956, pp. 111–186 e figs. 144–236).

2 – A expressão é comumente aplicada à decoração arquitetural que prevaleceu no Norte da Europa, incluindo, *inter alia*, os estilos ingleses elisabetano e jacobita da segunda metade do século XVI até, pelo menos, o primeiro quartel do século XVII.

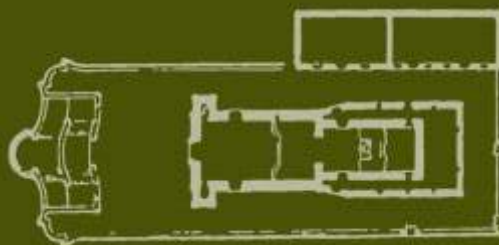
3 – Esse artigo de John Bury, "As igrejas 'borromínicas' do Brasil colonial", também está publicado no capítulo 3 desta coletânea.

BIBLIOGRAFIA

- BALET, Leo. *Die Verbürgerlichung der Deutschen Kunst*. Strassburg & Leiden, 1936.
- BAZIN, Germain. *L'architecture religieuse baroque au Brésil*. Paris, 1958. 2 v.
- BLUNT, Anthony. *Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as Applied to Architecture*. London, 1973.
- BRAUN, Josef. S. J. *Die Belgischen Jesuitenkirchen*. Freiburg im Breisgau, 1907.
- _____. *Die Kirchenbauten der Deutschen Jesuiten*. Freiburg im Breisgau, 1908/1910. 2 v.
- _____. *Spaniens alte Jesuitenkirchen*. Freiburg im Breisgau Freiburg, 1913.
- BRÊTAS, Rodrigo Ferreira. "Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho". *Correio Oficial de Minas*, n. 169 e 170, 1858; republicado em Publicações da Diretoria do Patrimônio histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 15, 1951.
- BURY, John B. As igrejas "borromínicas" do Brasil colonial. *The Art Bulletin*. Nova York, v. 37, n. 1, pp. 103-135, mar. 1955.
- _____. "The Stylistic Term Plateresque". *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, v. XXXIX, 1976.
- CASILHO, Júlio de. *Lisboa antiga: o bairro Alto*. Lisboa, 1879; 2. ed. Lisboa, 1902, v. I.
- CATaneo, Pietro. *Architectura*. Venezia, 1554; nova edição ampliada, 1567.
- CHICÓ, Mário Tavares. "A igreja do Priorado do Rosário de Velha Goa". In *Belas Artes*, 2ª série, Lisboa, n. 7, 1954.
- CORREIA, Vergílio. "O ciclo manuelino". In *História de Portugal*. Barcelos, 1932. v. IV.
- COSTA, Felix da; KUBLER, G. (Ed.). *Antiguidade da arte da pintura*. New Haven & London, 1967.
- COSTA, Lúcio. "A arquitetura jesuítica no Brasil". *Revista do SPHAN*, v. 5, 1941.
- DE BEER, E. S. "Gothic: Origin and Diffusion of the Term, and the Idea of Style in Architecture". *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, v. XI, 1948.
- DIETTERLIN (pseudônimo de GRAPP), Wendel. *Architectur*. Strassburg, 1593 e 1594; reedição aumentada, Nurnberg, 1598.
- DVORAK, Max. *Geschichte der Italienischen Kunst*. München, 1927.
- FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *Relíquias da Bahia*. São Paulo, 1940.
- _____. *Relíquias da Terra do Ouro*. São Paulo, 1946.
- FERNÁNDEZ-ARAMBURU, R. L.; BARBERÁN, Concepción Serrano. *Planos y dibujos del archivo de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986.
- GARRETT, Almeida. *Camões*. Paris, 1825.
- GOMBRICH, Ernst. "Zum Werke Giulio Romano". In *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. v. VIII, 1934; v. IX, 1935.
- INÍGUEZ, Diego Angulo. *Historia del Arte Hispanoamericana*. Barcelona/ Buenos Aires, v. 1, 1945; v. 2, 1950; v. 3, 1952 e 1954. KIMBALL, Fiske. *The Creation of the Rococo*. Philadelphia, 1943.
- KUBLER, George. *Portuguese Plain Architecture 1521-1706*. Middletown (Connecticut), 1972.
- LEVY, Hannah. "A propósito de três teorias sobre o barroco". *Revista do SPHAN*, v. 5, 1941.



- LOTZ, Wolfgang. "Mannerism in Architecture". *The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art*. In Acts of the 20th International Congress of the History of Art, Princeton, v. II, 1963.
- LYTTELTON, Margaret. *Baroque Architecture in Classical Antiquity*. London, 1974.
- MINGUET, Philippe. *Esthétique du Rococo*. Paris, 1967.
- MOUSINHO DE ALBUQUERQUE, Luiz da Silva. *Memória acerca do edifício da Batalha*. Leiria, 1854.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Annales ecclesiastiques y seculares de la ciudad de Sevilla*. Madrid, 1677.
- PEVSNER, Nikolaus. *An Outline of European Architecture*. London, 1948.
- _____. "The Architecture of Manneirism". *The Mint*. London, 1946.
- SAGREDO, Diego de. *Medidas del Romano*. Toledo, 1526; Lisboa, 1541 e 1542; outras edições do século XVI traduzidas para o espanhol e francês.
- SAMANIEGO SALAZAR, Filoteo; MERLO, Eduardo et al. *Columnario Quiteño: tres siglos de barroco decorativo*. Quito, 1972.
- SAMBIN, Hugues. *Oeuvre de la diversité des termes*. Lyon, 1572.
- SCAMOZZI, Vincenzo. *L'idea della architettura universale*. Venezia, 1615; e outras edições.
- SCRIBANIUS, Carolus, S. J. *Antuerpia*. Antwerpen, 1610.
- SINDING-LARSEN, Staale. "Some Functional and Iconographical Aspects of the Centralized Church in the Italian Renaissance". In *Institutum Romanum Norvegiae Acta*. Roma, 1965. v. II.
- SMITH, Robert C. "A Brazilian Merchant's Exchange". *Gazette des Beaux-Arts*, 1951.
- _____. *A talha em Portugal*. Lisboa, 1962.
- _____. *André Soares, arquitecto do Minho*. Lisboa, 1973.
- _____. "João Frederico Ludovice, an 18th Century Architect in Portugal". *The Art Bulletin*, v. XVIII, n. 3, sept., 1936.
- _____. *The Art of Portugal 1500-1800*. London, 1968.
- _____. "The Arts in Brazil: Baroque Architecture". In *Portugal and Brazil, an Introduction*. Oxford, 1953.
- _____. "The Portuguese Woodcarved Retable". In *Belas Artes*, 2ª série, Lisboa, n. 2, 1950.
- VASARI, Giorgio. *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*. Firenze, 1550; edição ampliada, 1568.
- VIGNOLA, Jacopo Barozzi da. *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Roma, 1562; e outras edições.
- VILLEGAS, Victor Manuel. *El gran signo formal del Barroco*. Mexico, 1956.
- VREDEMAN DE VRIES, Hans (ou Jan). *Architectura*. Antwerpen, 1565; e outras edições.
- WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London, 1949.
- _____. "Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the Full Baroque". *The Art Bulletin*, v. XIX, n. 2, june 1937.
- _____. "Michelangelo's Biblioteca Laurenziana". *The Art Bulletin*, v. XVI, n. 2, june 1934.
- _____. "Problems of the Theme". In *Baroque Art: The Jesuit Contribution*. Fordham, New York, 1972.



SANTUÁRIOS DO
NORTE DE PORTUGAL
E SUA INFLUÊNCIA
EM CONGONHAS

9





SANTUÁRIOS DO NORTE DE PORTUGAL E SUA INFLUÊNCIA EM CONGONHAS

Para compreender o "fenômeno" do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas é necessário situá-lo no contexto dos monumentos portugueses similares. Ou seja, santuários de peregrinação construídos no flanco de colinas, com capelas de Passos ladeando o caminho de acesso, e escadarias levando à igreja com a imagem milagrosa no topo do monte. Conjuntos complexos desse tipo, datados em sua maioria do segundo e terceiro quartéis do século XVIII, podem ser encontrados em várias localidades do Norte de Portugal. O mais famoso é o Bom Jesus do Monte, nos arredores da cidade de Braga (figura 1), com o qual o Santuário de Congonhas vem sendo relacionado desde que Richard Burton o visitou, há mais de 130 anos¹.

Em 1867, quando Burton esteve em Congonhas, apenas quatro das sete capelas previstas haviam sido construídas: "as duas primeiras são antigas, o par seguinte é moderno, e três ainda serão levantadas". Após descrever as esculturas policromadas e em tamanho natural das capelas da Ceia, Horto e Prisão, informa ainda que "quando concluído, o local seria usado como cemitério", sem dúvida para o uso de benfeitores que contribuíssem para o término do projeto².

Antes de examinarmos os precedentes portugueses das Capelas dos Passos — situados majoritariamente na região do Minho —, é interessante mencionar um precedente para a escadaria do adro de Congonhas. Trata-se da igreja do Convento de Santa Marinha da Costa, também localizada na região do Minho, perto de Guimarães³, com três adros ascendentes, interligados por elaborados escadórios duplos e decorados com pináculos. Embora esses escadórios não sejam idênticos ao de Congonhas, a composição arquitetônica semelhante fundamenta a hipótese da existência de algum tipo de conexão entre os dois monumentos. Se o projeto de Santa Marinha é mais complexo, o de Congonhas é mais elaborado, com a inclusão de secções côncavo-convexas e a substituição dos altos pináculos por estátuas de Profetas.

De volta ao tema dos Passos, começamos com uma observação acerca do número de capelas, que varia bastante entre os santuários do Norte e do centro de Portugal. Há oito Capelas de Passos na rampa de acesso ao Bom Jesus de Braga⁴; sete no Senhor da Abadia, a Nordeste de Braga⁵; sete em Santo Antonio dos Olivais, em Coimbra⁶. E seis: nos Santuários de Matosinhos, perto do Porto⁷; Senhora da Franqueira, nos arredores de Barcelos⁸; Senhora do Pilar, perto de Vila Nova de Gaia⁹ e Senhora da Peneda, na Serra do



Este artigo foi parcialmente publicado no jornal Estado de Minas, Caderno Pensar, Belo Horizonte, 11 de abril de 1998, p. 5..

Figura 1 – Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga (Norte de Portugal).
Aspecto atual



Suajo¹⁰. Essa listagem, apesar de não ser exaustiva, indica certamente uma preferência ou limitação prática com relação ao número de seis capelas.

A maioria das capelas são de planta quadrada, e ocasionalmente octogonal ou hexagonal. Todas têm coberturas em forma piramidal ou abobadada. Em Nossa Senhora da Peneda, um exemplo tardio de fins do século XVIII, as três capelas da direita, na rampa ascendente, são de planta retangular, e as da esquerda, de dimensões maiores, são hexagonais. Em Santo Antonio dos Olivais, as seis capelas independentes são de planta quadrada, e a sétima, incorporada à igreja do lado direito do nártex, é octogonal. Os aspectos citados sugerem que, de acordo com as circunstâncias locais, séries de capelas de Passos independentes poderiam ser completadas no interior da própria igreja, e sua planta assumir formas diferentes, sem regras fixas, a não ser as impostas pelas limitações financeiras¹¹.

Tampouco, ao que tudo indica, havia regras fixas para as cenas representadas no interior das capelas de Passos. As mais populares foram:

- 1 – A última ceia (Passo da Ceia)
- 2 – A agonia no Jardim das Oliveiras (Passo do Horto)
- 3 – A traição (Passo da Prisão)



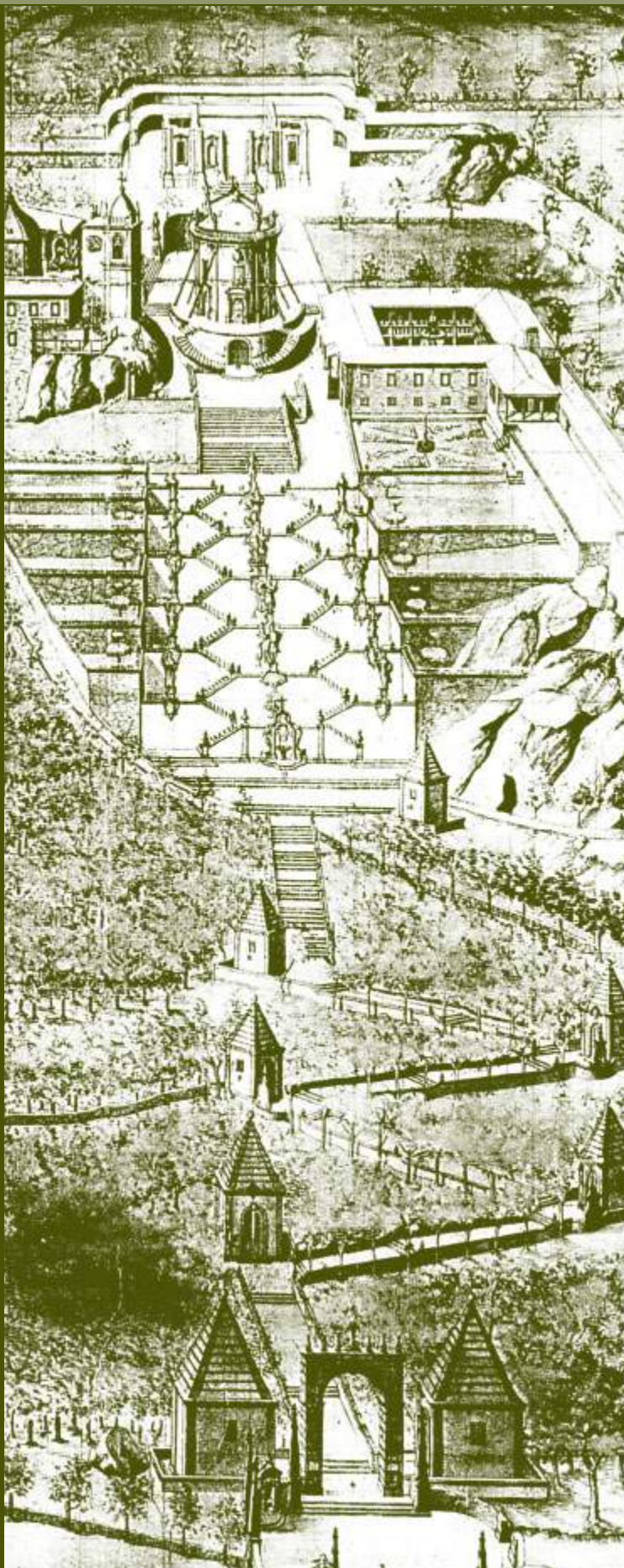
- 4 – Cristo diante de Pilatos (Passo do Pretório)
- 5 – Flagelação (Passo de Flagelação)
- 6 – Coroação de espinhos (Passo da Coroação de Espinhos)
- 7 – *Ecce-homo* (Passo do *Ecce-homo*)
- 8 – Cristo carregando a cruz (Passo da Cruz-às-costas)
- 9 – Encontro com a Verônica (Passo da Verônica)
- 10 – Cristo despojado de suas vestes (Passo do Despojamento)
- 11 – Cristo sendo pregado à cruz (Passo da Crucificação)
- 12 – Cristo pregado à cruz (Passo da Crucifixação)¹²
- 13 – Cristo sendo descido da cruz (Passo do Descimento da Cruz)
- 14 – A lamentação da Virgem (Passo de Nossa Senhora da Piedade – Pietà)

Em Congonhas, os temas são os correspondentes aos números 1, 2, 3, 5, 6, 8 e 11. Em Braga, temos 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 e 11. Na Senhora da Abadia 2, 5, 6, 7, 8, 10 e 11. Em Santo Antônio dos Olivais 2, 3, 5, 9, 11, 13 e 14. Finalmente, em Matosinhos temos 2, 3, 4, 5, 7 e 8. Vemos, portanto, que a correspondência entre os temas escolhidos para os Passos de Congonhas e Braga é evidentemente mais próxima do que entre Congonhas e os outros Santuários portugueses citados. Observe-se, por exemplo, que o Passo da Ceia figura apenas nesses dois Santuários.

O Santuário do Bom Jesus de Braga é sem dúvida o mais conhecido santuário português de peregrinação, com capelas de Passos do mesmo tipo das planejadas para Congonhas. Foi descrito em detalhes por Manoel Antonio Vieira, em um livro publicado em Lisboa (1793), intitulado *Descrição do Sanctuário do Bom Jesus do Monte da cidade de Braga*, ilustrado com uma bela vista panorâmica, incluindo legendas, a partir de um desenho de Carlos Amarante, datado de 1789¹³ (figura 2). A influência poderia ter sido veiculada por essa via impressa.

Com relação ao número total de personagens nos Passos dos Santuários mencionados acima, em Congonhas foram esculpidas ao todo 64 imagens para sete capelas, depois reduzidas para seis. Em Braga, Vieira registra 72 figuras em oito capelas¹⁴, e em Santo Antonio dos Olivais, Correia e Gonçalves anotam 37 figuras para as sete capelas¹⁵. Se em alguns Passos portugueses, notadamente, em Coimbra e Buçaco¹⁶, as figuras são em terracota pintada, a categoria mais usual foram as esculturas em madeira, como em Braga e em Congonhas.

Figura 2 – Vista panorâmica do conjunto arquitetônico de Braga em 1789. Desenho de Carlos Amarante (detalhe).





Por fim, é interessante registrar as informações sobre os personagens das diversas cenas das Capelas de Braga, anotadas por Vieira em 1753, na seguinte sequência:

Capela da Última Ceia (Ceia) – 14 figuras. O Cristo, os 12 apóstolos e "hum mancebo vestido de huma decente casaca (supõe-se que seja São João Marcos)";

Capela da Agonia no Jardim das Oliveiras (Horto) – 5 figuras. O Cristo, o Anjo com o cálice e a cruz e 3 discípulos;

Capela da Traição (Prisão) – 18 figuras. O Cristo, Judas Iscariotes, 12 figuras de "amortinados judeos", São Pedro "tirando da sua espada" e uma segunda figura de Judas "desesperado";

Capela da Flagelação – 5 figuras. O Cristo, "dois ferocissimos algozes", "hum judeo assentado", "mais outro infiel Fariseo";

Capela da Coroação de Espinhos – 5 figuras. O Cristo, "dois rebeldes hebreos de violento furor, agitados", "outro ingrato israelita", "hum mancebo encostado a hum rustico e retorcido bordão";

Capela do *Ecce-Homo* (Mostra ao povo) – 7 figuras. O Cristo, Pôncio Pilatos e "cinco pertinazes idumeos de súbito furor, arrebatados";

Capela do Senhor com a Cruz-às-costas – 10 figuras. O Cristo, Simão Cirineu, "três aspérrimos verdugos" (um deles "o pregoeiro"), 2 santas mulheres, a Verônica, 2 mulheres observando, uma com "um menino no colo";

Capela da Crucificação – 8 figuras. O Cristo, os 2 ladrões, 3 "formidáveis algozes", 2 "robustos mancebos de aspecto ameaçador"¹⁷.

A possibilidade dos Passos de Congonhas sofrerem a influência dos de Bom Jesus de Braga reforça-se pela hipótese provável da *Descrição* de Manoel Antonio Vieira ter sido conhecida em Minas Gerais. Observe-se, ainda, que esse livro tem um interesse adicional para os pesquisadores da arquitetura religiosa em Minas Gerais, pelo fato de incluir o desenho da "igreja antiga" do Bom Jesus de Braga, construída em 1722-1725, e de planta oval, um exemplo pioneiro do uso da planta curvilínea no mundo português¹⁸.

NOTAS

1 – Richard F. Burton, *The Highlands of Brazil* (Londres, 1869, v. 1, p. 170). Burton também menciona sofisticados paralelos italianos para Santuários construídos em montanhas, tema desenvolvido por Germain Bazin no livro *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil* (Rio de Janeiro, s/d, pp. 227-233), com referência especial ao Sacro Monte de Varallo. As cenas nas capelas dos Passos de Varallo foram reproduzidas em várias séries de gravuras grosseiras, ilustrando guias populares que poderiam ter naturalmente exercido influência em Portugal e no Brasil. Essa pesquisa, entretanto, dificilmente levaria a conclusões definitivas, uma vez que os guias não são uniformes. Nos dois exemplares de minha biblioteca — por exemplo, o de Giuseppe Draghetti, publicado em Varallo em 1743, e o de P. F. Malatesta, publicado em Milano em 1747 —, as séries de gravuras são totalmente diferentes, assim como o número de personagens e atitudes nas cenas.

2 – Op. cit. (p. 168). Burton pode ter obtido a informação de seu hospedeiro em Congonhas, o alferes Gurgel de Santa Anna, ou do vice-diretor do colégio de Congonhas, Padre Antônio José da Costa.

3 – Cf. Ilídio Alves de Araújo. *Arte paisagista e arte dos jardins em Portugal*. (Lisboa, 1962, pp. 156-160 e figs. 137 e 138).

4 – Ver Manoel Antonio Vieira, *Descrição do Sanctuário do Bom Jesus do Monte da Cidade de Braga* (Lisboa, 1793); ver também Ilídio Alves de Araújo (op. cit., pp. 174-175).

5 – Ver Ilídio Alves de Araújo (op. cit., pp. 122-124).

6 – Cf. Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves, *Inventário artístico de Portugal – Cidade de Coimbra* (Lisboa, 1947, v. II, pp. 92-93).

7 – Cf. Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues. *Portugal: diccionario histórico, chrographico etc.* (Lisboa, 1909, v. IV, p. 936).

8 – Ilídio Alves de Araújo (op. cit., pp. 124-125).

9 – Idem (op. cit., p. 126).



10 – Idem (op. cit., pp. 252-253).

11 – Em Congonhas, as limitações financeiras reduziram para seis o número inicialmente previsto de sete capelas.

12 – Myriam Ribeiro de Oliveira sugeriu-me que pode haver ambigüidade no sentido do termo Crucificação, referente tanto à cena na qual o Cristo é pregado na cruz, quanto à do Cristo já crucificado em cruz erguida. Entretanto, os personagens das duas cenas são naturalmente diferentes. Na primeira, são necessários apenas dois ou três algozes pregando os cravos. Já na segunda, figuram também os dois ladrões, o centurião São Longuinho com a lança e Stephaton com a esponja, a Virgem Maria, São João Evangelista, Santa Maria Madalena e as outras Marias, os soldados jogando dados e ocasionalmente outros soldados, sacerdotes e populares fazendo zombarias, além de anjos na parte superior. Ver A. Jameson e E. Eastlake, *The History of Our Lord as Exemplified in Works of Art* (London, 1890, pp. 136-187).

13 – Reproduzido em Ilídio Alves de Araújo (op. cit., fig. 287), juntamente com uma planta do conjunto (fig. 288).

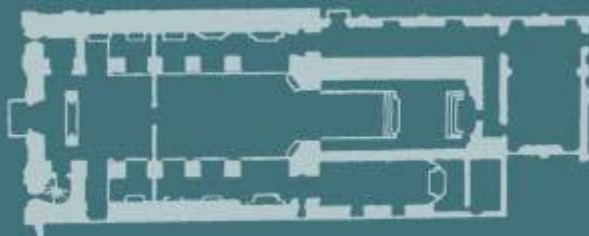
14 – Manoel Antonio Vieira (op. cit.), nota 4 acima.

15 – Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves (op. cit., pp. 92-93), nota 6 acima.

16 – Nogueira Gonçalves, *Inventário artístico de Portugal – Distrito de Aveiro, Zona Sul* (Lisboa, 1959, v. VI, p. 197). As capelas de Passos de Buçaco formam uma série ininterrupta com outros temas devocionais intercalados. Os temas são (com o número de capela correspondente): Horto (1), Prisão (2), Flagelação (6), Pretório (7), Cruz-às-costas (8), Verônica (12), Despojamento (16), Crucificação (17) e Descendimento da Cruz (18).

17 – Cf. Manoel Antonio Vieira (op. cit., pp. 35-86), nota 4 acima.

18 – Idem (op. cit., pp. 175-177). Nesta coletânea, figura 17 do artigo .



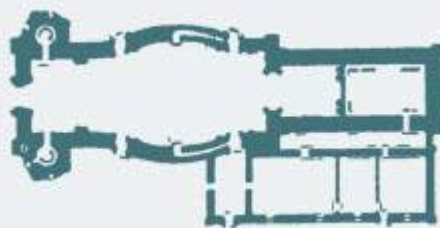
RESUMOS EM INGLÊS

10





RESUMOS EM INGLÊS

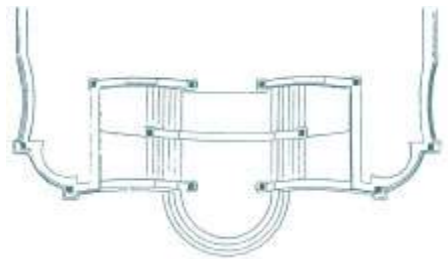


1 . ALEIJADINHO

Gold was discovered in the mountainous interior of Minas Gerais in the late 17th Century by native Brazilian explorers of Portuguese descent who had traveled all the way from the province of São Paulo. Between 1700 and 1770 Brazil produced about half of all the gold obtained in the rest of the world from 1500 to 1800. The political history of this mining province was turbulent, with a long series of armed clashes known as the *Guerra dos Emboabas* in the first half of the 18th Century, an armed insurrection in 1720 against the strict colonial system of taxation and the celebrated *Inconfidência* (Treason) uprising of 1789.

The period of greatest economic prosperity and social harmony in Minas Gerais coincided with the governorship of Gomes Freire de Andrade – the “Count of Borbadella” –, a distinguished soldier and statesman (1735-1763). It was during this time that the foremost artist of the province was born and developed to maturity: Antonio Francisco Lisboa, the renowned Aleijadinho (“Little Cripple”), so named because of the deformities inflicted on him by a serious disease at the age of 39.

As the central feature of his life, this disease became the subject of a copious literature in Brazil and yet neither its cause nor precise characteristics have ever been determined satisfactorily, although the malady's main symptoms were described in detail by Rodrigo José Ferreira Brêtas, whose biography of the artist was published in 1858. Many foreign travelers who visited Minas Gerais in the 19th Century – from Saint-Hilaire (1816) to Sir Richard Burton (1867) – recorded the curious phenomenon of the sick artist, but their accounts differed factually in certain respects owing to the proliferation of myths which had begun to spread shortly after his death in 1814.



2 . THE TWELVE PROPHETS OF CONGONHAS DO CAMPO

The architecture of the church at Congonhas do Campo (which belongs to the Portuguese tradition of pilgrimage sanctuaries) is of special interest because of the exceptional set of statues of the twelve Prophets standing around the parvis of the temple. Sculpted by Aleijadinho in the early part of the 19th Century, the statues are mentioned in the travel accounts of several Europeans who visited Minas Gerais some years later and who were particularly impressed by the fact that they were the work of a crippled artist with no academic training.

The Prophets belong to the second period (1795-1807) of Aleijadinho's artistic career; they were his last major undertaking and represent the sober culmination of his evolution as a sculptor. The general spirit of the work is sober, even somber, rising to the sublime but also descending into caricature at times. The statues contrast starkly with the work from his first period (1770-1794), generally characterized by a serene and harmonious rococo spirit particularly conspicuous in the splendid Franciscan churches of Ouro Preto and São João del Rei and the Carmelite churches of Ouro Preto and Sabará.

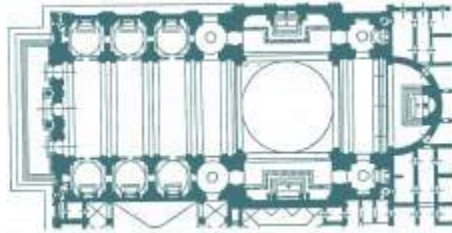
The relationship between architecture and sculpture at Congonhas differs from that of the church façades executed during his earlier period, where sculpture plays a subordinate role. Beyond the apparent simplicity of the parvis, which provides an extremely effective architectural setting, are the bold convex and concave lines of the statues, conferring variety and movement to the entire group.

The statues of the Prophets at Congonhas can be considered authentic masterpieces in three separate respects: architecturally, as a group; individually, as works of sculpture; and psychologically, as studies of the personages they represent. They can be compared with many other complex works in the Western art tradition, but the most appropriate association is with the prophets of Klaus Sluter (c. 1340-1408) in the cloister



of the Chartreuse at Champmol, near Dijon. Despite the four centuries separating the two sets of statues, they are strangely akin in many ways.

The depth of Aleijadinho's work gives it a unique status in both Portuguese and Spanish colonial art. It aspires, in fact, to a place beyond colonial limitations and may well be hailed as the discovery of the mid 20th Century, just as El Greco's painting was discovered by the preceding generation.



3 . JESUIT ARCHITECTURE IN BRAZIL

The Society of Jesus' activities in colonial Brazil began in 1549 and continued until 1759. The Jesuits not only pioneered the conversion of the native population to Christianity and the education of the colonists' children, they also played a major role in the development of art and architecture in the first two centuries of Brazilian history – so much so that the terms *Estilo Jesuítico* or *Arte Jesuítica* ("Jesuit Style" or "Jesuit Art") are often used when referring to the period.

The *Estilo Jesuítico* in Brazil is closely associated with European architecture of the Counter-Reformation, commonly termed "mannerist." Developed from 1520 to 1600 (between the Renaissance and the Baroque periods), this architectural style abounds with ambivalent themes and dual functions – in contrast to the simplicity of Renaissance expression. Once introduced to Portugal, mannerism was quickly assimilated by that country's architects, who used it throughout the 17th and into the early 18th Century.

Roughly speaking, the first period of Jesuit architecture in Brazil consists of buildings constructed in the 16th and 17th centuries. Those that survived the ruin following the Society's expulsion from the colony in 1759 fall into two categories: early monuments which are relatively simple in architectural terms and found in the present

states of Espírito Santo, Rio de Janeiro and São Paulo; and larger, more complex monuments of a comparatively later date, located in the main coastal towns. The latter include seminaries, colleges and novitiates.

The most interesting Jesuit architecture of the 16th and early 17th centuries can be found throughout the Portuguese empire of the time, while the best monuments from the second half of the 17th Century were erected in Brazil. Within the entire body of architecture spanning from East to West – from Macau in China to Belém do Pará in the Amazon delta –, the churches of the Society of Jesus undoubtedly provide the most outstanding contribution. With respect to the early period, there is the church of Nome de Jesus at Bassein, near Bombay (1548), the cathedral at Diu (begun in 1602), the church of Bom Jesus in Velha Goa (1594-1605) and the façade of the church of Madre de Deus in Macau (1602-c. 1630); excellent architecture from the latter period includes the churches in Salvador da Bahia (1672) and Belém do Pará (1719).

The models used by the Jesuits for the façades of their principal Lusitanian churches were Vignola's design for the Gesu in Rome (1568), which had no towers, and Filippo Terzi's church of São Vicente de Fora in Lisbon, with a two-tower façade (begun in 1582).

The impact of *Estilo Jesuítico* on 17th Century Brazilian architecture is difficult to assess, since mannerist influences were general throughout the Lusitanian world and extended even to the parish churches of Minas Gerais in the early 18th Century, although Jesuits were not allowed to enter this province at the time.



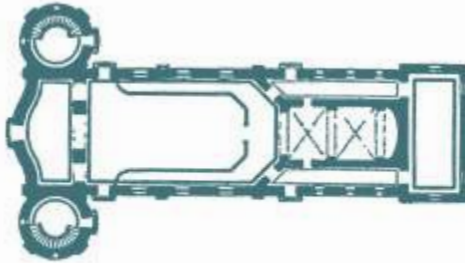
4 . ANTONIO FRANCISCO LISBOA, “THE LITTLE CRIPPLE”

Antonio Francisco Lisboa (1738-1814), better known by his Portuguese nickname “O Aleijadinho” (“the Little Cripple”), was born in Ouro Preto, the capital of colonial Minas Gerais. His father was a Portuguese carpenter and his mother an African slave. He developed an original style which diverged sharply from the provincial imitation of



European precedents that characterized the colony's art until that time, and may indeed be regarded as the pioneer who most forcefully expressed in art the emancipation of the New World from the Old.

Aleijadinho suffered the simultaneous handicaps imposed by his debilitating disease and inferior social status as a mulatto. His work displays a variety which is sometimes disconcerting: superimposed on a basic rococo style are designs which have been traced to Byzantine, Gothic Renaissance and even Oriental sources. His most important work was executed for three churches: São Francisco de Assis in Ouro Preto, São Francisco de Assis in São João del Rei and the Sanctuary Church at Congonhas do Campo.



5 . ESTILO ALEIJADINHO AND THE CHURCHES OF EIGHTEENTH-CENTURY BRAZIL

The architecture of the major Latin American urban centres – both Spanish and Portuguese – borrowed directly from Europe until the latter half of the 18th Century, when original colonial styles began evolving. Such development extended into the early years of the 19th Century, coinciding with the decline of the colonial regimes and the emergence of national self-awareness in the Americas.

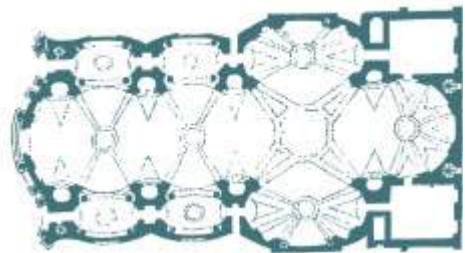
This is the context in which we examine a group of churches built in Minas Gerais from 1760 onwards, which embody the process whereby new baroque forms and rococo decorative conceptions introduced from Europe gave rise to an original architectural style traditionally described as the *Estilo Aleijadinho* after its best-known exponent, Antonio Francisco Lisboa (1738-1814)

The classic testimonial to the style is the church of São Francisco de Assis in São João del Rei with its cylindrical towers and elliptical nave, although the church of São

Francisco de Assis de Ouro Preto could be said to provide a more perfect example of certain features of the style. Its development is well illustrated through a series of transitional monuments: the churches of the Tertiary Order of Nossa Senhora do Carmo at Sabará, Ouro Preto, São João del Rei and Mariana.

Estilo Aleijadinho was essentially episodic in character, for only a half dozen or so of the scores of colonial churches in Minas Gerais exhibit more than just occasional features of the style. Constructed during the last quarter of the 18th Century, these monuments are confined to the main urban centres – Ouro Preto, Mariana, Sabará and São João del Rei –, the only exception being the parvis of the church of Bom Jesus de Matosinhos in Congonhas do Campo.

The characteristics of *Estilo Aleijadinho* are not in themselves novel. What was new was their combination and the manner in which they were employed and harmonized. The most striking characteristic was the use of external sculptured ornamentation in high relief, traditionally attributed to Aleijadinho himself and carved out of local soapstone. The most original structural feature is the graceful effect achieved by the use of curved walls harmoniously related to one another and to adjoining flat surfaces.



6 . THE “BORROMINESQUE” CHURCHES OF COLONIAL BRAZIL

The rarity of curved forms in the ground plans of Spanish and Portuguese churches, either at home or in their dominions abroad, emphasizes the exceptional character of a small group of churches built in Minas Gerais in Brazil in the second half of the 18th Century. The object of this study is to identify these “Borrominesque” monuments, analyze their architectural composition and investigate their stylistic context and possible European sources.

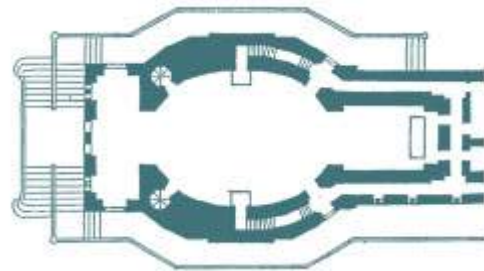


The basic passage for a study of these monuments is an article written in 1790 by Captain Joaquim José da Silva, an alderman of Mariana and quoted at length by Rodrigo José Ferreira Brêtas in his biography of Aleijadinho. In this text the churches built in Minas Gerais in the 18th Century are divided into three groups: the great parish churches of the principal cities in the province; the curvilinear churches designed by Antonio Pereira de Souza Calheiros; and the "new churches," exemplified by the parish churches of Caeté and Morro Grande and the Franciscan churches of Mariana and São João del Rei.

The first group belongs to the Luso-Brazilian tradition of rectangular plans in the mannerist style. The most characteristic example is the Mariana Cathedral. Two good examples of the transition to rococo are the parish church at Morro Grande with its cylindrical belfries and the church of São Francisco in Mariana, for which prominence was given to the deflection of the cornice over a "bull's eye" motif, establishing the latter as the central feature of the façade. The most complete and perfect of the "new churches" (rococo architecture) mentioned by the Mariana alderman is the church of São Francisco de Assis at São João del Rei. Strangely, however, he fails to make any allusion to the churches of Nossa Senhora do Carmo and São Francisco de Assis in Ouro Preto, which, together with the parvis of the sanctuary church at Congonhas do Campo, complete the set of "Borrominesque" churches associated with the *Estilo Aleijadinho* (rococo).

One of the most interesting features of the "Borrominesque" architecture of Minas Gerais is the cylindrical shape of the towers, not found in other parts of the colony and occurring only rarely in European architecture for the period.

Among all the churches in the region, particularly the "Borrominesque" variety, those of Nossa Senhora do Rosário in Ouro Preto and São Pedro dos Clérigos in Mariana – both designed by Antonio Pereira de Souza Calheiros "in the style of the Rotunda at Roma" – represent a brief, isolated baroque episode in Minas Gerais architecture, belonging neither to the mannerist style of the preceding period nor the rococo of the second half of the century. These important monuments and the related church of São Pedro dos Clérigos in Rio de Janeiro (now demolished) offer closer parallels with the Italian and Central European religious architecture of the period than the Lusitanian world.



7 . THE ARCHITECTURE AND ART OF COLONIAL BRAZIL

Unlike Spanish colonists, the Portuguese did not bring to their American possession any strong or well-defined tradition of town planning. Nevertheless, the basic intention in Brazil does seem to have been to give administrative centres orthogonal plans similar to those found in Spanish America. Examples are the Upper City of Salvador da Bahia, Rio de Janeiro, Parati, São Luís and Alcântara (in Maranhão) and Mariana (in Minas Gerais).

Associated with the planning of these towns was their fortification, especially in the major coastal centres. The large number of forts built to defend these cities is of great relevance to the history of military architecture. However, the vast majority of the monuments listed as National Historic and Artistic Heritage belong to religious architecture, three quarters of them scattered along the coast and the remaining fourth in the mining provinces of Minas Gerais and Goiás.

Along the coastal belt, most of these monuments are concentrated in three major urban nuclei: Olinda and Recife in Pernambuco State; Salvador in Bahia State; and Rio de Janeiro. In Minas Gerais there is a similar concentration of monuments in the Ouro Preto and Mariana complex. Most of the religious buildings erected during the colonial period can be classified as cathedrals and parish churches, convent churches or chapels of confraternities and Third Orders.

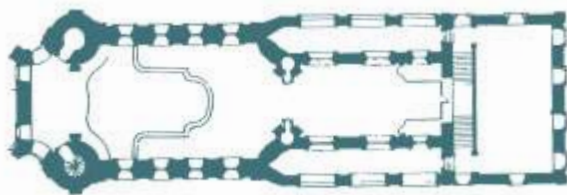
Ten representative monuments have been selected for detailed analysis (from an art-history perspective) in order to identify the European precedents and models used, and beyond that the architecture and decoration. In Salvador the former church of the Jesuit college – now the cathedral – is the most important 17th Century structure extant in Brazil. The Franciscan convent offers such splendours as an interior glimmering with gilded carved-wood ornaments, cloisters and the exceptional chapel of the Third Order with its façade enriched by sculptured decoration. Also in Salvador is the church of Nossa Senhora da Conceição da Praia, whose design exhibits the unusual feature of diagonally-placed



towers flanking the *façade*. In Recife the monumental church of São Pedro dos Clérigos is distinguished by its octagonal nave and the strongly vertical composition of its *façade*. In Rio de Janeiro the gracious hilltop church of Nossa Senhora da Glória – with its bi-polygonal plan and single centralized tower – was designed to be seen from all sides, unlike most other churches of the period.

The monuments selected for analysis in Minas Gerais are the parish church of Nossa Senhora do Pilar and the churches of Nossa Senhora do Rosário and São Francisco de Assis, all three in Ouro Preto; the church of São Francisco de Assis in São João del Rei; and the sanctuary church of Bom Jesus de Matosinhos at Congonhas do Campo. The Church of Nossa Senhora do Rosário is an “authentically baroque structure” representing the final, most advanced result of all the various experiments with polygonal and curved ground-plans hitherto undertaken in Portugal and Brazil. The Franciscan Churches at São João del Rei and Ouro Preto, on the other hand, exemplify a fully-developed Minas Gerais rococo, the zenith of sophisticated elegance in the architecture of colonial Brazil.

In terms of civil architecture the most ambitious works were town halls, governors' and bishops' residences, town houses (*solares*) for patrician families and country manses (*casas grandes*) on sugar plantations and farms. The urban residential architecture as a whole is of an impressive quality and high aesthetic value, providing a background against which the great set pieces – represented by churches and convents – rose up and dominated the scene.



8 . TERMS DESCRIBING ARCHITECTURAL STYLES, WITH SPECIAL REFERENCE TO BRAZIL AND PORTUGAL

Although useful, even essential stylistic classifications are to some degree subjective and can suffer from the serious defect of often meaning different things to different historians at different times in different countries.

GOthic

The origin and early usage of the term dates back to Vasari, but it was not until the early 17th Century that the actual word Gothic first appeared in print with the stylistic sense we now give to it. Associated with the Goths, it was used pejoratively until the late 16th Century, in the sense of something primitive or at best out of date. It was with this latter meaning in mind that the expression "in the Gothic style" was used by Mariana alderman Joaquim José da Silva in his 1790 memorandum, transcribed by José Ferreira Brêtas in his biography of Aleijadinho.

MANUELINE

Named after Dom Manuel, King of Portugal (1495-1521), during whose reign this architectural style originated, the term Manueline designates a typically Portuguese variant of late Gothic. It should be noted, however, that the buildings in Portugal classed as "Manueline" differ so much from one another as to almost justify the saying that there are as many variants as there are major monuments. There are no traces of Manueline architecture or ornamentation in Brazil.

PLATERESQUE

Dating from the late 16th Century, the term was coined in Spain to distinguish the highly decorative "silversmith-like" early Renaissance architecture of the second quarter of the century from the "true" or "pure" classical architecture introduced during the third quarter, associated particularly with El Escorial. The ornate Renaissance style also appears in Portugal and even Spanish America, but never seemed to have reached colonial Brazil.

MANNERISM

This stylistic term, referring primarily to painting, has been used since the 17th Century with a variety of meanings but was extended to architecture only in the 1920s. Mannerism in architecture is primarily defined as an anticlassical style that deliberately breaks the rules of classical architecture, thereby creating effects of unresolved disharmony. In an article published in 1946, Nikolaus Pevsner broadened the term to include all architectural features that inspire sensations of instability, monotony, frigidity or conflict, and anchored it to the last three quarters of the 16th Century. It is in this sense that the term is used by historians of Portuguese architecture to characterize the period from 1570 to 1710 – and continuing for another generation in Brazil.



COUNTER-REFORMATION

Wolfgang Lotz suggested in 1961 that Italian architecture from the mid-16th Century to the advent of the Baroque might reasonably be described as the "architecture of the Counter-Reformation." In Portuguese contexts this is not widely used, since the country's art historians prefer the term *estilo chão* (plain style) to describe church architecture from c. 1570 onwards. John Bury argues that the term Counter-Reformation is more adequate than *estilo chão*, and recommends that it be used to describe the vast corpus of Portuguese and Brazilian buildings that both he and Robert Smith had previously termed mannerist.

DESORNAMENTADO OR CHÃO (PLAIN STYLE)

The term *estilo chão* (plain style) has been proposed by G. Kubler to describe a series of major buildings, mostly churches and convents, erected in Portugal between the second quarter of the 16th Century and the beginning of the 18th Century. In Bury's opinion this is unacceptable and must be rejected because it fails to recognize the existence of two separate styles for which it is a misnomer: Plateresque (c. 1520-1560) and Counter-Reformation (c. 1570-1710).

JESUIT

Contrary to the erroneous belief held for a long time that the Society of Jesus created a specific, recognizable architectural style, the Jesuits in fact adapted to the architectural practice and traditions of each country where they became established. Nevertheless, the term Jesuit is still used in Brazil to designate the style of the oldest buildings and retables, dating from the late 16th and 17th centuries.

BAROQUE

According to Anthony Blunt, baroque architecture has three main characteristics: a preference for large scale; complex forms such as oval plans and concave-convex contrasts; and theatrical effects. Blunt attributed the style to the work of Bernini, Borromini and Pietro da Cortona executed during the reigns of Popes Urban VIII, Innocent X and Alexander VII (i.e. 1623-1667), adding that it subsequently spread throughout Europe.

Among its decorative elements, the solomonic column may be regarded as the "signature" of the style. Another typical trait is fragmentation of the shafts of pilasters; this assumed the form of the *estípite* ("stipe") in Hispanic architecture and *quartelão*

("quarter") in Luso-Brazilian buildings. The colonial churches of Brazil are famous for their splendid baroque architectural ornamentation, but baroque architecture proper is rare. It can be found, for example, in oval-plan churches such as São Pedro dos Clérigos in Rio de Janeiro (now demolished), Nossa Senhora do Rosário in Ouro Preto and São Pedro dos Clérigos in Mariana.

POMBALINE

The style of architecture employed in the rebuilding of Lisbon after the 1755 earthquake. The most important Brazilian examples are found in Rio de Janeiro and Belém do Pará.

ESTILO ALEIJADINHO

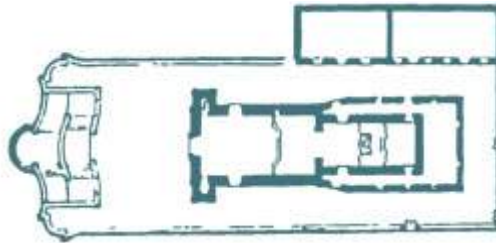
This term was originally suggested by John Bury to refer to a group of churches associated with Aleijadinho which have a special architectural character of their own that combines features of the baroque and rococo styles. This group comprises the churches of the Third Orders of the Carmo and São Francisco de Assis in Ouro Preto and São João del Rei, and the parvis of the pilgrimage church of Bom Jesus at Congonhas do Campo.

ROCOCO

This is a primarily decorative style, created and developed in France and roughly spanning the reign of Louis XV (1715–1774). In architecture its most revolutionary feature was its "atechtonic" character – i.e., total abandonment of traditional orders. As a decorative style rococo was disseminated throughout Europe and America through engraved designs. It had great success in Germany but made little or no impact in Italy, Spain or England. In Portugal its impact was mainly felt in the Minho, notably in Braga, and is thought to have influenced the development of the *Estilo Aleijadinho* in Brazil.

NEOCLASSICISM OR CLASSICAL REVIVAL

Among the revivals characteristic of architecture and decoration in Europe during the second half of the 18th and the early 19th centuries, the most prominent was the neoclassical, followed by the Gothic. In Brazil the most outstanding example of neoclassical architecture built during the colonial period is the Chamber of Commerce or Merchants' Exchange in Salvador.



9 . NORTH PORTUGAL SHRINES AND THEIR INFLUENCE ON THE CONGONHAS SANCTUARY

In order to understand the "phenomenon" of the Congonhas Sanctuary, it is necessary to place it in the context of similar Portuguese shrines built on hillsides with *Passos* ("Station") chapels flanking the approach to the church. The most famous are the Bom Jesus de Braga, which has eight chapels, and Bom Jesus de Matosinhos, near Porto, with six chapels. The religious subjects (Stations of the Passion) represented in the chapels of these two sanctuaries and four others in Northern Portugal are related and comparable to those in Congonhas.



Ministério
da Cultura









A Coleção Obras de Referência do Programa Monumenta se inaugura com a reedição dos artigos do historiador inglês John Bury a respeito da arquitetura e da arte nos tempos do Brasil Colônia, assunto de que é acurado pesquisador desde o final dos anos 1930.

Seus estudos sistemáticos sobre a arquitetura colonial portuguesa resultaram em artigos cativantes, graças às teses e análises originais que apresentam, cujo conhecimento fica agora permitido a quem se interessa pelos bens de nosso patrimônio cultural.

Esta edição, revista e atualizada pela organizadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, ainda tem o mérito de incluir artigo inédito do autor sobre os Santuários do Norte de Portugal e sua influência em Congonhas.