



Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial

Volume 7

Arte e história no mundo ibero-
americano (séculos XV~XIX) (1)

ISBN 978-85-61586-57-7

Realização

PPHIST/UFPA
FAHIS/UFPA

Apoio



Reitoria
Propesp
Proex
IFCH
CMA



Fapesp
Fundação de Amparo e Desenvolvimento de Pesquisa



Ficha Catalográfica

Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial. Arte e História no mundo ibero-americano (séculos XV-XIX) / Rafael Chambouleyron & Karl-Heinz Arenz (orgs.). Belém: Editora Açai, volume 7, 2014.

341 p.

ISBN 978-85-61586-57-7

1. História – Arte. 2. Arte – Mundo Ibero Americano. 3. História da Arte - História Social – Artes visuais. 4. Arte – sociedade. 5. Arte – política. 6. História – Arte colonial.

CDD. 23. Ed. 338.9949

Apresentamos os *Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial*, realizado em Belém do Pará, de 3 a 6 de Setembro de 2012. O evento contou com a participação de aproximadamente 750 pessoas, entre apresentadores de trabalhos em mesas redondas e simpósios temáticos, ouvintes e participantes de minicursos. O total de pessoas inscritas para apresentação de trabalho em alguma das modalidades chegou quase às 390 pessoas, entre professores, pesquisadores e estudantes de pós-graduação. Ao todo estiveram presentes 75 instituições nacionais (8 da região Centro-Oeste, 5 da região Norte, 26 da região Nordeste, 29 da região Sudeste e 7 da região Sul) e 26 instituições internacionais (9 de Portugal, 8 da Espanha, 3 da Itália, 2 da França, 2 da Holanda, 1 da Argentina e 1 da Colômbia). O evento só foi possível graças ao apoio da Universidade Federal do Pará, da FADESP, do CNPq e da CAPES, instituições às quais aproveitamos para agradecer. Os volumes destes *Anais* correspondem basicamente aos Simpósios Temáticos mais um volume com alguns dos textos apresentados nas Mesas Redondas.

Boa leitura.

A Comissão Organizadora

Sumário

O colóquio de São Francisco e o Crucifixo de São Damião: um percurso iconográfico de Giotto à América Portuguesa <i>Aldilene Marinbo César Almeida Diniz</i>	1
Em obras: trabalhadores em São Paulo no final do setecentos <i>Amália Cristovão dos Santos</i>	15
O Movimento Arcádico no Brasil (1764-1794): significado político e cultural da “Arcádia Ultramarina” <i>Carlos M. Versiani dos Anjos</i>	31
Pintura Colonial na Antiga Comarca do Serro Frio <i>Delson Aguiinaldo de Araujo Junior</i>	45
Uma vila pequena: caracterização da materialidade urbana em Cunha-SP (1809) <i>Diogo Fonseca Borsoi</i>	56
As Interconexões culturais, simbólicas e sociais de uma sociedade analisadas a partir das suas construções: conventos, casas-grandes, capelas, senzalas e moitas <i>Eduardo Augusto de Santana</i>	69
Aprendendo o ofício da pintura em Minas Gerais (século XVIII e XIX); o caso do artífice João Nepomuceno Correia Castro <i>Hudson Lucas Marques Martins</i>	83
Retábulo da Igreja de Santo Alexandre: uma questão de estilo <i>Idanise Sant’Ana Azevedo Hamoy</i>	97
Congregação e Fé: o Claustro na Arquitetura Conventual Franciscana no Nordeste do Brasil Colonial <i>Ivan Cavalcanti Filho</i>	109
A Antiga Igreja de Santo Antônio do Quixeramobim e sua repercussão na Arquitetura Religiosa do Antônio Conselheiro <i>Jadilson Pimentel dos Santos</i>	124

Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae: a história natural e etnológica do Brasil seiscentista a partir da obra de arte (1637-1664) <i>Jônatas Xavier de Souza</i>	136
A riqueza do Pilar: um estudo morfológico da talha da capela-mor da Igreja da Irmandade do Santíssimo Sacramento em São João del-Rei <i>Lucas Lopes Cardoso</i>	153
Cor, suor e som: inserção social e prática musical no espaço urbano pernambucano (1789-1831) <i>Luiz Domingos do Nascimento Neto</i>	165

O colóquio de São Francisco e o Crucifixo de São Damião: um percurso iconográfico de Giotto à América Portuguesa

Aldilene Marinho César Almeida Diniz¹

Desde as primeiras décadas do século XX, a historiografia da arte brasileira tem tratado do acervo de imagens da América Portuguesa, seja daquelas produzidas em nossa terra seja daquelas que são fruto da transferência de obras e artistas vindos da metrópole lusitana para cá. São bem conhecidos dentre esses trabalhos os estudos de Hanna Levy – investigando especialmente o uso de gravuras europeias como modelos de pinturas locais –, os de Mário Barata e, sobretudo, os do pesquisador português Santos Simões que muito contribuiu para a produção do conhecimento artístico brasileiro.²

Entretanto, muitos dos trabalhos produzidos nesse âmbito têm tratado – como é absolutamente legítimo no campo da história da arte – de inventariar, precisar autorias e analisar os aspectos formais dessa produção tratando seus objetos, muitas vezes, como algo destacado do contexto sociocultural em que foram produzidos. Assim, abre-se aos historiadores um vasto leque de pesquisa, já que ainda há muito que ser feito no campo da investigação acerca da produção e circulação de objetos artísticos no que concerne às suas condições de possibilidade e seus usos e funções nas sociedades para os quais foram produzidos. Nesse sentido, objetivamos propor algumas questões que também envolvem os aspectos formais das pinturas estudadas, mas também buscar investigar possíveis práticas religiosas e demandas que se relacionam com o aparecimento dessas imagens no Brasil.

De acordo com o apresentado acima, este trabalho representa uma singela tentativa de tratar de algumas pinturas datadas da época da América Portuguesa com uma abordagem mais alinhada com a história das imagens, tentando seguir outro caminho que não a história dos estilos. Com isso, deseja-se abrir a temática do estudo das imagens do passado a um conjunto mais amplo de questões que vão além das habilidades do artista, da sua suposta escola de formação e demais aspectos formais e estilísticos.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² Ver dentre outras obras dos autores citados: LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro: vol. 6, p. 7-66, 1944; BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil** – séculos XVII, XVIII e XIX. Rio de Janeiro, 1955; SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Corpus de Azulejaria Portuguesa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965; SANTOS SIMÕES, João Miguel dos. Azulejaria no Brasil. **Revista do SPHAN**, n. 14, 1959.

As imagens selecionadas para nossa comunicação tratam do tema de São Francisco orando frente à cruz de São Damião. O aparecimento desse tema em imagem visual tem origem hagiográfica, pois o episódio aparece narrado nas primeiras legendas franciscanas com pouca variação textual. Entretanto, no campo da iconografia lhe foram atribuídos diferentes títulos. Assim, para o mesmo tema pode-se encontrar, dentre outras, as seguintes designações: *O Suplicante em frente à Cruz em São Damião*; *O Crucificado frente ao qual ele reza lhe ordena de reparar a Igreja em ruínas*; *A visão de São Damião* e, ainda, *O crucificado que fala com Francisco na capelinha de São Damião*.³

Dentre essas diferentes denominações, a identificação da cena como *A visão de São Damião* nos parece apresentar alguma imprecisão, visto que o título pode ser considerado ambíguo, pois pode sugerir que a cena representa um episódio da vida de São Damião em lugar de uma passagem hagiográfica da vida de Francisco de Assis. Assim, com base no estudo de Jean-Claude Schmitt dedicado aos gestos medievais,⁴ que identifica a posição de São Francisco na cena – seja mostrando as palmas das mãos ou com as mãos juntas – com a postura de quem ora, utilizaremos, preferencialmente, neste trabalho o título *São Francisco orante diante do crucifixo* para nos referir à cena em questão.

O registro iconográfico de *São Francisco orante diante do crucifixo* – assim como as imagens religiosas em geral – é um bom exemplo de imagem que não foi produzida especificamente para a contemplação estética, mas sim por possuir outras funções didático-devocionais a ela atribuídas por sua sociedade original. Justamente por essa interação entre funcionamentos atribuídos e usos dirigidos às imagens, alguns historiadores e historiadores da arte vem nos últimos anos chamando a atenção para a pertinência dos estudos da imagem como importante contribuição para a história cultural, destacando a riqueza e os recursos dessa fonte de pesquisa para o estudo das sociedades do passado e suas formas de viver, pensar e dotar de significado o seu mundo.

Em um de seus trabalhos dedicados às sociedades do Ocidente medieval, Jean-Claude Schmitt, retomando estudos produzidos pelos historiadores da arte Hans Belting e David Freedberg, afirma que a imagem medieval “permitiu nos últimos anos aos historiadores, ainda mais do que aos historiadores da arte, colocarem-se

³ Ver LUNGHI, Elvio. **The Basilica of St. Francis in Assisi**. Nova York: Scala/Riverside, 1996, p. 62 et seq; RÉAU, Louis. **Iconographie de l'art chrétien**. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, v. I, p. 522; SOBRAL, Luís de Moura. Ciclos das pinturas de São Francisco. In: FLEXOR, Maria H. O; FRAGOSO, Fr. Hugo. (Orgs.) **Igreja e convento de São Francisco da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2009, p. 273; FLEXOR, Maria Helena O. Interior da Igreja de São Francisco nos séculos XVIII-XX. In: ____; FRAGOSO, Fr. Hugo. (Orgs.) **Igreja e convento de São Francisco da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2009, p. 217.

⁴ Ver SCHMITT, Jean-Claude. **La raison des gestes dans l'Occident médiéval**. Paris: Gallimard, 1990, p. 296-300.

questões sobre o funcionamento social, as ideologias e o poder das imagens do passado”.⁵ Lançando questionamentos que envolvem a dinâmica existente entre a produção, os usos e as funções das imagens, Schmitt se pergunta sobre o papel social das mesmas, especialmente as religiosas, na sociedade medieval, cujas práticas devocionais estavam tão intimamente imbricadas com todos os setores do cotidiano. Nesse sentido, defendemos que a mudança na figuração de temas da iconografia cristã – ou seja, o aparecimento de variantes e inovações – tem como motivação muito mais do que questões de moda ou de gosto. Normalmente, as modificações obedecem a novas demandas e buscam novos mecanismos para veicular uma nova mensagem, de acordo com os usos e funções atribuídos às imagens religiosas.

Na América Portuguesa não foi diferente. Percorrendo os tipos iconográficos que representaram episódios da vida de São Francisco de Assis é possível perceber casos de variantes iconográficas verificadas em algumas pinturas que representam passagens da vida do santo na região. Buscando discutir algumas possibilidades que levaram ao abandono de características clássicas, medievais e renascentistas, da iconografia de Francisco, selecionamos para esta comunicação o tema que representa o início do processo de conversão do santo, considerado um dos temas mais emblemáticos da legenda do *Poverello* de Assis.

O envolvimento gradativo do jovem Francisco com a vida religiosa está ligado, desde o início, a uma imagem: o episódio do crucifixo que lhe fala. Trata-se de uma passagem da hagiografia do santo na qual uma imagem do Cristo crucificado teria lhe falado e ordenado que restaurasse Sua casa em ruínas. Este episódio é considerado pelos franciscanos como aquele que inaugura o processo de conversão religiosa do futuro santo da Úmbria:

num certo dia, *saindo a meditar no campo* (cf. Gn 24, 63), ao andar por perto da igreja de São Damião, que devido à excessiva velhice ameaçava ruir, e como – instigando-o o espírito – tivesse entrado nela para rezar, prostrado diante da imagem do Crucificado, enquanto rezava, ficou repleto de não pouca consolação do espírito. E, como com olhos lacrimosos estivesse atento à cruz do Senhor, ouviu com seus ouvidos corporais uma *voz vinda* (cf. 2Pd 1,17) da própria cruz que dizia por três vezes: “Francisco, vai e restaura minha casa que, como vês, está toda destruída!” Francisco, a tremer, como estivesse sozinho na igreja, fica estupefato por ter ouvido tão admirável voz e, percebendo com o coração a força da palavra divina, fica fora de si, entrando em êxtase. Voltando finalmente a si, prepara-se

⁵ SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. Tradução de Vivian Coutinho de Almeida. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Volume I. São Paulo: EDUSC, 2002, 2 v, p. 592.

para obedecer, recolhe todas as forças ao mandato de restaurar a igreja material, embora a principal intenção da palavra se referisse àquela [Igreja] que Cristo *adquiriu com seu sangue* (At 20,28), como o Espírito Santo o instruiu e ele depois revelou aos irmãos.⁶

Desde a difusão dos primeiros relatos hagiográficos franciscanos, a trajetória religiosa do fundador da Ordem dos Frades Menores tornou-se objeto de uma intensa produção de imagens. Logo após a sua morte, em 1226, começou-se a ser elaborada pelos próprios frades franciscanos uma ampla e complexa iconografia dedicada a apresentar a vida exemplar e os feitos do santo. Os ciclos narrativos de sua legenda costumam seguir a cronologia dos relatos hagiográficos destacando-se suas principais passagens, desde o início de seu processo de conversão até o recebimento das chagas do Salvador; sua morte; milagres póstumos e sua glorificação.

O tipo iconográfico que trata do chamado à conversão de Francisco apresenta de forma geral o jovem Francisco ajoelhado frente a um crucifixo, referindo-se ao episódio no qual a imagem do Cristo crucificado lhe teria ordenado que restaurasse Sua igreja ameaçada de desabar. Nas pinturas encontradas na América Portuguesa, o citado tema teve sua composição reorientada, abandonando-se claramente algumas características centrais da figuração da cena como essa era tradicionalmente conhecida. A fim de melhor identificar quais foram essas modificações, será apresentado a seguir um breve estudo iconográfico das quatro pinturas selecionadas com o tema de *São Francisco orante diante do crucifixo*.

Com base nas fontes visuais arroladas, o objetivo deste trabalho é apresentar e discutir as permanências e variantes iconográficas que podem ser observadas nessas imagens, partindo-se do modelo da tradição cultural do tema para analisar as pinturas que representam o episódio no Brasil colonial. Para isso, produziremos um estudo comparativo entre os modelos da América Portuguesa e aquele pintado por Giotto e seus seguidores em Assis. Além disso, deseja-se promover uma breve discussão sobre possíveis relações entre o contexto de produção dessas imagens e algumas prováveis funções a elas atribuídas como possíveis motivações socioreligiosas para a apresentação das variantes iconográficas verificadas nas pinturas da América Portuguesa.

⁶ SÃO BOAVENTURA. Legenda Maior. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). **Fontes Franciscanas e Clarianas**. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 558-559.

A cena da tradição iconográfica do tema

Conforme indicado acima, a representação da cena que figura o santo de Assis em oração frente a um crucifixo está baseada nas primeiras narrativas hagiográficas sobre sua vida. O colóquio entre o santo assisense e o Cristo representado no Crucifixo de São Damião apareceu pela primeira vez numa hagiografia franciscana na *Segunda Vida* do Frei Tomás de Celano, escrita por volta de 1247. No primeiro relato hagiográfico da vida de Francisco – escrito pelo mesmo autor, a *Primeira Vida* – a reconstrução da pequena igreja de São Damião, levada a cabo pelo santo, é destacada simplesmente como lugar para instalação das Pobres Damas de Santa Clara;⁷ enquanto na *Segunda Vida* é conferido ao episódio uma nova ênfase ao apresentar o chamado do próprio Cristo a Francisco para que este restaure Sua Igreja.⁸ A mudança na narrativa destacando o colóquio entre Francisco e o Crucificado parece ter por objetivo chamar a atenção para a importância do novo santo e do seu movimento para a história da Igreja, tanto para afirmar o aspecto perenal da instituição como também para demonstrar o exemplo de renovação da mesma, personificado pelo santo assisense e seus frades menores.

Na iconografia, a primeira imagem do tema que temos conhecimento é o modelo executado por Giotto na igreja superior da Basílica de Assis, já que as távolas historiadas – da Igreja de São Francisco de Péscia e da Capela Bardí, da Igreja da Santa Cruz de Florença – e o ciclo iconográfico executado por volta de 1260 na igreja inferior da mesma Basílica não apresentam este tema dentre suas imagens. Representado na Península Itálica desde finais do século XIII, o tema foi difundido pelo mundo da cristandade católica com a expansão da Ordem dos Frades Menores pelo mundo, conhecendo também na América Portuguesa algumas representações.

A cena considerada fundadora do tipo iconográfico discutido no presente trabalho faz parte de um enorme ciclo narrativo da legenda franciscana que constitui uma das maiores obras atribuídas a Giotto e seus colaboradores. A série de afrescos pintada na igreja superior da Basílica de Assis, composta por vinte e oito quadros, reproduz as passagens mais destacadas da vida de Francisco na época. Os episódios figurados nesse ciclo, executado entre 1296 e 1304, tornaram-se as representações mais conhecidas do *Poverello* de Assis em toda a cristandade.⁹ Para produzi-lo, sabe-se

⁷ TOMÁS DE CELANO. *Primeira Vida*. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). **Fontes Franciscanas e Clarianas**. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 210-211.

⁸ TOMÁS DE CELANO. *Segunda Vida*. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). **Fontes Franciscanas e Clarianas**. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 307-308.

⁹ De acordo com Elvio Lunghi, a série de 28 afrescos da vida de Francisco pintada por Giotto di Bondone na igreja superior da Basílica de Assis foi “baseada na biografia oficial escrita por São Boaventura.” No original: *based on the official biography written by St Bonaventura*. LUNGHI. **The Basilica of St. Francis in Assisi...**, p. 62. Informação semelhante se encontra em RÉAU, Louis. **Iconographie de l'art chrétien**. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958,

que Giotto teria se inspirado na vida do santo construída por São Boaventura, em sua *Legenda Maior*. A partir de então, influenciados pelos afrescos giottescos, muitos outros artistas pintariam seus tipos franciscanos.



Figura 1. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 4. *O Suplicante em frente à Cruz em São Damião*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis. Fonte: Web Gallery of Art.

Segundo John White, depois de concluído, esse ciclo da vida de Francisco se converteu em “uma interpretação pictórica canônica da vida do santo, que ilustrava a crônica oficial de São Boaventura e foi reverenciada ao ser associada ao principal santuário da Ordem”.¹⁰ Para o tema de *São Francisco orante...* a cena giottesca segue nitidamente o relato hagiográfico, pois, segundo as biografias franciscanas a igreja de São Damião, onde estava localizado o crucifixo que teria falado ao jovem Francisco, de tão velha e mal conservada ameaçava ruir. Assim sendo, a igreja representada por Giotto aparece destacada pelo seu estado precário de conservação, com paredes caindo e com o telhado quebrado, corroborando assim a interpretação inicial de Francisco de que ele deveria restaurar o edifício da igreja de São Damião e não a Igreja enquanto comunidade dos cristãos.

No afresco da Basílica assisense, Francisco aparece centralizado no espaço da cena, ajoelhado, mostrando as palmas das mãos estendidas e olhando fixamente para o crucifixo de São Damião a sua frente. Portando uma auréola, o jovem burguês de Assis é representado com o principal atributo de um santo, apesar do episódio estar situado em momento anterior à realização de seus primeiros milagres e, sobretudo,

Tomo III, Vol. I, p. 521.

¹⁰ WHITE, John. *Arte y Arquitectura en Italia (1250-1400)*. Madrid: Catedra, 1989, p. 417.

muito antes de sua canonização. Com isso, talvez o artista – ou a Ordem dos Frades Menores enquanto comitente – tencionasse destacar o episódio como o marco inicial do processo de conversão de Francisco que o elevaria à santidade. Francisco aparece trajando um tipo de túnica bastante recorrente em outras cenas do mesmo ciclo iconográfico como indumentária dos personagens mais abastados da região. A figuração do futuro santo no início do seu processo de conversão a uma vida dedicada à pobreza trajando ricas vestes, parece se justificar não só como representação realista da vestimenta de um burguês assisense do século XIII, mas também como mecanismo fundamental da lenda franciscana para afirmar a santidade de um homem que se despojava da riqueza do mundo para imitar a Cristo e ser, ele mesmo, exemplo vivo de um novo modelo de santidade.¹¹

A cena do painel de azulejo do Convento de Nossa Senhora das Neves de Olinda

Localizada no claustro do Convento de Nossa Senhora das Neves de Olinda, a pintura representando a cena de *São Francisco orante diante do crucifixo* aparece em um dos dezesseis painéis de azulejos que “narram” em imagens a vida do santo. De acordo com os estudos já produzidos sobre a construção dos conventos franciscanos no nordeste, a série azulejar olindense teria sido produzida na metrópole portuguesa por volta de 1730, tendo como modelo uma série de gravuras impressa pouco antes, nesse mesmo ano.¹² Sobre a instalação dos azulejos do claustro do Convento, conforme investigado pelo Frei Bonifácio Müller, pode-se datá-la por volta de 1735-1745.¹³

Assim como as demais imagens do tema encontradas na América Portuguesa, na cena de Olinda São Francisco aparece ajoelhado, com as palmas das mãos juntas, olhando fixamente para o crucifixo com o Cristo crucificado, localizado numa espécie de altar a sua frente. Nela, o santo de Assis é figurado de forma mais centralizada que as demais cenas “brasileiras” e porta os atributos que serão comuns nas outras imagens coloniais: vestes nobres e espada e chapéu, colocados no chão ao lado do santo.

¹¹ Ver LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**. São Paulo: Record, 2001, p. 9-16.

¹² MÜLLER, Bonifácio O. F. M. Os azulejos do convento de São Francisco de Olinda. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife: v. 46, p. 355, 1961 [Publicado somente em 1967].

¹³ *Ibidem*.



Figura 2. *São Francisco orante diante do crucifixo*, c. 1730. Azulejo. Claustro do Convento de Nossa Senhora das Neves, Olinda. Foto da autora.



Figura 3. GALLEUS, Philippus. *D. Seraphici Francisci Totius Evangeliciae Prefectonis Exemplaris Admiranda Historia*. Lisboa, 1730. [Estampa 4].

Assim como acontece também nas duas imagens do tema na igreja de São Francisco de Salvador, a fala do Crucificado aparece pintada numa espécie de pseudofilactério saindo do crucifixo em direção ao jovem Francisco. Ao contrário da cena original giottesca, não existe qualquer vestígio figurativo da igreja que estaria em ruínas, conforme destacado pelo texto legendário que teria dado origem a cena. Além disso, como as outras cenas selecionadas e, inclusive, na imagem gravada, não há qualquer alusão ao estilo bizantino do crucifixo original de São Damião.

A cena do painel de azulejo da igreja de São Francisco de Salvador

Ao adentrar a igreja de São Francisco de Assis em Salvador, o observador se defronta com a esplêndida visão do efeito causado pela talha dourada que reveste quase completamente as paredes da nave e dos altares da igreja. Ainda na entrada principal, encontram-se figurados – em dois painéis azulejares – cinco das onze cenas do ciclo narrativo da legenda do orago do templo. Os demais painéis encontram-se ladeando as paredes da capela-mor.



Figura 4. JESUS, Bartolomeu Antunes de [atribuído]. *São Francisco orante diante do crucifixo*, c, 1737. Azulejo. Igreja de São Francisco, Salvador. Foto Leda Francisco.

É no painel azulejar colocado do lado esquerdo do nártex que encontramos uma das duas cenas com o tema de *São Francisco orante...* existentes no conjunto arquitetônico franciscano de Salvador.¹⁴ Atribuído a Bartolomeu Antunes de Jesus (c. 1688-1753), o painel produzido por volta de 1737 representa Francisco ajoelhado diante do altar, com as palmas das mãos unidas, olhando fixamente para o crucifixo diante dele. O corpo do Cristo aparece pregado ao crucifixo de onde se dirige ao futuro santo, conforme suas hagiografias. Francisco apresenta-se trajando ricas vestes e, novamente, um chapéu e uma espada são representados no chão, e colocados ao lado do santo.

A cena da igreja da Ordem Terceira de São Francisco no Rio de Janeiro

O ciclo narrativo da igreja da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis do Rio de Janeiro se encontra na capela-mor e é composto por oito painéis parietais distribuídos em quatro, do lado da Epístola, e mais quatro, do lado do Evangelho. Atribuído a Caetano da Costa Coelho (séc. XVIII), o painel com o tema de *São Francisco orante...* compõe o ciclo iconográfico produzido por volta de 1732-1743,¹⁵ que representa em seus painéis oito cenas baseadas em relatos hagiográficos dedicados ao santo assisense. As oito pinturas representam alguns

¹⁴ A segunda cena com o tema de *São Francisco orante* no mesmo conjunto franciscano encontra-se representada num painel em madeira, compondo um ciclo de dezoito cenas da vida de Francisco que se encontra na sacristia da igreja. Infelizmente, em virtude da pouca luz ambiente, a qualidade da fotografia que possuímos dessa obra não nos permite uma apreciação adequada de suas características iconográficas.

¹⁵ Ver OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro; JUSTINIANO, Fátima. **Barroco e rococó nas igrejas do Rio de Janeiro**. Brasília: IPHAN / Projeto Monumenta, 3 v, 2008.

episódios decisivos da vida do patriarca da Ordem. Assim, do lado da Epístola encontramos *O nascimento de Francisco*; *Um anjo na forma de peregrino pega o menino Francisco em seus braços*; *São Francisco orante diante do crucifixo* e *Francisco perante o bispo de Assis*. Do lado do Evangelho encontram-se representadas as quatro pinturas que “ênfatizam a contribuição de Francisco para a história da Igreja”:¹⁶ *São Francisco sustentando a igreja cambaleante de Latrão*; *São Francisco apresentando sua regra para os Irmãos Menores*; *São Francisco apresentando sua regra para os Irmãos Terceiros* e, por fim, *São Francisco apresentando sua regra para as Irmãs Clarissas*.



Figura 5. COELHO, Caetano da Costa. *São Francisco orante diante do crucifixo*, c, 1732-1743. Igreja da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis, Rio de Janeiro. Foto: Alex Salim.

Na cena dedicada ao tema de *São Francisco orante...*, o santo aparece ajoelhado, trajando vestes aristocráticas, mas desta vez destacadas pelos tons de vermelho e azul em que aparecem figuradas. De acordo com o relato hagiográfico, Francisco é representado orando diante de um crucifixo colocado sobre uma mesa de altar. A ambientação é concisa e não permite discernir se o local em que o futuro santo aparece a rezar se trata de uma igreja ou até mesmo de uma dependência particular, como uma sala ou quarto de dormir. Consequentemente, a figuração da igreja em ruínas, destacada pelas narrativas hagiográficas, também não se faz representada. Assim como nas demais imagens da colônia, o chapéu e a espada colocados ao lado de Francisco também aparecem nesse painel como atributos do santo.

¹⁶ SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. A iconografia das capelas da Ordem Terceira Franciscana no Rio de Janeiro. **Anais do VI Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: 2003, p. 11.

As variantes iconográficas nas imagens do tema na América Portuguesa

Ao compararmos as características iconográficas das pinturas de *São Francisco orante...* encontradas na América Portuguesa com aquelas do modelo tradicional da cena, representada pelo afresco giottesco de Assis, é possível verificar o aparecimento de importantes variantes no modelo geral apresentado nas imagens do Brasil.

Uma variante comum a todas as imagens da América Portuguesa é a não representação da igreja de São Damião em ruínas – conforme citado nos relatos hagiográficos –, fielmente representada no afresco de Giotto. Uma possível justificativa para a ausência desse elemento tão importante para a narrativa legendária talvez esteja na grande difusão da biografia de Francisco de Assis no mundo da cristandade, permitindo um amplo conhecimento de sua vida entre os fiéis. Tal difusão, provavelmente esvaziaria parte das funções originais das primeiras imagens dos ciclos iconográficos franciscanos que deveriam dar a conhecer os eventos primordiais da vida de Francisco aos cristãos; passando as imagens da época moderna a ter como uma de suas principais finalidades não mais tornar conhecida sua hagiografia, mas representar o exemplo de Francisco como perfeito cristão e modelo de santidade para o fiel.

Outro exemplo de variante identificada se encontra no painel de azulejo da igreja de Salvador, onde Francisco aparece sem auréola, tornando ainda maior a identificação entre o santo e os homens daquela sociedade. Além disso, em todas as pinturas coloniais do tema o santo aparece figurado com cabelos relativamente compridos, contrariando as representações medievais de Francisco com cabelos curtos e tonsurado.

Chama a atenção, sobretudo, que apesar do modelo giottesco ser tido em consenso como fundador dos principais tipos iconográficos da legenda franciscana, as imagens encontradas na América Portuguesa não seguem a representação do artista italiano num ponto central para a representação da cena: a figuração do crucifixo de São Damião. O crucifixo de São Damião representado por Giotto segue uma imitação realista do objeto original de características bizantinas, com seus aspectos formais nitidamente destacados e que o diferenciam fortemente dos crucifixos mais comumente conhecidos.

De autoria desconhecida, a cruz originalmente exposta na igreja de São Damião, em Assis, atualmente se encontra na igreja de Santa Clara, na mesma cidade. Sabe-se sobre essa obra que seu autor seria natural da região da Úmbria e a teria executado por volta de finais do século XII ou início século XIII. Com 1,90m de altura e 1,20m de largura, a imagem figurada teria sido pintada em um pano e posteriormente colada sobre madeira.



Figura 6. Mestre italiano desconhecido. Crucifixo de São Damião, c. finais do séc. XII - início do séc. XIII. Têmpera sobre madeira, 1,90m x 1,20m x 12cm. Igreja de Santa Clara, Assis. Fonte: Web Gallery of Art.

Diferente do formato dos crucifixos mais usuais, a cruz de São Damião teve seu formato tradicional alterado para permitir ao artista acrescentar outros personagens à representação da Paixão do Salvador. Assim, na imagem historiada do crucifixo, dentre outros personagens, aparecem figurados o Cristo crucificado, a Virgem Maria, o apóstolo João e Maria Madalena. A mão de Deus também aparece representada, centralizada na parte superior da cruz, abençoando Seu filho, figurado imediatamente abaixo. Diante de tantas especificidades, defendemos que o modelo do crucifixo representado nas cenas de *São Francisco orante...* encontrados na América Portuguesa não faz referência à cruz de São Damião, mas aos crucifixos mais comuns e facilmente encontrados em igrejas, capelas e, inclusive, nos ambientes domésticos.

De acordo com Michael Baxandall, o olhar é um sentido socialmente construído e a sociedade influencia a experiência visual. Para esse autor, existe no processo de produção de imagens uma relação de reciprocidade entre as ações do artista e do espectador, pois as imagens são produzidas a partir de uma experiência comum que é compartilhada por ambos. Assim, a representação de modelos e padrões visualmente construídos permite desenvolver a capacidade de entendimento dessas obras pelo seu público como uma habilidade historicamente demarcada.¹⁷ Desse modo, entendemos que a mudança na figuração de temas da iconografia cristã – no caso

¹⁷ Ver BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente:** pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 37-182.

aqui apresentado, destacado nas variantes iconográficas nas representações do tema do colóquio de Francisco de Assis e o Cristo crucifixo de São Damião – se relaciona muito mais com a experiência sociorreligiosa partilhada socialmente por artistas e sociedade do que com questões formais e estilísticas.

Dessa forma, para a realidade social da América Portuguesa do século XVIII – mesmo se considerarmos que os painéis azulejares foram produzidos no reino, não se pode esquecer que os mesmos foram encomendados para edificações religiosas do Brasil – não fazia sentido a representação de uma igreja europeia em ruínas; de um modelo de santidade trajado com uma vestimenta medieval, ou ainda a representação de um formato de crucifixo que era totalmente estranho para a região. Nesse sentido, acreditamos que a reorientação na representação da cena de *São Francisco orante...* e o abandono de algumas características centrais de sua figuração tradicional relacionam-se com o desejo de se produzir uma maior identificação do fiel com o santo através de seus atributos – vestes, chapéu, espada, paramentos típicos do aristocrata, etc. – e da própria ambientação da cena. Assim sendo, o crucifixo figurado deveria ser similar aqueles que eram familiares à audiência local, já que o modelo bizantino da igreja de São Damião era singular e não fazia parte da realidade da gente da colônia. O mesmo vale para a igreja em ruínas que deixa de ser representada, pois se o desejo dos comitentes era provocar identificação e em seguida o desejo de imitação, porque representar uma igreja medieval que ameaça cair se essa representação também não se enquadraria no cotidiano do Brasil da época?

Entre os estudos tradicionais dedicados às imagens cristãs existe certo consenso de que as variações observadas na chamada arte sacra a partir de finais do século XVI derivam de possíveis exigências proclamadas pelo Concílio de Trento (1545-1563), que teria tentado normatizar a produção de imagens religiosas com o objetivo de utilizá-las de forma mais eficaz como mecanismo de atuação na Reforma Católica. Entretanto, o texto tridentino se refere de forma bastante generalizada a figuração das imagens dos santos, não elaborando de forma direta qualquer exigência mais específica do que a proibição de novidades não condizentes com os textos hagiográficos ou reconhecidos pela Igreja. Além disso, tanto os painéis azulejares produzidos em Portugal como a pintura em madeira produzida no Rio de Janeiro partilhavam de um contexto religioso comum no qual a doutrina católica não enfrentava as tensões que se desenrolavam na França ou em outros lugares da Europa central e do norte com o avanço dos ideais protestantes e as guerras de religião. Logo, nos parece pouco provável que as variantes observadas nas imagens de *São Francisco orante...* guardem maiores relações com um quadro de conflitos provocado pela Reforma Protestante. De outra forma, defendemos que explicação mais plausível para as mudanças verificadas nas obras discutidas parece residir muito mais nas funções da imagem – de acordo com as intenções dos comitentes por ocasião da encomenda das obras – do que com um panorama de ações contrarreformistas.

Para as imagens de *São Francisco orante...* da América Portuguesa, pode-se inferir que uma das principais funções a elas atribuídas fosse a de promover uma identificação entre o fiel/observador e o santo assisense frente ao crucifixo e a sua atitude de perfeito cristão diante da Igreja e da sociedade da época. Pois se Francisco aparece portando vestes familiares à época, parece plausível que uma das principais funções desse tipo de imagem era provocar em seu observador uma identificação com o santo, apresentado como modelo ideal.

Nos casos aqui apresentados, não queremos defender que o contexto sociocultural da América Portuguesa tenha sido o definidor das variantes, pois mudanças semelhantes às encontradas nas pinturas destacadas acima se encontram também em algumas séries de gravuras¹⁸ que circularam na Europa da época, nas quais aparecem estampas com o mesmo tema. Entretanto, o argumento de que as variantes teriam como uma de suas principais motivações a busca pela identificação entre o santo e o fiel se aplica da mesma forma às imagens gravadas que foram produzidas séculos depois da cena giottesca original.

Diante do apresentado acima, entendemos que para as variantes encontradas no tema de *São Francisco orante...* podem ser atribuídas diversas motivações. Todavia, duas nos parecem mais plausíveis: primeira, o desejo por parte das instituições religiosas comitentes de doutrinar e provocar imitação; segunda, a efervescência da religiosidade da época que – através de práticas religiosas modernas, mais individualizadas – demandava uma maior proximidade do santo com a comunidade dos fiéis. Tais motivações, exigiam assim que as representações dos santos conduzissem a uma maior identificação do fiel com o santo de sua devoção e, conseqüentemente, o aproximasse de forma mais explícita da realidade do devoto.

¹⁸ Uma dessas séries de gravuras pode ser consultada no acervo da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), ver GALLEUS, Philippus. **D. Seraphici Francisci Totius Evangeliciae Prefectonis Exemplaris Admiranda Historia**. Lisboa, 1730.

Em obras: trabalhadores em São Paulo no final do setecentos

Amália Cristovão dos Santos¹

Introdução

O presente artigo é um desdobramento da pesquisa em andamento “Citadinos e sua urbanização na São Paulo da passagem dos séculos XVIII e XIX”, realizada junto ao programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU-USP), sob orientação da Professora Doutora Ana Lúcia Duarte Lanna.² Os objetos centrais de estudo da pesquisa são o desenvolvimento da cidade de São Paulo, investigado a partir das obras públicas municipais, e o grupo populacional composto por trabalhadores envolvidos com tais obras, entre 1775 e 1808, ou seja, entre as administrações dos capitães-generais Martim Lopes Lobo de Saldanha e Antonio José da Franca e Horta.

Os manuscritos avulsos do Fundo da Câmara Municipal de São Paulo, do Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, contém a documentação relativa a obras públicas, do período colonial. O levantamento desse conjunto documental inédito aponta a frequência dessa atividade, que envolvia desde funcionários da Câmara e oficiais do exército até escravos e mulheres. Trata-se de um conjunto à primeira vista árido e burocrático, mas com potencial de aprofundar o entendimento sobre as obras em São Paulo, nesse período – indo além da mera enumeração de suas ocorrências –, e de descortinar as relações sociais que permeiam a atividade, desde sua solicitação até a execução. Os manuscritos dividem-se em cartas, bilhetes, ofícios, listas nominais, recibos e relatórios de despesas.

Os recibos são de fins variados, tais como compra de materiais de construção ou alimentos para os presos, execução de serviços (carradas de pedras ou trabalhos de pedreiros, taapeiros e marceneiros) e contribuições. Também variadas são as listas de homens empregados nas obras: podem conter nomes, fêria, quantidade de dias trabalhados e discriminação do tipo de serviço de homens livres, presos e escravos. Em geral, os dois últimos grupos não são referidos nominalmente ou o são de forma imprecisa. As cartas são poucas, mas ilustram as percepções de uma parte da população acerca da construção do espaço e dos interesses comuns, por meio de sua relação com a Câmara. Em resumo, são pedidos de obras e agradecimentos pelas realizações efetuadas.

De partida, esse conjunto de fontes permite entrever a rede de organizadores, fornecedores, prestadores de serviços e trabalhadores que compunham o quadro

¹ Mestranda, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

² A pesquisa conta com auxílio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

populacional envolvido na execução das obras. A documentação levantada apresenta não apenas os elementos dessa rede, como os procedimentos pelos quais são articulados – explicitados em maior ou menor grau. Desse modo, pode ser construído um panorama formado pelas obras em curso, pelos habitantes nelas envolvidos (seja qual for sua forma de participação) e pelos mecanismos de relação entre eles. Esse estudo insere-se nas pesquisas acerca dos segmentos médios da população, objeto apenas recentemente circunscrito pela historiografia brasileira, por meio dos trabalhos sobre grupos tais como mulheres autônomas e negociantes. Em nossa pesquisa, ao invés de buscar os atributos econômicos e sociais que distinguiriam os trabalhadores dos demais habitantes, partimos da hipótese da existência de um grupo heterogêneo para o qual a característica constitutiva seria a participação constante em determinadas funções dentro dessa rede formada por relações profissionais. Parte significativa dos envolvidos pertence ao grupo denominado pela bibliografia como oficiais mecânicos – carpinteiros, marceneiros, pintores, pedreiros e outros –, mas há também a ocorrência invariável do trabalho dos demais moradores, impelidos pelo costume da época, do qual trataremos oportunamente.

Além de identificar os elementos dessa rede, buscamos analisar as possibilidades de mobilidade vertical proporcionadas pelas ocupações mecânicas. Destacamos aqui os estudos de agremiação e ascensão social de oficiais mecânicos, que investigam a organização hierárquica dos trabalhadores e a obtenção de privilégios e cargos administrativos, como forma de “legitimação” da riqueza obtida por meio de ocupações braçais.³ Ainda que São Paulo não apresente o nível de complexidade das relações profissionais observado em cidades como Ouro Preto, Salvador e Rio de Janeiro,⁴ no mesmo período, é possível estudar essa rede a partir das características peculiares aos trabalhadores paulistas. Os estudos sobre os oficiais mecânicos mineiros, cariocas e soteropolitanos fornecem indícios das formas de organização e sociabilidade, que podem balizar os estudos sobre os trabalhadores paulistas.

No intervalo estudado, os registros documentais dão conta de obras de pontes, aterrados, edificações calçadas e um chafariz, conforme a lista que segue: Cadeia, 1783 a 1790; Câmara, 1798; Praça dos Curros, 1792 a 1794; Ponte de Santana, 1777 a 1798; Ponte do Anhangabaú ou do Marechal, 1794 a 1799; Ponte do Lorena, 1796;

³ GUEDES, Roberto. *Ofícios mecânicos e mobilidade social: Rio de Janeiro e São Paulo (sécs. XVII –XIX)*. **Topoi**, v. 7, n. 13, p. 379-423, jul.-dez., 2006. SANTOS, Beatriz Catão Cruz. *Irmandades, oficiais mecânicos e cidadania no Rio de Janeiro do século XVIII*. **Varia Historia**. Belo Horizonte: v. 26, n. 43, p. 131-153, jan.-jun. 2010.

⁴ Da mesma forma, os trabalhadores dessas cidades tampouco contavam com o nível de organização e conflito político observado na metrópole, como se pode apreender nas comparações entre ambas e o funcionamento da “Casa dos Vinte e Quatro”, em Lisboa. REIS, Lysie. *Os ‘homens rudes e muito honrados dos mesteres’*. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Patrimônio*. Porto: I Série, v. IV, p. 235-259, 2005.

Ponte dos Pinheiros, 1805; Chafariz, 1792 a 1799; ruas diversas, 1789 a 1799; variados (capelinha, Casinhas, açougue e curral), 1798 e 1799.

Dentro dessa proposta de pesquisa, apresentamos a seguir a análise da série documental referente à obra da Ponte de Santana e seu aterrado. Tratava-se, como detalharemos, de uma obra de relevância considerável para a cidade de São Paulo, bem como para a capitania, que foi feita e refeita ao longo do período estudado, em regimes de trabalho diversos. Buscamos ainda explicitar o tipo de estudo proposto e antecipar o tratamento a ser dado à documentação completa.

Os subúrbios e os caminhos: Santana

No século XVIII, a capitania de São Paulo foi extinta e restaurada, em um intervalo de 17 anos, pelos mesmos motivos, segundo Heloísa Liberalli Bellotto.⁵ Grosso modo, o ponto central seria a defesa militar, mas haveria ainda outro objetivo na restituição da autonomia paulista, qual seja, a busca pela exploração agrícola de áreas independentes das Minas Gerais, cujo potencial não tinha sido sondado. Esses passam a ser os objetivos gerais do governo de D. Luís Antonio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, que assume a função de capitão-general da capitania, em 1765. Sob ordens do Marquês de Pombal, D. Luís dá início à organização dos quadros militares a partir da arregimentação e do recenseamento da população.⁶

A exploração econômica do território era forma de garantir, a um só tempo, a ocupação de regiões vulneráveis a investidas militares espanholas e o incremento das receitas da capitania, indispensável para a remuneração das tropas pagas. Dessa forma, a criação e a manutenção das comunicações eram de suma importância para a realização dos objetivos em questão. No governo seguinte, de Martim Lopes Lobo de Saldanha, os confrontos bélicos ao sul arrefecem, liberando recursos e trazendo de volta milhares de braços. Após a assinatura do Tratado de Santo Ildefonso, as tropas dão início ao retorno a São Paulo, em 1779. Ao mesmo tempo, as iniciativas mercantis de D. Luís começam a tomar forma, com destaque especial para as rendas geradas pela cana-de-açúcar e, posteriormente, pelo café.

⁵ BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Autoridade e conflito no Brasil colonial**: o governo do Morgado de Mateus em São Paulo. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979, p. 45.

⁶ A criação de novas vilas cumpria o objetivo de consolidar a ocupação em áreas estratégicas para a defesa das fronteiras, mas também visava reunir a população para facilitar seu recrutamento. Os habitantes deveriam ser arrebanhados em “povoações civis”, ou seja, vilas oficiais, reconhecidas pela administração pública. DELSON, Roberta Marx. **Novas vilas para o Brasil-Colônia**: planejamento espacial e social no século XVIII. Brasília: Editora Alva-Ciord, 1997, cap. VI, p. 73.

Não apenas essas novas atividades econômicas, mas também aquelas às quais os habitantes da capitania já se dedicavam anteriormente – tais como as formas de exploração dos sertões e o trânsito de gado –, necessitavam do aproveitamento de caminhos usados pelos indígenas. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, em “Caminhos e Fronteiras”,⁷ foram as “marchas em fileira simples” dos indígenas que abriram as veredas, que posteriormente tiveram suas larguras ampliadas e seus traçados consolidados, “particularmente, com as primeiras tropas de muares”.⁸ A cidade de São Paulo era o ponto de entroncamento mais importante do interior, relacionando várias de suas regiões. Ao analisar o legado colonial da cidade, Richard Morse descreve cinco rotas principais que se consolidaram e continuaram a ser aproveitadas posteriormente.

1) A nordeste, para o Rio de Janeiro, ao longo do rio Paraíba. (...) Havia nêle algumas saídas laterais – ao sul, para a costa, pela Serra do Mar, e ao norte, para Minas Gerais, pela Serra da Mantiqueira. (...) 2) Ao norte, para Minas Gerais, através de Atibaia e Bragança. (...) 3) A noroeste, via Jundiá, para Campinas (...) 4) A oeste-noroeste, para Itu e Pôrto Feliz, de onde as Monções do século XVIII partiam pelo Tietê (...) 5) A oeste, para Sorocaba, e daí a sudoeste, para as províncias criadoras de gado.⁹

A freguesia de Santana é oficializada com o intuito claro de consolidar a ocupação de uma área de entroncamento de caminhos, na saída de São Paulo, correspondente à primeira rota descrita por Morse. Os mapas a seguir apontam a localização desse bairro e outras localidades de destaque para a compreensão das relações entre as administrações da capitania, da cidade de São Paulo, das vilas e das freguesias afins. A própria cidade não era um núcleo contínuo, mas uma articulação de áreas edificadas, bairros e freguesias, com povoações ao longo dos caminhos.

O Mapa 1 tem por base a parte central da Planta da Cidade de São Paulo de 1810,¹⁰ com destaque para a área de principal ocupação no final do século XVIII. A região assinalada constitui os limites internos do chamado Triângulo, parte central da cidade, que tem por vértices os conventos de São Bento, de São Francisco e do Carmo. A posição do Triângulo encontra-se aproximadamente marcada no Mapa 2, que aponta os rios Anhangabaú, Tamandateí e Tietê – o último, como se vê, é o

⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e Fronteiras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹ MORSE, Richard M. **Formação Histórica de São Paulo**: de comunidade a metrópole. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970, p. 42.

¹⁰ Prefeitura do Município de São Paulo. **IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo**. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1954.

limite que separa a cidade da freguesia de Santana. Da região noroeste, partiam os caminhos para Minas Gerais e Rio de Janeiro. O Mapa 3 compreende as povoações próximas a São Paulo, nessas estradas.¹¹

Mapa 1



¹¹ Os traçados dos rios no Mapa 2 baseiam-se em seus desenhos atuais, ou seja, estão bastante modificados e retificados em relação à sua configuração no período estudado. As rotas em amarelo no Mapa 3 são extraídas das rodovias existentes atualmente no estado de São Paulo.

Mapa 2



Mapa 3



Em 1775, o capitão José Correa Leme Marzagam e sua comitiva adentravam o sertão, “fazendo caminho, e botando roças”, rumo à “Parahyba nova”, distrito da vila de Guaratinguetá, onde Lobo de Saldanha havia ordenado a ereção de uma nova freguesia.¹² Segundo o relato de Henrique José de Carvalho, de Campo Alegre da Parahyba, o trabalho de Marzagam era bastante satisfatório. Em suas palavras, “se houvessem dous Marzagoens, estava o caminho feito”.¹³

Poucos meses depois, Lobo de Saldanha pede a “Diogo Antonio da nova Freguezia da Senhora Santa Anna para vir, ou mandar buscar a sua Pattente de Capitão”,¹⁴ de forma que ele passa a ser seu subordinado direto e o responsável por realizar o aumento da população e, conseqüentemente, a execução do caminho. Como forma de incentivo, o capitão-general indica aos capitães de Guaratinguetá e Piedade que permitam aos moradores dessas vilas que se estabeleçam em Santana e que evitem prisões e ações contra os poucos moradores da nova freguesia, visto que eram muito necessários ao cumprimento de seus interesses.¹⁵

Muitos problemas cercavam a construção de caminhos nessa direção. Além das dificuldades na realização da obra, a população das vilas da região oferecia certa resistência a algumas rotas, alegando que eram usadas por ladrões, que não havia recolhimento de impostos ou divergindo sobre a utilização das comunicações. Nas cartas a respeito desses conflitos, usam-se as palavras “inveja”¹⁶ e “ambição”,¹⁷ o que mostra a intensidade das disputas e a importância da intervenção do capitão-general, de modo a evitar que os caminhos tornassem-se inutilizáveis. Em 1777, Lobo de Saldanha ordena à Câmara de São Paulo que conserte o caminho de Juqueri para a cidade, por onde passariam as tropas vindas de Minas e outras localidades, em rota alternativa em relação à de Guaratinguetá.¹⁸

¹² Arquivo Público do Estado de São Paulo. **Documentos Interessantes para a História e Costumes de São Paulo**. São Paulo: Casa Eclética, 1954, v. 74, p. 186.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 224.

¹⁵ Arquivo Público do Estado de São Paulo. **Documentos Interessantes para a História e Costumes de São Paulo**. São Paulo: Tip. do Globo, 1946, v. 70, p. 179-180.

¹⁶ Arquivo Público do Estado de São Paulo. **Documentos Interessantes para a História e Costumes de São Paulo...**, v. 74, p. 186.

¹⁷ Arquivo Público do Estado de São Paulo. **Documentos Interessantes para a História e Costumes de São Paulo...**, v. 70, p. 180.

¹⁸ Arquivo Histórico de São Paulo. Fundo da Câmara Municipal de São Paulo. Manuscritos Avulsos, cx. 37.

As obras e os trabalhadores

A população era encarregada da conservação dos melhoramentos que fizessem frente com suas casas e, com frequência, era convocada para obras de maior porte ou serviços específicos na vila ou bairro em que morassem, aos quais deviam dedicar certo número de dias ou enviar outrem em seu lugar, como forma de compensação. Nem sempre essas obrigações eram cumpridas e a população buscava meios de isentar-se delas. Em 1785, o sargento Custódio Correa Silva, de Juqueri, envia à Câmara de São Paulo a relação dos envolvidos com as obras do aterrado de Santana, diferenciando os que compareceram dos que não o fizeram.¹⁹ Dentre os que não foram, há ressalvas como “muito velho”, “doente”, “aleijado”, “mulher só” ou “ocupado” com outro serviço que lhe era obrigatório.²⁰ No mesmo documento, as listas de comparecimento indicam apenas o número de dias em que o morador esteve na obra. Em agosto de 1789, os camarários passariam um mandado ao mesmo, agora alferes da ordenança, para novamente “mandar convocar os povos da dita freguesia” para dessa vez “fazerem o caminho, pontes, e aterrados até á paragem chamada o Tremembé”.²¹

Além das dispensas, havia privilégios, como se poder ver na carta enviada pelo capitão-general Francisco da Cunha Menezes ao capitão da freguesia de Juqueri, José de Siqueira Camargo, poucos meses depois. Menezes afirma que, aos oficiais e soldados auxiliares da ordenança, cabia apenas “concertar as estradas, e caminhos publicos nas testadas de suas propriedades”. Seus agregados e familiares, por sua vez, deviam “concorrer para o concerto do aterrado da ponte de Santa Anna”, do qual Camargo era o encarregado.²²

O trabalho compulsório coexistia com as formas remuneradas, em que a obra era arrematada por um contratante que passava a ser o responsável por sua feitura. Em setembro de 1787, Antonio da Silva Ortiz, de Santana, remete ao escrivão da Câmara de São Paulo, João da Silva Machado, o pedido de conserto da ponte de Santana, cujo mal estado impedia até mesmo que os doentes da freguesia recebessem extrema unção, visto que não havia forma de trazer o padre.²³

No ano seguinte, os procedimentos para dar início aos trabalhos já estavam em curso. Em janeiro, a arrematação da obra “em antigo estilo” foi comunicada aos

¹⁹ *Ibidem*, cx. 28.

²⁰ *Ibidem*, cx. 37.

²¹ Prefeitura de São Paulo. **Atas da Câmara Municipal de São Paulo**. São Paulo: A Câmara, 1921, v. XIX, p. 95.

²² Arquivo Público do Estado de São Paulo. **Documentos Interessantes para a História e Costumes de São Paulo**. São Paulo: Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo, 1961, v. 70, p. 173.

²³ Arquivo Histórico de São Paulo. Fundo da Câmara Municipal de São Paulo. Manuscritos Avulsos, cx. 28.

capitães José Antonio da Silva e José de Siqueira Camargo, de Santana e Juqueri, que deveriam arrecadar de suas populações respectivas 5\$600 réis, cada um, conforme as rendas dos moradores.²⁴ Silva envia sua parte ao tesoureiro em julho do mesmo ano, junto com o aviso de que faltavam duas cobranças, a serem entregues pelos próprios devedores.²⁵

As obras em caminhos, aterrados e pontes eram frequentes, como se vê também no caso da ponte de Santana, cuja execução é posta em praça novamente em 28 de março de 1789 e arrematada em 22 de abril.²⁶ O aterrado, por sua vez, é colocado para arremate em 1º de agosto do mesmo ano. Contudo, “por não haver quem nelle lançasse, por não admittir demora a factura do mesmo aterrado, se mandou fazer a jornal”,²⁷ ou seja, por meio da contratação de trabalhadores, remunerados por dia de trabalho e a serem supervisionados por um administrador da obra.

Entre setembro e outubro de 1789, o capitão José Antonio da Silva organiza os trabalhos no aterrado, conforme detalhado em documentos da Câmara de São Paulo. São cinco listas – uma para cada semana, contendo os nomes ou referências dos envolvidos, a quantidade de dias trabalhados e as respectivas remunerações – e um orçamento de materiais.²⁸ Ao todo, foram gastos 154\$220 réis, dos quais apenas 16\$870 réis não são de pagamento de férias aos trabalhadores.

Em registros análogos de despesas de obras, como o da Praça dos Curros, de 1794,²⁹ os trabalhadores – todos homens – são separados em categorias: mestre, oficiais, serventes ou escravos. Constituem portanto uma hierarquia clara de trabalho, com funções e atuações distintas dentro do mesmo ofício. No caso do aterrado de Santana, trabalham homens e mulheres, livres e escravos. Não há indicação de hierarquia além da diferenciação do administrador – que recebe 640 réis por dia de trabalho, enquanto os demais ganham 100 réis, sem distinção. Há algumas referências tais como “preto”, “forro” ou “escravo”, que provavelmente serviam mais como formas de nomeação já que também não alteram o valor dos jornais. O conjunto de trabalhadores – que podem ser socialmente distintos – trabalhavam lado a lado e recebiam remunerações, nesse caso, rigorosamente iguais.

O processo de identificação dos trabalhadores feito por nós foi realizado em quatro categorias: (i) os não identificáveis, por corrosão do documento original; (ii)

²⁴ *Ibidem*, cx. 42.

²⁵ *Ibidem*, cx. 28.

²⁶ Prefeitura de São Paulo. **Atas da Câmara Municipal de São Paulo...**, p. 71 e 75.

²⁷ *Ibidem*, p. 100.

²⁸ Arquivo Histórico de São Paulo. Fundo da Câmara Municipal de São Paulo. Manuscritos Avulsos, cx. 41-42.

²⁹ *Ibidem*, cx. 42.

os não encontrados na lista nominativa da freguesia de Santana;³⁰ (iii) os encontrados com ressalvas;³¹ e (iv) os encontrados. As duas primeiras categorias constituem o grupo dos não identificados, e as duas últimas, o dos identificados, com pouco mais de um terço dos trabalhadores listados – a saber, 38 pessoas num total de 136 referências³² – que foram localizados na lista nominativa do bairro de Santana de 1786.³³ Dos 98 trabalhadores restantes, 43 são escravos e menos de 15 têm nome e sobrenome. Acreditamos que possam ser artífices ou simplesmente moradores de bairros vizinhos.

	Homens	Mulheres
Total (I)	117	13
Identificados (I)	36	2
Escravos (I)	34	12
Escravos (I)	2	2
Agregados (I)	3	0
Filhos (I)	20	0
Chefes (I)	11	0

No grupo de identificados, há duas mulheres (ambas escravas) e 36 homens, dos quais dois são cativos, de forma que somamos pouco mais de 10% de escravos. Colocando em tela o número total de referências, no entanto, temos 46 escravos ou 33,8% dos trabalhadores. Dos quatro escravos identificados, apenas um parece trabalhar desarticulado do interesse de seu senhor. Dentre os não identificados, há outros oito nessa condição. Por meio dessa documentação, não é possível apreender

³⁰ Nessa categoria, incluímos Jozefa, Tomazia e Joaquim Barboza, que têm homônimos na lista nominativa, de forma que não é possível associá-los a um ou outro morador por falta de informação complementar.

³¹ As ressalvas dizem respeito a hipóteses que tomamos como, por exemplo, para Francisco Criolo, que consta na lista nº 4, a quem atribuímos a possibilidade de ser Francisco, 15 anos, agregado pardo solteiro de Escolastica de Camargo, 60 anos, também solteira. Da mesma forma, supomos que Francisco de Ros, que trabalhou na primeira semana, pode ser Francisco, 13 anos, filho de Luiz Roiz da Silva e Maria Roiz. Nesses casos, portanto, mantivemos as hipóteses anotadas, sem confirmação.

³² Para seis dessas referências, não é possível saber nem ao menos o gênero, em função da deterioração do documento.

³³ Arquivo Público do Estado de São Paulo. “Maços de População”, lata 32. “Lista geral de todas as gentes da Ordenança do Bayrro de S. Anna de que hé Capp.m Jozé Antonio da S.a dada no pr.o de Janr.o de 1787”. Disponível em http://www.arquivoestado.sp.gov.br/viver/res_frameset.php?l'ata=032&maco=001&img=032_001_001.jpg, consultado em 25 de abril de 2012.

muito sobre os escravos que trabalhavam por iniciativa própria. Por outro lado, as listas trazem referências da participação de pequenos plantéis, provavelmente enviados por seus donos.

O próprio capitão José Antonio da Silva enviou três escravos, nas três primeiras semanas, e quatro, na quinta e última. Supomos que os escravos mandados mais de uma vez por um mesmo dono eram os mesmos, pois deviam ser aqueles aptos ou treinados no tipo de trabalho a ser executado. Além do capitão e dos escravos da Fazenda de Santana, outros senhores e senhoras enviaram seus cativos, com certa repetição: Anna Maria do Pilar, Escolastica Barboza, Gaspar Muniz de Barcellos, Antonio José Dias e José Francisco de Araujo. O último trabalhou junto a seus escravos na primeira semana e apenas enviou-os nas duas seguintes.

Esses senhores possuíam alguns dos maiores plantéis do bairro. Dos 131 fogos, apenas 18 possuíam cinco ou mais escravos, apontando a alta concentração de cativos; os seis fogos listados acima, que enviaram escravos para as obras no aterrado, encontram-se nessa faixa. A importância dos escravos nas obras é indicada pelos dados abaixo: a lista nominativa apresenta uma média de 2,26 escravos por fogo enquanto, entre os fogos dos trabalhadores, a média sobe para 3,66, num aumento de quase 62%.

LISTA NOMINATIVA DE SANTANA

	ESCRAVOS	AGREGADOS	FILHOS
TOTAL	296	162	172
MÉDIA	2,26	1,23	1,31
MÍNIMA	0	0	0
MÁXIMA	22	11	8
MODA	0	0	0
MEDIANA	0	0	1

FOGOS DOS TRABALHADORES IDENTIFICADOS

	ESCRAVOS	AGREGADOS	FILHOS
TOTAL	106	39	56
MÉDIA	3,66	1,34	1,93
MÍNIMA	0	0	0
MÁXIMA	22	8	8
MODA	0	0	0
MEDIANA	0	0	1

Os filhos também são mão de obra de destaque, e o aumento de sua participação média nos fogos de trabalhadores cresce mais de 47%, passando de 1,31 para 1,93 filhos por fogo. A pequena variação da presença dos agregados nos fogos e o baixo número desses como trabalhadores sugerem que a agregação pouco tinha a ver com a dinâmica das obras.

Nem todas as listas são datadas, mas os documentos originais são numerados, de modo que é possível colocá-los em sequência cronológica, suscitando principalmente duas observações. A primeira diz respeito à repetição dos trabalhadores: entre os identificados, pouco mais da metade trabalhou em mais de uma das semanas registradas. Para esses 38 trabalhadores, são 78 ocorrências distribuídas nas cinco semanas, das quais 61 são de moradores plenamente identificados e 17, com

ressalvas. Ou seja, podemos ter certeza da identidade de 78,2% das ocorrências de trabalho.

REPETIÇÕES	
MÉDIA	2,05
MODA	1
MEDIANA	2
1 ocorrência	18 (47,4%)
2 ocorrências	7 (18,4%)
3 ocorrências	7 (18,4%)
4 ocorrências	5 (13,2%)
5 ocorrências	1 (2,6%)

A única pessoa a comparecer às cinco semanas de trabalho foi o capitão José Antonio da Silva, administrador da obra. Exatamente metade dos trabalhadores participa da obra entre 2 e 4 vezes, apontando para a especificidade dessa atividade, mesmo que isso não leve à especialização e hierarquização observadas na constituição de ordens e corporações de ofícios, tal como acontecia no Rio de Janeiro e nas vilas mineiras, no mesmo período.

A segunda observação refere-se às alterações na quantidade de trabalhadores e na proporção de escravos e filhos em relação ao total.

PORCENTAGEM DE FILHOS E CATIVOS NO TRABALHO

	SEMANA 1	SEMANA 2	SEMANA 3	SEMANA 4	SEMANA 5
DIAS TRABALHADOS	4 a 6	4 a 9	3 a 5	4	2,5 a 3,5
TOTAL DE TRABALHADORES	44	64	57	37	43
CATIVOS	14	12	13	12	25
PORCENTAGEM (%)	31,82	18,75	22,81	32,43	58,14
FILHOS	11	14	9	5	4
PORCENTAGEM (%)	25,00	21,88	15,79	13,51	9,30

Como vemos na tabela acima, a segunda semana registrou um pico de dias trabalhados e de trabalhadores, apresentando o menor número relativo de escravos. O valor absoluto de cativos manteve-se quase constante até dobrar na última semana, que teve o menor número total de trabalhadores. Na mesma semana, o número relativo – que aumentava continuamente – atingiu quase 60% dos envolvidos. A participação dos filhos, ao contrário, diminuiu gradativamente ao longo das semanas, chegando a menos de 10% ao final das obras.

A cada etapa da obra – que devia corresponder minimamente às diferentes semanas –, eram realizadas tarefas diversas, como movimentação de terras, carpintaria e limpeza. Os dados apresentados acima sugerem que grupos distintos executavam atividades distintas. Para as obras no aterrado de Santana, as variações na participação de escravos e filhos reforçam a ideia de uma divisão de trabalho menos pautada por hierarquias oficiais e mais relacionada às formas específicas de transmissão dessa prática na cidade de São Paulo.

Conclusões e apontamentos

No artigo supracitado, Lysie Reis descreve a formação e atuação da “Casa dos Vinte e Quatro”, agrupamento profissional de oficiais mecânicos lisboetas criado em 1384, inserido na câmara municipal e composto por artífices iminentemente urbanos, um “grupo intermediário entre ‘homens-bons’ e serviçais”. “Por exclusão são ‘gente mecânica’”, ou seja, uma população que se dedicava à produção de “artefatos e serviços fundamentais ao funcionamento da cidade”.³⁴ Seus trabalhos movimentavam recursos consideráveis, alimentando as rendas públicas.

Da mesma forma, alguns desses trabalhadores eram capazes de enriquecer significativamente por meio de suas atividades profissionais, mas isso não era suficiente para livrá-los do estigma do defeito mecânico. A fim de “legitimar” a riqueza obtida, os oficiais mecânicos buscavam alçar-se às posições superiores da hierarquia profissional – tornando-se mestres e donos de suas tendas³⁵ – e concorrer aos cargos políticos da “Casa”. Essas estratégias constituíam pontes de mobilidade vertical, por meio das quais o artífice poderia vir a ser considerado “limpo” de seu status de trabalhador braçal.

Na colônia não havia tamanha especialização do trabalho ou semelhante hierarquização entre os trabalhadores, ainda que houvesse regras e regimentos para os diferentes ofícios. No Brasil colonial também existiam agrupamentos profissionais e ser eleito juiz de um ofício significava uma ascensão profissional e social. As obras públicas contavam, no entanto, não apenas com oficiais mecânicos, mas igualmente com habitantes comuns.³⁶ Fossem especialistas ou não, a parcela da população mobilizada não era arbitrária, ou seja, havia transmissão de ofícios, segundo costumes definidos.

³⁴ REIS. Os ‘homens rudes e muito honrados dos mesteres’..., p. 237.

³⁵ Termo utilizado para designar a oficina. Apenas oficiais examinados podiam abrir tendas; os não examinados, no entanto, podiam trabalhar para os examinados.

³⁶ Por serem ora oficiais mecânicos, ora habitantes comuns, os denominamos “trabalhadores”, entendendo tratar-se de um grupo heterogêneo nas características censitárias e econômicas, cujos membros têm como denominador comum a participação nas obras públicas.

O envolvimento de filhos e escravos nas obras do aterrado de Santana indica duas hipóteses sobre essa questão. Por um lado, a transferência do ofício de pai para filho, num contexto em que as associações profissionais não eram tão fortes e bem estruturadas. Se a complexidade da organização laboral diminuía da metrópole para a colônia e das cidades como Salvador e Rio de Janeiro para São Paulo, ela ainda sofria nova redução dessa cidade para seus subúrbios. Por outro lado, o trabalho intenso de cativos, em grande parte vindos dos maiores plantéis da freguesia, descortina a utilização de escravos de ganho como forma de incrementar as riquezas dos senhores. Portanto as obras seriam, a um só tempo, fonte de renda dos trabalhadores especializados e mais uma possibilidade, aos senhores, de investimento do trabalho de seus escravos. É necessário complementar a documentação trabalhada para sabermos se havia e qual era a divisão da remuneração entre cativos e seus donos.

Além dos mecanismos de formação dos trabalhadores, as obras públicas, realizadas periodicamente, formavam uma rede de relações profissionais entre os habitantes. Afora a participação repetida nos trabalhos no aterrado, conforme observamos anteriormente, os demais documentos levantados apontam a recorrência de alguns trabalhadores em obras variadas. Em outras palavras, as obras podiam ser desde atividades compulsórias até, para alguns habitantes, uma ocupação permanente.

A análise realizada no presente artigo constituiu uma primeira aproximação à documentação selecionada, que se pautou por um exame linear da obra – do entendimento de seu histórico e sua utilidade aos pormenores do trabalho e do grupo de trabalhadores. Essa apreciação, embora indispensável, é insuficiente para tratar as hipóteses de mobilidade vertical e da constituição da rede de relações desses trabalhadores. A leitura sequencial dos demais registros de obras, de forma análoga à realizada para o aterrado de Santana, possibilita tão somente a listagem das obras em curso e a comparação de procedimentos. No entanto, esses documentos podem ser combinados a outras fontes, associando questões de desenvolvimento espacial e estrutura social.

As Atas da Câmara contêm as indicações da eleição de juizes de ofício, arruadores e cargos afins, para os quais os oficiais mecânicos eram aptos a concorrer. As Cartas de Datas de Terras³⁷ apresentam os pedidos de concessão de terras urbanas, que possibilitam apreender movimentos de ocupação das áreas da cidade e relacioná-los às obras realizadas e ao tipo de população que os conduz. As listas nominativas e o

³⁷ Pedidos de doação de terras urbanas, feitos por habitantes da cidade de São Paulo aos camarários. Esses documentos, registrados nas Atas da Câmara, foram transcritos e publicados pela Prefeitura de São Paulo em livros separados.

Livro da Décima Urbana³⁸ permitem enxergar a distribuição de dados censitários no território, destacando a associação espacial de grupos sociais.

A análise dos registros de obras do aterrado de Santana apresenta portanto a problematização das obras públicas urbanas, tal qual é proposta dentro da pesquisa em curso. Essas atividades, como exposto, são objeto privilegiado para o estudo dos segmentos médios da população paulista do final do século XVIII, desde oficiais mecânicos até escravos, articulados na função de trabalhadores – construtores, no sentido literal, e produtores sociais da cidade.

³⁸ Para incrementar a arrecadação e o orçamento público, “prédios urbanos habitados, na Corte, cidades, vilas e lugares notáveis na faixa litorânea, exceto os da Ásia e os das Casas de Misericórdia, passavam a pagar anualmente para a Fazenda Real 10% do rendimento líquido”. No ano seguinte, as povoações situadas além da costa passariam a ser incluídas nas regiões tributáveis, dentro das mesmas regras que as demais. Tratava-se da criação da Décima Urbana, em alvará de 27 de junho de 1808, primeiro imposto predial sobre terras urbanas. Ver: GLEZER, Raquel. **Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 72-73.

Para realizar a cobrança, a Câmara de São Paulo nomeou oficialmente as ruas e numerou as casas, registrando uma a uma, em livro específico. Esse documento encontra-se no Arquivo Público do Estado, na seção “Acervo Permanente: Colônia”.

O Movimento Arcádico no Brasil (1764-1794): Significado político e cultural da “Arcádia Ultramarina”

Carlos M. Versiani dos Anjos¹

Na historiografia do Brasil colonial e na crítica literária brasileira, desde meados do século XIX, o estudo do arcadismo brasileiro tem sido alvo de muitas polêmicas, relacionadas principalmente à dupla dimensão social dos poetas árcades: como letrados, donos de vasta produção poética, com raízes culturais ligadas à sociedade em que nasceram e se criaram; e como sujeitos que participavam ativamente da administração portuguesa, a que puderam aceder pela formação científica e intelectual em universidades europeias. A polêmica é acrescida também pelas controversas análises sobre a posição política desses letrados, quanto aos rumos sociais e econômicos da sociedade em que viviam e quanto às relações de dependência entre a colônia e a metrópole portuguesa; tendo aí como pano de fundo os processos que resultaram na acusação e condenação de muitos pelo crime de inconfidência, entre 1789 e 1994.

Uma visão associada inicialmente à crítica romântica costumava estabelecer uma ligação quase automática entre a biografia dos poetas e a sua produção poética, entendendo o seu envolvimento com a inconfidência como fruto de um ideal “libertário” e “nacionalista”, que poderia ser facilmente detectado em sua poesia, considerada por isso uma expressão literária do sentimento nativista e da consciência nacional, entes fundadores das bases de uma literatura “genuinamente” brasileira.² Poetas revolucionários, amor à pátria e literatura nacional se casariam numa “sintonia perfeita”. Em contrapartida, a partir da década de 1980, passa a tomar corpo outra visão crítica, na historiografia do período colonial e na teoria literária, que buscava rever tanto os posicionamentos políticos e ideológicos então atribuídos aos poetas árcades, face à sociedade que viviam e ao lugar que ocupavam na administração portuguesa, quanto os conceitos relativos à sua produção literária.

Dentro da historiografia, desde a obra *A devassa da devassa*, de Kenneth Maxwell, fomentou-se a defesa de que os chamados poetas inconfidentes teriam outras razões, não exatamente ideológicas, relacionadas aos interesses particulares, para seu comprometimento com o movimento de conjuração, que de resto teria um caráter muito mais reformador que revolucionário.³ Mais recentemente, a própria antítese

¹Doutorando em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação da UFMG.

² Posições assumidas inicialmente por críticos e pesquisadores como Joaquim Norberto de Souza e Francisco Adolfo de Varnhagen, entre outros, que participariam da criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

³ MAXWELL, Kenneth. **A Devassa da devassa. A Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal (1750-1808)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. Em obras posteriores, MAXWELL

metrópole x colônia passou a ser redimensionada a partir de estudos que buscam perceber como as estruturas do Império Português, calcadas nos valores e no estatuto jurídico do *Antigo Regime*, penetrariam igualmente, tanto no reino quanto nas suas possessões, o que em parte deslocou o foco de análise do período colonial, antes muito centrado no movimento de ruptura e oposição entre colônia e metrópole.

Na teoria literária, desde o advento do estruturalismo na década e 50 e 60 do século passado, se acidulou a crítica à associação da obra literária ao contexto social ou histórico em que foi produzida, pela defesa de que sua apreciação só permitiria análises formais internas. Essa visão, posteriormente, sofreria fortes abalos no mundo acadêmico e intelectual, consolidando-se o entendimento de que não se pode descolar a obra literária da sociedade na qual ela foi produzida.⁴ Ainda assim, quanto à produção literária brasileira anterior ao romantismo, permanece a crítica de se atribuir excessivamente às obras significados políticos ou ideológicos, pela própria importância dada às convenções e regras formais na configuração plástica e retórica da produção poética, anterior ao século XIX.

O tema que nos propusemos a estudar caminha no terreno escorregadio e pantanoso que mencionamos, pois se trata de compreender melhor o significado político e cultural do arcadismo brasileiro no final do século XVIII, entendendo-o como um “movimento” literário que associaria, de formas distintas, os vários poetas árcades, no Brasil colonial e na Europa. Escorregadio e pantanoso, principalmente porque ousamos discutir a existência de uma denominada *Arcádia Ultramarina*, que seria filiada à *Arcádia Romana*, e representaria um vínculo entre os poetas árcades brasileiros, dos dois lados do Atlântico. Na verdade, mais do que tentar elucidar a existência factual da *Arcádia Ultramarina*, nos apropriamos metodologicamente da denominação (usada efetivamente por mais de uma década pelos poetas),⁵ por a considerarmos adequada para situar o diálogo ativo e interativo entre os árcades, a sua produção poética e a sociedade do final do século XVIII, que enfim compõe o *corpus* principal de nossa investigação.

reavaliaria a dimensão ideológica do movimento da conjuração mineira. É o caso do texto *As causas e o contexto da conjuração mineira*. In: FURTADO, Júnia (org.) **Diálogos Oceânicos**: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do império ultramarino português. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 389-413.

⁴ O debate sobre as posições mais radicais da crítica estruturalista quanto à abordagem do texto literário, teve lugar na década de 1970, com a participação expressiva de nomes como Silviano Santiago e Eneida Souza, de quem podemos citar a obra. **Traço crítico**: ensaios. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1993.

⁵ Na verdade, o termo foi usado em publicações literárias, ao que se conhece, por 12 anos, de 1768 (ano de publicação das Obras, de Cláudio Manuel), a 1780, quando veio ao prelo “O Canto dos Pastores”, de Silva Alvarenga.

Os documentos que indicariam a existência de uma colônia ultramarina da Arcádia Romana têm sido revelados, ao longo dos séculos, a conta-gotas, não permitindo ainda que se chegue a conclusões definitivas sobre a real institucionalização no Brasil desta academia literária. Nas *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa, publicadas em 1768, o autor já assumia, na folha de rosto do livro, a condição de “Árcade Ultramarino, chamado Glauceste Satúrnio”. Em duas cançonetas em italiano e em dois romances, na mesma publicação, aparece a titulação “Pastore Arcade, Romano, Ultramarino”, conferida não apenas a Glauceste Satúrnio, mas também aos ainda não identificados árcades Ninfejo Calistide e Eureste Fenício.⁶ Cinco anos depois, em folha de rosto dos manuscritos do poema *Vila Rica*, Cláudio Manuel novamente se declara “árcade ultramarino, com o nome de Glauceste Satúrnio”.⁷ Além de Cláudio Manuel, outro letrado nascido em Minas, da segunda geração dos poetas árcades, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, também assumiria em cinco obras publicadas em Lisboa, de 1772 a 1780, a condição de Árcade Ultramarino, sob a delegação pastoral de Alcindo Palmireno.⁸

O que intrigava os pesquisadores, até o início do século passado, era a ausência de qualquer outro documento, excetuando a auto intitulação dos poetas, que fizesse menção à existência da dita Arcádia, bem como de sua filiação à Arcádia Romana. Em 1903, João Ribeiro publicou no Brasil as *Obras Completas* de Cláudio Manuel, incluindo aí a *Saudação à Arcádia Ultramarina*, poema que celebraria a “nascente Arcádia” em Minas, homenageando, em vários trechos, Basílio da Gama, o Termino Sipílio: “*Em vós, ó campos, cresça/ a vegetante pompa, / cresça o verde esplendor; em vós floresça/ a murta, o loiro, e na doirada trompa/ do monstro sempre errante, / o nome de Termino se levante*”.⁹ Em 1931, Caio de Mello Franco trouxe à luz documento adquirido de um livreiro francês, que daria maior sentido à “Saudação” citada, no qual Cláudio Manuel, em sessão acadêmica instalada a 4 de setembro de 1768 no palácio do governo de Minas Gerais, homenageando a posse do governador Conde de Valadares, declararia o “nascimento” em Vila Rica de uma colônia ultramarina da Arcádia Romana.

⁶ COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras*. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.) **A Poesia dos Inconfidentes**. Poesia Completa de Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 41-305.

⁷ Referimo-nos aqui ao manuscrito do *Vila Rica* publicado em 1996, In: PROENÇA FILHO. *Ibidem*, p. 356.

⁸ São elas: **A Termino Sipílio Árcade Romano por Alcindo Palmireno Árcade Ultramarino**. Epístola. Coimbra: Officina de Pedro Ginoux, 1772; **O Desertor**. Coimbra: Real Oficina da Universidade, 1774; **O Templo de Netuno**. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1777; **A Gruta Americana**. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1779; **O canto dos pastores**. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1780.

⁹ RIBEIRO, João. **Obras Poéticas de Cláudio Manoel da Costa**. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

Pelos discursos e poemas que registraram o acontecimento, nota-se que não havia intenção, pelo menos por parte de Cláudio Manuel, de que aquela Arcádia tivesse duração efêmera ou circunstancial. Ao contrário, o poeta vislumbra novos tempos em Minas a partir dessa agremiação. Prometendo honrar a filiação à Arcádia Romana, Cláudio Manuel afirma que ela não se envergonhará “*de haver repartido para tão remotos climas o esplendor luminoso da sua República*”. E ao convocar os sócios da Academia, declara que a Arcádia estaria apenas iniciando a sua jornada: “*Sim, Acadêmicos meus; sim, adorados e inestimáveis Sócios, (...) parece que vai fugindo de todo a rudeza destes montes; e que a benefício de uma alta proteção entram as Musas a tomar posse destes Campos*”.¹⁰

Em 1969, Rodrigues Lapa publicou, no *Suplemento Literário do Minas Geraes*, artigo trazendo uma ode de Joaquim Inácio de Seixas Brandão, um manuscrito encontrado na Biblioteca Municipal do Porto intitulado: “Ode a um Árcade de Roma, que ia estabelecer uma nova Arcádia no Brasil”. Nele, o poeta Joaquim Inácio de Seixas Brandão, que se formaria médico na Faculdade de Montpellier, saúda José Basílio da Gama, como encarregado da fundação no Brasil de uma Arcádia: “*Vais ver da América a silvestre face/ e a frente coroada/ de feras encarnadas e amarelas,/ e por-lhe, em lugar delas,/ o verde loiro, que na Arcádia nasce*”. A ligação da “missão” de Gama com a Arcádia Romana seria sugerida nos versos finais:

... outra vez tornarás, contente e pago
a ver do Tibre vago
as correntes, as águas singulares.
Entrarás em o templo da Memória;
e ao Deus, que é dos pastores venerado
entre aplausos alegres, entre vivas,
do Arcádico senado,
cingindo-te dos louros merecidos,
nas paredes votivas
suspenderás os úmidos vestidos.¹¹

¹⁰ “Obras Poéticas que na Academia que se juntou na Sala do Ilmo. e Exmo. Sr. D. José Luiz de Menezes, Conde de Valadares (...) escreveu e recitou Cláudio Manuel da Costa, Bacharel formado pela Universidade de Coimbra, no dia 4 de setembro de 1768”. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.) **A Poesia dos Inconfidentes**. Poesia Completa de Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

¹¹ LAPA, M. Rodrigues. O enigma da Arcádia Ultramarina aclarado por uma ode de Seixas Brandão. In: **Suplemento Literário do “Minas Geraes”**. Belo Horizonte, 22/12/1969. Há controvérsias sobre o local de nascimento de Seixas Brandão. Bela Henson, citando Manuel Xavier Vasconcelos Pedrosa, dá como naturalidade de Seixas Brandão, a cidade de Vila Rica, o que já foi aventado por outros pesquisadores, desde José Pedro Xavier da Veiga, nas *Efemérides Mineiras*. HENSON, Bela. **Cristãos-novos e seus descendentes na medicina brasileira (1500-1850)**. São Paulo: EDUSP, 2 ed., 2003.

Rodrigues Lapa, no artigo citado, levanta a hipótese de Basílio da Gama não ter podido cumprir a missão a ele incumbida, pelo fato do seu nome constar de uma lista de egressos da Cia de Jesus, que seriam obrigados a retornar para Portugal a partir de 18 de agosto de 1768;¹² antes, portanto, da sessão de “fundação” da Arcádia Ultramarina, então presidida por Cláudio Manuel da Costa. Em soneto provavelmente escrito quando de sua volta do Brasil, Silva Alvarenga demonstraria insatisfação com o retorno antecipado, expressando uma mágoa intensa pela forma com que seriam retribuídos seus esforços pela criação de uma Arcádia no Brasil: *“Barbara, iniqua terra, ingrata, e injusta/são estes os fantásticos agoiros/de quando adornei a frente adusta/ de verdes, incertos, de sagrados loiros?”* O que corrobora a tese de que Gama estaria se referindo aqui à incumbência de fundação da Arcádia é a repetição, quase textual, de trecho da ode do amigo, quando o instruíra para, em lugar da *“frente coroada/de feras encarnadas e amarelas” dos nativos, por “o verde loiro, que na Arcádia nasce”*.

Apenas no início da década de 90 foi trazida ao público a peça que faltava para montar o quebra-cabeça, se não da efetiva institucionalização da *Arcádia Ultramarina*, da relação desta com Basílio da Gama, Seixas Brandão e a Arcádia Romana. Trata-se do diploma concedido em 1764 ao próprio Joaquim Inácio de Seixas Brandão, tornando-o membro da Arcádia Romana com o nome de Driásio Erimanteu, por indicação de dois consórcios, entre eles o mineiro José Basílio da Gama, o Termino Simplício. Abaixo da assinatura do Presidente da Arcádia Romana, Michel Morei, a nota preciosa: *“Per la fondazione della Colonia Oltremarina”*.¹³

A partir de toda essa documentação, que caminho poderíamos hipoteticamente traçar, de 1764 a 1768, no que respeita à dita “Arcádia Ultramarina”? Que houve de fato a incumbência, quando da admissão do Driásio Erimanteu, de se fundar no Brasil uma colônia ultramarina da Arcádia Romana, como prova o documento de 1764; que Seixas Brandão transferira esta incumbência ao Basílio da Gama, em viagem deste ao Brasil, como sugere a ode, provavelmente escrita em 1766; que Gama, ou a própria Arcádia Romana, teria feito algum contato com Cláudio Manuel, ou mesmo conferido a ele algum título, já que este assumiria ainda em 1768 a condição de árcaide romano e ultramarino; que este realmente declararia o

¹² LAPA, M. Rodrigues. O enigma da Arcádia Ultramarina aclarado por uma ode de Seixas Brandão... Sérgio Buarque de Holanda já data o retorno de Basílio da Gama em 30 de junho de 1768, seguindo indicação do pesquisador português Teófilo Braga. In: HOLANDA, Sérgio B. de. **Capítulos de Literatura Colonial** (org. Antônio Cândido). São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 121-122.

¹³ O documento foi descoberto pelo bibliófilo José Mindlin, e dado a conhecer publicamente em CANDIDO, Antônio. Os Poetas da Inconfidência. **Anuário do Museu da Inconfidência**, vol. IX, 1993, p. 131-137. O seu fac-símile estampa a capa da recente biografia de Cláudio Manuel, publicada por Laura de Mello e Souza. **Cláudio Manuel da Costa**: o letrado dividido. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

nascimento em Vila Rica de uma “Arcádia Ultramarina”, como demonstram os documentos relativos às *Obras poéticas* publicadas por Caio de Mello Franco; que a Arcádia admitiria outros sócios: de primeira hora, como os desconhecidos Ninfejo Calistide e Eureste Fenício,¹⁴ ou que se agregariam depois, como Manuel Inácio da Silva Alvarenga, o Alcindo Palmireno.

Decidimos nos apropriar da denominação “Arcádia Ultramarina” como suporte para o entendimento do arcadismo enquanto movimento literário, não porque defendamos que ela se refira à existência de uma academia literária que seguisse os padrões institucionais ou institucionalizados do século XVIII, como foi o caso da Academia dos Renascidos e da Sociedade Literária no Brasil, ou da Arcádia Lusitana e da Arcádia Romana, na Europa. Mas porque entendemos que o termo serve bem ao nosso *corpus* teórico, que é o de estudar as relações culturais entre os poetas árcades sob o ponto de vista de coparticipantes de um movimento literário. Um movimento que se enquadra dentro dos padrões do modelo arcádico internacional, mas que possuiria também especificidades, decorrentes da própria realidade de onde se origina o seu discurso poético e das contradições subjacentes à dupla condição dos poetas, como administradores do império português e como originários e participantes do universo sociocultural do Brasil colonial.

Por outro lado, reconhecer a Arcádia brasileira como movimento literário, não significa apenas verificar as formas de articulação cultural e acadêmica entre os poetas árcades, mas também supor a existência comum, em sua poesia, de modelos retóricos específicos, formas particulares de expressão dos padrões convencionais da poesia arcádica. Além da presença das referências bucólicas e mitológicas europeias, e de muitas outras convenções próprias do gênero arcádico e suas subdivisões poéticas (sonetos, odes, élogos, madrigais, sátiras, epicédios, etc), a produção arcádica brasileira se caracterizaria pela presença de matizes locais, ou regionais, bem como pelo ajuste de uma filiação ao ideário neoclássico e ilustrado aos conflitos subjacentes à própria condição colonial. Tal seria, por exemplo, a presença na poesia dos árcades da contestação de valores relacionados à nobreza de sangue ou ao local do nascimento, para medição da virtude e do talento humano. Uma contestação que traria embutida a dissolução dos critérios de hierarquia entre metrópole e colônia para aferição da qualidade de sua poesia. Para os poetas árcades brasileiros, pelo menos no âmbito da produção cultural, não haveria distinção hierárquica entre o Reino e a América portuguesa.

Há que se investigar, no entanto, se e o quanto a ligação com o ideário iluminista e neoclássico prefigurava um caráter diferenciado da poesia arcádica brasileira em relação à produção congênere italiana ou lusitana. Verificar também os limites

¹⁴ Rodrigues Lapa supõe que Eureste Fenício seja a denominação pastoril de Alvarenga Peixoto. In: LAPA. O enigma da Arcádia Ultramarina aclarado por uma ode de Seixas Brandão...

impostos pelas convenções do gênero, pela tradição letrada do período, à presença, em sua poesia, de fatores externos, relativos à biografia e ao contexto político e cultural dos árcades. Antônio Candido já procurava demonstrar, em *Literatura e Sociedade*, a vinculação orgânica entre os aspectos “internos” e “externos” aos textos literários. O autor afirma que saber o que e o quanto uma obra diz da realidade e perceber as operações formais que lhe conferem peculiaridades independentes de qualquer condicionamento social, são processos integrados. Tanto a visão da imposição dos fatores externos, quanto a visão de independência da sua estrutura formal, se combinariam “como momentos necessários do processo interpretativo”. Os fatores externos aí, não poderiam ser vistos “como causa, significado, mas como elementos que desempenham certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, internos”.¹⁵

Temos que a Arcádia Ultramarina se alimentava de fontes referentes tanto ao contexto colonial quanto ao contexto metropolitano e europeu. Mas todas as referências externas pulsavam internamente, na retórica de sua produção poética. É preciso precaver, como ensina Alcir Pécora na obra *Máquina dos Gêneros*, quanto à utilização de uma visão finalista dos textos literários, de uma leitura puramente política e ideológica, que se enquadre forçosamente dentro de um contexto histórico e biográfico dos autores que se queira realçar ou justificar. Mas caminhamos no sentido de decifrar melhor os códigos particulares e convenções a que obedecia a produção poética dos árcades ultramarinos, entendendo a presença de elementos do tempo histórico que viviam no conteúdo de sua poesia, como parte mesma desses códigos. O próprio Pécora reconhece, na obra citada, a possibilidade da existência de componentes diferenciados nas convenções retóricas dos textos literários, a adoção de matizes específicas a partir do contexto original de sua produção:

... o gênero não tem de ser puro ou inalterável em suas disposições, assim como o objeto não é idêntico à aplicação de um conjunto de prescrições encontradas em determinada preceptiva do período: paráfrases de manuais de retórica não dão conta dos sentidos específicos dos objetos. Ao contrário, a tendência histórica básica dos mais diferentes gêneros é a de desenvolver formas mistas, com dinamicidade relativa nos diferentes períodos, que impedem definitivamente a descrição de qualquer objeto como simples coleção de aplicações genéricas.¹⁶

¹⁵ CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 14.

¹⁶ PÉCORA, Alcir. **Máquina de gêneros**: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage. São Paulo: Edusp, 2001, p. 12.

A “Arcádia Ultramarina”, apesar de manter fortes as rédeas da tradicional convenção pastoril, estaria impregnada por outras relações de saber e de poder, por outros valores e paradigmas que se colocavam no tempo histórico de sua produção literária, a que os historiadores da literatura não devem se furtar ou esquivar. Reinaldo Martiniano Marques chama atenção para a consciência que os letrados mineiros possuíam do espaço urbano, como local privilegiado do discurso poético, através do qual se faziam catalisadores dos vários outros discursos que circunscrevem este espaço: político, jurídico, histórico, geográfico... Ao registrarem a paisagem física, humana e cultural da sociedade colonial; ao detectarem formas de sincretismo entre a cultura popular e erudita, sagrada e profana, europeia e africana; ao despreverem técnicas de mineração, engenharia ou arquitetura; os árcades ultramarinos conferem um caráter algo científico ou enciclopédico à sua poesia, em consonância com o buscado viés científico e enciclopédico das demais academias do século XVIII no Brasil. O mesmo pesquisador discute também a dupla relação destes letrados: enquanto portadores da racionalidade do Estado, como funcionários da administração colonial; e enquanto agentes "civilizadores" da sua própria terra, querendo aplicar às suas raízes os conhecimentos e ideologias adquiridas no universo europeu.¹⁷

Para se chegar mais próximo às singularidades da “Arcádia Ultramarina”, em suas ligações internas e externas, particulares e universais, há a necessidade de se operar nos poemas uma leitura oblíqua, subliminar, das entrelinhas, dos ocultamentos, das citações implícitas, levando em conta também o poder de censura da Real Mesa Censória, quando os textos fossem destinados a alguma publicação. E lembrando sempre da vinculação orgânica entre os aspectos “internos” e “externos” aos textos literários. O grande problema é que, quando se tenta detectar a força de elementos retóricos locais, ou mesmo a presença de valores universais, ou iluministas, na poesia arcádica, abre-se o flanco para a crítica de que se estaria simplesmente repetindo o manual dos românticos do século XIX; que se estaria a serviço de uma visão teleológica, enxergando posições que só no futuro poderiam ser reconhecidas na literatura brasileira.

Adotamos como fundamento que na história, como na arte ou na literatura, nada pode ser identificado, a priori, como prenúncio de nada; que todas as apreciações críticas e expressões artísticas passadas estão circunscritas ao contexto histórico em que são elaboradas. Muitos críticos literários, historiadores e filósofos têm expressado, desde o século passado, este entendimento. Lembro-me aqui de Walter Benjamin, em *O Anjo da História*, comentando carta escrita por Engels a Mehring, em 1893, contestando o “hábito, na história das ideias, de apresentar um novo dogma como

¹⁷ MARQUES, Reinaldo M. Poetas inconfindentes: transculturação, dissidência e utopia. **Poesia Sempre**. Rio de Janeiro, v. 20, p. 177-197, 2005.

'evolução' de um anterior, uma nova escola literária como 'reação' a outra, um novo estilo como 'superação' do que o precede".¹⁸ O que ocorre na literatura é a possibilidade de haver, num mesmo tempo histórico, em espaços distintos, a transmigração de elementos de gêneros diferentes, pela circulação das obras e ou pela circularidade cultural dos poetas e escritores. Isso, sem dúvida, ocorreria também com o arcadismo, brasileiro ou europeu.

Em se tratando do Brasil, os românticos, sim, no século XIX, estariam imbuídos da tarefa de instituir a crítica à produção cultural e literária do final século XVIII como prenúncios de consolidação do nacionalismo brasileiro, porque viviam, historicamente, o processo de consolidação do estado nacional. Mas o lugar de onde parte o discurso dos agentes que viveram efetivamente o final do século XVIII, no Brasil ou na Europa, não diz respeito ao projeto nacionalista, nos moldes pensados pela crítica romântica. Se em algum momento houve, entre os letrados, a crítica à condição de dependência da sociedade colonial, isto deve ser apreciado apenas a partir dos elementos presentes naquele mesmo tempo histórico. Teleológico seria supor que os árcades brasileiros tivessem ideia que o processo de emancipação política do Brasil - em nome do que efetivamente foram acusados, presos, mortos ou degredados - teria que se dar no momento em que um gênero literário chamado romantismo estivesse começado a reconhecer verdadeiramente os valores nacionais; que esta emancipação aconteceria a partir de processo iniciado com a vinda da corte portuguesa para o Brasil; que tudo se daria sem a necessidade de acusação, morte, prisão ou degredo de magistrados e poetas que aqui nasceram e daqui escreviam.

Termos como "nacional", "república", "pátria", aparecem concretamente, tanto na literatura como em inúmeros depoimentos colhidos em documentos do final do século XVIII, independente do viés ou coloração que os críticos românticos quisessem dar aos mesmos. A instituição destes termos ou conceitos obedeceu a uma lógica e contexto próprios dos movimentos políticos, culturais e literários do período, que, é óbvio, também circunscreviam a "Arcádia Ultramarina". Sérgio Alcides, no artigo "O lugar não comum e a república das letras", discute o duplo e contraditório uso do termo "república" na poesia de Cláudio Manuel da Costa: pejorativo ou negativo, quando expressa uma bandeira política dos antagonistas do herói do poema Vila Rica; e positivo, quando diz respeito às luzes de uma cultura letrada, de uma sonhada "república das letras", como no discurso "Para terminar a Academia".¹⁹

De qualquer forma, para proceder à análise crítica sobre o arcadismo brasileiro, devemos nos servir também de uma análise historiográfica do próprio período colonial, especificamente da sociedade mineira da segunda metade do século XVIII,

¹⁸ BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. Lisboa: Assírio & Alvin, 2010, p. 109.

¹⁹ ALCIDES, Sérgio. O lugar não-comum e a república das letras. **Revista do Arquivo Público Mineiro**. Belo Horizonte, n. 44, p. 46, jul-dez. 2008.

em meio às várias transformações de ordem política e cultural vivenciadas no Brasil e na Europa. Dois caminhos se colocam como prioritários nesse debate: entender as relações político-culturais entre a Europa, o Reino e a América Portuguesa na segunda metade do século XVIII, antes e após a queda de Pombal; e entender as relações político-culturais da classe letrada brasileira deste período, junto à metrópole, à Europa e à sociedade colonial.

A historiografia brasileira clássica do período colonial, de Caio Prado Jr. a Fernando Novais, teria cometido, durante muito tempo, dois grandes pecados. O primeiro deles foi tratar metodologicamente de forma homogênea as diversas regiões do Brasil, enquadrando-as uniformemente ao modelo explicativo de um sistema em que a existência da colônia, material e política, estaria consubstanciada ao modelo de exploração da metrópole e ao processo de acumulação primitiva do capital na Europa. O segundo, associado ao anterior, foi não perceber, ou não analisar com profundidade a existência de diferentes processos de desenvolvimento interno, que expressavam uma direção autônoma e muitas vezes contraditória às diretrizes da exploração metropolitana e do chamado “pacto colonial”. Sendo que alguns destes processos implicariam, como mais tarde se comprovou, em relações multilaterais entre o Reino e as diversas possessões portuguesas, dos dois lados do Atlântico.²⁰

Claro que os caminhos trilhados e abertos pelos clássicos da nossa historiografia não podem deixar de servir como instrumento metodológico para a discussão sobre a colonização portuguesa. Não se pode negar ou omitir o avanço que o entendimento do processo de colonização e de escravização no mundo moderno enquanto *sistemas*, envolvendo os dois lados do Atlântico e do Equador, representou. O primeiro pecado a que me referi, de se tratar o Brasil colonial de uma forma homogênea e unitária, sob um domínio implacável da metrópole, pode ser, inclusive, facilmente perdoável, pelo fato de que à época, seja na década de 30 (Caio Prado) ou de 70 (Novais) do século passado, haveria a necessidade política de marcar com traço forte as raízes históricas da dependência econômica do Brasil e da sua desigualdade social. Não foi este o pretexto dos autores, porque não precisavam, já que no plano maior de compreensão da realidade colonial, independente da capitania, ou da filiação ideológica do historiador, estaria lá, a Coroa, a sugar todas as riquezas das terras conquistadas, por meio do trabalho forçado de milhões de braços escravizados.

Uma historiografia recente, introduzindo o conceito de *redes imperiais* e da *economia do dom* à análise da expansão portuguesa e do processo de colonização do Novo Mundo, traz como foco as inter-relações das várias esferas do poder da

²⁰ Referimo-nos aqui aos clássicos da historiografia colonial, que entenderam a colonização como um sistema integrado à economia europeia, principalmente Caio Prado Jr. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 18ª ed., 1987, e Fernando Novais. **Portugal e o Brasil na crise do antigo sistema colonial**. São Paulo: Hucitec, 2ª ed., 1981.

administração portuguesa com as redes de interesses políticos e econômicos locais, em que os conflitos entre poder central e periferias coloniais se dissolveriam pelos mecanismos de negociação e concessão de mercês. Tal análise tem o mérito de ampliar o entendimento da sociedade colonial a partir de parâmetros que seriam comuns a todo o Império Português, seguindo os rastros dos estudos do português Vitorino Magalhães Godinho ou do brasileiro Luiz Filipe d'Alencastro. Mas o excessivo enquadramento de todo o império colonial português a tipificações características do *Antigo Regime*, pode levar a se incorrer no mesmo erro citado, de homogeneização da realidade da América portuguesa. Isto porque se discute a questão das mercês e da autonomia das redes de poder local de forma generalizada para todas as capitanias, englobando também, muitas vezes, na mesma análise, períodos absolutamente distintos do contexto colonial.²¹

Esta visão de um Estado monárquico enfraquecido pela fragmentação do poder nas redes imperiais não pode ser validada para todas as épocas e para todos os espaços do Império. Em se tratando do Brasil, a discussão sobre as *redes imperiais* também não pode ser realizada de forma generalizante, no tempo e no espaço, pois que seriam muito heterogêneas as relações entre as diversas esferas de poder, nos vários domínios da América Portuguesa, e nos diferentes períodos do processo de colonização. Laura de Mello e Souza, no texto *Nobreza de sangue e nobreza de costume: ideias sobre a sociedade de Minas Gerais no século XVIII*, busca trazer à tona as especificidades da sociedade mineira setecentista, no que se refere à posição dos governadores em sua relação com a sociedade e as elites locais. A autora diferencia os critérios de nobreza e de estratificação social presentes na sociedade mineira, daqueles princípios que defendiam “a nobreza de nascimento como virtude imprescindível do governante”.²²

As reformas administrativas pombalinas realizadas no mundo ultramarino e especificamente em Minas, a partir de 1760, tiveram como consequência prática o crescimento da participação da elite local, dos letrados mineiros, tanto na economia regional quanto nos postos administrativos, acabando por dotá-los de maior mobilidade social, e influenciando também na busca por maior autonomia política e cultural da capitania. Segundo Laura de Mello e Souza, o desejo de enobrecimento desta classe administrativa de letrados, para além da obtenção de títulos próprios da lógica do Antigo Regime, pressupunha o desejo de reconhecimento do mérito, do

²¹ Trata-se de uma corrente historiográfica com laços em Portugal e no Brasil. Em Portugal, ela seria encabeçada por Antônio Hespanha. No Brasil, os nomes mais integrados a ela seriam oriundos da UFF, como João Fragoso, Fátima Gouveia e Fernanda Bicalho.

²² SOUZA, Laura de Mello e. *Nobreza de sangue e nobreza de costume: ideias sobre a sociedade de Minas Gerais no século XVIII* In: SOUZA, Laura de Mello e. **O sol e a sombra**: política e administração na América portuguesa do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

talento, dos “dons do espírito”, que assinaria sua inscrição no mundo culto e “civilizado”. Este seria o contexto da relação íntima dos ilustrados “inconfidentes” e os governadores, de Luiz Diogo Lobo da Silva a D. Rodrigo de Menezes.²³

Tal mudança de entendimento sobre os valores e fatores relativos ao enobrecimento social se faria presente na poesia dos árcades ultramarinos. É o que se verifica, por exemplo, no poema *Vila Rica*, de Cláudio Manuel. Já no *Fundamento Histórico* que antecede o poema, Cláudio Manuel afirma orgulhosamente não constituir diferença nenhuma nascer em Portugal ou “entre aquelas montanhas”, e justifica: “*as almas é certo que não têm pátria, nem berço, deve-se amar a virtude, aonde ela se acha*”.²⁴ Em outro momento, no canto VII, tem-se a contestação aos valores relacionados à nobreza de sangue e ao local do nascimento, para medição da virtude e do talento humano: “*Não faz a pátria o herói, nascem de aldeias/almas insignes, de virtudes cheias/E nem sempre na Corte nobre, e clara,/ingênua serie, portentosa e rara/se vê de corações, que se incandescem/pela glória somente, e nela crescem*”.²⁵

São exemplos da presença, na poesia do árcade, de uma perspectiva corrente entre os filósofos franceses do século XVIII, que se opoem aos privilégios concedidos à nobreza do Antigo Regime, defendiam que a virtude e o bom gosto seriam independentes das hierarquias. Só que no Brasil este pensamento assumiria dimensões próprias da situação de dependência colonial. Ou seja, no imaginário dos letrados que afirmavam na colônia a natureza igualitária dos dons, a “irracional” pretensão de se monopolizar o talento não se devia à elite local, a qual os mesmos pertenciam, mas à imposição dos códigos da relação metrópole/colônia, segundo os quais a capacidade individual seria diretamente proporcional à quantidade de sangue nobre europeu.

Esta era uma premissa que os letrados mineiros das últimas décadas do século XVIII começavam a refutar. Como faria, de forma mais radical, Alvarenga Peixoto, em 1789, quinze anos depois do poema *Vila Rica*, na ode apreendida pela Devassa, que contestava explicitamente o direito à nobreza de sangue, o *jus sanguinis*, com o seguinte fragmento: *A herdada nobreza/ Aumenta, mas não dá merecimento;/ Dos heróis a grandeza / Deve-se ao braço, deve-se ao talento*.²⁶ Mesmo Tomás Antônio Gonzaga, domando os seus muitos preconceitos “europeus”, endossaria o coro de Cláudio e

²³ *Ibidem*. Na citada biografia sobre Cláudio Manuel, a mesma autora traz muitas informações novas sobre as relações do poeta com as atividades econômicas e com o poder administrativo da capitania.

²⁴ In: PROENÇA FILHO. **A Poesia dos Inconfidentes**..., p. 367.

²⁵ *Ibidem*, p. 418.

²⁶ **AUTOS DE DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA**. Brasília, Câmara de Deputados, 1976, vol I, p. 133. A ode foi apreendida “por induzir o seu conteúdo alguma suspeita”.

do “mazombo” Alvarenga, nestes surpreendentes versos, do seu insuspeito *Marília de Dirceu*:

O ser herói, Marília, não consiste
em queimar os impérios. Move a guerra,
espalha o sangue humano,
e despovo a terra
também o mau tirano.
Consiste o ser herói em viver justo:
e tanto pode ser herói o pobre,
como o maior Augusto.²⁷

No *Vila Rica*, sendo um poema épico, cujo herói central é um governante reinol (D. Antônio de Albuquerque), o estilo aclamatório prevalece. Mas nota-se em todo o poema, além do louvor aos fundadores da sua “pátria” e aos aborígenes que habitavam essas “regiões benignas”, uma retórica advinda das ideias iluministas. A começar pela provável inspiração de Cláudio Manuel no *Henriade*, de Voltaire, para composição da sua epopeia, chegando a atribuir ao “bom autor” francês a explicação pela dificuldade em dominar com arte as regras do gênero épico: “inventaram-se leis aonde as não havia”. Mas chamamos atenção, principalmente, para 84 versos que não constam das várias publicações do poema *Vila Rica*, desde 1839 até 1996, quando enfim foram editados os manuscritos que se encontravam, inéditos, na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Melânia Aguiar, responsável pela introdução e notas às obras de Cláudio Manuel na publicação de 1996, *A Poesia dos Inconfidentes*, tem uma explicação razoável para esse esquecimento, silêncio ou ocultamento. Ela parte, como outros pesquisadores, do princípio de que Cláudio Manuel teria efetivamente o propósito de publicar o poema *Vila Rica*; do contrário não teria se esmerado tanto no *Fundamento Histórico* que o antecede, na carta dedicatória, no prólogo ao leitor, nas notas elucidativas que acompanham o poema. Sendo assim, o próprio poeta teria suprimido os versos da versão original. Isto porque estes trariam, além de referências comprometedoras à corrupção de padres, a defesa de ideias excessivamente liberais e “modernas” para os rigores da censura metropolitana, ou seja, para a *Real Mesa Censória*, órgão encarregado, no império português, do exame dos livros destinados à publicação.²⁸

Ainda que essas ideias se façam soar pela voz de um antagonista do verdadeiro herói do poema (o emissário do Reino para as Minas, Antônio de Albuquerque), deve-se presumir, como bem sabia Cláudio Manuel, que o que está escrito será lido, independente do personagem que fala. E ele conhecia bastante, como funcionário da

²⁷ In: PROENÇA FILHO. *A Poesia dos Inconfidentes*..., p. 616.

²⁸ AGUIAR, Melânia. A Trajetória poética de Cláudio Manuel da Costa. In: PROENÇA FILHO. *A Poesia dos Inconfidentes*...

Coroa, o sistema de que era também representante e os critérios da *Real Mesa Censória*. Falar das delícias de viver em “um país que o outro não manda”; discorrer sobre as nações que vivem sem domínio de outro povo, “sem adorar a mão que o Cetro aferra”; defender a liberdade como direito comum e racional, que “ninguém tão louco” pode renunciar à sua...; tudo isto poderia levar, de fato, a alimentar discursos e leituras excessivamente modernas e libertinas, para as conservadoras relações de dominação do sistema colonial português.²⁹

Talvez nos acusem de estar pinçando versos para justificar posições já assumidas sobre a poética de Cláudio Manuel, e do próprio movimento arcádico mineiro, mas pecado muito maior foi estarem os mesmos adormecidos em sono profundo na gaveta de um arquivo da *Biblioteca Nacional de Lisboa*, por mais de duzentos anos, o que simplesmente bloqueou, a toda historiografia e crítica literária do arcadismo brasileiro, a possibilidade de contemplá-los e chegar a outras interpretações, distintas ou semelhantes. O arbítrio do historiador, na escolha e interpretação dos documentos ou ruínas de que se serve, como ensina a Nova História, faz parte do poder do seu ofício. Mas o ocultamento dos vestígios, por decisão ou temor de uma esfera maior de poder, simplesmente varre a possibilidade de reconhecimento das ruínas na memória coletiva do presente.

A nossa intenção é aprofundarmos no estudo das obras e documentos que se refiram à chamada “Arcádia Ultramarina”, entendendo-a como um movimento que agrupava os letrados, nascidos ou com passagem pela capitania de Minas, vivendo aqui ou na Europa, inserindo-os, de forma, a nosso ver, diferenciada, nos cânones do Arcadismo internacional. Além da tríade de poetas (Cláudio Manuel, Alvarenga Peixoto e Gonzaga) que na década de 1780 permanecia em Minas, ocupando postos administrativos, até se envolverem no episódio de sedição contra a coroa portuguesa, acrescentamos os já citados Basílio da Gama e Seixas Brandão (elos entre a Arcádia Romana e a “Arcádia Ultramarina”), além de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, o *Alcindo Palmireno*, que fundaria no Rio de Janeiro, em 1786, a *Sociedade Literária*. A devassa de 1794, que resultou na prisão de Silva Alvarenga e o fechamento da *Sociedade Literária*, encerraria, a nosso ver, o ciclo iniciado 30 anos antes em Roma, e selaria definitivamente o movimento arcádico ultramarino, daí a delimitação temporal de nossa pesquisa.

²⁹ In: PROENÇA FILHO. *A Poesia dos Inconfidentes...*, p. 401-403.

Pintura Colonial na Antiga Comarca do Serro Frio¹

Delson Aguinaldo de Araujo Junior²

Introdução

O maior patrimônio artístico legado pelo acervo da Cidade do Serro é de fato a produção da pintura de trama de perspectiva, encontrando sua manifestação máxima na Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos.

A pintura desta Capela é uma composição erudita,³ a qual se posiciona entre as mais belas e importantes pinturas já realizadas no Norte do Estado Minas Gerais. Esta pintura é completada pelos retábulos colaterais e o altar-mor, que são estruturas de composição rebuscada e detalhadamente elaborada; há igualmente um luxuoso coroamento em dossel, ladeado por colunas e quartelões.

A Capela-mor do Bom Jesus de Matozinhos exhibe uma pintura do mais alto nível técnico do estilo rococó, uma obra possuidora de caráter erudito.⁴ Machado (1941) afirma haver documentos que aludem à edificação da Capela datados a partir de 1785 e, na pintura do forro da Capela-mor, observa-se uma inscrição contendo a data de 1797. As irmandades que atuaram nesta capela foram a de São Benedito e a de Nossa Senhora das Mercês.

No campo da História da Arte, existem poucos artigos que fazem referência à arquitetura, pintura, imaginária e talha desta cidade oitocentista. As escassas publicações existentes são restritas e preliminares, o que por si só já justificaria a elaboração de uma pesquisa mais aprofundada sobre a pintura da Capela-mor do Bom Jesus de Matozinhos.

Como já dito anteriormente, o acervo artístico-religioso do Serro figura entre os mais importantes e singulares do Norte de Minas, uma vez que a composição da pintura da Capela-mor exhibe traços únicos no campo da pintura nacional (talento este provavelmente herdado pelo autor por sua formação como cartógrafo, o que o permitiu reproduzir o hachurado próprio da cartografia em sua pintura).

São justamente a ausência de pesquisas substanciais sobre o assunto proposto e a importância técnico-artística da pintura do Serro, que motivaram o autor desta

¹ Texto apresentado ao IV Encontro Internacional de História Colonial: Belém do Grão Para. Especialista em Cultura é Arte Barroca é Especialização em Andamento em Arte Sacra sob a Orientação da Professora Doutora.

Myriam Ribeiro

² Faculdade Arquidiocesana de Mariana.

³ OLIVEIRA, Myriam R. A. Minas Gerais, monumentos históricos e artísticos: Circuito do Diamante. **Revista Barroco**. Belo Horizonte, n. 16, p. 171-179, 1995.

⁴ *Ibidem*. Barroco e Rococó na arquitetura colonial mineira. **Revista do IFAC**. Ouro Preto, v. 2, 1996.

pesquisa a ter realizado investigações anteriores na região para o curso de Pós-graduação *lato sensu* no IFAC (Instituto de Filosofia, Arte e Cultura) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Essas pesquisas resultaram na monografia para conclusão do curso, intitulada *A pintura de perspectiva em forros dos templos da Cidade do Serro* (trabalho este que está em fase de avaliação pela orientadora Professora Doutora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira). Durante a produção da monografia conseguiu-se levantar significativa documentação (algumas de informações inéditas) e gerou-se a publicação de alguns artigos que enfocam este campo de trabalho.⁵

Nesta pesquisa, proponho realizar uma análise artístico-pictórica e iconográfica das pinturas parietais da Capela-mor (cujos temas são a Adoração dos Pastores ou Natividade e a Adoração dos Reis Magos ou Epifania), da pintura do teto (composta pelo tema da tradição eclesiástica da lenda da imagem produzida por Nicodemos, e aclimatada com anjos de caráter muito peculiar) e do Nicho do Altar da Capela-mor (composto pelo Altar da Capela-mor, pelo Coroamento do Pai Eterno, pela pintura deste Nicho e, por fim, pela Imagem do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos). Quanto ao desvendamento do método de produção empregado pelos artistas coloniais, que na Colônia residiam, e que nela produziram toda a expressão artística em território brasileiro desse período, lançaram mão de estampas e gravuras-modelo contidas em Missais, Bíblias ilustradas e outras fontes europeias para se inspirar.⁶ Ocorreram sucessivas metodologias aplicadas para a produção desses compêndios de modelos das pinturas sacras europeias vindos as minas através de intercâmbios comerciais.⁷

A análise artístico-pictórica e iconográfica das pinturas da Capela-mor do Bom Jesus de Matozinhos é uma investigação que divide-se em quatro partes: a contextualização histórico-geográfica da antiga Comarca de Vila do Príncipe, atual Cidade do Serro, através da investigação de documentos e registros;⁸ uma breve análise do modesto composto arquitetônico da Capela do Senhor do Bom Jesus de

⁵ ARAUJO JUNIOR, Delson. A pintura de perspectiva do forro das igrejas da Comarca de Vila do Príncipe. In: **IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE**. Campinas, n. 4, 2008. **Atas do IV Encontro de História da Arte da UNICAMP**. Campinas: IFCH/Unicamp, p. 275-286; *Ibidem*. A. Estampas como inspiração para a pintura em Minas Gerais. In: **V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, Campinas, n. 5, 2009. **Atas do V Encontro de História da Arte da UNICAMP**. Campinas: IFCH/Unicamp, p. 144-157.

⁶ LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: n. 8, p. 7-66, 1944.

⁷ Cf. BOHRER, Alex F. **Os diálogos de Fênix: fontes iconográficas, mecenato e circularidade no Barroco mineiro**. 2007. 158 f. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

⁸ MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974, 2 v.

Matozinhos; uma discussão técnica da autoria das pinturas contidas na Capela-mor; e, por fim, a análise técnica das tramas plástico-narrativas das pinturas parietais, de teto e do altar.

Revisão Bibliográfica

O acervo artístico-religioso da Cidade do Serro não fora tema de estudos aprofundados. Há, contudo, algumas poucas pesquisas que são fundamentais para a reconstrução do contexto sócio-histórico e artístico, tanto da antiga região da Comarca do Serro Frio quanto da pintura da Capela do Bom Jesus de Matozinhos.

Dessa forma, existem os estudos de Carlos Del Negro, de 1978,⁹ e os inventários da Professora Doutora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, publicados em algumas edições da *Revista Barroco*. Há igualmente a pesquisa conjunta de Antônio Fernando Batista dos Santos e Selma Melo Miranda;¹⁰ estes dois autores questionam os estudos prévios de atribuição autoral da pintura, feitos por Rodrigo Mello Franco de Andrade em 1978, que são a favor de Silvestre de Almeida Lopes.¹¹ Ainda podem ser citadas as pesquisas de Luiz Jardim,¹² os inventários de Judith Martins,¹³ e a pesquisa de Camila Santiago.¹⁴

Com relação à autoria da pintura da Capela-mor do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos, os trabalhos artísticos foram creditados tradicionalmente à Silvestre de Almeida Lopes, artista mineiro colonial;¹⁵ no entanto, atualmente, tal atribuição

⁹ DEL NEGRO, Carlos. **Nova contribuição ao estudo de pintura mineira: norte de Minas, pintura dos tetos de igrejas**. Rio de Janeiro: DPHAN, 1978. (Publicações do IPHAN, 29).

¹⁰ SANTOS, Antônio F. B & MIRANDA, Selma M. Artistas pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições. In: **IV Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte**. V. 4, 1992, Salvador. **Atas do IV Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte**. Salvador: UFBA, 1992, v. 1, p. 411-428.

¹¹ ANDRADE, Rodrigo M. F. A pintura colonial em Minas Gerais. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 18, p. 11-74, 1978.

¹² JARDIM, Luiz. A pintura em algumas igrejas antigas em Minas. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 62-102, 1939.

¹³ MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais...**

¹⁴ SANTIAGO, Camila F. G. **Uso e impacto de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. Belo Horizonte: Tese de Doutorado em História Social da Cultura – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009, 182 f.

¹⁵ Ver ANDRADE. A pintura colonial em Minas Gerais..., n. 18, p. 11-74, 1978.

autoral da pintura vem sendo contestada por estudos mais recentes a favor de Caetano Luiz de Miranda.¹⁶

Acredita-se que o autor da pintura seja de fato Caetano Luiz de Miranda, primeiramente porque se encontra em Diamantina um oratório atribuído a este pintor, cuja autoria se comprova pelo fato de ter assinado a obra no verso. Ao se comparar os anjos do oratório com os anjos do Nicho do Altar-mor da Capela de Matozinhos, pode-se observar uma grande semelhança entre ambos; isto faz crer que o autor das duas obras seja o mesmo, por seus traços estilísticos.

Em segundo lugar, podem-se citar a pintura do teto da sacristia da Capela de São Francisco de Assis, em Diamantina, e a pintura da Capela-mor do Bom Jesus de Matozinhos, no Serro, que são ricas em detalhes e qualidade. Quando se observa a estrutura dos dois forros, os traços e linhas são muito semelhantes, e o que mais chama atenção são os anjos de estilo rococó com guirlandas de flores que se repetem em ambas as Capelas.¹⁷

Nesta mesma linha de pesquisa, pode encontrar o testamento de Caetano Luiz de Miranda, na Biblioteca Antônio Torres em Diamantina, e venho transcrevendo o mesmo. O referido documento comprova a atuação de Caetano como pintor; neste documento há uma grande lista de pertences para a produção pictórica, entre eles o importante *Tratado de Perspectiva do Jesuíta Andrea Pozzo*, uma considerável lista de estampas e gravuras, entre outros. Este artista ficou durante muitos anos no anonimato, seu nome figurava no rol de auxiliares do Guarda-mor José Soares de Araújo. Algumas obras atribuídas a Silvestre de Almeida Lopes, que não foram documentadas, podem ser questionadas a favor de Caetano Luiz de Miranda; este é o caso da pintura da Capela de Matozinhos, tema central da pesquisa.

A região do Serro Frio é possuidora de documentação de grande qualidade e importância para a História do Brasil, composta por registros que descrevem elementos da vida da Comarca desde seus primórdios, por volta do fim do século XVII, até o Século XIX, perpassando pela história colonial-provincial de Minas Gerais. Documentação esta que, quando for estudada, trará importante luz para a História da Arte no Brasil.

¹⁶ SANTOS & MIRANDA. Artistas pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições..., 1992, v. 1, p. 411-428.

¹⁷ Silvestre de Almeida Lopes ficou durante muitos anos, inquestionavelmente, como autor da pintura de Matozinhos; porém, recentemente, Antônio Fernando, restaurador do IPHAN, contestou esta autoria. Fato é que o mesmo pintor do forro de São Francisco de Assis, em Diamantina, trabalhou no forro do Serro. É importante entender que, se forma resolvidas as questões de atribuição autoral da Capela do Bom Jesus de Matozinhos, resolvida também estará grande parte das obras das Capelas do Circuito do Diamante, cuja autoria ainda é considerada enigmática; isto pode ser afirmado porque o estilo da paleta das pinturas de Matozinhos se repete por muitos outros templos da região.

O escritório regional do IPHAN, no Serro, contém parte da documentação do Senado da Câmara. Já no escritório regional do IPHAN em Diamantina, no anexo da Biblioteca Antônio Torres, há também alguns documentos dos Séculos XVIII e XIX, sendo que esses documentos estão em menor quantidade, igualmente catalogados e inventariados seguindo as normas técnicas de catalogação de arquivos.

A documentação que se encontra no Arquivo do Poder Judiciário, no Foro da Cidade do Serro, contém importantes registros. Nela, podem ser encontrados parte dos documentos judiciais, que dizem respeito ao período colonial, uma grande quantidade de inventários, testamentos, autos civis e autos criminais e cartas de alforria, entre outros documentos de importância histórica.¹⁸ Todas as questões judiciais que envolveram a edificação desta Capela encontram-se neste arquivo.¹⁹

Há ainda a documentação pertencente à Cúria, em Diamantina, sendo que a maior parte dela é inédita e muitos de seus documentos já foram digitalizados por mim; deve-se também ressaltar que venho inventariando os documentos pertinentes ao tema, no Arquivo Público Mineiro, em Belo Horizonte.

Iconografia da Capela Do Bom Jesus de Matozinhos

A pintura da Natividade da Capela-mor do Bom Jesus de Matozinhos é considerada de grande erudição e representa acena da Adoração dos Pastores. Para efetuar-la, o artista se inspirou em pinturas do mais rebuscado estilo rococó da arte européia. A pintura parietal do lado esquerdo da Capela, para a qual o artista se inspirou no Missal Belga de Antuérpia (Fig. 1), datado de 1744. Dessa forma, fica particularmente comprovada a nítida influência européia na composição dos artistas coloniais.

¹⁸ Inclusive há neste arquivo a carta de alforria de Chica da Silva. Cf. FURTADO, Júnia F. **Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 403 p.

¹⁹ Fora encontrado no mesmo arquivo o relato de uma querela entre um pintor e as irmandades de São Benedito e de Nossa Senhora das Mercês, sendo que ambas ocupavam o edifício da Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos. Este documento fora encontrado por Carlos Del Negro (1978).



Figura 1 – Detalhe da Adoração dos Pastores do Missal Belga de Antuérpia (1744), localizado na Capela do Padre Farias, em Ouro Preto, Minas Gerais
Fonte: Delson A. A. Junior, 2009

A partir da gravura-modelo, o artista Caetano faz uma representação d'A Adoração dos Pastores (Fig. 2), em que o mesmo soube usufruir da inspiração vinda de seu missal e a partir dele ganhar a liberdade do pincel, alçando vôos em direção a uma unidade de caráter próprio e com autêntico cunho pessoal. Quando esta pintura é confrontada com o modelo provindo do Missal Belga de Antuérpia, observa-se que o artista seguiu-o rigidamente no que consiste à trama geral da cena, no que diz respeito à distribuição das luzes e sombras e, finalmente, com relação aos personagens e suas devidas posições e vestes. O estilo individual do artista, porém, pode ser visto na perfeição da cópia com pequenas eliminações de traços e linhas e pequenas intervenções, mantendo-se ligado ao tema central do Missal.



Figura 2 – Adoração dos Pastores ou Natividade, Capela do Bom Jesus de Matozinhos (1797)

Autor: Caetano Luiz de Miranda

Fonte: Delson A. A. Junior, 2008

Aquela estampa serviu de inspiração e modelo para diversos artistas em Minas Gerais, sendo que foi tema de uma pintura na Matriz de São José de Itaponhoacanga ainda no circuito do diamante (Fig. 3), na cidade de Alvorada de Minas, de autoria de Manoel Antonio da Fonseca, e que foi financiada pelo Capitão José Pereira Bom Jardim; da mesma forma, a estampa serviu de inspiração para outra cena da Natividade, do Mestre Ataíde, na Capela da Boa Esperança na cidade de Belo Vale (Fig. 4), em território mineiro. O tema desta cena é típico dos Evangelhos e está presente em muitas igrejas coloniais.



Figura 3 – Adoração dos Pastores, na Matriz de São José de Itapanhoacanga (1787)

Autor: Manoel Antonio da Fonseca

Fonte: Delson A. A. Junior, 2008

Na Capela do Bom Jesus de Matozinhos, a pintura impressiona com sua beleza e realidade, com ar de movimento, em que todos os componentes são direcionados a observar o menino Jesus nos braços amáveis de sua mãe Maria; todos, ao mesmo tempo e com muita atenção, procuram o melhor ângulo para apreciar o menino-Deus.



Figura 4 – Adoração dos Pastores, Capela de Belo Vale em Minas Gerais (s/d)

Autor: atribuída a Mestre Ataíde

Fonte: Delson A. A. Junior, 2009

O painel tem nas suas duas bordas a representação dos apóstolos: São Lucas, que está à direita, e São João, à esquerda da trama da pintura; o apóstolo São Lucas (Fig. 5) pode ser visto com uma aquarela na mão esquerda e na direita ele segura o pincel. Então, olhando atentamente para a cena da Adoração dos Pastores, com pinceladas leves e precisas, ele registra o tema central contido na cena: a Virgem e seu filho.

São Lucas desenvolve uma pintura de cavalete e a Virgem Maria encontra-se com o menino Jesus em seu colo, sendo que dois anjos atentos seguram a tela para o

evangelista; o anjo, que se encontra na parte superior, observa com admiração a tela em processo de composição e, acima desta imagem, encontra-se um óculo que traz iluminação para o espaço.



Figura 5 – Detalhe de São Lucas na Adoração dos Pastores, Capela do Bom Jesus do Matozinhos (1797)

Autor: Caetano Luiz de Miranda

Fonte: Delson A. A. Junior, 2009

A representação do apóstolo São Lucas, nesta cena, com aquarela na mão e pintando sobre um quadro de cavalete, é muito curiosa e instiga a sensação de mistério e de um ambiente de intrigas. A cena suscita uma áurea de dúvidas e incertezas, levando o contemplador a uma profunda reflexão.

Sabe-se que a iconografia de São Lucas é tradicionalmente a de um pintor, pois diz esta tradição ser São Lucas o primeiro apóstolo a representar a Virgem Maria.

Altar da Capela Mor

A graciosidade desse altar (Fig.6) está nos seus pormenores, os quais lhe atribuem rara formosura e demonstram um engenho criativo na sua unidade. Isto é dito por que o pintor, o entalhador e o dourador dessa obra conseguiram formar uma unidade coesa, causando admiração por sua perícia.



Figura 6 – Altar da Capela-Mor do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos

Autor da Pintura: Caetano Luiz de Miranda

Fonte: Delson A. A. Junior, 2009

A Trindade Santa está representada neste Nicho: Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo, em que dialogam a pintura, a escultura e o relevo: Deus pai foi representado na forma de um ancião, esculpido em relevo, em madeira, ladeado por dois anjinhos à sua direita e um terceiro, à sua esquerda; Deus Espírito Santo está representado na forma de uma pomba, em madeira esculpida em relevo, abaixo do Pai Eterno e acima da Imagem do Bom Jesus de Matozinhos.

Uma vila pequena: caracterização da materialidade urbana em Cunha-SP (1809)

Diogo Fonseca Borsoi¹

A formação da Vila de Cunha

Cunha é uma pequena cidade localizada na serra do mar, região que nasce os rios Paraitinga e Paraibuna formadores do rio Paraíba. A ocupação dessa região remete a populações indígenas que estabeleceram caminhos para migrarem, no inverno, do planalto para o litoral com o objetivo de pesca da tainha e paratis e de se abrigar das temperaturas mais frias do planalto.²

Esses caminhos foram apropriados pelos portugueses que estabeleceram rotas do litoral ao sertão em busca da lendária *Sabarabuçu*. Um dos mais antigos relatos de passagem por esse caminho foi realizado por Martim Correia de Sá e Antony Knivet em 1596 que cruzou a região, passou pelo vale do Paraíba e atingiu o atual sul do Estado de Minas Gerais.³ Com o passar dos anos, a antiga trilha indígena foi se consolidando como rota entre a vila de Paraty ao interior, passando pela povoação do Facão –futura cidade de Cunha – e seguindo em direção a Taubaté, Pindamonhangaba, Guaratinguetá e Guaypacaré (Lorena). Entre 1647 a 1650, Domingos Velho Cabral recebe sesmarias e terras entre o Facão e Guaratinguetá e, por conseguinte, constrói um caminho ligando esses dois núcleos, encurtando o trajeto. Com a descoberta das Minas de ouro, no último quartel do século XVII, a Coroa portuguesa estabeleceu a antiga trilha como a principal rota para transporte do ouro. Esse período foi de intenso tráfego de pessoas e consequente estabelecimento de paragens, barreiras, registros para facilitar o percurso tortuoso por entre a serra do mar, bem como controlar a circulação de mercadorias e metais preciosos por parte da Coroa portuguesa. Ao longo desse caminho havia se formado três pequenos povoados, Campo Alegre, Boa Vista e o embrião do atual município de Cunha, o povoado do Facão. Esse local ficava “a meio caminho entre as duas cidades, Guaratinguetá e Paraty, a cavaleiro da escarpa da Serra do Mar”⁴ e era parada obrigatória de quem saía de Paraty pela manhã chegando à região do Facão no começo da noite para seguir viagem no outro dia. Assim, no local, constrói-se a

¹ FAU-USP.

² GIANESSELA, Rubens Ramos. **Paisagens no tempo: vilas litorâneas paulistas**. São Paulo: Dissertação de Mestrado de Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo / FAU-USP, 2008.

³ VELOSO, J. J de Oliveira. **Freguesia do Facão: A rota da exploração das Minas e abastecimento de tropas**. São José dos Campos: JAC editora, 2010, p. 38.

⁴ MÜLLER, Nice Lecocq. **Contribuição ao estudo do fato urbano e da organização do espaço no Vale do Paraíba, Estado de São Paulo**. São Paulo: Tese de Doutorado / FFLCH-USP, 1967, p. 14.

capela Nossa Senhora da Conceição finalizada em 1731 e, posteriormente, a elevação da mesma ao posto de freguesia em 1749.⁵ Segundo Zuquim:

Além da importância de Facão como pouso obrigatório, também se comercializavam ali, ao lado dos produtos agrícolas, outros produtos como necessário à viagem e até cavalos que os fazendeiros mais abastados criavam para vender. Esse foi o embrião de uma policultura baseada na agricultura alimentar para homens e animais (milho, mandioca, arroz, feijão, pastagens etc.) da criação de porcos, principalmente, e de uma indústria de produção doméstica (farinha, melado, rapadura, algodão), que fez com que Facão se transformasse em importante centro comercial, em condições de competir com muitas cidades do vale do Paraíba.⁶

A movimentação pela freguesia do facão causada pelo *gold Rush* minerador sofre um abalo com a construção de um caminho novo para as minas realizado por Garcia Rodrigues Pais nas primeiras décadas do século XVIII partindo diretamente do Rio de Janeiro, evitando assim, o percurso marítimo dessa cidade à vila de Paraty para depois seguir ao interior. O transporte oficial do ouro foi transferido para essa nova rota e a proibição da circulação do metal que passava pela estrada da freguesia do Facão. No entanto, a circulação do metal parece ter continuado na região, uma vez que em resposta a solicitação para trafegar pelo caminho velho devido ao “lastimoso estado em que acha o caminho novo por falta de mantimentos que se todo tem acabado”, D. Francisco de Castro Moraes autoriza a “licença para que possam ir as ditas minas pelo caminho velho, sem embargo de que esteja proibido”.⁷ Nela, perpetuou também transporte de produtos agrícolas, sendo tráfego de ouro realizado apenas de maneira clandestina.

Paralelamente da estrada de Garcia Rodrigues, organiza-se, desde 1725, a construção de um caminho terrestre para ligação de São Paulo ao Rio de Janeiro.⁸ Este caminho ainda estava sendo finalizado em 1775 conforme ofício passado ao Rei pelo Governador de São Paulo Martins Lopes Lobo de Saldanha:

No ofício No 1º que expedia V. Ex.a em 1º de novembro de 1775 participava a V. Ex.a o caminho que de acordo comum com o Marquez vice Rey fazia eu abrir e povoar desta capitania

⁵ VELOSO, J. J. de Oliveira. **Freguesia do Facão...**

⁶ ZUQUIM, Maria de Lourdes. **Os caminhos da Bocaina:** uma questão agrária Ambiental. São Paulo: Tese de doutorado - FAU/USP, 2002.

⁷ *Ibidem*. São José dos Campos: JAC editora, 2010, p. 73.

⁸ D’ELBOUX. Roseli Maria Martins. **Manifestações neoclássicas no Vale do Paraíba:** Lorena e as Palmeiras imperiais. São Paulo: Dissertação de Mestrado / FAU-USP, 2004.

para a do Estado, o qual já se seguia e ficava aperfeiçoando, porém descobrindo com informações mais corretas que abrindo-se da freguesia da Piedade hum caminho a freguesia de São João Marcos, primeira da Capitania do Estado era mais breve mais direto e mais livre dos Rios que deságuam no Rio parahíba, por cujas margens ia aquele caminho resolvi abri-lo a toda a força e levo este empenho em boa altura e com certeza seguindo os multiplicados avisos que me tem feito os picadores que nas secas imediatas ao presente tempo de águas se acabará de abrir, aperfeiçoar e povoar para maior facilidade do socorro, e comércio destas capitanias.⁹

Martins Lopes Lobo de Saldanha promoveu inúmeras ações para articular a capitania de São Paulo a do Rio de Janeiro via terrestre. Há, nesse período, uma grande quantidade de doações de sesmarias no sertão da Bocaina e a elevação da freguesia de Lorena pertencente à Guaratinguetá ao posto de vila em 1788. No mesmo ano, no ofício de Martin Lopes Lobo Saldanha a José Almeida de Vasconcelos Sobral é relatado que o caminho contribuiria para a “condução dos reais quintos e comércio dos povos sem o risco da incontinentemente jornada do mar”. Em 1791, o Capitão Mor Manoel da Silva Reis, justificando seus serviços a D. Maria I frente à administração do Caminho Novo da Piedade, diz que o mesmo tem a “facilidade de poder esta capitania socorrer a mesma cidade [Rio de Janeiro] em qualquer invasão de inimigos e no mesmo caminho se acha o suplicante situado para melhor proteger, animar e socorrer os povoadores dele com sua pessoa e fazenda”.¹⁰

O chamado *Caminho Novo da Piedade*, portanto, articularia uma rota de comércio, transporte de impostos e de tropas para o Rio de Janeiro, no entanto, isso não abalou o tráfego pelo Caminho Velho. Em ofício de 1798, Capitão General Antônio Manoel de Melo e Castro e Mendonça para Coronel da Vila de Cunha Antônio José e Macedo, é dito o seguinte:

Sendo a passagem da vila de Cunha para a de Paraty uma das principais portas de comunicação desta capitania com a do Rio de Janeiro e por onde transita grande parte das suas produções e com especialidade das vilas do norte de serra acima, e fazendo-se absolutamente necessário conhecer o valor total dos gêneros

⁹ FAPESP/MINISTÉRIO DA CULTURA. Projeto Resgate da Documentação Histórica Barão do Rio Branco. **Documentos manuscritos avulsos da Capitania de São Paulo** – Catálogo 1 (1644-1830). Conselho Ultramarino/Brasil – Arquivo Histórico Ultramarino – Instituto de Investigação Científica Tropical/Lisboa. Brasília: Ministério da Cultura, s/d. Caixa 31, Doc.2742, 05/12/1776.

¹⁰ *Ibidem*. **Arquivo Histórico Ultramarino**. Brasília: Ministério da Cultura, s/d. Caixa 40, Doc. 3316.

que entram na Capitania e dos que dela saem por esta via afim de que comparado este resultado com o dos exames que mando fazer em todos os portos secos e marinhos se possa evidentemente saber no fim de cada ano qual das somas é maior, se a dos gêneros importados ou a dos exportados e daqui se deduzir o estado de prosperidade, comercio da mesma capitania.¹¹

A elevação da freguesia do Facão à Vila Nossa Senhora da Conceição de Cunha em 1785 estava inserida nesse contexto uma vez que controlava a circulação de produtos do Caminho Velho e próximo ao Caminho Novo da Piedade, podendo articular tropas e gêneros alimentícios para as rotas em questão.

Esses arranjos sócio-político-econômicos se materializaram no espaço urbano da vila e através da documentação das Décimas Urbanas podemos entender como o núcleo se configurou vinte quatro anos depois da criação da vila de Cunha.

A documentação décima urbana

A décima urbana foi criada pelo Alvará de 27 de junho de 1808, com a chegada da Corte portuguesa ao Brasil. Segundo Gleser:¹²

Os proprietários de todos os prédios urbanos habitados, na Corte, cidades, vilas e lugares notáveis na faixa litorânea, exceto os da Ásia e os das Casas de Misericórdia passavam a pagar anualmente para a fazenda Real 10% do rendimento líquido [...]

Esse imposto foi estendido, em 3 de junho de 1809, para “todos nos prédios urbanos em todas as povoações, mesmo as que não estiverem à beira-mar”.¹³ O imposto deveria ser anotado em um caderno em duas cópias, sendo uma enviada para a Corte em forma de comprovante de pagamento e a outra arquivada no Conselho da Câmara.

Alguns trabalhos têm analisado esse imposto no intuito de se obter informações sobre as vilas coloniais. Entre eles destacamos Gleser¹⁴ que investiga a posse e

¹¹ **DOCUMENTOS INTERESSANTES PARA A HISTÓRIA E COSTUMES DE SÃO PAULO.** São Paulo: Departamento de Arquivo do Estado. v.87, p. 233.

¹² GLEZER, Raquel. **Chão de terras e outros ensaios sobre São Paulo.** São Paulo: Editora Alameda, 2007. p.72.

¹³ *Ibidem*, p. 73.

¹⁴ *Ibidem*.

propriedade da terra urbana em São Paulo. Bueno¹⁵ que utiliza essa documentação para identificar um mercado imobiliário rentista dos imóveis na mesma vila. Kato¹⁶ cria uma metodologia de espacialização de pessoas no período colonial acerca das vilas de Antonina, Paranaguá e Curitiba entre outros.

As décimas urbanas de Cunha ainda são inéditas quanto ao tema arquitetura e urbanização. Seu estudo nos permite explorar como era a materialidade dessa vila antes do ciclo do café e entender melhor a estrutura de uma vila pequena, uma vez que parte significativa da bibliografia se focou nas vilas/cidades sedes administrativas de Capitânias.¹⁷

Para a cobrança da décima, se fazia necessário a formação de uma junta formada por um superintendente, que deveria ser Juiz do Crime, ouvidor ou Juiz de Fora, também dois homens bons, um nobre e outro do povo, dois carpinteiros, um pedreiro e um fiscal obrigatoriamente advogado.

O primeiro caderno da décima arquivado no Museu Municipal Francisco Veloso sobre a vila de Cunha é datado de 1809, ano que o imposto foi estendido para toda a colônia. No registro do imóvel eram mencionados o endereço, forma da casa, quantidade de lanços, profissão e nome do proprietário, utilização do imóvel, nome do inquilino (caso houvesse), valor da casa e o valor da décima cobrada. Abaixo, segue a descrição de um dos imóveis arrolados na décima de 1809:

Nº 2

Uma propriedade de casas térreas de dois lanços de que é proprietário Francisco Nunes dos Santos inquilino sem pagar a Miguel Antônio Nunes dos Santos que foi avaliado em quatro mil e oitocentos reis de rendimento anual de cuja quantia vem ficar para a décima a quantia de quatrocentos e trinta e dois reis que sai -----432/864.¹⁸

A cobrança do imposto aconteceu na ocasião da correição promovida pelo Desembargador Miguel Antônio de Azevedo Veiga ouvidor geral e corregedor na mesma vila, o qual saiu às ruas para lançar a décima, acompanhado de uma junta conforme o Alvará citado. Tal junta foi composta por um nobre, o Capitão Antônio José de Camargo, uma pessoa do povo Francisco Gomes de Araújo, os carpinteiros

¹⁵ BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Tecido urbano e mercado imobiliário em São Paulo: metodologia de estudo com base na Décima Urbana de 1809. **Anais do museu paulista**. São Paulo, vol.13, n.1 Jan./Jun de 2005.

¹⁶ KATO, Allan Thomas Tadashi. **Retrato Urbano**: Estudo da distribuição socioespacial dos moradores de Paranaguá, Antonina e Curitiba no início do século XIX. Curitiba: Dissertação de mestrado - UFPR, 2011.

¹⁷ A exceção se faz para o trabalho de Kato defendido recentemente.

¹⁸ MUSEU MUNICIPAL FRANCISCO VELOSO. **Décimas urbanas**. Cunha, 1809.

Alferes Antônio Alves de Castro, João Lopes da Costa, o Mestre Pedreiro Agostinho Alves de Azevedo e o fiscal Caetano José Gomes de Siqueira Mota.

A presença de pedreiros e carpinteiros na junta justifica-se, pois eles seriam os mais hábeis para avaliar a quantidade de lanços das residências bem como seu estado para poder colocar preço e a partir dele cobrar o valor da décima. O imposto era cobrado subtraindo-se 10% do valor do imóvel, dentro desse valor subtraía-se mais 10% para a manutenção das fachadas, restando para o imposto 9% do valor do imóvel. Dessa forma, uma casa avaliada em 1\$000 réis, seria descontado 10% para o imposto da Décima no valor de 0\$100 réis e desse valor 10% seria destinado às fachadas 0\$10 réis, restando para Décima 0\$90 réis.¹⁹

Voltamos-nos agora para a sistematização dos dados contidos nesse imposto com o objetivo lançar luz a uma vila do interior paulista: Cunha em 1809.

A materialidade urbana de uma vila pequena: Cunha

Cunha, em 1809, era uma vila de 119 casas. O que representa 9% dos 1211 imóveis contabilizados por Bueno²⁰ para a cidade de São Paulo e cerca de 1,5% dos 7.548 imóveis existentes no Rio de Janeiro.²¹

Não há representações iconográficas relativas à Cunha no período colonial. As imagens mais recuadas da vila tratam-se de fotos da década de 30 do século XX como podemos observar na imagem 1 e 2.

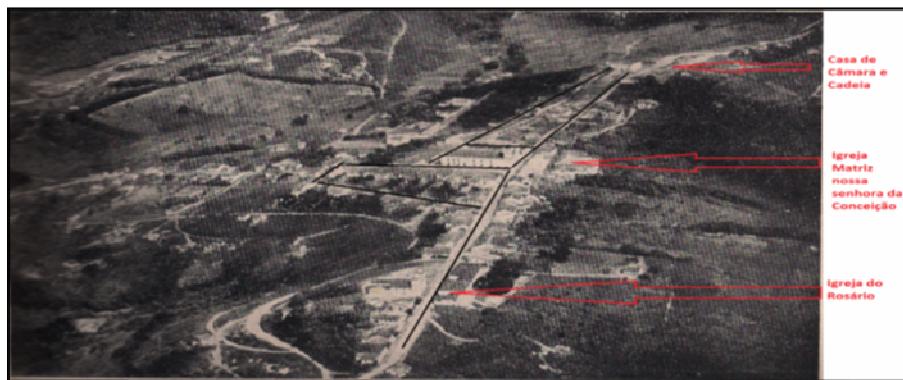


Imagem 1. Cunha na década de 1930. Principais edifícios.²²

¹⁹ KATO, Allan Thomas Tadashi. **Retrato Urbano...**, p. 16.

²⁰ BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Tecido urbano e mercado imobiliário em São Paulo...*

²¹ *Ibidem*.

²² FERRAZ, Mario de Sampaio. **Cunha**. São Paulo: imprensa de São Paulo, 1940. *Grijos nossos*.

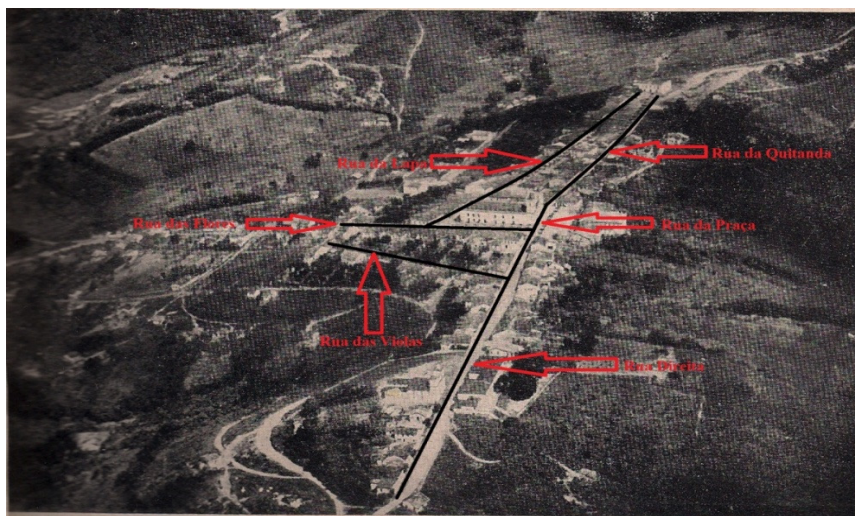


Imagem 2. Cunha na década de 1930. Nomenclatura das ruas.²³

Na década de 1930, a cidade de Cunha já começava a sair do morro e descer ao sopé. No entanto, em 1809, a maioria das casas era distribuída no topo da colina em seis ruas.

Tabela 1: Total de residências por Rua na Décima Urbana de Cunha 1809	
Logradouro	Quantidade de Casas
Rua Direita	43
Rua da Quitanda	13
Rua das Violas - lado único	4
Rua da Lapa - lado único	17
Rua das Flores Lado único	3
Rua da Praça Lado único	3
Propriedades avulsas no Rossio	30

Através da análise da tabela 1, podemos notar que quase a metade das residências se concentrava na rua Direita que ligava a Igreja do Rosário à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. O Segundo maior grupo de pessoas se encontrava no rossio, caracterizado por casas “avulsas” e espalhadas no entorno da colina onde a vila está

²³ *Ibidem.*

assentada. A terceira mais populosa era a Rua da Lapa com 17 residências e as outras três restantes – Rua da Praça, das Flores e das Violas - tratavam-se de ruas pequenas nas proximidades da Igreja da Matriz.

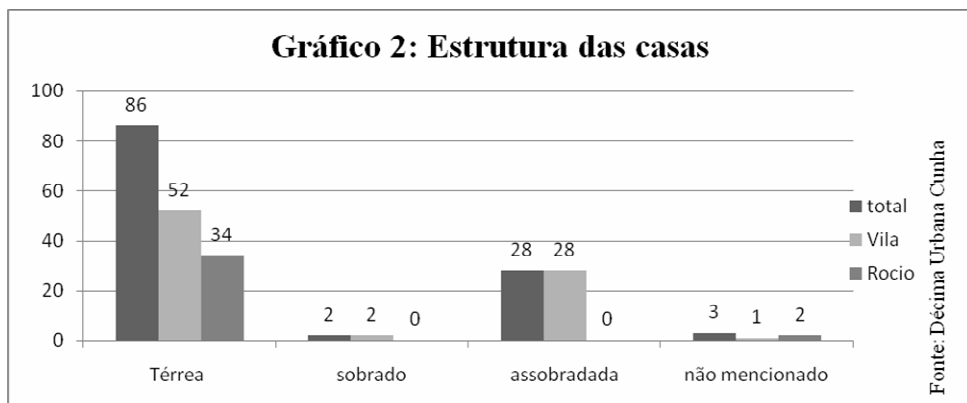


Imagem 3 Casas espalhadas pelo Rossio Cunha década de 1930.²⁴

O casario da vila, em 1809, era de caráter predominantemente térreo, somando oitenta e duas residências, o que representa 72,2% do total. Dessas, cinquenta e duas se localizavam na vila e trinta e quatro no rossio. Cunha contava com apenas dois sobrados e com vinte e oito casas assobradadas²⁵ todas localizadas nas bordas da cumeeira do morro.

²⁴ WILLEMS, Emílio. **Cunha**: Tradição e transição de uma Cultura Rural no Brasil. São Paulo: Secretaria da Agricultura, 1947.

²⁵ Casas assobradadas significa ser térrea na frente da rua e sobrado nos fundos acompanhando o relevo do terreno, diferentemente de casas de sobrado que tem mais de um andar na frente da rua.



O tamanho das casas no imposto da décima urbana era medido por *lanços*. Bueno²⁶ definiu esse termo da seguinte forma:

Com base na iconografia, interpretamos a expressão "casa de um lanço" como uma moradia, térrea ou sobrado, de um único cômodo frontal, com janela-porta-janela, uma porta e duas janelas ou, simplesmente, porta e janela. Já uma casa de dois lanços seria composta de dois cômodos frontais e assim sucessivamente, cada lanço resultaria no acréscimo de um cômodo ou extensão de fachada correspondente. O *lanço* seria portanto o módulo que orientava a atribuição de valor aos imóveis, com base na medição das testadas. Sendo a São Paulo colonial uma cidade predominantemente de taipa de pilão, talvez o lanço equivalesse a dois taipais, totalizando 4,40 m, uma vez que o taipal media uma braça (i.e. 2,20 m).

Kato,²⁷ por sua vez, afirma que a cobrança do imposto se dava pelo favor de aluguel: "O primeiro número anotado na fonte era o valor de aluguel que, imaginamos, fosse um percentual fixo do valor atribuído à casa [...] De todo modo, depois que se conhece tal valor o cálculo do imposto – descrito no alvará – tinha início".

Nas décimas de Cunha o valor do aluguel foi anotado em apenas 7 casas (5,8% das residências). Dessa forma, optamos por entender a cobrança das decimas a partir dos lanços conforme estabelece Bueno.²⁸

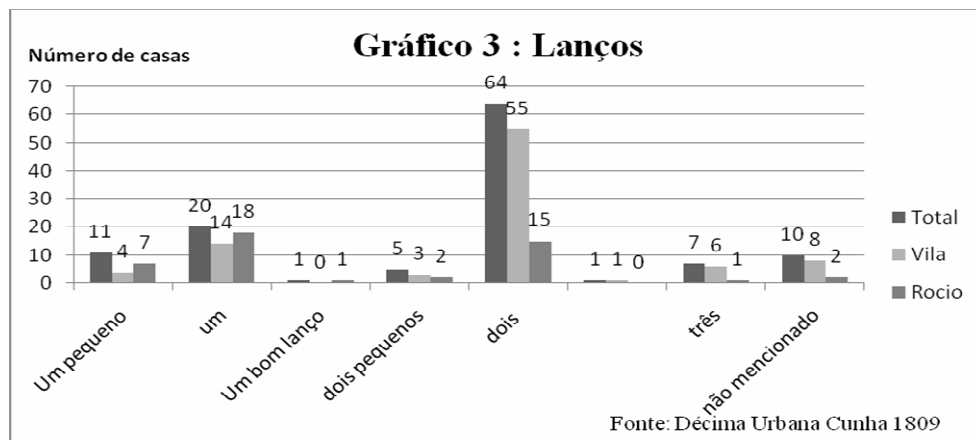
²⁶ BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Tecido urbano e mercado imobiliário em São Paulo...

²⁷ Kato. **Retrato Urbano...**, p. 16.

²⁸ BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Tecido urbano e mercado imobiliário em São Paulo..., p. 68.

Com as informações sobre o tamanho das casas, juntamente com o estado de conservação das mesmas e os valores atribuídos a elas, podemos estabelecer algumas setorizações na vila e apontar que mesmo pequena Cunha tinha uma divisão social clara que se projetava em sua arquitetura.

Na vila de Cunha, encontramos, além dos um e dois lanços citados por Bueno, variações como “um bom lanço”, “dois pequenos”, “dois lanços grandes” e “três lanços”.

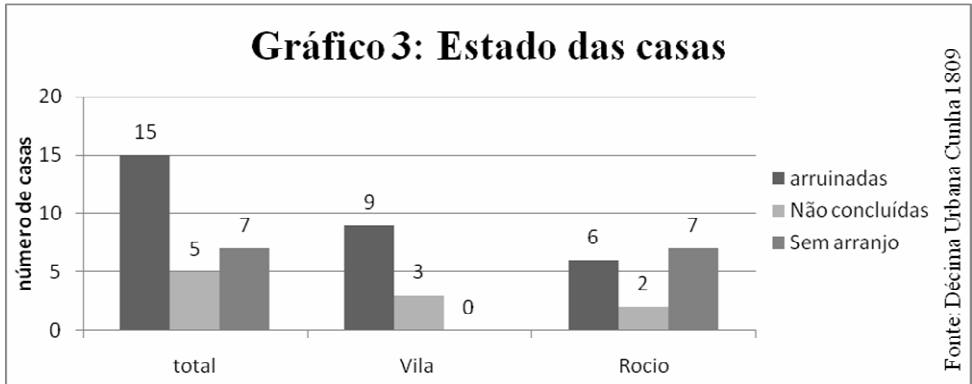


Dentro dessa escala, nota-se que as casas da vila eram, em sua maioria, de dois lanços e no rossio de um. Há quase equivalência acerca das casas de um lanço na vila e no Rossio, caso diferente quando observamos as de dois lanços predominantemente concentradas na vila. Também encontramos a maioria das casas de um lanço pequeno na zona do rossio o que sugere, juntamente com as casas de um lanço, que havia uma concentração de casas pequenas no entorno da vila enquanto as casas do sítio urbano eram maiores. Isso também se confirma quando analisamos as casas de dois lanços grandes e três lanços predominantemente localizadas no sítio construído.

Do total das residências arroladas, vinte e sete se encontravam com adjetivos que apontavam para mau estado ou precariedade do edifício, denotando 26,6% do total. Das 15 casas arruinadas, nove se encontravam na vila e seis no rossio e das não concluídas cinco na vila e três no entorno da mesma. Nota-se o uso do adjetivo o uso *sem arranjo*²⁹ apenas para a área do rossio da vila, empregado em residências,

²⁹ O termo *arranjo* não aparece nos dicionários consultados. Porém, o verbo correspondente aparece em BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário Portuguez & Latino, áulico, anatômico, architetonico** [...]. Lisboa: Officina de Paschoal Silva, 1727. Comissão UERJ: Brasil 500 anos. (versão eletrônica) e em MORAES SILVA (1813) como “termo de canoeiro”. O primeiro diz: “he quando hum oficial se mete dentro na vasilha, e outro por fora, com certos

cujos valores eram os mais baixos – 960 réis, utilizado aqui como um adjetivo que representa avaria.



Quando analisamos a porcentagem de casas avariadas em relação aos totais de casas no rossio e da vila percebemos que quase a metade das casas do rossio – 49,3% - tinham adjetivos que apontavam para algum tipo de avaria, enquanto na vila esses adjetivos representavam aproximadamente um décimo do total – 13,4%.

Tabela 2

Porcentagem de casas arruinadas a partir dos totais da vila e do rossio

Casas:	Arruinadas	Não concluídas	Sem Arranjo	Total
da Vila	10,1 %	3,3%	0%	13,4%
do Rossio	20%	6%	23,3%	49,3%

Esses números indicam para uma concentração de casas pequenas e avariadas no rossio de Cunha, enquanto a vila se concentravam casas maiores e em melhor estado.

Algumas residências eram adjetivadas por características peculiares o que nos dá pistas da valorização das casas e a utilização além da função de habitação propriamente dita. A casa de Ana Maria Teresa localizava-se na Rua da Praça, era assobradada com um lanço pequeno embaixo utilizado como quarto e na altura do terreno a casa possuía dois lanços. Sua casa se destacava por ter uma “mina d’água” no terreno de sua propriedade. Na década de 1940, Willems³⁰ observa que apesar de haver uma rede de distribuição de água “a maioria dos moradores de Cunha apanha

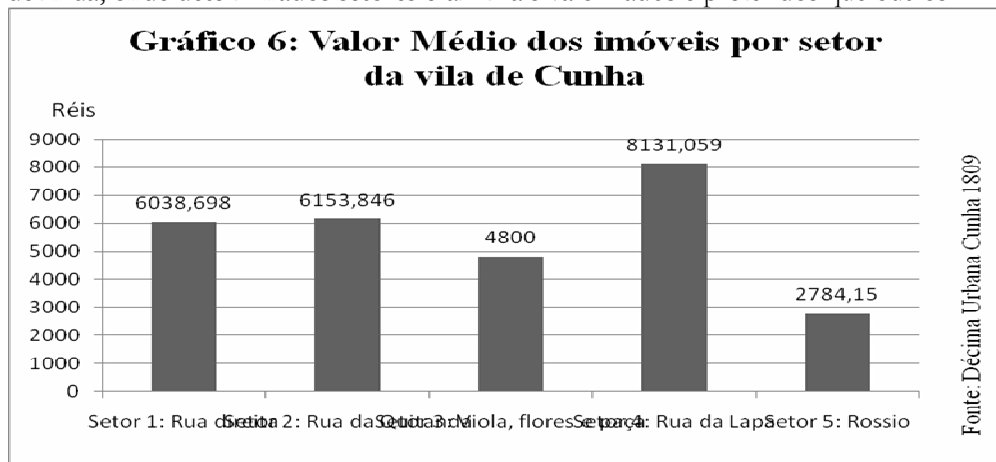
termos próprios do mesmo ofício, lhe manda dar certas pancadas nas peças do fundo, para que estas fiquem por fora iguais” Já o segundo, “concertar o fundo da pipa. Dispor, ordenar, colocar”. Se esses termos puderem ser relacionados ao adjetivo presentes na Décima Urbana de Cunha, podemos supor que casas *sem arranjo* seriam casas desordenadas sem disposição corretas etc.

³⁰ WILLEMS, Emílio. **Cunha...**

água nas bicas que se encontram em diversos pontos da cidade”. Ter uma *mina d’água* particular era um atributo importante, principalmente nos meses de estiagem, nos quais a vazão da água diminuía a ponto de faltar água nas regiões mais altas da Vila.³¹

Da mesma forma, no rossio a atenção do cobrador da décima estava no cercamento das casas. Das trinta existentes no local, duas foram mencionadas “sem cercamentos” e cinco com cercamentos. Destas cinco, havia casas “muradas de pau”, “com quintal de pau a pique” e “cercadas de plantas”. A casa do Vigário Antônio Galvão Freire, a maior do rossio com três lanços, era “cercada e fechada” com “pastos e monjolo”. Era no rossio também que se encontravam as olarias como espaços anexos às residências. No rossio, foram registradas uma na casa térrea de dois lanços, cujo proprietário era Francisco Villela “situadas no bairro denominado de João Maria com sua olaria de se fazer telha” e outra pertencente a Antônio Garcia da Fonseca, igualmente, térrea de dois lanços “com sua olaria de se fazer telha”. É mencionado, também, uma casa térrea de dois lanços, cujo proprietário é o ajudante de milícias Manoel de Matos Morais, aquela cercada de plantas, que possuía “casas de farinha”.

O tamanho das casas, seu estado de conservação, a existência de monjolos, moinhos, pastos e cercados, bem como se eram sobrados, assobradadas ou térreas interferiam valores dos imóveis e quando calculamos essa média por rua, confirma-se que a vila de Cunha, apesar de pequena, tinha uma hierarquização sócio-espacial definida, onde determinados setores eram mais valorizados e preferidos que outros.



No gráfico 6, vemos que a rua da Lapa era a mais valorizada da vila, o que se confirma pela quase inexistência de casas de um lanço. Da mesma forma, a rua Direita e seu prolongamento a rua da Quitanda tinham um valor intermediário,

³¹ *Ibidem*, p. 13.

apesar de concentrar os dois únicos sobrados da vila e a maior parte do casario. O setor 3, influenciado pela rua das Violas, mais pobre da vila, e o setor 5: Rossio formavam a região mais desvalorizada concentrando ofícios mecânicos, escravos e militar de baixa patente.

Conclusão

As décimas urbanas da Vila de Cunha contém dados importantes quanto ao tamanho, materialidade e ocupação dos espaços da vila. Os estudos urbanos que contemplam essa documentação se focaram em vilas ou cidades que possuíam considerável valor administrativo como Cabeça de comarca, Capitania ou Vice-Reinado, Com exceção das vilas estudadas por Kato.³² Sabe-se pouco como uma vila pequena se comportava e se os dados pesquisados nas grandes vilas poderiam ser generalizados. O estudo do valor dos imóveis, forma, estrutura, tamanho e conservação das casas possibilitou medir o grau de urbanização que o núcleo possuía, utilizando-se de outras régua, além das tradicionais quantificações demográficas e econômicas³³ ou ainda de métodos anacrônicos baseados em experiências urbanas atuais. Foi possível observar também que Cunha tinha uma divisão sócio-espacial definida, materializando suas hierarquias sociais e criando territorialidades urbanas.

³² Kato. **Retrato Urbano...**

³³ FONSECA, Cláudia Damasceno. Comment mesurer les écarts entre les degrés d'urbanité et les titres? Le cas des villes coloniales portugaises du Minas Gerais (Brésil, XVIIIe –début XIXe siècle). **Histoire & mesure**, V. XXIV, Paris, n. 2, p. 109-146, 2009.

As interconexões culturais, simbólicas e sociais de uma sociedade analisadas a partir das suas construções: conventos, casas-grandes, capelas, senzalas e moitas

Eduardo Augusto de Santana¹

Uma reflexão: construções, poder e representações

Aquilo a que chamamos de bens culturais significa, na verdade, um conjunto de bens materiais e imateriais que correspondem, em última instância, à herança cultural dos seres humanos. Nesses bens reside um forte traço particularizante da sociedade ou do contexto histórico em que foram pensados e concebidos. Desta forma, os bens culturais reivindicam o chamado sentimento de pertença, ou seja, a dimensão de posse de uma sucessão de realidades acasaladas ao contexto histórico.

Por sua vez podemos abordar este conceito de bens culturais de maneira mais específica, o definindo como patrimônio. Pois, devemos entender que os indivíduos precisam aprofundar suas raízes para dilatar os laços de propriedade que nas palavras da antropóloga Fátima Quintas² “*He pertence*”.

Quem não pertence a nada nem a ninguém levita por entre uma existência desagregada e dissoluta. Do que se infere: o patrimônio é estruturante, porque a consciência do sentimento de pertença garante a vértebra da identidade e do equilíbrio humano. Em última instância: ter identidade é pertencer a um patrimônio inalienável – o do espólio ancestral.

Desta maneira a cultura material corresponde à forma aparentemente tangível de relação com o mundo. Nenhum objeto tem somente um uso funcional, mas acima de tudo é possuidor de uma significação e representação inerente à época em que foi concebido. Por outro lado, não podemos pensar em um bem cultural isoladamente, uma vez que, se faz mister entender a sua simbologia e o subjetivismo inerente às relações sociais que dão pigmentação ao subjetivismo das coisas.

Para a compreensão destas questões simbólicas e sociais que envolvem o patrimônio construído é necessário nos debruçarmos sobre as análises feitas sobre as questões simbólicas e sociais que os envolvem. Assim, em Bourdieu³ e Foucault⁴ vemos como os autores em suas respectivas obras, “O poder simbólico” e em

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultural da UFRPE.

² QUINTAS Fátima. Cana, Engenho e Açúcar. In: QUINTAS, Fátima (Org.). **A civilização do açúcar**. Recife: Sebrae; Fundação Gilberto Freyre, 2007, p. 51.

³ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 11^a ed., 2007.

⁴ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

“Microfísica do poder”, analisam essas questões em seus respectivos campos de interesse.

Na busca em compreender o que esses autores discutem, devemos nos ater nos pontos focais de suas respectivas análises, a saber, em Bourdieu é feito um diálogo entre as representações simbólicas desses bens culturais – a partir das discussões que ele faz acerca das análises das práticas cotidianas enquanto práticas estabelecidas pela sociedade – analisando para tanto, as hierarquias de poder que esses bens culturais legitimavam frente à sociedade da época, no caso a da Freguesia de São Miguel entre os séculos XVII e XVIII. Já sob a análise da óptica discursiva de Foucault, podemos observar as considerações que ele faz sobre a ordem social onde busca compreender como se dá o controle da sociedade sobre o indivíduo.

O diálogo com Bourdieu nos ajudará a estabelecer uma relação entre as construções de Ipojuca e as relações de poder que esses bens endossavam no seio daquela sociedade colonial. Pois, para entendermos essas relações de poder, devemos percebê-los, como bem frisa o autor, “*onde ele se deixar ver*” e aqui apontamos: a casa-grande, a casa de produção, a capela, a senzala e a igreja como representantes desse poder visível, tanto político quanto religioso. Por outro lado, o modo como esses partidos arquitetônicos eram dispostos visava atender às estratégias de reprodução e reforço do poder da classe dominante onde claramente se percebe o estabelecimento de distinções hierárquicas deixando-se perceber o discurso ideológico desta cultura dominante. Para Bourdieu, o poder simbólico é um poder de construção de uma realidade que tende, ao mesmo tempo, estabelecer uma Ordem. Bourdieu,⁵ “*ao focar na cultura, direciona o seu trabalho para o desvelamento da ‘lógica’ específica dos bens culturais onde indica os meios de apropriação desses bens*”. Assim, a compreensão de como se dava a apropriação desses bens pela sociedade da época e como isso legitima o poder das classes dominantes é um exercício que podemos fazer através destas leituras.

No que se refere às estruturas de poder presente no corpo social daquela sociedade e suas conexões, as considerações apreendidas, por meio da análise discursiva de Foucault, onde sugere que o poder funciona em rede e se exerce em rede. A qual os faz crer que ele também se dá em níveis variados e em pontos diferentes da rede social. Assim, o poder também seria refletido pelas construções feitas para legitimá-lo tais como as capelas, as igrejas, as casas-grandes, o casario de um modo geral construído para servir de habitação à elite da época. E como se daria à legitimação desse poder? A resposta estaria nas discussões feitas pelo autor, pois se o objeto do poder é o corpo, como afirma Foucault, há técnicas utilizadas para adestrá-lo como: controle detalhado dos gestos, comportamentos, hábitos e discursos podem muito bem serem transmitidos através das instituições que fazem uso desse poder. Assim sendo, as construções feitas para abrigá-las ou referenciá-las também teriam a função de reafirmar esse poder. Como exemplo, citamos a casa-

⁵ HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 17.

grande que tanto pelo local onde era geralmente implantada (numa meia encosta onde se podia ter uma visão privilegiada do engenho) como pela autoridade que ela simbolizava, a do senhor de engenho, representando materialmente o poder desse senhor sempre vigilante mesmo quando ele estava ausente.

Por sua vez, a cultura material, da qual estamos nos referindo, é constantemente referida na história das Mentalidades. Pois, é entendida como símbolo e complexo social. Ela é caracterizada enquanto reflexo na medida em que é gerada a partir de um processo posto em curso pelo homem em um determinado período histórico e em um lugar específico. Assim, reforçando esta afirmativa, Peter Burke⁶ comenta que, “*não seria possível uma história da vida cotidiana sem as evidências da cultura material, assim como a história da cultura material seria ininteligível se esta não fosse colocada no contexto da vida cotidiana*”.

No campo da atmosfera do cultural Gilberto Freyre⁷ faz uma observação bastante pertinente que pode muito bem ser aplicada a esta problemática da cultura material, na qual ele frisa o seguinte:

Há casas cujas fachadas indicam todo o gênero de vida dos seus moradores. Os mais íntimos pormenores, os gostos, os hábitos, as tendências. Mas não são apenas as casas que falam e revelam a vida, o espírito e o gosto dos donos. Falam também por sinais esses outros surdos-mudos que são os móveis.

Podemos inferir a partir das considerações feitas acima, que os bens culturais imóveis de um determinado período histórico podem em muito contribuir para a elucidação de possíveis questionamentos a respeito da cultura, política, religião e o modo de vida de uma sociedade. Todavia, a análise dos modos pelos quais as relações sociais de poder se organizaram em torno destas construções, que constituíam esses grandes latifúndios e povoados no passado, por vezes, nos parecem um tanto escassas.

Desta forma, amparados por este repertório teórico, é que buscamos discutir a questão do patrimônio histórico cultural da Freguesia de São Miguel do Ipojuca em Pernambuco entre os séculos XVII e XVIII. Focando, sobretudo, a nossa análise na questão dos tipos construtivos mais comumente encontrados na atmosfera colonial daquele período, onde também buscamos a sua gênese no período em que se dá a ocupação daquela área em meados do século XVI.

⁶ BURKE, Peter. “A cultura material na obra de Gilberto Freyre”. In: FALCÃO, Joaquim; ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. [Orgs.]. **O imperador das idéias**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho/Topbooks, 2001, p. 68.

⁷ FREYRE, Gilberto. **Artigos de jornal**. Recife: Edições Mozart, [s.d.], p. 82. In: QUINTAS. **A civilização do açúcar...**, p. 54.

Sendo assim, após a Coroa portuguesa se decidir, em definitivo, por levar adiante o projeto de tornar a nova colônia - Brasil - economicamente rentável, garantindo ao mesmo tempo a posse sobre o imenso território conquistado, deu-se a barbárie⁸ que ensejou a tomada das terras dos indígenas. Com o desenvolvimento deste processo, procedeu-se a doação de sesmarias aos homens capazes de inserir esses novos territórios conquistados dentro do contexto da economia colonial.

A empresa colonial: conquista do território e implantação dos engenhos açucareiros

Na região onde hoje está inserido o município de Ipojuca, surgiu ainda na segunda metade do século XVI, diversos povoados e engenhos como: o Velho e Garapú do Cabo; o povoado de São Miguel do Ipojuca, o engenho Sibiró de Baixo; o engenho Nossa Senhora da Palma, e a Vila de Sirinhaém. A colonização bem sucedida da área fez com que em finais do século XVI, Ipojuca se despontasse como uma das mais importantes áreas do Sistema Colonial nas terras da América portuguesa. Contribuindo para isso três fatores essenciais: esta localizada entre as Bacias Hidrográficas dos rios Ipojuca e Pirapama, esta equipada com dois portos naturais – Suape e Porto de Galinhas –, além de estar situada dentro do perímetro da maior várzea de massapê do Nordeste.

Vale relembrar que a coroa portuguesa, já vinha obtendo consideráveis lucros com a lavoura canavieira, segundo Charles Box,⁹ desde o início do século XV nas ilhas do Atlântico, não sendo estranho a ela o conhecimento técnico necessário ao desenvolvimento desta cultura. Desta maneira, a implantação desta indústria em algumas regiões próximas ao litoral será o primeiro estratagemas que a coroa lançará mão para incentivar a vinda de colonos para o novo mundo, ao mesmo tempo em que dividirá com particulares os riscos e lucros que pudessem advir desta empreitada.

Segundo afirma Vera Ferline,¹⁰ a partir da segunda metade do século XVI a implantação da indústria açucareira em algumas regiões da costa de Pernambuco será a força motriz da colonização da Capitania, para cujo propósito o capitão donatário Duarte Coelho fará uso de todos os recursos disponíveis para levar esta empreitada a ter êxito. Segundo Sérgio Buarque,¹¹ após o processo de conquista das terras que, de

⁸ PUNTONNI, Pedro. **A Guerra dos Bárbaros:** povos indígenas e a colonização do sertão nordeste do Brasil, 1650-1720. São Paulo: fapesp, 2002, p. 29 -30.

⁹ BOXER, Charles R. **O Império Marítimo Português 1415 -1825.** Lisboa: Ed. 70, 2011, p. 43, 98-99; 101-102.

¹⁰ FERLINI, Vera Lúcia Amaral. **Terra, Trabalho e Poder:** O mundo dos engenhos no Nordeste colonial. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988, p. 60-61.

¹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque. **História Geral da Civilização Brasileira:** administração, sociedade e econômica. Tomo I A Época Colonial. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 10ª ed., 2003, p. 223-235.

acordo com Pedro Puntoni¹² se deu por meio do extermínio, escravização ou expulsão dos nativos, dar-se à doação de sesmarias com vistas à instituição da grande propriedade agrícola, aos colonos que tivessem capitais necessários para montar os engenhos e cultivar as lavouras de cana.

Paralelamente a consolidação da agroindústria, surgiu também, em finais do século XVI e início do XVII, uma classe privilegiada de pessoas ligadas a esses engenhos. Esses indivíduos passam a concentrar em suas mãos um ascendente prestígio político, econômico e social. Esses colonos formariam o que será chamado, mais tarde, de nobreza da terra. Essa elite local, por sua vez, era descendente dos povoadores vindos com o primeiro donatário e de um estrato de reinóis vindos para a Capitania após as primeiras notícias de sucesso na implantação dos primeiros engenhos e do lucro advindo deste negócio. A respeito destas pessoas Evaldo Cabral¹³ diz que, “*os primeiro colonos, eram oriundos das camadas médias das cidades costeiras de Portugal, funcionários da Coroa, letrados, pequenos fidalgos de província, comerciantes, cristãos-novos e artesãos*”.

Assim, na mata úmida pernambucana foram constituídos entre meados do XVI e o século XVIII os seus primeiros povoados e engenhos açucareiros, onde dentre os quais destacamos os primeiros engenhos em Ipojuca (citando apenas alguns) - Trapiche, Maranhão, Pindoba, Tabatinga, Caroaçu, Guerra, Salgado, São Paulo, Bertioxa, Sibiró de Baixo, Sibiró de Cima e os povoados de Porto de Galinhas, Nossa Senhora do Ó e a Freguesia de São Miguel do Ipojuca, hoje todos pertencentes ao termo do Município de Ipojuca e áreas vizinhas como Serinhaém, Cabo de Santo Agostinho, Escada entre outros. Corroborando assim, para tornar Pernambuco numa das regiões mais ricas e prósperas de todo o Império Português.

Segundo Capistrano de Abreu,¹⁴ o resultado do sucesso econômico da Capitania de Pernambuco não se fez demorar em termos de expansão territorial – uma vez que a Coroa endossou o desejo pernambucano de expandir as suas atividades econômicas a outras áreas fora do termo original da Capitania anexando outros territórios a Pernambuco –; em reconhecimento aos consideráveis lucros que o negócio do açúcar dava à coroa e pelo fato da Capitania na sua parte oriental propiciar uma comunicação mais rápida com a Europa e África, de onde proviam os capitais e braços necessários à produção de mais riquezas.

Diante destes dados pode-se sugerir que a riqueza advinda do açúcar permitiu que fosse erguido nesta região todo um conjunto arquitetônico que pode, muito bem, servir de ponto de partida para quem deseja compreender o enriquecimento

¹² PUNTONI. **A Guerra dos Bárbaros...**, p 29-30,49.

¹³ MELLO, Evaldo Cabral de. **A Fronda dos Mazombos: nobres contra mascates**, Pernambuco, 1666-1715. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 156-157.

¹⁴ ABREU, Capistrano de. **Caminhos antigos e povoamento do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 89.

vivenciado pelas vilas, freguesias e povoados daquela localidade. Podemos eleger os templos religiosos como um dos principais tipos arquitetônicos que melhor podem demonstrar o rápido desenvolvimento daquela região. Assim, as igrejas e conventos, que foram sendo erguidos ao longo dos três primeiros séculos de colonização, muito têm a “dizer” sobre a riqueza cultural que foi legada para a posteridade por esse período da história.

Formas do poder: as construções coloniais

É possível nos dar conta da importância daquela região a partir da fundação, por exemplo, da Igreja do Santo Cristo e do Convento de Santo Antônio fundados pelos franciscanos em 1606 e a Igreja de Nossa Senhora do Ó do século XVIII, ambos na então Freguesia de São Miguel do Ipojuca; do Convento de Santo Antônio da mesma Ordem religiosa na Vila de Serinhaém, na segunda metade do século XVII e do Convento das Carmelitas na Vila do Cabo de Santo Agostinho, também no século XVII.

Sobre os conventos da região, German Bazin¹⁵ nos diz que as primeiras construções religiosas na colônia foram feitas de forma precária, usando-se matérias primas de pouca resistência como madeira, barro ou argila, sendo empregadas em técnicas construtivas já conhecidas pelos portugueses, como a taipa de pilão ou adobe; ou na forma de cabanas, à indígena, usando-se folhas de palmeiras sustentadas por traves de madeira. Isto se dava principalmente pela ausência de pedras adequadas como as usadas em Portugal para estes tipos de construções. Habilmente, os franciscanos souberam superar as adversidades impostas pelo meio, adaptando os recursos naturais disponíveis as suas necessidades, além do mais, conforme a freguesia crescia em prestígio e recursos, foi sendo possível mandar trazer de fora aquilo que por lá faltava, inclusive a mão de obra mais qualificada.

Um exemplo do alto grau de especialidade e adaptação dos franciscanos refere-se ao Convento de Santo Antônio de 1606, construído em Ipojuca e cujo motivo conventual fez escola, influenciando diversas construções da Ordem ao longo dos séculos XVII e XVIII no Brasil colonial. Posteriormente, muitos construtores lançaram mão das técnicas empregadas no convento da Ordem em Ipojuca, em outros conventos da mesma Ordem. Um exemplo disso é o tipo de frontispício de Ipojuca, segundo Bazin, também usado nas construções da Ordem em Olinda (1755), Penedo (1759) e Marechal Deodoro (1793).

a arcada do lavabo da igreja do convento de Olinda é semelhante, em todos os detalhes, às arcadas do pórtico de

¹⁵ BAZIN, German. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Tradução Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Editora Record, 1956, p. 138.

Ipojuca; encontra-se uma molduragem bem parecida na porta da igreja de Serinhaém e no lavabo da sacristia de Recife; as colunas adossadas no pilar do pórtico de Igarapu lembram muito as do claustro de Ipojuca.

De acordo com Bazin, a regra geral sobre os edifícios monásticos dos franciscanos, diz que eles eram dispostos em forma de quadrado em volta do claustro, onde a construção se desenvolve em dois pavimentos; a fachada do frontão baixo é geralmente precedida de um alpendre; já o campanário é disposto ao lado da epístola numa posição um pouco recuada. O pórtico aberto na obra (galilé) ou fora dela (alpendre) é uma das características dos templos franciscanos. As capelas rurais desde o século XVI ao XVIII, também sofreram a influência das construções monásticas franciscanas, sobretudo nos seus alpendres.

Na parte inferior do claustro, dos conventos franciscanos, geralmente há delgadas colunas cilíndricas de alvenaria, construídas sobre base de pedra. Elas são encimadas por capitéis que sustentam os arcos plenos. Já o seu pavimento superior é em entablamento, com beiral aparente. O piso do claustro é em lajota cerâmica quadrada. As galerias inferiores são em cimento e as superiores de assoalho. A estrutura do conjunto é mista: alvenaria de pedras de rachão de riólitos e tijolos maciços. A cobertura é em telhas do tipo canal, com beiral tríplice, à exceção do claustro. Em três águas sobre as celas e em quatro no claustro. No pavimento térreo do Convento está a portaria, a sala das associações, a sala de visitas e os serviços de apoio, tais como cozinha, refeitório, despensa, depósito dentre outros. No pavimento superior, estão as celas, cujo piso também é de assoalho.

Com relação aos materiais empregados na construção dos seus conventos, os franciscanos edificaram seus monumentos religiosos com materiais resistentes, tais como: tijolo cozido, pedra e cal, os quais eram geralmente empregados juntos. A pedra também foi usada com frequência nestes templos, empregadas nos elementos da estrutura arquitetônica aparente, material lapidado. O interessante é que os riscos dos conventos desta Ordem religiosa são do mesmo tipo, tendo apenas algumas variações na disposição de algumas peças. Sugerindo que eles buscavam uma espécie de padronização de suas construções, nos fazendo crer ser isso uma forma de afirmação de poder e prestígio da Ordem frente à sociedade daquela época.

No que se refere às casas-grandes, o arquiteto Geraldo Gomes,¹⁶ nos diz que a documentação mais antiga referente às antigas casas-grandes do Nordeste colonial é aquela que nos foi legada pelos holandeses. Todavia, ele afirma que, no que diz respeito aos seus tipos construtivos, ser bem provável que tenha havido a persistência de um padrão para este tipo de habitação através de séculos, ocorrendo

¹⁶ GOMES, Geraldo. **Engenho e Arquitetura**. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 1997, p. 187.

apenas, ligeiras modificações, que certamente visavam atender às necessidades funcionais surgidas através do tempo. A este respeito, Sergio Buarque¹⁷ nos diz que as antigas casas senhoriais se configuravam como sendo “*vasta e sólida mansão térrea ou em sobrado; distinguisse pelo seu estilo arquitetônico sóbrio, mas imponente*” uma espécie de fortaleza. Isso se devia a princípio a necessidade de defesa e supervisão da lida tanto no engenho como nas plantações de cana. A questão da defesa relacionava-se aos perigos dos primeiros tempos da colonização onde eram comuns as incursões dos nativos a estes estabelecimentos agrícolas.

Para levarmos a cabo a identificação desses tipos construtivos, precisamos fazer o reconhecimento das características básicas desse tipo de patrimônio. Deve-se compreender que, essas construções não são modelos reduzidos fielmente, aos que eram construídos em Portugal, até os seus mínimos detalhes, entretanto têm como marca um conjunto de linhas mestras de concepção e composição arquitetônica que permitiram apenas uma limitada metamorfose deste tipo construtivo através dos séculos. Pois, deve-se lembrar que representavam materialmente o poder do senhor de engenho frente à comunidade que vivia em volta do latifúndio, dos seus familiares, agregados, trabalhadores livres e escravos que giravam em sua órbita.

Segundo Fátima Quintas¹⁸ nos diz que a casa-grande preservou-se, culturalmente em nossa sociedade, sob todos os ângulos. O casamento entre famílias foi por ela estimulado, de modo a aumentar o caráter endogâmico das relações conjugais, ou seja, relações dentro da mesma linha de consanguinidade. Assim, buscava-se impedir a dispersão dos bens e conservar a limpeza do sangue de origem nobre¹⁹ ou ilustre dos seus habitantes. Ainda de acordo com ela, o império da Casa-grande media-se, não raramente, pela extravagância das solenidades ocorridas no seu interior, que funcionavam como termômetros indicadores de prestígio social do seu senhor, ou seja, era uma afirmação, ao mesmo tempo de poder e prestígio do senhor, frente àqueles que estavam hierarquicamente abaixo da escala social e, frente a outros senhores de engenhos numa forma bastante particular de demonstrar o seu poder econômico e político.

O professor e arquiteto José Luiz da Mota Menezes,²⁰ por meio de suas pesquisas sobre esta temática, buscou traçar um paralelo entre as casas-grandes do Minho ou das Beiras em Portugal dos séculos XVI e XVII, a fim de lançar luzes sobre o entendimento das casas-grandes dos primeiros tempos do Brasil colonial. As construções de Portugal, segundo ele, têm como elemento de destaque a varanda correndo por quase toda uma das fachadas. Desta varanda, situada na maioria dos

¹⁷ HOLANDA. **História Geral da Civilização Brasileira...**, p. 121-138.

¹⁸ QUINTAS. **A civilização do açúcar...**, p. 96-101 e 103.

¹⁹ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Ser nobre na Colônia**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

²⁰ MENEZES, José Luiz Mota. Casa-grande, Capela e Senzala. In: QUINTAS, Fátima (Org). **A Civilização do Açúcar...**, p. 30-31; 130-131.

exemplos no pavimento superior, tem-se acesso aos cômodos (ou casas) de usos diversos: sala, alcovas, cozinha e sala do oratório, a das rezas. As alcovas são escuras ou abertas à luz, se situadas na extremidade da varanda. Em casas desse tipo, menores, o gado no inverno se abriga no térreo.

No Brasil, lamentavelmente, não há nos dias de hoje exemplares íntegros das primeiras casas-grandes. Temos, então, que nos valer do representado nas pinturas do século XVII de origem holandesa. De acordo com as representações nessas pinturas as construções tinham seus partidos arquitetônicos vinculados, quer a uma arquitetura de teor erudito, com uso de arcadas, pilastras, capitéis, base, tudo regido por composições de arquitetura que segue o determinado nos tratados ou nas anotações dos engenheiros militares ou mestres-de-obras. Ou eram apresentadas de forma simples, em taipa de mão sobre pilares de tijolos. Mas, em ambas, tudo faz crer que a disposição dos cômodos interiores de um modo geral se filia àquela das casas do Minho, em Portugal.

Podemos dizer que a presença da varanda nas construções coloniais, sobretudo no Norte da colônia, foi mais uma questão de necessidade imposta pelo clima. Nelas a varanda não estaria presente apenas à frente da edificação, em um bom número de casos ela faz a volta ao redor do núcleo central onde estão os demais ambientes de viver. Já quando a casa era térrea, a varanda corria à volta e a cozinha situava-se quer fora²¹ do corpo da residência ou na parte posterior da moradia.

Tanto em Portugal, como no Brasil, aquelas edificações em qualquer período de tempo foram edificações em taipa, alvenaria de pedra ou em alvenaria de tijolos. Nos exemplos em que a construção era feita em pedra, ela vai requerer o uso de cantéis e a obra lavrada terá ares de erudição. Quando feita em taipa, no Nordeste, com frequência, a simplicidade da construção pode conduzir a uma composição de linhas sóbrias, mas em certos casos, isso não impedia a presença de certa erudição na arquitetura dessas casas.

No século XVIII, enquanto o Barroco dominava em Portugal, também nas construções rurais, as casas-grandes de engenho do Nordeste brasileiro seguiram aquele gosto de teor mais rebuscado. Temos ainda hoje alguns exemplares em Pernambuco²² que demonstram, muito bem, essas novidades do Reino em termos de gosto. Essas mudanças ocorreram, também em relação às capelas. Contudo, é salutar esclarecer que essas construções sempre mantiveram um tratamento mais vinculado às características do “estilo” Chão (*Plain Style*) do que as do Barroco, inclusive no que se refere ao uso da superfície curva e de um espaço interior. Em algumas casas, raras pinturas nos forros lembram esse gosto artístico.

²¹ Engenho Recanto, em Ipojuca, Início do Séc. XIX.

²² Engenho Gápio, em Ipojuca início do Séc. XIX e Engenho Mattas Séc. XVIII, no Cabo.

Sobre as Capelas, Geraldo Gomes²³ diz que são os edifícios que menos sofreram modificações através do tempo. Pois, uma vez feitas, raramente sofriam modificações radicais, apesar de, vez por outra ter havido algumas tentativas de adaptação desses templos ao gosto contemporâneo. Para o arquiteto, alguns modelos, cuja existência fora documentada pelos holandeses no século XVII, foram reproduzidos, com algumas alterações, até o século XIX. As Capelas pelo que se sabe, desde o início, foram construídas com materiais mais duráveis que aqueles utilizados nos outros partidos arquitetônicos do engenho. As técnicas construtivas preferidas foram alvenaria, pedra ou tijolo. Apenas há algumas opiniões em contrário, pois, não há provas de ter existido construções desse tipo em taipa de qualquer tipo.

Conforme diz Fátima Quintas,²⁴ a catedral perdeu para a capela de engenho; esta apesar de pequena, simples e rusticamente construída; aquela, erigida em alicerces e em dimensões artísticas mais requintadas. Mas a soberania plástica não foi suficiente para fazer frente ao império dos oligopólios açucareiros. A importância simbólica das Capelas de engenho era tão contumaz que, na ocasião da botada – primeiro dia da moagem da cana - lá se postava o padre para que tudo corresse conforme o esperado no eito, ou seja, que os trabalhos ocorressem sem qualquer anormalidade e a produção gerasse um bom lucro ao senhor. Nada se fazia sem antes se sacralizar o profano. O mundo sabia-se, estava cheio de maus-olhados. Com Deus como patrono, o trabalho, acreditava-se, teria garantias preliminares de sucesso e prosperidade.

A capela de engenho pela sacralidade simbólica que representava, geralmente estava implantada no mesmo nível ou acima da casa do senhor para se resguardar, sobretudo nos dois primeiros séculos de colonização, dos ataques dos nativos contra os engenhos. Os mortos, enterrados nestas capelas – que representava uma espécie de puxada da casa-grande –, perpetuavam-se na memória familiar, incorrendo numa presença menos etérea que materializada. Mortos coabitando o mesmo espaço dos vivos.

No final do século XVIII e, mais ainda, no decorrer do século XIX esse “culto” à memória dos mortos encontrará a sua justificativa no fato de as antigas famílias senhoriais estarem perdendo o prestígio socioeconômico que possuíam no passado; ou porque os mortos contabilizavam brasões denotativos; ou ainda, porque os mortos canibalizavam posições sociais que começavam a ruir. Na família patriarcal, a interação deu-se tão forte que os mortos ganharam a forma de fantasma, assombrações que se presentificavam para alimentar a lembrança dos tempos de outrora, quando os senhores de engenho estavam no topo da pirâmide social.

²³ GOMES. **Engenho e Arquitetura...**, p. 215-116.

²⁴ QUINTAS. **A civilização do açúcar...**, p. 89-122.

No que tange às características arquitetônicas e artísticas das capelas coloniais, José Luiz da Mota Menezes²⁵ afirma que elas seguiram com o decorrer do tempo os modelos que podem se associar do Maneirismo ao Neoclássico, onde inclusive os últimos exemplares serão vinculados ao Eclétismo. O Brasil, durante o período colonial se inclui no tempo do Barroco com apenas, um pequeno número de capelas, ao gosto artístico que o antecedeu na Europa, ora chamado de Protobarroco ou de Maneirismo. Este último possui um exemplar bastante considerável e ainda existe em Ipojuca.²⁶

Com relação ao estilo dessas capelas, não se pode esquecer a filiação delas ao gosto lusitano presente, sobretudo, nas capelas rurais ibéricas. Para entender o gosto presente nessas capelas, também entra no jogo, na sua composição, a memória dos senhores e a origem de cada um, e tal situação influenciou, sobretudo, na arquitetura dessas edificações. Deve-se entender que a arquitetura, das capelas, será diferenciada no resultado, esteja ela situada no Norte ou Sul de Portugal. Em consequência disso acredita-se que tal situação pode ter caracterizado esse tipo de construção na zona açucareira do Nordeste.

As capelas dos dois primeiros séculos da colônia, na zona da mata nordestina, seguiam, de acordo com o professor José Luiz, as diretrizes do gosto de seus construtores pelo Protobarroco, com predomínio da simplicidade nas suas linhas, mesmo quando seguem os Tratados de Arquitetura. Em algumas delas o tratamento sóbrio do exterior se contrapõe, quando as condições o permitem, uma maior riqueza no seu interior, está representada através do retábulo principal ou nos demais quando tal ocorre.

Os dois tipos de capela, aqui apontados, têm plano reduzido, a uma sala, a nave, que se interliga por um arco cruzeiro à capela mor. Dois espaços interligados com uma sacristia anexa ora do lado direito ou esquerdo.²⁷ De um modo geral, verifica-se a ausência de sineiras em construção isolada ou colada ao corpo da capela. Algumas dessas construções adotam sineiras sobre a fachada lateral ou na frontal. Um elemento que desperta interesse em algumas capelas representadas é um alpendre à frente da contrafação principal. Esse alpendre, às vezes chamado copiar, é um espaço aberto e bem afim com a galilé da igreja cristã, provavelmente reservado em certas ocasiões aos escravos, impedidos de dividir o mesmo espaço com os seus “senhores”.

²⁵ MENEZES. Casa-grande, Capela e Senzala..., p. 134-135.

²⁶ Capela de Nossa Senhora da Conceição no Sítio Oiteiro em Ipojuca-Pe datada do Séc. XVIII.

²⁷ Capela de São Cosme e Damião no Engenho Tapera em Ipojuca do Séc. XVIII; Capela de Santa Luzia no Engenho Tabatinga no Cabo de St^o. Agostinho Séc. XVIII - XIX; Capela (?) no Engenho Maranhão em Ipojuca do Séc. XVIII.

Em relação às Senzalas,²⁸ podemos dizer que era um tipo construtivo que se caracterizava por um grande terraço ao longo da fachada, cuja coberta era sustentada, em geral por colunas em secção circular ou retas de alvenaria feitas em tijolos maciços ou de rachão de riólitos e que, de um modo geral, corria à frente de dois pequenos cômodos interligados em sequência. Em alguns casos essas habitações podiam ter inclusive divisões internas.²⁹

Geraldo Gomes³⁰ sugere que a técnica predominantemente empregada na construção das senzalas variou da taipa de pau a pique a alvenaria de tijolos. Sendo os vãos entre as paredes de aproximadamente três metros de largura. No que se refere à estrutura da coberta, em madeira, devido à pequena dimensão dos vãos, constitui-se de terças perpendiculares às paredes divisórias, caibros roliços e ripas de embira. O recobrimento, por sua vez, era sempre feito de telhas do tipo canal de barro.

Essas antigas habitações eram construções longas que em alguns casos formavam simetricamente o terreiro à frente da casa-grande e da capela. Era coberto o grande corpo com um telhado em duas águas, que vinha do terraço aos fundos da parte mais longa. Havia segundo José Luiz da Mota Menezes,³¹ poucas variantes existentes, pois, esse foi até o fim da escravidão um modelo consagrado.

Durante a ocupação holandesa o Governador Maurício de Nassau fez uso desse tipo de habitação para abrigar famílias de colonos pobres, vindas da Europa, em algumas quadras da cidade Maurícia. Essa informação nos faz acreditar ser verdadeira a representação feita por Frans Post – gravura hoje exposta na cidade Potsdam, na Alemanha – de uma construção usualmente destinada à escravaria localizada na cidade Maurícia – hoje bairro de Santo Antonio, no Recife – que servia de habitação para colonos.

No que se refere às Moitas, é importante saber que o material empregado na construção dos edifícios que se destinavam à fabricação do açúcar foi, em geral, o mesmo por quatro séculos: tijolos para as colunas e paredes, madeira para a estrutura da coberta e telhas do tipo canal, de barro, para o recobrimento. Sobre elas sabe-se que as mais antigas de que se tem notícia, abrigavam em um mesmo edifício a moenda e as caldeiras. Eram construções feitas em pilares ou em seu lugar arcos

²⁸ SANTANA, Eduardo Augusto de. **Levantamento do Patrimônio Histórico Arquitetônico do Município de Ipojuca – PE**. Recife: Monografia (Licenciatura em História) - UFRPE, 2010.

²⁹ Senzala do Engenho Jussaral no Cabo de Santo Agostinho Séc. XVII; Senzala do Engenho Macacos em Ipojuca Séc.XVIII; e Senzala do Engenho São Braz no Cabo de Santo Agostinho Séc. XVIII.

³⁰ GOMES. **Engenho e Arquitetura...**, p. 186.

³¹ MENEZES. **Casa-grande, Capela e Senzala...**, p. 137.

plenos, feitos com o mesmo material, de madeira ou alvenaria de tijolos, com poucas paredes intermediárias e quase nenhuma parede a meia altura ligando-as.

Sobre as estruturas das cobertas sabe-se que eram feitas de madeira em forma de tesouras com duas linhas horizontais, uma ligando as partes mais baixas das asnas e outra unindo o meio delas. As asnas normalmente se cruzavam em meia-madeira para receber a cumeeira. As tacaniças eram apoiadas nas asnas da última tesoura. Os seus frechais em ângulo reto eram interligados por uma travessa fazendo um ângulo de 45° com eles e no mesmo nível para eliminar o empuxo oblíquo das tacanas. Os caibros eram em madeira roliça, sem cascas, e as ripas, muito juntas, em embira.³² A única variação que alguns casos se pode constatar é a construção das meias-paredes, até a altura de um homem que poderiam ser feitas em alvenaria de pedras.

Nas moitas remanescentes, é comum se encontrar alvenaria de pedra nos trechos de paredes compreendidas entre os pilares de tijolos. Já a argamassa das alvenarias era feita com barro, saibro e alguma cal. A cal também era utilizada para caiar as paredes e pintar as madeiras. O piso dessas construções, por sua vez, era quase sempre em terra batida, havendo, por vezes, algum reforço de pedra nas rampas de acesso que eventualmente existiam em algumas dessas fábricas.

O seu tipo construtivo pode ser reduzido a dois tipos básicos de planta. A primeira, a longitudinal, que supõe uma linha de produção contínua resultando num telheiro comprido com tesouras de madeiras em vãos iguais, recebendo telheiros, com puxadas, para abrigar funções subsidiárias. As outras funções se desenvolviam sob um mesmo telhado contínuo, ou, mais complexo, acompanhando o desenvolvimento dos pisos, assim concebido para aproveitar a força da gravidade nos condutores de mel.

O outro partido previa a distribuição das funções da edificação em L ou formando figuras retangulares que tendiam para o quadrado. As altas temperaturas ocasionadas pela fornalha ditaram a necessidade do arejamento constante dos edifícios. Mesmo com a utilização da energia do vapor d'água não se modificou o partido "arejado" dessas construções, que muito contribuiu, segundo Gomes, para a conservação da madeira do "ar", como é chamado até hoje pelos carpinteiros o madeiramento das cobertas.

Conclusão

Resta-nos dizer que o estabelecimento da empresa colonial entre os séculos XVI e XVII na mata Sul pernambucana garantiu a posse daquela região para a coroa portuguesa através do estabelecimento de núcleos urbanos e vários engenhos açucareiros. Somemos a isso o estabelecimento de homens e mulheres de diferentes

³² Moita do Engenho Pindoba em Ipojuca; e Moita do Engenho Arariba do Meio do Cabo de Santo Agostinho.

origens e status sociais que traziam em suas bagagens todo um sistema de valores morais, religiosos, sociais e políticos que dada às vicissitudes do meio inóspito da colônia ira sofre adaptações. Fazendo com que novas práticas de poder e sociabilidade se estabelecessem e se adaptassem as necessidades cotidianas daquela sociedade. Posteriormente, essas diferenciações sociais irão se materializar, por meio do estabelecimento dos engenhos açucareiros e a conseqüente implantação dos seus partidos arquitetônicos básicos. Onde a disposição desses elementos físicos permitiu que a ordem social fosse de certa forma, apreendida e codificada por esses indivíduos.

Isso não impediu, todavia que tantos os grupos sociais privilegiados quanto os grupos marginalizados fizessem as suas próprias leituras do sistema de símbolos representativos referendados por aquelas construções. Tomando, provavelmente, como ponto de partida para estas leituras os sistemas de valores presentes em suas tradições. Importa-nos saber, entretanto que, a partir das diferentes leituras simbólicas que talvez, esses grupos fizeram, antigas e novas dinâmicas sociais se confrontaram e davam margem para que novas formas de interpretação fossem feitas a partir dessas construções coloniais.

Aprendendo o ofício da pintura em Minas Gerais (século XVIII e XIX); o caso do artífice João Nepomuceno Correia Castro

Hudson Lucas Marques Martins¹

Esse artigo pretende ser uma primeira explanação referente a uma questão complexa, que intriga vários pesquisadores que estudam a pintura colonial mineira. Por tanto, não espero chegar a conclusões ou verdades, e sim levantar hipóteses sobre um assunto que poucos autores se dedicaram: Como era o aprendizado dos pintores coloniais em Minas Gerais? Essa questão nos intriga ainda mais sabendo que não havia Academias de Belas Artes no Brasil, não havia organizações ou instituições que educassem e ensinassem os jovens pintores. A primeira Academia de Belas Artes no Brasil só viria a ser inaugurada no século XIX, mesmo assim no Rio de Janeiro e sobre preceitos artísticos completamente diferentes dos vigentes (e consumidos) na sociedade mineira colonial. O aprendizado dos artífices coloniais que nasceram e trabalharam em Minas Gerais era *informal*, o que se torna um grande desafio para os historiadores e suas fontes de pesquisa.

João Nepomuceno Correia Castro foi um dos grandes pintores em atuação na capitania de Minas Gerais, trabalhando a partir da segunda metade do século XVIII. Ganhou altos valores por suas obras e nos legou um considerável número de pinturas documentadas e atribuídas. Reconhecido por estudioso e críticos de arte como um dos pintores mais importantes de seu tempo, ainda pouco se sabe sobre ele. As obras de João Nepomuceno se encontram nas atuais cidades de Mariana, Ouro Preto, Itabirito e Congonhas; a última conserva o acervo de obras mais importantes pintor, no santuário Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas estão os 35 painéis distribuídos por todo o interior do templo e o forro da nave da capela.

Para analisarmos a importância da obra executada por João Nepomuceno em Congonhas em relação ao contexto histórico de Minas Gerais, devemos ressaltar dois pontos importantes: Os valores recebidos por João Nepomuceno se comparados aos seus contemporâneos e a grande relevância do santuário Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas no contexto da sua construção, ou seja, como o grande canteiro de obras do período. João Nepomuceno recebeu pelas mencionadas obras de pintura no santuário Bom Jesus de Matosinhos um total de 1464/8^{as} de ouro, entre os anos de 1777 e 1790.² O outro grande pintor contemporâneo a João Nepomuceno é o pintor e guarda mor José Soares de Araújo, excelente artista que voltaremos a citar.

¹ Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, bolsista UFJF do programa de mestrando em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

² **AEAM.** Despesas do santuário Bom Jesus de Matosinhos, 1777 a 1790. In: Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. F. 9, 9 v., 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 16, 18 v., 20 v., 21, 22, 86 e 87 v., Prateleira H, códice 26.

Sua maior obra é toda a pintura interna da capela de Nossa do Carmo da cidade de Diamantina e sua atuação nesse templo vai dos anos de 1765 a 1784, recebendo um total aproximado de 1.080/8^{as} de ouro.³ Esse valor está inserido contando a pintura do tento da nave, do teto da capela mor, a douração dos altares colaterais, além de várias outras miudezas como, por exemplo, de dourar castiçais, de pintar o lavatório, de pintar flores para o trono entre outras. Outro importante pintor contemporâneo é João Batista Figueiredo, apesar da pouca documentação referente a ele, sabem que o mesmo arrematou a pintura e douramento da capela mor da igreja da Irmandade de São Francisco de Assis em Ouro Preto por 270 8/8^{as} de ouro entre os anos de 1773 e 1775.⁴

Aumentando as comparações monetárias recebidas por João Nepomuceno com outros artífices coloniais mineiros, vejamos o caso de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. O renomado escultor produziu no Santuário Bom Jesus de Matosinho em Congonhas o seu mais importante acervo de esculturas. São 64 peças em madeira referentes às capelas dos Passos e 12 em pedra sabão, os profetas. Por esse serviço, recebeu o equivalente a 1590/8^{as} de ouro, entre os anos de 1796 a 1808,⁵ ressaltamos ainda que Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho contou com um grande número de oficiais trabalhando nessa obra, feita no final de sua vida e em curto espaço de tempo. Arriscamos ainda uma comparação com Manuel da Costa Ataíde, pintor posterior a João Nepomuceno Correia Castro e em um contexto econômico um pouco diferente. Manuel da Costa Ataíde recebeu por todos os seus trabalhos documentados dentro da capela da Irmandade de São Francisco de Assis de Ouro Preto o equivalente aproximado de 1000 8/8^{as} de ouro,⁶ entre os anos de 1791 a 1825. Incluído nesse valor está a pintura de forro mais famosa do período colonial, a Nossa Senhora Rainha dos Anjos no teto da nave da dita capela franciscana de Ouro Preto. Nota-se os altos valores recebidos por João Nepomuceno frente aos outros pintores coloniais, e até mesmo frente ao maior conjunto de obras do principal artífice mineiro, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Para demonstrarmos a importância do santuário Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas em relação ao contexto de Minas Gerais no final do século XVIII e começo do XIX, vamos voltar à sua história. O santuário Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas foi construído como pagamento a uma promessa feita pelo português

³ MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: SPHAN, 1974, v. 1 (Publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 27), p. 52 e 53.

⁴ *Ibidem*, v. I, p. 285.

⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Aleijadinho; passos e profetas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 27, 29 e 30.

⁶ MARTINS. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**..., v. I, p. 81.

Feliciano Mendes. Encontrando-se muito enfermo, esse promete erguer uma ermida dedicada ao Bom Jesus de Matosinhos, caso se salve. Alcançado a graça pretendida, Feliciano Mendes começa a construir esse templo no Alto do Maranhão, morro defronte ao arraial de Congonhas do Campo, isso por volta de 1757.⁷ Doa todos os seus bens à ermida, peregrina atrás de novas verbas, dedica o resto da sua vida à essa causa. Veio a falecer em 1765,⁸ e a devoção que começou até os dias de hoje leva milhares de fiéis ao santuário todos os anos, movimentando o comércio e o turismo da região.

Erguido através de doações dos fiéis, o santuário Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas foi construído pelas mãos dos grandes artistas e artífices do século XVIII e começo do XIX; atestado pela historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira como: “o que de melhor havia em Minas no momento”.⁹ São vários os artistas e artífices que trabalharam nessa obra: pintores, escultores, entalhadores, carpinteiros e uma infinidade de outros profissionais. Entre os grandes nomes contratados está Antunes Carvalho¹⁰ e Jerônimo Félix Teixeira¹¹ para talhar os altares. Para a pintura dos altares laterais, João de Carvalhais,¹² para pintar o forro da capela mor foi contratado Bernardo Pires;¹³ para pintar as imagens em madeira dos Passos e as suas respectivas capelas, foram contratado Francisco Xavier Carneiro¹⁴ e Manuel da Costa Ataíde.¹⁵ O último ainda recebe por “Retocar a Capella mor”¹⁶ (*sic*) anos mais tarde. Temos ainda a presença do importante escultor Francisco Vieira Servas.¹⁷ Não bastando todos esses grandes nomes da arte colonial mineira, é no santuário Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas que está o mais importante conjunto de obras

⁷ FALCÃO, Edgard de Cerqueira. A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo. **Revista dos Tribunais**. São Paulo, 1962, p. 45.

⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁹ OLIVEIRA. **Aleijadinho**; passos e profetas..., p. 18.

¹⁰ **AEAM**. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. f. 9. Prateleira H, código 26.

¹¹ MARTINS. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**..., v. 2, p. 284.

¹² **AEAM**. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. f. 9 v. Prateleira H, código 26.

¹³ **AEAM**. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. f. 9 e 9v. Prateleira H, código 26.

¹⁴ MARTINS. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**..., v. 2, p. 199.

¹⁵ **AEAM**. Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. f. 86 e 87 v. Prateleira H, código 26.

¹⁶ *Ibidem*. f. 87 v.

¹⁷ MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**..., v. 2, p. 216.

de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, artista máximo de todo o período colonial. E entre todos esses grandes nomes das artes, trabalhou também João Nepomuceno Correia Castro,¹⁸ pintor máximo desse tempo.

Em seu período de atuação no santuário, João Nepomuceno estava envolvido em um dos maiores canteiros de obras sacras da capitania, a construção do santuário Bom Jesus de Matosinhos, obra que se iniciou na segunda metade do século XVIII e adentrou no século XIX. Esse importante templo mineiro é um marco da história colonial mineira, as romarias que até os dias de hoje se voltam para o santuário e seu entorno movimentam milhares de fiéis; o seu cenário é recorrente na literatura¹⁹ e é um símbolo mineiro reconhecido com Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO desde 1985.

Apesar de toda a documentação relativa aos pintores mineiros e às suas obras, pouco se sabe sobre o aprendizado desses oficiais em terras mineiras. Nascido em Mariana,²⁰ João Nepomuceno Correia Castro aparentemente não saiu da capitania para aprender o seu ofício. Assim como ele, vários outros pintores aprenderam a pintar dentro da região mineradora. A meu ver, esse aprendizado passa por cinco questões básicas a todos os pintores: *a organização do trabalho entre mestre, aprendiz e escravos; os ensinamentos práticos dos tratados de pintura; as imagens européias que serviam de modelos pictóricos; o aprendizado no canteiro de obras e a individualidade de cada artífice.* Minha hipótese é que esse cinco fatores são os determinantes para o aprendizado e a atuação dos pintores coloniais dentro da própria capitania.

Passar os ensinamentos do ofício da pintura aos mais novos era parte do trabalho do pintor, era consequência do próprio dia a dia do pintor e seus ajudantes, era natural. Os primeiros mestres que chegaram à região das Minas eram portugueses, eles vinham de todas as partes do reino e continuaram chegando durante todo o século XVIII. Da cidade do Porto eram, por exemplo, Antônio Rodrigues Belo (1738)²¹ e Jacó da Silva Bernardes (1764);²² da cidade de Braga, Antônio Gualter de Macedo (1738)²³ e Manoel José Rebelo Sousa (1752 -75);²⁴ da vila de Chaves, Manoel

¹⁸ **AEAM.** Livro 1º de despesas do santuário de N. S. Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. f. 12 v., 13, 13 v., 14, 14 v., 15, 16, 18 v., 20 v., 21 e 22. Prateleira H, código 26.

¹⁹ Ver entre outros: GUIMARÃES, Bernardo. **O Seminarista.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1991, 139 p.

²⁰ **AEAM.** Registro de batismo de João Nepomuceno Correa Castro, 16 de maio de 1752. *In:* Livro de batismo da Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana. f. 13v-14. Prateleira O, código 10.

²¹ MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais...**, v. I, p. 111.

²² *Ibidem*, v. I, p. 114.

²³ *Ibidem*, v. II, p. 7.

²⁴ *Ibidem*, v. II, p. 173 e 274.

Gonçalves de Sousa (1744 - 61);²⁵ de Lisboa, João de Deus Veras (1740),²⁶ só para citar alguns exemplos de portugueses, há muitos outros. O mais interessante é a presença logo no começo do século de outro estrangeiro “vivendo da sua arte de pintor”, é o indiano Jacinto Ribeiro (1711-21)²⁷ que atuou em Mariana e Camargos. Esses são alguns nomes que declaram a sua origem e que em sua maioria devem ter chegado à capitania com algum tipo de experiência no ofício da pintura. Esse seria o primeiro passo para o aprendizado dos novos pintores mineiros, a chegada de mão de obra minimamente especializada de outras partes do reino, principalmente de Portugal.

Os pintores, assim como os demais artífices do período colonial, não trabalhavam sozinhos. O serviço era dividido entre os diversos encarregados, havia os aprendizes mais experientes, que possivelmente preparavam as tintas, cuidavam das estampas, do material mais delicado e inclusive pintavam partes secundárias das obras. Interessante notar o caso do pintor João Nepomuceno Correia Castro, em testamento de 1795,²⁸ ele deixa de heranças todas as suas: “estampas, riscos e debuxos²⁹”³⁰ a Francisco Xavier e Bernardo de Sena(ou Serra), seus aprendizes. Esse dois aprendizes de João Nepomuceno já deveriam estar chegando a esse grau de maturidade artística, pois doando o seu acervo de gravuras européias aos seus aprendizes, estava legando parte do material necessário para o seu ofício aos novos pintores.

Um documento muito interessante foi utilizado pela pesquisadora Célia Macedo Alves³¹ para explicar um pouco da dinâmica entre mestres e aprendizes, tratasse de um volumoso processo³² entre o pintor nativo João Batista de Figueiredo e o pintor português Manoel Rebelo de Souza. O primeiro abre o processo cobrando o outro uma dívida por pinturas executadas. Manoel Rebelo se defende dizendo que na época das pinturas João Batista era seu aprendiz, e por tanto não tinha direito a

²⁵ *Ibidem*, v. II, p. 271 e 272.

²⁶ *Ibidem*, v. II, p. 300.

²⁷ *Ibidem*, v. II, p. 163.

²⁸ **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 4. Testamentos, pasta 619.

²⁹ “Debuxar; Diz do que se obra na pintura sem dar cor, nem sombras, mas só com lápis, & pena”. *In*: BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português, e latino, áulico, anatômico, architectonico, bellico, botânico...** Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-28, v. 3, p. 16. Desenhar, desenhos.

³⁰ **AEAM**. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 4. Testamentos, pasta 619.

³¹ ALVES, Célia Macedo. Pintores, policromia e o viver em colônia. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2003, n.º 2, p. 82 a 84.

³² **AHMIOP**. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. Citado por ALVES, 2003, p. 82 a 84.

jornais,³³ e como prova mostra um contrato de aprendizagem de 1760, firmado entre Manoel Rebelo e o pai de João Batista. O contrato possuía duração de 6 anos, e o pai se via obrigado a “vesti-lo, calçá-lo e tudo mais” e ao mestre “ensiná-lo, doutriná-lo e sustenta-lo” e ainda havia cláusulas caso houvesse faltas do aprendiz. Após várias peripécias do interessante processo, João Batista Figueiredo se torna aprendiz de um outro importante pintor do período, Antônio Martins da Silveira. Há casos também de mestres e aprendizes serem pai e filho, como no caso do pintor português João Coelho Lamas, que em 1750 tinha como aprendiz o seu filho pardo, Antônio Coelho Lamas.³⁴ Ou ainda Manuel da Costa Ataíde, que tinha como aprendiz o seu filho Francisco Assis³⁵ na época que o mesmo estava trabalhando na capela de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Mariana.

Mas a mão de obra utilizada pelos pintores não era apenas de aprendizes, quase sempre havia escravos. A maioria deles fazia o trabalho braçal que eventualmente os pintores necessitavam, deviam corta madeira, carregar andaimes, buscar ferramentas ou coisas do tipo. João Nepomuceno Correia Castro possuía em 1795 dois escravos homens, Pedro e Domingos ambos da nação Angola.³⁶ Manuel da Costa Ataíde em 1804 possuía como escravos Manoel de 22 anos, Ambrósio de 13 anos e Pedro Angola de 45 anos,³⁷ coincidência ou não, mas pelas datas, poderia ser o mesmo escravo de Ataíde o que pertenceu a João Nepomuceno? Depois da morte de João Nepomuceno em 1795, Ataíde pode ter comprado o escravo já habituado ao auxílio a pintores? Nunca saberemos. O grande pintor de Diamantina, o guarda mor José Soares de Araújo, possuía na época de seu falecimento 26 escravos, mas a grande maioria não devia auxiliá-lo na pintura, pois o mesmo possuía diversos outros empreendimentos. Mas interessante notar no testamento do pintor de 1799 é a presença dos escravos “João cabundongo com princípios de pintor” e “Vidal, pintor e dourador”.³⁸ Dessa forma, os escravos podiam fazer parte da mão de obra

³³ Pagamentos diários.

³⁴ ALVES. Pintores, policromia e o viver em colônia..., p. 84.

³⁵ ACSM. Cód. 239, auto 5972, 2º ofício. Citado por ALVES, 2003. p. 86.

³⁶ AEAM. Contas de testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento de João Nepomuceno Correia Castro. f. 4. Testamentos, pasta 619.

³⁷ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais: José Gervásio Souza Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde. *In*: PAIVA, Eduardo França (Org.). ANASTASIA, Carla Maria Junho. **O Trabalho Mestiço, maneiras de pensar e formas de viver séculos XVI a XIX**. São Paulo: Annablume - PPGH/UFMG, 2002, p. 257.

³⁸ SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado, 2009, p. 104.

especializada no “plantel de ateliê”³⁹ dos pintores, mas na maioria das vezes eram legados os trabalhos mais pesados e não especializados. Há exemplos ainda de pintores mais humildes, que atuavam sozinhos, como o caso do pintor pardo José Gervásio de Souza Lopes atuando no final do século XVIII⁴⁰ em Ouro Preto. Devemos enfatizar a presença marcante de escravos no processo de produção das pinturas, transformando a relação de mestres e aprendizes em mestres, aprendizes e escravos, todos com funções bem delimitadas no processo produtivo.

A relação entre mestre e aprendiz em Minas Gerais no século XVIII está baseada no antigo sistema europeu das oficinas mecânicas, oriundas desde o Império Romano. Já no começo do século XVII, os pintores portugueses conseguiram maior autonomia em relação à estrutura corporativa que vigorava em Lisboa até então. Eles estavam até aquele momento, submetidos à bandeira de São Jorge, juntos aos demais oficiais mecânicos. A partir do século XVII eles não precisavam mais prestar contas à essa bandeira e ainda possuía alguns privilégios, como a não participação obrigatória nas procissões organizadas pelas Câmaras Municipais. Em Minas Gerais no século XVIII, todos os pedreiros, carpinteiros, entalhadores e demais oficiais tinham que prestar exames diante de dois juizes do seu respectivo ofício⁴¹ para poderem atuar nas vilas. Mas os pintores não estavam sujeitos a esse tipo de exame, só constam dois nomes em todos os censos, no de 1746 aparecem Joze Correa Gomes e Manoel Gonçalves de Souza.⁴² Ou seja, o sistema de mestres e aprendizes mineiros era bem menos rígido que o europeu, não havendo os exames para a pintura, por exemplo. O único sistema de julgamento ao qual o pintor estava submetido se refere aos processos de Louvação.

O processo de Louvação consiste em uma análise da obra pronta por dois árbitros, estes confrontam as especificações do contrato assinado entre a Irmandade e os oficiais com o resultado final da pintura ou escultura em questão. Normalmente a Irmandade indica um arbitro e o pintor ou escultor que executou indica o outro. Mas sempre serão árbitros os envolvidos no ambiente de produção da decoração religiosa, geralmente padres ou outros escultores e pintores. No caso de João

³⁹ Termo nosso, apenas para designar um grupo de indivíduos que eram ligados profissionalmente a algum mestre pintor, seja ele um aprendiz ou um escravo. Seria o conjunto desses indivíduos que atuam junto ao pintor, mas não são lançados separadamente nos livros de despesas das Irmandades, atuando sobre o nome e a orientação do mestre pintor.

⁴⁰ Argumentos que sustentam sua atuação individual está em: CAMPOS. Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais: José Gervásio Souza Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde..., p. 249.

⁴¹ ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. O Trabalho artístico e artesanal na Vila Rica setecentista. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2003, n.º 2, p. 93.

⁴² *Ibidem*, p. 93.

Nepomuceno Correia Castro, o primeiro documento que encontramos da sua atuação profissional é um processo de Louvação. Em 1774,⁴³ aos 21 anos, João Nepomuceno é contratado como louvado para analisar quatro pinturas na capela mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar em Ouro Preto. Pela importância do templo, pode-se concluir que nessa época João Nepomuceno não era mais um aprendiz. João Nepomuceno foi convidado para ser louvado pelo arrematante da obra, João de Carvalhães, para julgar os painéis feitos pelo pintor Bernardes Pires; e o padre Antônio Meireles Rabelo como louvado por parte da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Depois de alguns retoques a obra foi aceita, mas o interessante é a presença de João de Carvalhães e Bernardo Pires, os dois voltariam a trabalhar com João Nepomuceno no santuário Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas. O historiador Rodrigo Mello Franco de Andrade assim se expressa em relação ao processo de Louvação feita por João Nepomuceno em 1774:

...tal circunstância demonstra que, na época, sua situação era de mestre ou, pelo menos, de oficial de capacidade reconhecida, pois a perícia para o julgamento de serviço daquela importância, executado em templo tão prestigioso, não poderia ser incumbida senão a profissional de idoneidade notória.⁴⁴

Fundamental para o aprendizado dos pintores na região das Minas eram os tratados de pintura, em circulação na capitania durante os séculos XVIII e XIX. Esses livros eram importados da metrópole e vários pintores possuíam exemplares, como Manuel da Costa Ataíde e Francisco Xavier Carneiro, dentre muitos outros que constam ter-los em testamentos.⁴⁵ Esses livros trazem conhecimentos práticos que eram utilizados pelos pintores coloniais, são regras para preparação das tintas, para desenhos, técnicas do ofício e procedimentos para pinturas a têmpera, afresco e óleo. Por exemplo, veja a regra para recuperar as cores de um painel contida no livro *Os Segredos Necessários para os ofícios, artes e manufaturas*, de Du Fresnoy: “Corta huma cebola branca ao meio e molha-a em vinagre, e esfrega suavemente o painel até ver o efeito que produz”.⁴⁶ Há vários conhecimentos que poderiam ser colocados em

⁴³ **AHEPP**. Termo que fazem os Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da aceitação dos painéis e douramento feito na capela mor da matriz de Nossa Senhora do Pilar, 9 de fevereiro de 1774. *In*: Livro de termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto. f. 139 v. Volume 224.

⁴⁴ **ANDRADE**, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura colonial em Minas Gerais. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, p. 29, 1978. (Publicação da revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 18).

⁴⁵ **SANTIAGO**, Camila Fernanda Guimarães. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777- 1830)**..., p. 138.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 138.

prática a partir desses livros, essa edição de Du Fresnoy, por exemplo, é de 1744 e ainda traz muitas dicas extremamente úteis para os pintores mineiros, para se adquirir uma espécie de pigmento branco deve-se: “Toma cascas de ovos, tira-lhes as películas interiores, e lava-as muitas vezes em água clara e reduzindo-as a pó impalpável.”⁴⁷ Interessante notar que o santuário Bom Jesus de Matosinhos lança em seu livro de despesas quando João Nepomuceno Correia Castro estava trabalhando no santuário: “De que dei a Joze Roiz da Costa a conta do que mandou vir do Rio de Janeiro tintas, ovo, e outras muidezas para a capela”.⁴⁸ Possivelmente João Nepomuceno estava ciente do uso da casca de ovo para a obtenção de pigmentos, se o mesmo não teve acesso a esse tratado, teve acesso às informações contidas nele, seja através da leitura ou do aprendizado direto com o seu mestre ou ainda em intercâmbio com os seus contemporâneos.

O tratado de pintura mais famoso em circulação em Minas Gerais no século XVIII foi o do português Felipe Nunes, sua primeira edição é de 1615 e foi reeditado em 1767. Esse livro traz vários conhecimentos práticos para os pintores mineiros, seus ensinamentos são didáticos e segundo o mesmo em sua introdução, foi feita para os leigos na arte de pintura. Para ele, por exemplo, o pau brasil para dar boa tinta deveria ser: “doce na língua”, ou, o verde bexiga seria obtido caso mantivesse a solução preparada guardada em uma bexiga de carneiro. A historiadora Camila Santiago⁴⁹ faz uma complexa análise de todos os tratos em circulação em Minas Gerais no período colonial, a partir dos livros encontrados em testamentos de pintores e os seus possíveis usos e leituras. Interessante notar a vasta gama de informações presentes nesses livros, e a acessibilidade de sua linguagem e dos materiais empregados na confecção das tintas. Acredito que os diversos tratados de pintura davam suporte técnico necessários aos pintores, além de manterem os mesmo em diálogo com os mestres europeus contemporâneos a eles. Dessa forma, o conhecimento estabelecido pelos tratados de pintura europeia era fundamental no aprendizado dos pintores mineiros, mesmo que os oficiais não os tenham lido, o conhecimento exposto por eles circulou entre os ofícios e artífices coloniais.

Assunto muito debatido dentro da historiografia da arte colonial brasileira é o uso das gravuras produzidas na Europa como fonte imagética para os pintores mineiros. A primeira pesquisadora a escrever sobre o assunto em Minas Gerais foi Hanna

⁴⁷ *Ibidem, Ibidem.*

⁴⁸ **AEAM.** Despesas do santuário Bom Jesus de Matosinhos, outubro de 1777 a 1781. In: **Livro 1º de despesa do santuário de N. S. Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo.** f. 12, 12v, 13, 13 v. Prateleira H, códice 26.

⁴⁹ **SANTIAGO.** **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777- 1830)...**

Levy⁵⁰ na década de 1940, mas, estudos mais recentes e abrangentes foram publicados, como a tese de doutoramento da historiadora Camila Santiago.⁵¹ Não é mais surpresa para os pesquisadores do assunto a semelhança, próximo a uma cópia, entre as pinturas presentes nas nossas capelas e as gravuras dos missais e livros religiosos em circulação na região. Todos os artistas mineiros estavam sujeitos a essa prática, na verdade era o costume da época, ainda não existia a idéia de liberdade criadora, ou mesmo de autoria das pinturas.⁵² Geralmente os contratantes mostravam aos pintores a imagem que gostariam de ver retratada em suas capelas, e cabia ao pintor ampliá-la e adaptá-la. Normalmente são retirados alguns personagens e a composição é simplificada. Esses modelos que chegavam à colônia por meio dos livros religiosos foram de extrema importância para a formação dos pintores mineiros, pois foi delas que os mesmo retiraram todo o seu vocabulário imagético.

Analisaremos apenas um caso dessas gravuras relacionadas ao pintor João Nepomuceno Correia Castro, é um painel do interior do santuário Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas. Trata-se de uma representação da Natividade. Ainda na primeira metade do século XVIII o pintor italiano Sebastiano Conca estabeleceu a iconografia relacionada à passagem da Natividade.



Natividade.

Sebastiano Conca.

Primeira metade do século XVIII.

⁵⁰ LEVY, Hannah. **Modelos europeus na pintura colonial.** Pintura e escultura I. São Paulo: FAUUSP/MEC/IPHAN, 1978, (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7), p. 97.

⁵¹ SANTIAGO. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777- 1830)...**

⁵² A única pintura colonial que se tem notícia assinada, é a grande tela da Última Ceia que está no Colégio do Caraça, em Catas Altas, assinada por Manuel da Costa Ataíde.

A historiadora Camila Santiago separou uma série de gravuras europeias sobre o tema da Natividade que estavam em circulação em Minas Gerais durante os séculos XVIII e XIX. Uma delas nos chamou atenção pela aproximação com o painel pintado por João Nepomuceno Correia Castro em Congonhas. É uma gravura presente no Missal Romano editado em 1751, a imagem é de excelente qualidade, um dos livros que trazia as melhores gravuras sacras em circulação no período. Produzido na Antuérpia, esse missal possuía qualidade superior ao editados em Portugal e por isso eram mais caros.⁵³



Natividade.

MISSALE ROMANUM. Antuerpiae.
1751.

⁵³ Sobre as referências aos livros que os pintores possuíam, a origem dos exemplares, técnicas de edição e gráficas, consultar: SANTIAGO. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777- 1830)**...



Natividade

João Nepomuceno Correia Castro

1777 a 1787.

Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas.

Quanto ao tema, a gravura da Natividade escolhida por João Nepomuceno para ser representada no santuário Bom Jesus de Matosinhos insere-se “na opção iconográfica ocidental de privilegiar a Adoração do Santo menino em detrimento da representação da Virgem convalescendo do parto”.⁵⁴ Comparando as duas imagens, o modelo europeu e o painel de João Nepomuceno Correia Castro, logo se nota a ausência de dois elementos na pintura do santuário Bom Jesus de Matosinhos. O artífice suprimiu a mulher que carrega um jarro na cabeça ao lado direito, e o cachorrinho aos pés da figura masculina em primeiro plano. A mulher foi retirada para aliviar a composição da imagem, ressaltamos que, a estrutura em madeira ao lado esquerdo, que fazia a contraposição à mulher, também foi suprimida, deixando a imagem mais equilibrada. O cachorrinho deve ter sido retirado por orientação de algum religioso ligado à ornamentação do santuário, pois o Concílio de Trento já havia visto com maus olhos a presença do asno e o boi na representação da Natividade.⁵⁵

Outro ponto a se notar são os raios que emanam do menino Jesus na estampa europeia que não são reproduzidos pelo pintor mineiro, apesar de na pintura a luz partir do menino Jesus para iluminar os diversos personagens, ele não foi

⁵⁴ SANTIAGO. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777- 1830)**..., p. 259.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 260.

representado com essa luz tão própria da santidade e divindade do personagem. Segundo a historiadora Camila Santiago citando Louis Réau:

a iconografia da Natividade renovou-se a partir do sonho de Santa Brígida, em 1370. Um dos elementos destacados pela mística seria a exuberante iluminação emanada do menino Jesus, que teria, inclusive, ofuscado uma vela trazida por São José.⁵⁶

Mas a grande “liberdade” do pintor João Nepomuceno em relação ao seu modelo europeu foi o fundo da pintura. Na gravura européia há uma construção em último plano, arrematado pelo céu ao fundo. O pintor mineiro optou por uma paisagem, com muitas plantas e montanhas, além da feliz escolha das cores para o céu, que dá a impressão de um belo entardecer em Minas Gerais. Como já dissemos os pintores mineiros não possuíam muita liberdade criadora, e nem era essa as suas intenções e nem a dos seus contratantes. As pinturas deviam antes de tudo ser didática, devia mostrar o caminho da salvação para um público não alfabetizado, deviam ser o suporte imagético para a doutrina e os ensinamentos que os padres tentavam transmitir em seus sermões. A “liberdade” dos pintores consistia nessas pequenas alterações, nesses ajustes e muitas vezes simplificações dos modelos que tinham em mãos. Modelos esses importantíssimos não apenas para o aprendizado desses oficiais, mas para todo o ofício da pintura do período colonial, sendo reproduzidas por mestres e aprendizes em seus trabalhos.

Devemos voltar mais uma vez no tópico referente aos canteiros de obras e o aprendizado prático dos pintores mineiros. Como dissemos não havia instituições ligadas ao ensino da pintura em Minas Gerais durante todo o período colonial, e o grande aprendizado ocorria nos canteiros de obras, juntos aos mestres e demais pintores que atuavam juntos em um mesmo templo. Quanto a João Nepomuceno, destacamos, que Manuel da Costa Ataíde trabalhou no santuário quando ele estava em seu auge, em 1781, Ataíde recebeu 8/8^{as} de ouro por encarnar⁵⁷ uma imagem de cristo e 2/8^{as} e meia de ouro por dourar e pintar 20 med rS (*siz*).⁵⁸ O canteiro de obras era o ensino prático e a oportunidade dos novos artífices/oficiais de atuarem e verem os oficiais mais experientes em atuação. Não queremos dizer com isso que

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ “Encarnação; termo de pintor A côr da carne em todas as partes nuas de hum corpo pintado”. In: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez, e latino, áulico, anatômico, architectonico, bellico, botânico...* v. 3, p. 208. “Encarnar: Dar cor de carne a pinturas ou imagens, aplicando polimento às partes do corpo que devem aparecer” In: ÁVILA, Affonso. **Barroco mineiro**; glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1979, p. 143.

⁵⁸ MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais...**, v. I, p. 80.

João Nepomuceno teve participação efetiva no aprendizado de Manuel da Costa Ataíde, mas ressaltamos que o último esteve presente no auge do primeiro, trabalhando em obras mais simples e menos remuneradas, enquanto o primeiro era tido como o grande pintor do santuário Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas.

Concluimos que o aprendizado em Minas Gerais se dava por uma série de fatores próprios do contexto do período colonial. Os pintores mineiros que aprenderam o ofício na capitania tiveram a ajuda e a orientação dos mestres portugueses, esses amparados na tradição pictórica do reino, trouxeram para a capitânia as primeiras técnicas de pintura. Juntos aos mestres pintores vieram da metrópole os tratados de pintura e as gravuras de missais, os primeiros eram responsáveis pelo conhecimento prático do ofício da pintura e as gravuras eram a bases imagéticas para as composições das obras de decoração. Tendo os jovens aprendizes da colônia o suporte de mestres minimamente experimentados, o auxílio dos tratados de pintura e as imagens a serem confeccionadas. Restava o aprendizado no canteiro de obras, na prática efetiva da decoração, em contato com outros oficiais e trabalhando em campo com os seus mestres. Esses fatores se juntam à capacidade e a história de cada indivíduo que atuou no ofício da pintura, cada um do seu jeito e da sua maneira. O desenvolvimento do aprendizado de João Nepomuceno se deu de maneira rápida, tanto que aos 21 anos já era reconhecido com um pintor importante, mas poucos sabemos dos detalhes sobre o aprendizado de todos os pintores mineiros no período colonial. Mais pesquisas vão ajudar a esclarecer todas as nossas dúvidas sobre a questão, que está apenas esboçada aqui.

Retábulo da Igreja de Santo Alexandre: uma questão de estilo

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy¹

Os retábulos originaram-se dos oratórios, que eram nichos portáteis destinados à devoção particular. Sua evolução foi determinada, a princípio, por mudanças na liturgia, adaptações da iconografia e pelas atualizações de estilos artísticos e arquitetônicos desde o gótico até o neoclássico. Segundo Alfonso Rodríguez Ceballos,² a origem do retábulo remonta do costume litúrgico de colocar relíquias de santos sobre os altares. Na impossibilidade de possuir uma relíquia, as imagens de santos foram esculpidas e dispostas em forma de dípticos ou trípticos de marfim ou outro material. Com isto, o espaço físico do altar ficou repleto com objetos litúrgicos e imagens importantes para a celebração, de modo que, para a liberação desse espaço, se iniciou a tradição de pintar as imagens de santos, de Cristo ou de Maria em um suporte de madeira localizado no frontal do altar. No entanto, a partir do século VIII, o sacerdote que celebrava a missa se posicionava de costas para a assembleia, cobrindo parte do frontal que não pode mais ser visto pelos fiéis, e as pinturas começaram a ser executadas na parede atrás e a certa altura do altar para que se tornassem objetos de contemplação permanente. Nesse sentido, o altar e o retábulo foram se configurando como uma cenografia para o ato cênico que é a liturgia.

No entanto, mesmo antes desse costume de colocar relíquias sobre os altares, considerando que a cultura cristã é devedora da cultura helenística e esta cultura helenística é uma mescla de vários povos, a imagem, a visualidade desse período faz com que os deuses se pareçam com os mortais, e o homem faz para seu culto imagens votivas que podem até mesmo ser transportadas.³

Assim se inicia a tradição dos Retábulos. Utilizando a própria parede, ou madeira ou linho como suporte, esta evolução continuou até o fim da Idade Média, explorando principalmente a pintura e, aos poucos, foi se soltando do plano bidimensional e criando relevos tridimensionais em alabastro, pedra, mármore ou madeira esculpidos, que ocupavam toda a extensa cabeceira das igrejas góticas.

Se nesse período a arte, vista na pintura e escultura, se sobressaía na estrutura esquadrejada criada para organizar a narrativa bíblica, com a evolução do retábulo no século XVI, já em pleno Renascimento, a arquitetura clássica se integra definitivamente nas composições retabulares, sendo recorrente a utilização das ordens Jônica, Dórica, Coríntia e Compósita nos capitéis de colunas, juntamente

¹ FAV/ICA/UFPA.

² CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. de. El Retablo Barroco. In: **Cuadernos de Arte Español**. Madrid: Melsa, 1992.

³ BELL, Julian. **Uma nova História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

com elementos arquitetônicos como frontão, cornijas, triglifos, entre outros. Essa organização contribuiu para a ordenação das partes do retábulo, dispostas convenientemente segundo o modelo clássico formado pelo traçado, uso da perspectiva e cenografia, resultando em um belo conjunto que guarda a proporção entre sua altura e largura e a simetria na qual cada parte se encontra em concordância com outras partes e cada uma delas com o todo.

Entretanto, é no Barroco (séculos XVII e XVIII) que o retábulo atinge seu apogeu.⁴ Além do retábulo do altar-mor, localizado na cabeceira da nave central da igreja, os retábulos se multiplicam no cruzeiro, nas naves e capelas laterais. Utilizado como instrumento a serviço do movimento contra reformista da Igreja Romana, para fortalecer e exaltar os dogmas e tradições católicas, comunicando-os e difundindo-os pelo uso de imagens e símbolos representativos de seu conteúdo, tornam-se uma estrutura mais complexa em sua construção e continuam sendo executados com diversos materiais, mas atendendo às formas vibrantes e voluptuosas presentes no gosto barroco. Encontrou na madeira a principal matéria prima para sua confecção, por ser mais fácil de entalhar, aceitar capas pictóricas, douramentos e policromias, o que proporcionava um resultado de esplendor à luz das velas, contrastando com a escuridão habitual das igrejas daquele período.

O uso de imagens, no entanto, já era recomendado desde o século V pelo papa Gregório Magno (540-640), quando escreveu uma carta a Serenus, bispo de Marselha, que havia mandado destruir as imagens de sua igreja, e defendia o uso das imagens por três motivos fundamentais: pela questão pedagógica, visto que a maioria de novos cristãos não sabia ler; pela questão da memória, para que a vida dos santos não fosse esquecida; pela questão de valores cristãos, suscitando a humildade e arrependimento de erros cometidos.⁵ Ressalte-se que em plena Contra Reforma as religiões monoteístas (judaísmo, islamismo e as demais denominações cristãs protestantes) promoviam uma verdadeira iconoclastia – a imagem votiva era considerada idolatria – e assim, o catolicismo, ao reiterar o teor pedagógico da imagem, não só resguardou o caráter intelectual da mesma, como incentivou decisivamente a sua disseminação. A história da arte seria outra se o catolicismo não tivesse cumprido este papel de reconhecimento do poder da imagem.

O retábulo aos pouco vai evoluindo para se tornar um conjunto arquitetônico e a responsabilidade da traça ou desenho ficavam em geral, com um arquiteto que conhecia as regras da composição que serviria como suporte também da iconografia eleita. Juan José Martín González⁶ afirma que essas influências são evidenciadas pelas

⁴ CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. *El Retablo Barroco...*

⁵ BESANÇON, Alan. **A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia.** Rio de Janeiro: Bertram Brasil, 1997, p. 243-244.

⁶ GONZÁLEZ, Juan José Martín. **El Retablo Barroco en España.** Madrid: Editorial Alpuerto, 1993, p. 10.

referências em contratos entre artista e cliente, no qual era escrito qual o tratado que havia sido utilizado como referências, e aponta que os tratados mais utilizados eram “*Il primo libro d’architettura*”⁷ (Veneza,1551) de Sebastiano Serlio (1474-1554); “*Regola delli cinque ordini d’architettura*”⁸ (Veneza,1562) de Giacomo Barozziio Vignola (1507-1573) e “*I quattro Libri dell’Architettura*”⁹ (Veneza,1570), de Andrea Palladio (1508-1580). Estes tratados tiveram influência determinante não somente pela teoria em si, como também pelas gravuras apresentadas nas ilustrações das ordens arquitetônicas, frontispícios e, até mesmo, fachadas completas. Reconhecidamente, estas composições se repetiram em muitos retábulos de toda a Europa de forma parcial ou de todo o conjunto, criando o que se conhece como um estilo.

A definição do estilo de uma obra de arte é um recurso didático utilizado por historiadores da arte para caracterizar um determinado modelo ou tendência artística comum seguida por vários artistas ou identificadas em varias obras. No entanto, em uma obra, um modelo pode ser associado a outro que resultará em uma obra com características de um e de outro modelo. Esse é um agente complicante na definição de um estilo.

Seria muito fácil, ter na história da arte, escaninhos rotulados com os estilos: isto é barroco, isto é renascentista, etc... e ali encontraria a obra que procuro. De modo geral até se poderia colocar. Mas o artista, o produtor da obra de arte, é livre. E por mais que reuna características de uma tendência no momento da feitura da obra imprime características próprias resultantes tanto da expressão pessoal quanto do modo de fazer idealizador e realizador.

Para os historiadores da arte Robert Smith¹⁰, Joseph Marie Le Bihan¹¹e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira¹² o retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre é um exemplar do estilo Joanino de Portugal, justificado pela presença das colunas salomônicas, do coroamento do ático com dossel, fragmentos de volutas nas laterais do ático sustentando anjos de braços abertos. No entanto, Germain Bazin não concorda com essa afirmação e apresenta outra referência para o estilo do retábulo. Para identificar o estilo é importante conhecer a história da igreja, quem fez o retábulo, qual o estilo que era a referência no período. Portanto, apresentarei primeiro a história da igreja, a descrição do retábulo, os estilos conhecidos e por fim a análise estilística.

⁷ O primeiro livro de Arquitetura.

⁸ Regra das Cinco Ordens da Arquitetura.

⁹ Os quatro Livros de Arquitetura.

¹⁰ SMITH, Robert C. A arte barroca de Portugal e do Brasil. Lisboa: **Panorama**, v. VII, n. 38, 1949, p. 1-22.

¹¹ PARA, Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005, p. 60.

¹² *Ibidem*, p. 79.

A Igreja de Santo Alexandre¹³ é uma das mais antigas de Belém. Em 1652 chegaram os primeiros padres da Companhia de Jesus e se instalaram primeiramente no Convento das Mercês e posteriormente (em 1653) conseguiram permissão para construir o colégio e o convento próximo ao Forte, sob a responsabilidade do Reitor jesuítico Padre João de Souto Maior (? – 1656).¹⁴ Nesse mesmo ano, o Padre Antonio Vieira (1608-1697) assumiu o cargo de Superior das Missões na região do Grão-Pará. Segundo Serafim Leite (1890-1969),¹⁵ que fez os registros históricos da Companhia de Jesus no Brasil, a primeira igreja era de taipa coberta com folhas de palmeira, construída pelo Reitor João de Souto Maior em 1653 e possuía somente um altar. Em 1668 foi inaugurada a segunda igreja dedicada a São Francisco Xavier, no mesmo local que a primeira, e ao lado foi construído o Colégio de Santo Alexandre com projeto do arquiteto Cristóvão Domingos. E aproximadamente em 1718 foi inaugurada a terceira igreja no mesmo local, que é a igreja atual. O professor de História da Arte da Universidade Federal do Pará – UFPA, Joseph Marie Le Bihan¹⁶ sugere que o nome da Igreja foi trocado em virtude da devoção popular ser muito intensa em relação a Santo Alexandre, visto que a igreja havia recebido de presente do Papa Urbano VII as relíquias desse santo, que ficavam expostas em um relicário dourado para veneração.

A planta da igreja atual segue o modelo da Igreja de Jesus de Roma e após a expulsão dos jesuítas em 1759, a igreja ficou abandonada e a responsabilidade, primeiramente, ficou a cargo da Irmandade de Santo Cristo e, posteriormente, ao Arcebispo que instalou no espaço do Colégio o Palácio Episcopal e o seminário. No século XIX passou por várias reformas e em meados do século XX a igreja foi

¹³ O palácio Arquiepiscopal, com a Igreja de Santo Alexandre e o antigo colégio dos Jesuítas e todo seu acervo foi tombado segundo processo 0235-T-40 sob inscrição 146 de 03/01/1941 no Livro do Tombo Histórico do Instituto de Patrimonio Histórico Nacional (IPHAN) e inscrito no Livro de Tombo nº. 3: Tombamento Municipal, através da PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM/FUMBEL – Lei nº 7.709/94, de 18/05/1994, Capítulo III, Art. 3º Parágrafo Único, em conformidade com o Anexo V, delimitado pelo Plano Diretor Urbano do Município de Belém (Lei nº 8.655/08 de 30 de julho de 2008, publicada no Diário Oficial do Município nº 11.214/08, de 05/09/2008), localizado na Zona de Ambiente Urbano – ZAU 7 SETOR 1.

¹⁴ BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Compêndio das Eras da Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p. 65.

¹⁵ LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. T.3. Norte – I Fundações e Entradas; séculos XVII – XVIII.

¹⁶ PARÁ, Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005, p. 57.

fechada. Em 1997 passou por uma restauração¹⁷ na qual o antigo Palácio Episcopal foi transformado em Museu de Arte Sacra. No entanto, os anos de abandono resultaram na perda total do douramento do retábulo.

O retábulo é todo em talha de madeira [Figura 1], e cobre suntuosamente toda a cabeceira da igreja. É composto por três níveis: o embasamento constituído por banco (também denominado de predela) e sotabanco; o intermediário constituído de corpo único e entablamento, coroado pelo ático. Na parte central do sotabanco está a mesa do altar-relicário que expõe uma imagem de Cristo morto, e nas laterais o embasamento acompanha a composição do banco.

Na parte central do banco está um painel com uma cartela emoldurada com arabescos e folhagens e nas laterais quatro meninos atlantes que sustentam quatro mísulas sobre as quais estão assentadas as colunas salomônicas, que prescinde de imagens fitomorfas eucarísticas e é ornamentada com grinaldas de flores nas espirais, com um terço em estilo torsa e rematada com capitel coríntio. Estas colunas compõem o corpo do retábulo; intercalando as colunas, se apresentam em cada lado um nicho com peanha ornamentada com querubins, rematada por um pequeno baldaquino encimado com conchas e pequenas volutas.

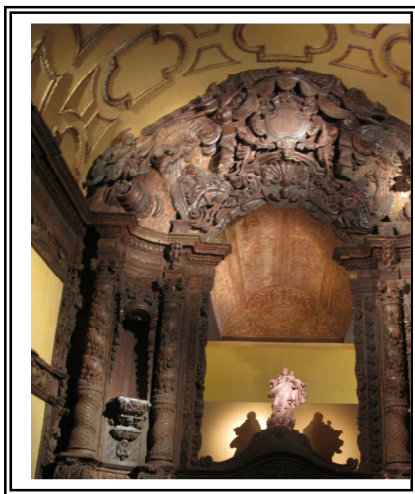


Figura 1 - Retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre. Século XVIII.

Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Na parte central do corpo do retábulo está o nicho devocional com a imagem de Nossa Senhora de Belém, rematado por teto abobadado (uma das poucas partes do retábulo que conservou o douramento) sendo possível identificar ao fundo as iniciais

¹⁷ Sobre a restauração ver o livro da SECULT, intitulada Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra, onde está todo o registro do processo de restauração da Igreja e do Antigo Palácio Episcopal.

JHS “*Jesus Hominum Salvator*”,¹⁸ um dos muitos símbolos da iconografia utilizada pela Companhia de Jesus. O entablamento é da ordem coríntia, rematado com o ático simétrico.

Na parte central do ático é apresentado um dossel decorado com sanefas e nas laterais dois anjos sobre volutas que saltam do plano retabular. Na ornamentação do ático, ainda se observam volutas, conchas, três pequenas cabeças de anjos, anjos tenantes que abrem a cortina apresentando uma cartela (onde deveria ter o brasão jesuítico), elementos que integram o repertório iconográfico jesuítico. Pela classificação arquitetônica é um retábulo côncavo, e por sua função é denominado como retábulo com nicho devocional e relicário por guardar a imagem de Cristo morto na urna no altar. Por estar na cabeceira da capela-mor, é denominado de Retábulo-mor, com dimensões de 9,11 m de largura por 12,75 m de altura.

Nesse período havia uma oficina de talha jesuítica bastante atuante, sob comando do padre jesuíta João Xavier Traer¹⁹ que ensinou o ofício a indígenas nativos, mestiços e negros para que trabalhassem na decoração interna das igrejas. Décio Guzmán relata que no Catálogo de 1720²⁰ do Colégio de Santo Alexandre, havia uma relação de dezoito homens que trabalhavam nessas oficinas:

No Catálogo de 1720 do Colégio de Santo Alexandre, já citado, encontramos muitos nomes de artistas não religiosos: entre os aprendizes-pedreiros encontramos um índio de nome Matias, escravo da Fazenda de Gibrié e Caetano, um índio da Fazenda de Mamaiacú. Ao lado destes índios havia escravos africanos como Francisco Maçus, e o negro sem dúvida liberto Manuel García; entre os ferreiros, encontramos os índios Casimiro e Silvestre; entre os carpinteiros (ou carapinas), encontramos um António Guaiapi, um tal de Raimundo Tupinambá e Mandu Gregório; são todos índios ao lado do cafuzo Mandu, que era um escravo do Engenho de Ibirajuba; entre os escultores, citemos os escravos indígenas Manuel, Ângelo e Faustino, da fazenda de Gibrié; entre os torneiros, citemos António e Clemente, escravos indígenas de Gibrié; havia também alfaiates

¹⁸ Jesus Salvador dos Homens.

¹⁹ Pintor e escultor nascido em Brixen, na Áustria em 1668 (em 1919 essa região foi cedida para a Itália e se chama atualmente de Bressanone). Ingressou em 1696 na Companhia de Jesus chegou à missão do Grão Pará em 1703, morreu em um naufrágio na frente da cidade de Maracanã no Pará. Foi um dos principais responsáveis pela ornamentação artística da Igreja de Belém. Cf. LEITE, Serafim. **Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1760**. Lisboa: Broteria de Lisboa, 1953 .

²⁰ O Catálogo em questão é de 1720, conforme fixado por MARTINS, Renata M. de A. **Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)**. São Paulo: Tese de Doutorado / FAU-USP, 2009, vol. II, p. 188-189.

como o índio Duarte, o negro Francisco; havia igualmente um negro corcunda de nome Antonio; todos eram escravos da Fazenda de Jaguari.²¹

Esta informação é importante para reiterar que na feitura do retábulo, a maioria da mão de obra disponível era feita de pessoas que não conheciam modelos artísticos, arquitetônicos antes de entrarem em contato com os artistas religiosos e seus modelos, e estilos. Ressalto ainda que a região da Áustria, de onde vem o jesuíta Traer, desde o século XIV e até início do século XVIII, era governada pela dinastia dos Habsburgos que esteve no auge do poder com Carlos I, rei da Espanha em 1519 e reunia os reinos de Aragão e Castela (Espanha), Nápoles, Sicília e Sardenha (Itália), Borgonha (França), Hungria e Boêmia.

Voltando a questão do estilo joanino, a opinião de Smith, Le Bihan e Myriam Ribeiro, não é compartilhada com Germain Bazin que levanta uma questão importante:

No altar mor, esse ritmo, que se enriquece com conchas, dá uma impressão de apoteose que faz lembrar os belos altares do Carmo do Porto, numa época mais tardia. O desenhista dessa talha conseguiu dar unidade à confusão ornamental do estilo D. João V, impondo-lhe um ritmo. Desse ponto de vista esses altares são superiores aos executados pela Escola de Brito em Minas. Já possuem a grandeza e a sublimidade dos altares de Aleijadinho, porém são menos elegantes, com um ritmo mais grandiosos, ainda próximo do barroco. Essa talha de Santo Alexandre, é preciso reconhecer, permanece insólita no contexto brasileiro e não podemos encaixá-la nos tipos adotados em Portugal. Se eu tivesse inclinado em ver aí alguma influência estrangeira, não iria buscá-la na Áustria, mas na Espanha. Esse altares sobrecarregados aproximam-se daqueles que na mesma época, eram concebidos em Sevilha, por Pedro Duque Cornejo, especialmente o da Igreja Paroquial de Umbrete, 1733.²²

De fato, na talha do retábulo de Santo Alexandre a arquitetura como realidade física diminui e sobressai a efetiva teatralidade revestida de opulência que poderia ser mais bem percebida se ainda houvesse o douramento. A forma côncava do retábulo

²¹ GÚZMAN, Décio. Festa, Preguiça e Matulagem: Trabalho e mestiçagem nas oficinas indígenas de Pintura e Escultura do Colégio Santo Alexandre (Grão-Pará, Sécs. XVII - XVIII). In: VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Belém: **Anais do VIII Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte** (VIII CLBHA), 2011.

²² BAZIN, Germain. **Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983, v.1, p.324.

já diferencia o traçado com uma magistral delimitação proporcionando um efeito dinâmico e o qualifica como exemplar raro no Brasil. Buscando, por conseguinte, as influências na Espanha, e seguindo a indicação do modelo de Pedro Duque Cornejo²³ do retábulo do Altar mor da Igreja Paroquial de Umbrete, [Figura 2] podem ser observadas algumas semelhanças.

No que diz respeito à decoração exuberante, e a harmonia entre elementos decorativos e esculturas em uma configuração monumental que integra as imagens de anjos e santos com toda a estrutura através de elementos curvos e contrapostos que denotam a genialidade de Duque Cornejo, que representou, de fato, um marco na retablistica na região da Andaluzia.



Figura 2 - Retábulo do Altar-mor da Igreja Paroquial de Umbrete, Espanha.

Fonte: MARTINS. **Tintas da Terra, Tintas do Reino**, p. 368 .

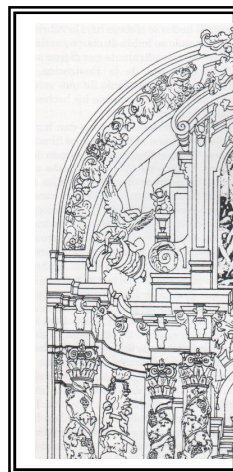


Figura 3 - Desenho do Retábulo do Altar-mor da Igreja de San Esteban, Salamanca.

Fonte: GONZÁLEZ. **El Retablo Barroco en España**, p. 106.

No entanto, em se tratando de retablistica espanhola, não é possível esquecer a grande influência que teve José Benito de Churriguera (1665-1725²⁴ bem antes de

²³ Pintor e retablista da escola sevilhana, 1677 – 1757, discípulo de Pedro Roldán.

²⁴ GONZÁLEZ, Juan José Martín. **El Retablo Barroco en España...**, p. 105.

Duque Cornejo e também do estilo Joanino em Portugal, quando desenhou o Retábulo do altar mor da Igreja de San Esteban em Salamanca [Figura 3], em 1692. Segundo Martín González é considerado a maior obra retablista da Espanha, tornando-se modelo para vários outros retábulos. Nesse retábulo, Churriguera criou uma composição adequada à pintura de Claudio Coelho (1642-1693) que representava o martírio de São Estevão, que seria colocada no ático do retábulo e conforme solicitação do próprio pintor deveria ter muitos adornos escultóricos.²⁵

A ênfase escultórica se volta para o centro do retábulo onde se localiza o sacrário, em forma de tabernáculo, ladeado por colunas salomônicas canônicas, contendo cinco espirais com dimensões exageradas, sendo todas ornamentadas com cachos de uva que compreendem toda a leitura iconográfica do retábulo. Um retábulo que ocupa toda a cabeceira da capela mor, com a planta que apesar de escapar de um semicírculo, apresenta a concavidade definida pelo pronunciamento das colunas para frente, tem no corpo central um baldaquino sobre o qual repousa o dossel com anjos tenentes que abrem a cortina, ladeado por seis colunas salomônicas, intercalada por dois nichos. Este corpo central sustenta o ático de onde saem os anjos sobre duas volutas nas laterais de uma pintura e coroando a composição uma cartela apresentada por anjos.

Pensando o retábulo como uma estrutura arquitetônica, pode-se dizer que este é formado por elementos sustentadores constituídos pelo embasamento que se divide em banco (ou predela) e sotabanco, que é a parte inferior; o corpo, que pode ser único ou com vários níveis dependendo do tipo; e elementos sustentados, constituído pelo entablamento e ático. No corpo se apresentam as colunas, que no século XVII são, sobretudo clássicas, com estrias verticais e capitel coríntio ou compósito e posteriormente, no auge do Barroco, pela coluna salomônica. Conta também com elementos de decoração que envolve os nichos, as cornijas, que se mantém no mesmo plano ou avançando e retrocedendo para dar movimento, criando perspectivas diferentes em cada ângulo de forma harmoniosa e obedecendo aos rigores tratadísticos de ocupação do espaço como todo projeto de arquitetura. Aliado à mudança para plantas centradas de nave única nas igrejas, estes recursos possibilitam a visualização do contemplador de toda a cabeceira da igreja, desde seu acesso ao espaço, e fácil leitura de um discurso rico de significados catequéticos representados por flores, frutos, animais e símbolos que conduziam ao entendimento e fortalecimento da fé católica.

Contudo, antes de ser um objeto que integra a arte e a arquitetura, o retábulo é considerado um objeto litúrgico que possui uma função de caráter devocional, cultural e religioso. Esta é a primeira função do retábulo: propagar as verdades da fé cristã e os princípios católicos, ou seja, apresentar visualmente os acontecimentos bíblicos do Antigo e do Novo Testamento, destacando o nascimento, a paixão e a

²⁵ *Ibidem*, p. 107.

morte de Jesus Cristo, a vida de Maria e momentos de revelação aos santos canonizados e reconhecidos pela Igreja, função esta reforçada em 1564 pelo Concílio de Trento.

Teve sua evolução nas tipologias e funções marcadas por orientações eclesiásticas de uma única fonte: Roma. Porém no que diz respeito às tipologias de estilo arquitetônico houve diferenças nos diversos centros de produção artísticas, como na Espanha e Portugal. Na Espanha, segundo Martín González, a forma arquitetônica do retábulo evoluiu no período de 1600 a 1775 da composição plana e reta à curva e quebrada, passa por uma depuração das formas e progressivamente vai recebendo ornamentos que ressaltam o protagonismo do retábulo como objeto litúrgico e de caráter pedagógico atingindo o ápice de sua exuberância, para aos poucos ir perdendo a ornamentação e reduzindo a quantidade de imagens. A forma do retábulo espanhol passa por mudanças que refletem o gosto artístico da corte austríaca dos Habsburgos até 1700 e depois da corte francesa dos Bourbons.²⁶ Martín González destaca quatro fases: a primeira chamada de Classicista ou contra reformista, na primeira metade do século XVII; a segunda denominada de Churrigueresca, na segunda metade do século XVII; a terceira denominada de Rococó, na primeira metade do século XVIII e a quarta denominada de Classicismo cortesano, na segunda metade do século XVIII.

Em Portugal, Francisco Lameira aponta que no século XVI apesar de não haver levantamentos sistemáticos, existe um predomínio de retábulos com dois ou mais corpos e três ou cinco tramos. No século XVII predominam quatro tipologias, sendo a primeira tipologia com dois corpos e um só tramo; a segunda tipologia com dois corpos e três tramos; a terceira tipologia com um só corpo e três tramos e a quarta tipologia com um corpo único e um só tramo. No século XVIII permanecem a terceira e quarta tipologia com retábulo com arco e os arcos triunfais retabulares, e em alguns retábulos os arcos retabulares cedem lugar a ornamentação de dosséis com cortinas, segmentos de frontão, volutas e elementos fitomorfos.²⁷ Lameira não cria uma denominação para as tipologias, somente descreve as características de cada modelo. No entanto, Robert Smith²⁸ denomina três fases do Retábulo em Portugal: o estilo Nacional Português,²⁹ o estilo Joanino e o estilo Rococó.

²⁶ *Ibidem*, p. 25.

²⁷ LAMEIRA, Francisco. **O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio**. Faro: Universidade do Algarve, 2005, p. 32.

²⁸ SMITH, Robert C. **A arte barroca de Portugal e do Brasil...**, p. 1-22.

²⁹ O Estilo Nacional Português tem características da terceira e quarta tipologia apontadas por Francisco Lameira.

Segundo Afonso Ávila,³⁰ o Estilo Nacional Português tem as seguintes características: as colunas torsa ou salomônicas, com sulcos ou espirais com profusão de ornamentos; o coroamento é feito com arcos concêntricos e em talha dourada, com ornamentos fitomorfos como cachos de uva e folhas de acanto, e zoomorfos como fênix e pelicanos. Conforme o observado no Retábulo Lateral de Nossa Senhora do Rosário [Figura 4] no Convento do Espírito Santo em Vila da Feira, Portugal.

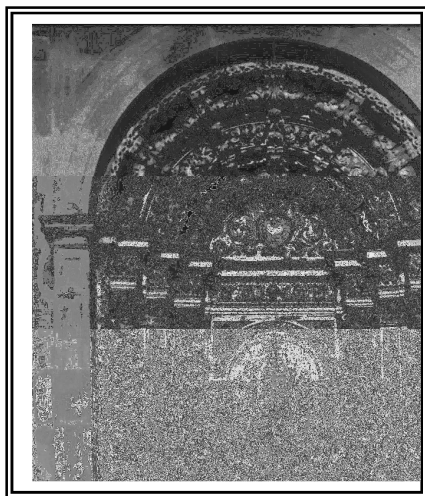


Figura 4 - Retábulo Lateral de Nossa Senhora do Rosário, no Convento do Espírito Santo em Vila da Feira, Portugal, Século XVII.

Fonte: Robert Chester Smith, 1962.

Disponível em:

<http://www.flickr.com/photos/biblarte/2636215885/>

Acesso em 25/07/2010

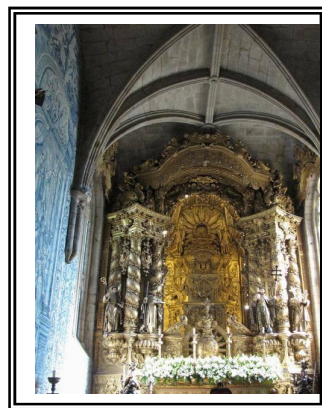


Figura 5 - Retábulo do Altar-mor da Igreja de São Francisco, Guimarães, Portugal. Século XVIII.

Fonte:

<http://www.geolocation.ws/v/L/4008560983/iglesia-de-san-francisco-retablo-mayor/en>

Acesso em 25/07/2010

Já o estilo Joanino, segundo Ávila,³¹ tem como características o coroamento em dossel, as colunas com a terça parte inferior decoradas com estrias em diagonais, e a parte superior em estilo salomônica. Em geral, essas colunas são intercaladas por nichos devocionais e é constante a presença de anjos no coroamento, ou sustentando a pilastra. A policromia em geral é uma combinação de branco e dourado. Os ornatos fitomorfos e zoomorfos ainda são encontrados, mas com menor incidência e

³⁰ ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 3 ed. 1996, p. 172.

³¹ *Ibidem*, p. 172.

apresenta uma tendência maior para o caráter escultórico da ornamentação, com muitas variações sobre as mesmas características. Um exemplo é o retábulo da Igreja de São Francisco [Figura 5] em Guimarães, Portugal. No estilo Rococó a estrutura é simplificada e o arco pleno do coroamento é revalorizado no altar-mor, encimado com um grupo escultórico. A coluna salomônica é substituída pela coluna reta e na policromia é utilizado o fundo branco ou perolado e dourado. Os ornamentos zoomorfos são substituídos por arabescos e guirlandas de flores, conchas e rocaïlles.

As formas compositivas apresentadas no retábulos de Portugal e Espanha nas diferentes tipologias demonstram a riqueza artística presente nas mãos de arquitetos de retábulos, escultores, artesãos. A Arte e a Arquitetura integradas no retábulo constituíram as bases de propagação dos dogmas católicos nas instruções contra reformistas universais, mas com peculiaridades em cada região. De Portugal temos a tradição de coroar o ático com os arcos concêntricos da terceira e quarta tipologia apontadas por Lameira ou do Estilo Nacional Português denominado por Smith, da Espanha a difusão do uso das colunas salomônicas e multiplicação de pequenos nichos com a profusão de ornamentos que Martín González aponta no estilo de Churriguera. Características que transitaram de um território a outro, e que artistas e artesãos souberam mesclar e traduzir em nova linguagem compositiva.

Assim, embora não seja possível se definir, a rigor, um modelo para o retábulo de Santo Alexandre, este estilo conhecido como churrigueresco, parece mais adequado a essa composição que o estilo Joanino, ao qual comumente é associado, acrescentando-se que somente em 1720 o modelo joanino substituiu o estilo Nacional Português. O primeiro não teria influenciado o que veio depois? Pois bem, por uma questão de estilo, e tendo apresentado as características de um e de outro, o retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre, apresenta a exuberância incontida de um barroco hispano, exhibe as mesclas da linguagem arquitetônica tradicional com a interpretação figurativa da estética de artesãos nativos, que resulta em um exemplar genialmente único e peculiar.

Congregação e Fé: o Claustro na Arquitetura Conventual Franciscana no Nordeste do Brasil Colonial

Ivan Cavalcanti Filho¹

Antecedentes históricos

Etimologicamente falando, o termo ‘claustro’ é originário da palavra latina *claustra*, que exprime tudo aquilo que serve para fechar – barreira, cerca, limite, estacada. O vocábulo, que incorporado à língua portuguesa significa lugar fechado, está freqüentemente associado à linguagem espacial, que no contexto da arquitetura brasileira quer dizer “pátio interno, descoberto e rodeado de arcos, ou arcaria, nos conventos”.² Tal definição reflete a recorrência do termo no âmbito da arquitetura eclesiástica, na medida em que destaca o tipo de edificação religiosa onde o mesmo era comumente encontrado, além de ressaltar elementos morfológicos a ele pertinentes – os arcos plenos – que constituíram seus principais componentes plástico-estruturais, notadamente a partir da Renascença, quando foram profusamente reproduzidos em edifícios do gênero.³

Tradicionalmente representado por uma área livre, descoberta, de forma quadrangular e delimitada por compartimentos dispostos no seu perímetro, o claustro tem, ao longo da história da produção do espaço sagrado, exercido papel de destaque na organização física dos edifícios destinados ao abrigo de religiosos reunidos em torno de um trabalho catequético, pastoral ou contemplativo – os mosteiros e conventos – constituindo seu núcleo vital, de onde divergem todos os outros espaços integrantes do conjunto construído, e para onde converge toda a dinâmica que rege o cotidiano dos religiosos ali residentes.

Para melhor entender o claustro e sua localização no edifício religioso cristão, é importante destacar que registros da arquitetura monástica beneditina do século IX, representados no desenho do emblemático conjunto de S. Galo,⁴ já apresentavam na sua configuração espacial, o claustro quadrangular justaposto à parede sul da nave da igreja (Figura 1). A planta da Abadia de Cluny, tanto na sua linguagem do ano 1043 como naquela de cem anos depois, quando atingiu as proporções de maior complexo religioso já construído, igualmente contemplou o espaço claustral, o qual ficou

¹ Universidade Federal da Paraíba.

² CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: São Paulo Livraria Editora, 1972, p. 132.

³ BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Tradução Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, vol. 1, 1983, p. 144-145.

⁴ BRAUNFELS, Wolfgang. **Monasteries of Western Europe: The Architecture of the Orders**. London: Thames and Hudson, 1980, p. 39.

disposto em posição análoga àquele de S. Galo.⁵ No contexto cisterciense, instituído no século XII por São Bernardo de Claraval, a posição do claustro foi preservada no complexo monástico, se enquadrando ao projeto de austeridade próprio da reforma beneditina.⁶ Nesse sentido, outros mosteiros de Cister, como o de Fontenay (1118), e o de Royaumont (1228-35), ambos na França, mantiveram a tradição dos monges de São Bento cuja igreja teve eixo principal orientado para leste com claustro justaposto à sua parede sul.⁷ Tal disposição devia ser obedecida à risca, só podendo ser alterada quando características hidrogeológicas do sítio acenassem para outra implantação que pudesse favorecer o sistema hidráulico do cenóbio,⁸ notadamente aquele relativo à fonte e ao refeitório, ambos componentes da quadra claustral. O mosteiro de Alcobaça, em Portugal, por exemplo, teve seu claustro construído ao norte da igreja abacial face à sobredita razão.

Fortemente influenciada pelo modelo beneditino/cisterciense, a arquitetura conventual franciscana, a exemplo de outras ordens religiosas fundadas no medievo europeu, adotou arranjo físico semelhante àquele dos cenóbios dos monges, guardando, no entanto, as proporções que garantiam o componente de pobreza inerente à ordem seráfica.⁹ Nesse sentido um de seus mais relevantes exemplares – o complexo de *Santa Croce*, em Florença, iniciado no final do século XIII, e concluído em meados do XV – reproduziu o modelo monacal cisterciense, inclusive com claustro justaposto à parede sul da igreja.¹⁰ Em Portugal, o convento de São Francisco de Beja, de 1272, entre outras construções cenóbicas da Ordem dos frades menores, revisitou a citada tipologia geral, adotando majestoso claustro implantado junto à lateral sul da igreja.¹¹ Já a casa franciscana de Santarém teve sua

⁵ *Ibidem*, p. 55-61.

⁶ KRÜGER, Kristina. **Órdenes Religiosas y Monasterios**. Koln: H. F. Ullmann, 2008, p. 164-229.

⁷ BRAUNFELS. **Monasteries of Western Europe...**, p. 75; p. 91.

⁸ JORGE, Virgolino Ferreira. Organização Espaço-funcional da Abadia Cisterciense Medieval: Alcobaça como Modelo de Análise. **Separata de Boletim Cultural a Assembléia Distrital de Lisboa**. Lisboa: Série IV, n. 95, Tomo 2, p. 8, 2009.

⁹ CAVALCANTI FILHO, Ivan. **The Franciscan Convents of North-East Brazil 1585-1822: Function and Design in a Colonial Context**. Oxford: Tese de Doutorado em História da Arte - School of Arts and Humanities - Oxford Brookes University, 2009, p. 28-29.

¹⁰ KRÜGER. **Órdenes Religiosas y Monasterios...**, p. 302.

¹¹ MATIAS, Susana Gonçalves Cacela. **O Espaço Conventual nas Ordens Mendicantes: o Convento de Nossa Senhora dos Mártires de Alvito**. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Reabilitação da Arquitectura - Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 2001, p. 15-18.

quadra claustal implantada ao norte da igreja,¹² possivelmente devido às razões citadas no parágrafo anterior.

O simbolismo que envolvia o claustro dos seguidores de São Bento de Núrcia também acompanhou a versão franciscana do espaço, que interpretava sua forma quadrangular como um microcosmo disposto segundo os quatro pontos cardeais e coberto pela cúpula celeste – uma nítida articulação das duas mais perfeitas formas geométricas: o quadrado e o círculo – num eloqüente apelo à união da terra com o céu,¹³ do material com o espiritual, do humano com o divino. Essa interpretação do espaço, provido de jardim e de fonte, o tornava sagrado e portanto, adequado para o silêncio da oração, da leitura, da meditação, dos exercícios espirituais, como o da via sacra, que dignificava os religiosos, aproximando os mesmos da virtude, da piedade cristã e do próprio Cristo. É importante destacar que, nesse contexto, a fonte desempenhava relevante papel, pois seu conteúdo – a água – além de ser um meio de purificação, utilizado inicialmente no batismo, simbolizava a vida e a própria eternidade.¹⁴

O caráter sagrado do claustro já motivava, nos séculos X e XI, a organização de procissões internas com o objetivo de fazer as comunidades religiosas se sensibilizarem e entenderem melhor os mistérios da Terra Santa. Nesse sentido, ícones da época das Cruzadas, como o Santo Sepulcro e a Cruz, eram comumente reverenciados no imaginário dos fiéis participantes durante os referidos atos litúrgicos como meios através dos quais Jerusalém tornava-se palpável, como fora no contexto carolíngio,¹⁵ ou seja, a presença simbólica desses ícones sagrados ‘trasladava’ os participantes para a cidade santa.

Outra evidência da natureza sagrada que o claustro representava está ilustrada na experiência das monjas cistercienses de Wienhausen, que, na Saxônia do século XV, combinavam imaginação espiritual e ação imitativa para transcender tempo, espaço e geografia na busca do divino. Assim a simulação da dolorosa jornada trilhada por Jesus em direção ao Calvário através das emblemáticas estações da Paixão, era vivida pelas religiosas que, num esforço sobrenatural de pensamento, e de deliberada comoção, alcançavam um estágio de comunhão espiritual e mental com Cristo.¹⁶ Tal

¹² PRADALIÉ, Gérard. **O Convento de São Francisco de Santarém**. Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 1992, p. 123.

¹³ BORGES, Nelson Correia. *Arquitetura Monástica Portuguesa na Época Moderna* (Notas de uma Investigação). **Museu**. Porto: Série IV, n. 7, p. 41, 1998.

¹⁴ BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Paulus, 1999, p. 10-14.

¹⁵ MORRIS, Colin. *Memorials of the Holy Places and Blessings from the East: Devotion to Jerusalem before the Cruzades*. In: SWANSON, R. N. (Ed.). **Studies in Church History**. Oxford: n. 36, p. 107, 2000.

¹⁶ MECHAM, June L. *A Northern Jerusalem: Transforming the Spatial Geography of the Convent of Wienhausen*. In: SPICER, Andrew; HAMILTON, Sarah (Ed.). **Defining the**

maratona de sacralização por um lado deixava as freiras exauridas, mas por outro as fortificava na fé, dada a intensidade sobre-humana da experiência, o que constituía o foco principal do exercício espiritual.

As práticas religiosas supracitadas ocorriam nas galerias do claustro, os corredores perimetrais que delimitavam o pátio quadrangular descoberto, o qual era comumente ocupado por jardim – *hortus conclusus* – onde se cultivavam flores para os altares, plantas medicinais para a botica, e fruteiras para o auto-consumo.¹⁷ Esse cenário natural representava uma imagem do Paraíso que, somada aos atos religiosos e exercícios espirituais citados acima, criava uma atmosfera de sublimidade da fé, onde contrição e devoção constituíam a tônica que conduzia seus participantes a uma viagem simbólica e contemplativa ao Céu.

As galerias também podiam servir de cemitério para o sepultamento de religiosos pertencentes à respectiva comunidade.¹⁸ Os sepulcros eram construídos em forma de campas nos pisos das galerias, sendo também colocados na área descoberta e ajardinada da quadra. Nos claustros providos de implúvio, as campas eram localizadas nos cantos da quadra claustral, ficando niveladas com as lajotas de pedra que revestiam o piso declinado para o centro, onde ficava a cisterna, tanque para captação e depósito de águas pluviais.¹⁹ Em ambos os casos a lápide trazia inscrita em baixo relevo a identificação do religioso ali sepultado, constituindo uma forma de a comunidade estar sempre reunida, na vida ou na morte. No sentido escatológico, a prática reafirmava e enaltecía a necessidade dessa união dos membros da igreja diante da iminência do final dos tempos.

Sob o ponto de vista puramente espacial e de *layout*, vale ressaltar que as galerias, além de funcionarem como elemento de ligação entre os vários compartimentos voltados para o claustro – casa do capítulo, refeitório, cozinha, lavabo, parlatório, oficinas – protegiam os mesmos, bem como seus usuários, do rigor do verão e das precipitações inerentes à estação do inverno.²⁰ Paralelamente, conduziam aos *balls* das escadas de acesso ao claustro superior, onde ficavam os dormitórios dos religiosos nas casas de mais de um pavimento.

O Claustro Franciscano Nordestino

Holy: Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 139-160.

¹⁷ BORGES. Arquitetura Monástica Portuguesa na Época Moderna (Notas de uma Investigação)..., p. 41.

¹⁸ *Ibidem*, p. 40.

¹⁹ JORGE. Organização Espaço-funcional da Abadia Cisterciense Medieval: Alcobaca como Modelo de Análise..., p. 23.

²⁰ BORGES. Arquitetura Monástica Portuguesa na Época Moderna (Notas de uma Investigação)..., p. 39.

Dentre os componentes que definem a “Escola Franciscana do Nordeste”, o claustro constitui um dos espaços de maior unidade no tocante à linguagem arquitetônica. Todos os conventos apresentam o espaço claustral propriamente dito – quadra e galerias anexas – em forma quadrangular e com dois pavimentos. No que tange à elevação, o traço recorrente nos mesmos é a presença de arcadas em cantaria de pedra calcárea sobrepostas a colunas de fuste circular no pavimento térreo, e mureta contínua encimada por peitoril igualmente em pedra apoiando colunetas que suportam a coberta no piso superior.²¹

Essa imagem homogênea do claustro franciscano nordestino não decorre, no entanto, de um projeto pré-concebido pelos frades. Sua morfologia acompanha a sistemática tradicionalmente adotada por religiosos para construções do gênero, a saber os exemplares feitos pelos seguidores de São Bento de Núrcia desde o século IX,²² como já foi dito anteriormente. Sua linguagem na verdade resulta de obras de melhoramentos do espaço – restauro, reforma e ampliação – decorrentes do crescimento das comunidades religiosas que ali habitavam e trabalhavam,²³ notadamente a partir do início do século XVIII, quando, no âmbito dos conventos outrora ocupados pelos holandeses, foram dadas as coordenadas para restauração por ordem do então provincial, Frei Daniel de São Francisco.²⁴

O convento de Santo Antônio de Igarassu, em Pernambuco, ilustra essa afirmação com pertinência, haja vista as prospecções arqueológicas empreendidas no edifício, as quais atestam que a área ocupada pelas galerias corresponde àquela onde estavam inicialmente os compartimentos integrantes do espaço claustral.²⁵ Assim, as salas e oficinas da clausura foram relocadas para a faixa adjacente à linha perimetral externa da antiga construção, o que ampliou substancialmente o conjunto arquitetônico anexo à igreja conventual (Figura 2). Na verdade as galerias eram sempre executadas numa fase posterior da construção do cenóbio, uma vez que a prioridade de construção era dada aos alojamentos dos religiosos, bem como à cozinha e refeitório, seguidos de outros espaços de vivência e de trabalho, sem esquecer o pequeno santuário, o qual posteriormente funcionaria como capela-mor

²¹ BAZIN. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil...**, p. 144-147.

²² JORGE. *Organização Espaço-funcional da Abadia Cisterciense Medieval: Alcobaca como Modelo de Análise...*, p. 24.

²³ Sobre o crescimento das comunidades de frades, ver WILLEKE, Venâncio, OFM. *Estatísticas da Província de Santo Antônio 1585-1892. Santo Antônio*. Recife: ano 22, n. 2, p. 63, dez. 1965.

²⁴ JABOATÃO, Frei Antonio de Santa Maria. **Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Crônica dos Frades Menores da Província do Brasil**. Rio de Janeiro: Typografia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, Parte segunda, vol. 2, 1861, p. 332.

²⁵ MELLO NETO, Ulysses Pernambucano de. ‘Arquitetura Franciscana: Tempo e Forma’. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico, Arqueológico e Geográfico Pernambucano**. Recife: v. 58, p. 333, 1993.

da igreja conventual. Num estágio seguinte, os dormitórios dos frades – as celas – que tinham de ser individuais,²⁶ eram dispostos em pavimento superior, acompanhando o *layout* geral da quadra claustal.

A adição das galerias ao perímetro interno da referida quadra pode ser confirmada pelo desenho dos treze conventos nordestinos, onde fica nítida sua natureza de independência do bloco já construído. No pavimento térreo essas passagens são anexadas às paredes onde estão as portas dos compartimentos pré-existentes do claustro, e no piso superior ficam justapostas aos corredores privativos que dão acesso às celas, se comunicando com aqueles através de aberturas estrategicamente dispostas no seu perímetro (Figuras 3 e 4). A galeria lateral à igreja, por sua vez, garante a continuidade da circulação do quadrado tanto no pavimento térreo como no superior.

No que tange a estrutura das galerias do claustro, as colunas que as delimitam são em geral providas de capitéis dóricos nos dois pavimentos, excetuando-se o singelo convento de Sirinhaém, em Pernambuco, onde as colunas do claustro superior são arrematadas por capitéis jônicos. Outra exceção que o cenóbio destaca é a forma do claustro, que, sendo retangular, constitui o único do gênero entre as treze casas conventuais nordestinas, medindo 10,5 metros por 14,5 metros. Ainda no âmbito de exceções, vale ressaltar a estrutura dos claustros dos conventos de Marechal Deodoro, em Alagoas; Cairu, na Bahia; e São Cristóvão, em Sergipe, que apresenta pilares de seção quadrada no pavimento térreo e no superior. Este último é caracterizado por magnífico trabalho escultórico em cantaria de pedra calcárea nas superfícies externas dos arcos plenos e naquelas das muretas que delimitam o claustro superior.²⁷

Constituindo um verdadeiro ‘centro nevrálgico’²⁸ do convento, ao redor do qual todos os outros ambientes do cenóbio gravitavam, o claustro era de uso exclusivo dos religiosos, ficando restrito o acesso a leigos, principalmente do sexo feminino, a não ser que houvesse convites para procissões solenes ou sepultamentos. Os estatutos que regiam a província nordestina, dedicada a Santo Antônio, proibiam terminantemente a entrada de mulheres, especialmente para a área das oficinas. Seu acesso era permitido apenas de passagem pela galeria anexa à igreja conventual em ocasiões especiais quando o templo tivesse de dispor do referido corredor para a

²⁶ São Francisco de Assis – Escritos. In: MAMEDE FILHO, Frei João (Ed.). **Fontes Franciscanas**. Tradução Frei Dorvalino Francisco Fassini, OFM. Santo André: Editora Mensageiro de Santo Antônio, 2005, p. 69.

²⁷ CAVALCANTI FILHO. **The Franciscan Convents of North-East Brazil 1585-1822...**, p. 108.

²⁸ CHARREÚ, Leonardo. **O Mosteiro de São Francisco de Santarém e o Coro Alto de D. Fernando**: Arquitetura, Espaço e Arte Funerária no século XIV. Lisboa: Dissertação de Mestrado em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, vol. 1, 1995, p. 63.

entrada ou saída de fiéis devido a absoluta impossibilidade da porta principal da igreja dar espaço para o movimento de um grande número de pessoas.²⁹

Considerando as funções do claustro já discutidas anteriormente, e as recomendações tridentinas sobre o papel didático-pedagógico que a arte deveria desempenhar na arquitetura eclesiástica,³⁰ alguns claustros tiveram as paredes de suas galerias revestidas com painéis de azulejos. As peças azulejares já eram usadas como revestimento parietal na nave da igreja, na capela-mor, na sacristia e na sala do capítulo, ou seja, em todos os espaços de louvor da casa conventual, imprimindo o requinte e a riqueza decorativa que eram proibidos nos demais compartimentos dos frades menores. Afinal a Ordem Franciscana era mendicante, e, como tal, devia enaltecer a pobreza e a simplicidade, principalmente nas casas onde residiam e atuavam os seguidores de São Francisco. No tocante a essa prerrogativa, os estatutos da Província nordestina são bastante explícitos quando, no capítulo XXXXVIII assim rezam: “Encomendase muyto que nos edificios & obras resplandeça sempre a Santa Pobreza, não fazendo curiosidades superfluas, & desnecessárias”.³¹

O claustro, uma vez concebido como espaço de louvor, haja vista as práticas litúrgicas e contemplativas que ali se desenvolviam (como já foi mencionado anteriormente),³² podia ser requintado em termos de materiais de acabamento. Afinal, “para o culto divino, todo o ornato seria pouco”.³³ Os painéis azulejares portanto constituíam esse componente de ornamento e arte do espaço, apresentando, segundo a retórica barroca do século XVIII, as prerrogativas de síntese do ambiente físico com o ofício vivo ali celebrado. Nesse sentido passagens bíblicas e episódios da vida de santos franciscanos constituíam os motivos mais freqüentes da azulejaria claustral nordestina. O claustro do convento de N. S. das Neves em Olinda, por exemplo, apresenta dezesseis painéis alusivos a vida do patriarca da Ordem, tendo sido possivelmente colocados entre 1735 e 1745.³⁴ Já os painéis das galerias da clausura do convento de Santo Antônio de Recife reproduzem com maestria passagens do Livro de Gênesis. É importante ressaltar que, além da

²⁹ **Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil.** Lisboa: Antonio Craesbeck de Mello, 1683, p. 93-94.

³⁰ Sobre o papel da arte na Igreja pós-Trento, ver RATZINGER, Joseph. **Introdução ao Espírito da Liturgia.** Tradução Jana Almeida Osansky. Prior Velho: Paulinas, 2. Ed, 2006, p. 95.

³¹ **Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil.** Lisboa: Antonio Craesbeck de Mello, 1683, p. 113.

³² Ver p. 4 (acima).

³³ WILLEKE, Frei Venâncio, OFM. Prefácio. In: **Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia 1587-1862.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; IPHAN, 1978, p. 4.

³⁴ MÜELLER, Frei Bonifácio, OFM. Os Azulejos do Convento de São Francisco de Olinda. **Santo Antônio.** Recife: ano 12, n. 2, p. 111-123, 1954, p. 111.

função educativa, os painéis azulejares, por terem acabamento porcelanizado, protegiam a parte inferior das paredes contra os danos causados pela umidade excessiva oriunda do solo, a qual desintegrava facilmente o emboço de recobrimento das alvenarias em pedra e cal.³⁵

Dois claustros: duas realidades

Para se entender melhor o claustro franciscano do nordeste do Brasil e o estado da arte que podia atingir em termos de escala e de acabamento, são aqui consideradas duas fundações, cujos históricos de construção e situações geopolíticas e econômico-sociais, por serem nitidamente contrastantes, repercutiram na escala e na qualidade de sua arquitetura, e conseqüentemente no respectivo espaço claustal. São elas o convento de São Francisco de Salvador, na Bahia, e o convento de Santo Antônio de Ipojuca, em Pernambuco.

O primeiro teve sua fundação no ano de 1587 a pedido do bispo da Bahia, D. Antonio Barreiros, e dos habitantes da cidade que, baseados na experiência franciscana de Olinda havia dois anos, queriam ter frades menores no ofício religioso da capital da colônia.³⁶ Vários registros iconográficos do início do século XVII, relativos à cidade de Salvador, tanto de origem portuguesa como holandesa destacam a presença dessa casa conventual,³⁷ que teve nova construção iniciada em 1686,³⁸ devido ao fato do edifício original não ser mais suficiente para atender a demanda da comunidade religiosa. A decisão por uma nova construção condizente com o status de sede franciscana da capital da colônia no entanto, fora deliberada em reunião da Província, ocorrida onze anos antes, na casa-mãe em Olinda.³⁹

As obras da casa conventual se estenderam durante toda a primeira metade do século XVIII. Afinal era um projeto ambicioso destinado a maior comunidade de frades da América Portuguesa.⁴⁰ Num ritmo acelerado de obras, resultante de

³⁵ CAVALCANTI FILHO. **The Franciscan Convents of North-East Brazil 1585-1822...**, p. 134.

³⁶ ILHA, Frei Manoel da. **Narrativa da Custódia de Santo Antônio do Brasil 1585-1621**. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 31.

³⁷ REIS, Nestor Goulart. **Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado; FAPESP, 2000, p. 16-27; p. 309-313.

³⁸ **Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia 1587-1862**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; IPHAN, 1978, p. 13.

³⁹ Atas Capitulares da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: v. 286, p. 106, jan./mar. 1970.

⁴⁰ Sobre o número de frades no convento de Salvador, ver WILLEKE, Venâncio. 'Estatísticas a Província de Santo Antônio 1585-1892'. **Santo Antônio**. Recife: ano 22, n. 2, p. 66, dez. 1965.

generosas doações de benfeitores, em 1689 os três blocos do claustro já chegavam ao primeiro pavimento,⁴¹ delimitando assim um pátio interno descoberto que media 30 metros por 30 metros, o segundo maior espaço claustral do mundo luso-brasileiro, apenas inferior em dimensões àquele do convento de São Vicente de Fora em Lisboa. Em 1738 esse espaço quadrangular livre foi reduzido para 23 metros por 23 metros com a inclusão das quatro galerias arqueadas de 3,5 metros de largura, coroadas por abóbadas que sustentavam os corredores do claustro superior.⁴² Ficava assim finalizada a grande estrutura formada por trinta e seis colunas, e trinta e seis arcos plenos representando o maior claustro franciscano nordestino (Figuras 5, 6 e 7).

O embelezamento do espaço aconteceu entre 1746 e 1748, quando as galerias da quadra claustral tiveram suas paredes revestidas com azulejos presenteados pelo rei D. João V durante a guardiania de Frei Antônio das Chagas (1743-48).⁴³ Os trinta e sete painéis azulejares do claustro térreo destacam as virtudes, seguindo gravuras do artista flamengo Otto Van Veen que foram publicadas em 1608 com o nome de *Quinti Horatii Emblemata* por terem sido epigrafadas por versos do poeta, sendo reproduzidas depois no livro “Teatro Moral de la Vida Humana y de toda la Filosofia de los Antíguos y Modernos”.⁴⁴

Apesar dos temas abordados na iconografia desses painéis não obedecerem explicitamente às recomendações pós-Trento, onde a arte produzida em edifícios religiosos tinha que cumprir seu papel didático de enaltecer a fé católica, criando uma atmosfera de penitência e devoção e afastando qualquer imagem que atentasse contra o decoro,⁴⁵ a mensagem ali encerrada exaltava a moral e os bons costumes, o que, de forma implícita se coadunava com os ensinamentos cristãos. Esse caráter simbólico dos painéis inclusive remete a obra do franciscano Frei Rafael da Purificação, *Letras Symbolicas e Sybillinas* (Lisboa, 1747), cujo conteúdo sugere as mensagens cristãs contidas na emblemática mitológica horaciana.⁴⁶

⁴¹ JABOATÃO, Frei Antonio de Santa Maria. **Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Crônica dos Frades Menores da Província do Brasil**. Rio de Janeiro: Typografia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, Parte segunda, vol. 1, 1859, p. 260.

⁴² **Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia 1587-1862**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; IPHAN, 1978, p. 19.

⁴³ SINZIG, Frei Pedro. Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja e no Convento de São Francisco da Baía. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933, p. 170.

⁴⁴ FILHO, Godofredo. Prefácio. In: PINHEIRO, Silvanísio. **Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia**. Salvador: Livraria Turista, 1951, p. XXIII.

⁴⁵ BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália 1450-1600**. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001, p. 157.

⁴⁶ FRAGOSO, Frei Hugo, OFM. **Um Teatro Mitológico ou um Sermão em Azulejos**. Paulo Afonso: Fonte Viva, 2006, p. 11.

Quanto ao segundo convento em questão – Santo Antônio de Ipojuca – o mesmo foi fundado em 1606, constituindo a sétima casa franciscana erigida em território brasileiro. Sua fundação se deveu principalmente à concentração de engenhos de açúcar implantados próximos a Ipojuca, povoação situada cerca de dez léguas da vila do Recife. Construído por etapas, de acordo com as esmolas oferecidas pelos moradores da localidade, em 1609 o convento já contava com dois blocos prontos – a ala sul e a ala oeste – bem como o refeitório e a igreja anexa.⁴⁷ A regularidade das doações feitas pela população contribuiu para que o cenóbio, por volta de 1621, já pudesse abrigar dez ou doze frades.⁴⁸ Dezoito anos depois, as obras tiveram de ser suspensas devido à ocupação dos holandeses que, a exemplo do que ocorrera com outras casas franciscanas do nordeste, como Recife e Paraíba, expulsaram os religiosos do cenóbio e utilizaram seus ambientes como moradia, como quartel de soldados, e como estrebaria para cavalos,⁴⁹ o que comprometeu sensivelmente a integridade do convento, face ao uso incompatível do mesmo.

Entre 1695 e 1697, após o período holandês, foram feitos serviços de restauração no convento, que ganhou o bloco leste,⁵⁰ completando destarte o quadrado do claustro, uma vez que a igreja já fechara o lado norte da quadra conventual. Era assim criado um pátio aberto de 14,5 metros por 14,5 metros que, através da inscrição das quatro galerias com 3 metros de largura no seu perímetro interno, reduziu suas dimensões para 8,5 metros por 8,5 metros. O espaço definido por vinte colunas e vinte arcos plenos, atendia perfeitamente às necessidades da comunidade de frades menores ali instalada, que, por sua vez, era suficiente para servir à pequena população da vila de Ipojuca (Figuras 8, 9 e 10).

A ocupação holandesa e seus desdobramentos econômicos e sociais, a dificuldade de articulação de Ipojuca com os centros urbanos maiores e o próprio declínio da economia açucareira retiveram o crescimento da cidade. O convento franciscano, conseqüentemente, não precisou ser ampliado, mantendo sua escala e forma originais. As galerias do claustro não tiveram suas paredes embelezadas com azulejos do século XVIII, nem tampouco aquelas do pavimento superior, cujo piso em tábuas de madeira acompanhava a rusticidade das vinte colunetas em pedra superpostas à mureta de alvenaria coroada por peitoril de mesmo material.

⁴⁷ JABOATÃO, Frei Antonio de Santa Maria. **Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Crônica dos Frades Menores da Província do Brasil**. Rio de Janeiro: Typografia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, Parte segunda, vol. 2, 1861, p. 480. Livro dos Guardiães do Convento de Santo Antônio de Ipojuca. **Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife: v. 46, p. 379, 1967.

⁴⁸ ILHA. **Narrativa da Custódia de Santo Antônio do Brasil 1585-1621...**, p. 75.

⁴⁹ JABOATÃO. **Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Crônica dos Frades Menores da Província do Brasil...**, p. 482-83.

⁵⁰ Livro dos Guardiães do Convento de Santo Antônio de Ipojuca. **Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife: v. 46, p. 384, 1967.

Considerações finais

A partir do exposto verifica-se que, no âmbito da arquitetura das ordens religiosas católicas, especificamente da franciscana, o claustro sempre teve um papel basilar, tanto no sentido simbólico, como no físico propriamente dito. Sua forma geométrica quadrangular, ao mesmo tempo em que sinalizava para “um microcosmo em cujo centro se cruzavam coordenadas espaciais e temporais”,⁵¹ articulava, aglutinava, congregava os ambientes da edificação cenobítica situados no seu perímetro dentro da dinâmica que regia os ofícios dos religiosos ali atuantes, seja no contexto do labor diário ou nas práticas de devoção e fé. Essa importância do claustro o tornou presente em todas as construções conventuais dos frades menores constituindo, através de uma mesma morfologia, seu principal componente físico, seu ponto focal, o núcleo gerador e motor dos espaços situados no seu perímetro.

Tal relevância é nitidamente traduzida através da sua localização no modelo do complexo conventual franciscano produzido no nordeste do Brasil colonial. Nas treze casas fundadas entre 1585 e 1660 – Olinda (1585), Salvador (1587), Igarassu (1588), Paraíba (1589), Recife (1606), Ipojuca (1606), São Francisco do Conde (1629), Sirinhaém (1630), Paraguaçu (1649), Cairu (1650), São Cristóvão (1657), Penedo (1660) e Marechal Deodoro (1660) – a quadra claustral provida de galerias nos dois pavimentos representa a matriz que gera todo o conjunto edificado,⁵² independentemente da sua escala de grandeza ou de erudição arquitetônica, indicadores estes definidos pela dimensão da comunidade de frades e pelas condições sócio-econômicas das populações favorecida por seus serviços religiosos.

⁵¹ BORGES. *Arquitetura Monástica Portuguesa na Época Moderna (Notas de uma Investigação)*..., p. 41.

⁵² CAVALCANTI FILHO, Ivan. **The Franciscan Convents of North-East Brazil 1585-1822**..., p. 104.

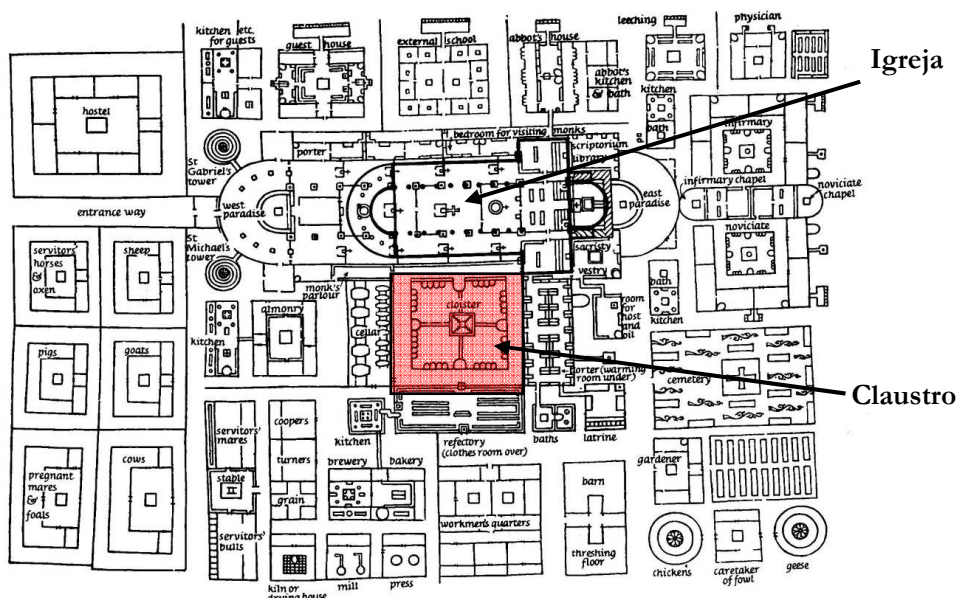


Figura 1. Plano de St. Gall, Suíça - Esquema geral do complexo monástico - séc. IX.

Fonte: BRAUNFELS, Wolfgang. **Monasteries of Western Europe**. London: Thames & Hudson, 1980. p. 99.

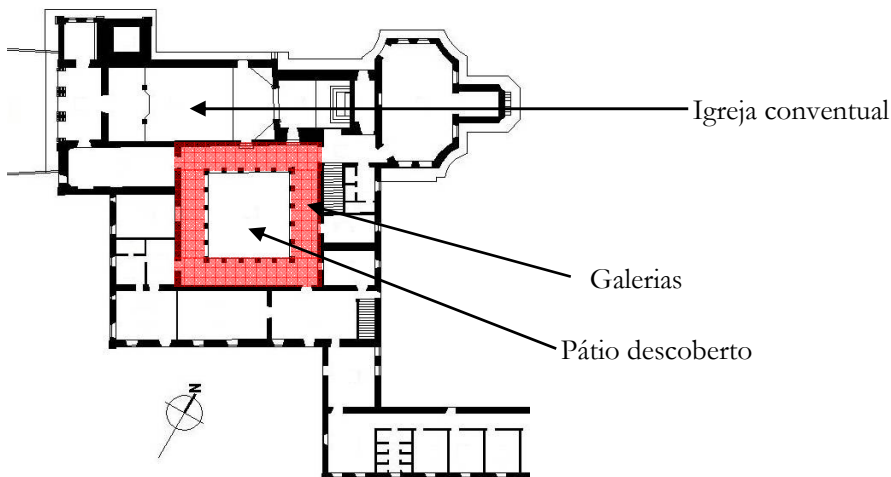


Figura 2. Convento de Santo Antônio, Igarassu, Pernambuco - Planta do pavimento térreo.

Fonte: IPHAN/5ª SR. Recife, PE. *Apud* CAVALCANTI FILHO, Ivan. **The Franciscan Convents of North-East Brazil 1585-1822...**/Appendix. Tese de Doutorado, Oxford Brookes University. Oxford, 2009. p. 71.

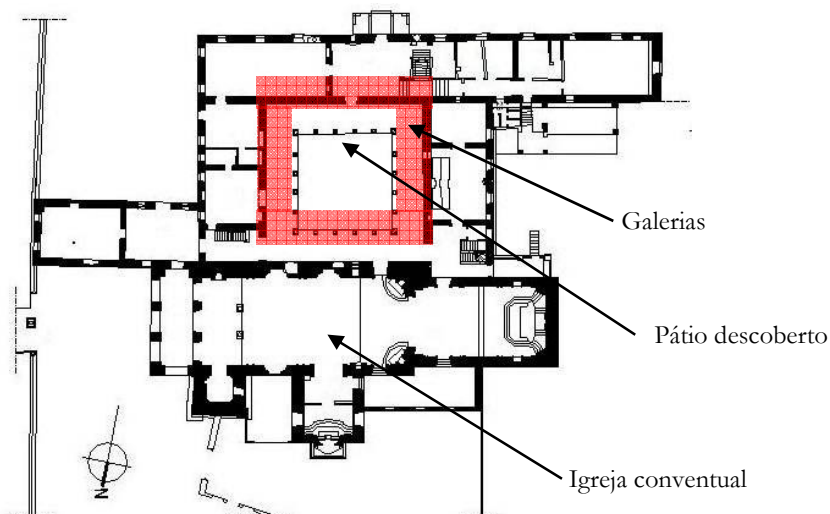


Figura 3. Convento de Santo Antônio, Ipojuca, Pernambuco – Planta do pavimento térreo.

Fonte: IPHAN/5ª SR. Recife, PE. *Apud* CAVALCANTI FILHO. **The Franciscan Convents of North-East Brazil...**, p. 141.

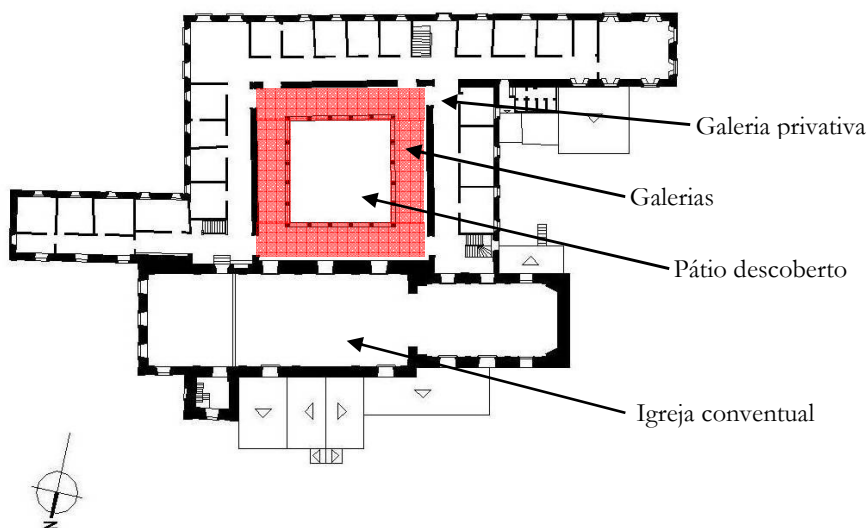


Figura 4. Convento de Santo Antônio, Ipojuca, Pernambuco – Planta do pavimento superior.

Fonte: IPHAN/5ª SR. Recife, PE. *Apud* CAVALCANTI FILHO. **The Franciscan Convents of North-East Brazil...**, p. 142.



Figura 5 - Convento de São Francisco, Salvador, Bahia - Aspecto geral do claustro.
 Fonte: CAVALCANTI FILHO, *The Franciscan Convents of North-East Brazil...*, p. 55.



Figura 6. Galeria do claustro - Pav. Térreo

Fonte: CAVALCANTI FILHO, *The Franciscan Convents of North-East Brazil...*, p. 56 e 57.



Figura 7. Galeria do claustro – Pav. superior



Figura 8 - Convento de Santo Antônio, Ipojuca, Pernambuco – Aspecto geral do claustro.
Fonte: CAVALCANTI FILHO, **The Franciscan Convents of North-East Brazil...**, p. 146.



Figura 9. Galeria do claustro - Pav. Térreo

Fonte: CAVALCANTI FILHO, **The Franciscan Convents of North-East Brazil...**, p. 147 e 148.



Figura 10. Galeria do claustro – Pav. superior

A Antiga Igreja de Santo Antônio do Quixeramobim e sua repercussão na Arquitetura Religiosa do Antônio Conselheiro

Jadilson Pimentel dos Santos¹

A Antiga Vila Nova do Campo Maior do Quixeramobim - Ceará

Na crônica de muitos viajantes, o Ceará da época colonial era um território misterioso, permeado de índios ferozes, e de natureza praticamente inóspita e hostil. Era comum na boca dos desbravadores a afirmação de que naquelas paragens só o mar e o céu tinham imponência, sendo que as demais paisagens eram rochosas, desoladas e impenetráveis.

O conquistador Martim Soares Moreno² foi o primeiro a proclamar que em todas as léguas do Ceará, não havia um palmo de terra que se pudesse povoar onde tudo eram areias ardentes e onde só medrariam rebanhos.

Nessas crônicas antigas percebe-se, sempre, um tom melancólico e lúgubre, resaltando-se a fisionomia entristecida e bárbara, onde todos os elementos que compõem aquela existência se fundem no aniquilamento.

Descrita como a concha, abrigo e esconderijo de malfeitores, ladrões e vadios coloniais, de uma gente cujos antepassados, portugueses ou índios, viviam pelos matos caçando e roubando gados. Era, entretanto, o país dos mal-aventurados, propício à gestação de vagabundos e ao nascimento de místicos sombrios e desgarrados.³

Tratado por esse prisma, vê-se que o processo de aldeamento e povoação do Ceará foi um processo lento; dar-se-ia, em maior escala, a partir do ano de 1709. A formação do território cearense se concretiza, contudo, quando ocorre a ocupação do seu sertão por criadores de gado oriundos de outras regiões nordestinas. Os caminhos percorridos pelas boiadas foram de fundamental relevância para a sua ocupação. O gado trazido da Paraíba, da Bahia, do Rio Grande do Norte e do Pernambuco foi efetivando percursos que tinham como destino os lugares mais agradáveis, às margens dos rios, para a criação de vilas e povoados. As vilas que se formaram a partir daí, tais como: Vila Nova do Campo Maior do Quixeramobim, Vila do Icó, Sobral, Aracati, dentre outras, foram centrais nesse processo.

¹ Mestrando em Artes Visuais - História da Arte Brasileira pela Universidade Federal da Bahia. Professor de Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – IFBA

² Apud MACEDO, Nertan. **Antônio Conselheiro**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

³ *Ibidem*, p. 40.

Excetuando Fortaleza, serão, sobretudo, nesses entrepostos comerciais do Ceará Grande, que vamos ter uma maior produção do patrimônio arquitetônico religioso colonial.

Devido ao fluxo proveniente do comércio de gado e de mercadorias diversas, essas áreas tornaram-se mais dinâmicas e terminaram por atrair para si algumas ordens religiosas, donos de terras adquiridas em sesmarias, etc.

Entretanto, embora seu patrimônio seja pouco estudado e divulgado, elas apresentam monumentos religiosos da época colonial, que são referências no processo religioso e histórico-cultural cearense.

Bazin⁴ anuncia que no século XVIII, o Brasil estava dividido em cinco regiões: o Extremo Norte, o Nordeste, o Centro, o Interior e o Rio de Janeiro. Segundo o autor, o Ceará estava situado no Extremo Norte, que compreendia os imensos territórios do Amazonas, Maranhão, Piauí, e Pará, e que por sua vez, compreendia, na época, o grande estado do Maranhão, independente do Governo Geral do Brasil e fundado em 1621.

Ainda de acordo com o autor, Fortaleza foi fundada em 1610 e Belém do Pará 1616. A essas regiões, afastadas dos grandes centros e de difícil comunicação entre si, mesmo por mar, devido a vários problemas, a civilização chegava sempre atrasada. Nesse sentido, ele conclui que aí, as obras de arte eram raras e foram os jesuítas que exploraram, organizaram e civilizaram esses territórios.

Sendo assim, é notório que este afastamento repercutirá na produção artística e arquitetônica da época colonial. O período setecentista pode ser considerado, pela demonstração de estabilidade em relação à manutenção do domínio, inclusive no interior, como constituído um período de uma relativa identidade brasileira. Essa identidade é percebida pelas singulares obras de cada região do Brasil.

No século XIX, a vida cultural do interior do país continuava ainda muito parecida como a do século anterior. No sertão cearense, terão mais destaque e dinamismo as comunidades tidas com “empório comercial”. A vila do Quixeramobim do oitocentos era, ainda, deveras estática.

Macedo⁵, com sua poética, traça o perfil da Vila do Quixeramobim da primeira metade do século XIX.

A vila como tantas outras do sertão do Ceará, envolta na soalheira selvagem, o sol intenso e prolongado dos verões calmosos, a que duramente se acostumam os olhos do viajante incauto afeito a outras paragens de mais águas e verdes. Solitários e tristes, os gados ruminam e badalam nas raras mangas que pontilham as fazendas, brotadas de chão pedregoso, que enrijece e deforma os cascos dos animais e os pés dos

⁴ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983, 2. v, p. 26.

⁵ MACEDO, Nertan. **Antônio Conselheiro...**, p. 17.

homens. No meio desse mundo de cintilações, e silêncio sertanejos coloniais, construíram a Vila Nova do Campo Maior do Quixeramobim [...] A vila, semelhante a tantas outras, nada apresenta de relevante ou singular, conquanto, em dias passados, provincianos maliciosos costumassem dizer que ela se destacava unicamente por possuir três coisas grandes: o nome, a ponte da estrada de ferro e a língua do povo.

Foi, contudo, na Vila Nova do Campo Maior do Quixeramobim, no centro do território do Ceará Grande, no início do ano de 1830 como consta em seu batistério, que nasceu o Antônio Vicente Mendes Maciel:

Aos vinte e dois de maio de mil oitocentos e trinta baptizei e pus os Santos Óleos nesta matriz de Quixeramobim ao parvulo Antonio pardo nascido aos treze de março do mesmo ano supra, filho natural de Maria Joaquina: foram padrinhos, Gonçalo Nunes Leitão e Maria Francisca de Paula. Do que, para constar, fiz este termo, em que me assinei. O Vigário, Domingos Álvaro Vieira.⁶

O menino, que nasceu num dia 13, seria chamado, na pia batismal, de Antônio Vicente, o mesmo nome com que seria chamado em sua infância e juventude. Antônio é o nome do padroeiro da vila e Vicente o nome do seu pai.

Fora batizado na Igreja Matriz de Santo Antônio cujo fundador foi o português Antônio Dias Ferreira, e teve como madrinha uma personagem que entraria para as crônicas do Ceará: Maria de Paula Lessa, a Marica Lessa imortalizada na obra *Dona Gidinha do Poço*, de Manuel de Paiva Neto.

Macedo⁷ diz que Marica Lessa, a Guidinha do Poço, participava ativa e influente na sociedade do Quixeramobim. Era orgulhosa e prepotente, sendo um retrato vivo do meio onde habitava, pois essa comunidade, afeita à violência e à oração, era receosa dos castigos divinos e alheia aos sofrimentos dos outros. Segundo o autor, essa personagem, rica e fazendeira mandona dos campos do Quixeramobim do oitocentos, apaixonada por um sobrinho do marido, o coronel Domingos Vitor de Abreu e Vasconcelos, mandou assassinar a este por um escravo, fato ocorrido em 1853.

Outras histórias que mancharam de sangue o território do Quixeramobim foram as infundáveis lutas clânicas. Antônio Vicente Mendes Maciel, por exemplo, que era

⁶ CALASANS, José. Antônio Conselheiro, construtor de igrejas e cemitérios. In: **Cartografia de Canudos**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Conselho Estadual de Cultura, 1997, p. 25.

⁷ MACEDO, Nertan. **Antônio Conselheiro...**, p. 33.

filho de Vicente Mendes Maciel tinha sua família envolvida nesses confrontos. Tornaram-se muito famosas as lutas sangrentas que os Macieís travaram com as famílias Araújo e Veras.

A luta sangrenta, iniciada em 1833, de vinditas em vinditas entre Macieis e os Araújo, ficou famosa no sertão cearense. Esta luta agravou-se com o massacre da família Maciel, sob a promessa não cumprida, de que ninguém seria morto. No massacre morreu Miguel Mendes Maciel, avô de Antônio Conselheiro, cuja honestidade [...] era reconhecida pelos próprios inimigos.⁸

É nesse cenário, nas terras do coração do Ceará, marcado pela violência e pela religiosidade, que Antônio Vicente passou a sua infância e juventude. Ao que tudo indica o pai de Antônio Vicente não se envolveu nestes conflitos. Vivia do pequeno comércio e também da construção de casas, atividades que, mais tarde, seriam exercidas pelo filho. Montenegro,⁹ afirma que ele dedicava-se ao comércio de secos e molhados, embora fosse analfabeto. Diz-nos, ainda, que a fortuna que ganhava empregava nas edificações.

Todavia, pensando num futuro melhor para o filho, não poupa esforços para colocá-lo na escola do professor Antônio Ferreira Nobre, referência na vila, onde passa a estudar francês, latim, português e aritmética. Desejava que seu filho seguisse o sacerdócio, pois entendia que era uma maneira de se ter uma vida mais tranquila e segura, naqueles rincões castigados pela seca, e, repletos de dificuldades. Com os saberes adquiridos, Antônio faria farto uso, posteriormente, nos seus sermões e nos livros manuscritos que deixou.

A respeito dos anos iniciais de sua juventude nos diz Montenegro:¹⁰

Antônio revelava-se muito religioso, morigerado e bom, respeitoso para com os velhos. Protegia e acariciava as crianças. Sofria com as rugas entre o pai e a madrastra. Consideravam-no a pérola do Ceará, por ser um moço sério, trabalhador, honesto e religioso. Divertia-se pouco [...] nos momentos de folga lia o Lunário Perpétuo, a Princesa Magalona, Carlos Magno e outros livros que circulavam nos sertões.

⁸ MONIZ, Edmundo. **A guerra social de Canudos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 12.

⁹ MONTENEGRO, Abelardo F. **Antônio Conselheiro**. Fortaleza: A. Batista Fontenele, 1954, p. 10.

¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

Sua infância foi pontuada por tragédias e dificuldades de toda ordem. Aos cinco anos de idade ficou órfão de mãe e nos anos seguintes amargurou as violências imputadas pela madrasta.

Foram inúmeras as suas dificuldades. Aos 25 anos, estando órfão de pai, se viu obrigado a cuidar do comércio, das irmãs e da madrasta que a essa altura foi acometida por afecções mentais. Depois de casar as irmãs e liquidar as dívidas do comércio, contraiu matrimônio, no ano de 1857, com Brasilina Laurentina de Lima, na Matriz de Quixeramobim.

Aos sete dias do mês de janeiro de 1857, nesta matriz de Quixeramobim, pelas oito horas da noite, depois de preenchidas as formalidades de direito, assisti a receberem-se em matrimônio e dei a benção nupciais aos meus paroquianos Antonio Vicente Mendes Maciel e Brasilina Laurentina de Lima, naturais e moradores nesta freguesia de Quixeramobim, esta filha natural de Francisca Pereira de Lima e aquele filho legítimo de Vicente Mendes Maciel e de Maria Joaquina do Nascimento, ambos já falecidos, sendo dispensados do impedimento do terceiro grau atinente ao segundo, de consanguinidade lateral desigual; foram testemunhas José Raimundo Façanhas e Pedro José de Matos; do que para constar mandei fazer este assento que assino. O Vigário interino José Jacinto Bezerra.¹¹

Como se pode observar foi a Igreja Matriz do Quixeramobim a primeira referência de edificação religiosa na vida de Antônio Vicente. Na matriz de Antônio Dias ele recebeu o sacramento do batismo, casou e cumpriu todas as suas obrigações religiosas.

Na voz do escritor Nertan Macedo,¹² Antônio amava a solidão, pois, era um fruto dela. Acostumara-se com a morte, que passava constantemente através dos cortejos fúnebres na porta de sua casa, onde homens e mulheres, beatas e velhas oravam na rua, ecoando em sons pungentes, confusos, palavras inaudíveis, apagadas, ecoando na noite, litânica, esvaída em ladainhas.

Segundo o autor, Antônio cresceu e viveu à sombra da capela do capitão português, aquela capela que projetava no mar da noite sertaneja, em branca nudez de paredes caiadas, vela de barco em navegação. (Imagem 1).

Foi esse contexto, permeado de religiosidades e misticismos, um dos aspectos de influência na vida devotada à religião, posteriormente. O seu mundo, até a idade adulta – antes do casamento, se circunscrevia às imediações da vila do Qixerambim

¹¹ Arquivo do Arcebispado. Quixeramobim. Casamentos Liv. 4 p.53 / Apud Ismael Pordeus in "O Nordeste", 26.09.1949. / Arquivo de José Calasans/Núcleo do Sertão, UFBA.

¹² MACEDO, Nertan. **Antônio Conselheiro**..., p. 20.

com algumas incursões pelas vilas comerciais do Ceará: Aracati, Sobral e, mais tarde, Icó.

Sobre a capela da Vila do Quixeramobim situada às margens do Rio Rinaré nos informa Macedo.¹³

Amortalhado no hábito de São Francisco, assim quis partir o Capitão Antônio deste Vale de Lágrimas, vestido de frade, na pobreza de um franciscano. Mas, em vida quis honrar sobremodo a sua fé religiosa, erigindo capela de pedra cal, com três arcos no frontispício e dois altares, por hábeis mãos de oficiais vindos do Reino, não reparando no custo, e bem ornada, com damasco, patena, cálice, colher de prata, imagens e alfaias [...] Antônio Dias Ferreira, cristão valente do Porto, sonhava transformar em grande o bastante para alojar opas, [...] brandões, cajados de prata, cruces alçadas, nave iluminada por fortes candeias de azeite e defuntos amortalhados em alvas [...] E o piso atulhado deles, os mortos, uma vez sepultados, debaixo das encomendações da Igreja. Uma casa de Deus como devera ser: e que os gados, carros de junta e cavaleiros não lhe viessem afrontar o templo, ao transitarem pelo patamar, no espaço vazio entre fachada e o cruzeiro! Com aquele capricho, fé e paciência do tempo, o capitão do Quixeramobim mandou fabricar três sinos. Porém, um de seus alvencios, mestre Antônio Mendes da Cunha, acusado de bigamia, num auto de fé da inquisição, foi condenado ao degredo e açoites.

Acerca desta edificação religiosa percorreu também o jornalista e cronista cearense do oitocentos, João Brígido. Em seu famoso *Ceará: homens e factos* ele biografava pela primeira vez sobre Antônio Vicente e sua família, além de contar várias outras histórias dessa província.

A matriz de Quixeramobim, construção no gosto architectonico reinante nos fim do século passado, dá perfeitamente a méta, a que havia attingido a arte entre os colonos do Ceará. A esse templo, ao que parece, precedeu uma casa em frente, ora em ruínas, na qual residio por ventura o erector desse monumento da fé e até à sua morte o tabellião Lobo [...] A matriz de Quixeramobim concluiu-se em 1770, 25 annos após a criação da freguezia. Já existia uma pequena igreja, que o grande edificio aproveitou, não, passando o actual de uma remonta [...] O rico devoto, construindo aquelle templo, pôde-se dizer – creou aquella cidade attrahindo-lhe os moradores. E fé-lo com empenho e magnificência, até

¹³ *Ibidem*, p. 23, 25.

mandando vir artistas de Portugal. As obras, que têm resistido à acção do tempo, provam o esforço e o empenho, que ele consagrou à fundação desse monumento christão. Foi aquillo, no seu tempo, o que a arte produzia de melhor no Ceará, - uma igreja vasta e bem decorada, sem embargo do pouco que veio a ser na actualidade, salvo quanto à solidez. A matriz de Quixeramobim, hermeticamente fechada e com assoalhos lateraes, tornou-se no correr dos annos, uma igreja mal assombrada. É que ali se fazia a inhumação dos cadáveres da fraguezia, como de costume em todo Ceará.¹⁴



Imagem 1: Igreja matriz de Santo Antônio de Quixeramobim de Antônio Ferreira Dias, Século XVIII.
Fonte: http://liceudequixeramobim.blogspot.com/2009_08_01_archive.html. Acessado em 10/06/2010.

Nesse sentido, assevera-se que a tipologia arquitetônica da Igreja de Santo Antônio do Quixeramobim repercutirá em alguns templos construídos por Antônio Conselheiro, posteriormente. Dentre eles, cita-se os exemplares das seguintes municípios baianos:

Olindina (Mucambo)

A cidade de Olindina, cujo nome no passado foi Mucambo, também ficou conhecida como Nova Olinda. Faz fronteira com Itapicuru, Aporá, Inhambupe,

¹⁴ BRÍGIDO, João. **Ceará - Homens e Factos**. Rio de Janeiro: Besnard, 1910, p. 151-155.

Nova Soure, Satiro Dias e Crisópolis; áreas de abrangência das pregações de Antônio Vicente Mendes Maciel.

No ano 1882, quando de passagem pela freguesia do Itapicuru, do qual Olindina fazia parte à época, o líder Antonio Conselheiro, construiu uma capela sob a invocação de São João Batista. Posteriormente, já no século XX, a invocação foi mudada para Nossa Senhora da Conceição em cuja área relacionada já se formava um pequeno povoado com algumas habitações, mudando-se o nome de Mucambo para Nova Olinda, permanecendo até 1943, quando se adotou a denominação definitiva de Olindina.

Segundo Silva¹⁵ terminada a obra do cemitério de Itapicuru, seguiu Antônio Vicente para a fazenda Mucambo, de propriedade do médico Dr. Pedro Ribeiro, onde construiu uma capela, cujo orago era São João Batista.

Aguiar,¹⁶ contemporâneo do beato, também noticiou sobre a estada deste, em Olindina, o qual estava a construir a Igreja Matriz. Segundo esse cronista e coronel de polícia, em seu obra *Descrições Práticas da Província da Bahia*, estava o beato concluindo uma elegante igreja no Mocambo, onde presenciara o término da mesma, no ano de 1882.

A obra arquitetônica religiosa do Mocambo, atual Olindina foi demolida no ano de 1961 para atender ao novo traçado urbanístico. Segundo as vozes locais, restou somente daquela época o cruzeiro da igreja, o qual não se encontra mais na cidade atualmente. No lugar da antiga edificação ergueu-se um templo de feição moderna, apagando-se com isso um dos mais antigos templos do visionário do Quixeramobim.

Com a demolição do antigo templo poucos registros ficaram restaram para propiciar estudos mais detalhados sobre seu partido arquitetônico e seu repertório ornamental. Depois de peregrinar por alguns arquivos pessoais, uma fotografia da década de cinquenta do século XX foi encontrada. Ainda que desbotada pela ação do tempo, tem-se um valioso registro que tirou do obscurantismo o antigo templo. Através desse imagem podemos asseverar sobre o estilo aí presenciado. Contudo, em relação ao interior nada se pode dizer, pois não encontramos nenhuma evidência que pudesse comunicar acerca de sua gramática estilística.

O frontispício da antiga Igreja de São João apresentava, pela primeira vez, no bojo das obras do profeta Conselheiro, um diálogo com as tendências revivalistas ocorridas no Ceará (Imagem 2). A tipologia aí adotada repercutiria, todavia, em outras duas de seu currículo de arquiteto dos sertões: Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Nova Soure e Igreja de Nossa Senhora de Nazaré do Itapicuru.

¹⁵ Silva *Apud* CALASANS, José. Antônio Conselheiro, construtor de igrejas e cemitérios. In: **Cartografia de Canudos**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Conselho Estadual de Cultura, 1997, p. 64.

¹⁶ AGUIAR, Durval Vieira de. **Descrições práticas da Província da Bahia**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1988, p. 76.

Nesse exemplar, o líder de Canudos lançou mão de um conjunto de seis pináculos, torre campanário central coroando a fachada e utilizou vários vãos de abertura contendo arcos plenos, ogivais e vão retangulares, comprovando a tese de que nessas áreas mais próximas do Sergipe e do litoral, as influências neoclássicas e neogóticas notabilizaram-se de maneira mais frequente em suas obras.



Imagem 2: Igreja de São João Batista de Olindina – BA.

Fonte: Arquivo da prefeitura de Olindina, 2010.

Nova Soure (Natuba)

O território do qual faz parte Nova Soure se originou do trabalho de catequização jesuítica, unindo aldeias em uma só, denominada Natuba, que etimologicamente significa “rio que não seca”. Acredita-se que os kiriri deram esse nome devido ao fato de a aldeia localizar-se nos arrabaldes de um brejo, banhado por um riacho de fluxo contínuo.

Com a catequização e a junção de elementos culturais portugueses foi dada à povoação o nome de Nossa Senhora da Conceição da Natuba. O município foi emancipado em 1754, e em 1758 recebeu, através de Carta Régia, o nome de Vila de Nova Soure.

Situada numa área ao norte da Bahia, faz fronteira com alguns municípios onde houve forte atuação do místico beato: Olindina, Itapicuru, Tucano, Cipó, Biritinga, etc. Está, entretanto, próximo do Estado de Sergipe, estabelecendo com ele algumas relações comerciais e culturais.

Na última década do século XIX, alguns episódios relacionados a Antônio Conselheiro e seu povo marcariam a história da antiga Natuba. Nesse época, sua fama havia crescido nos sertões do nordeste, tornando-se, a partir de então, um líder

mobilizador das massas camponesas, não aceitando o julgo do latifúndio e a opressão do Estado. Acredita-se que nesse período a República já estava proclamada; e com isso certas leis ficavam sob a responsabilidade dos municípios, fazendo com que esses usassem artifícios para explorar, ainda mais, a população pobre.

Outro fato que marca esse momento histórico são os conflitos ocorridos entre o povo conselheirista e o clero. Devido a fama crescente dessa gente, a igreja decreta leis proibindo, terminantemente, a pregação ou a realização de obras pias do profeta sertanejo. Sendo assim, um episódio curioso assinalaria a restauração da matriz de Natuba.

Na argumentação de Graham,¹⁷ a partir desses episódios, Conselheiro tornou-se um homem diferente, irascível diante da menor contradição, vindo a tona uma personalidade mais dominante e que havia estado por longo tempo submersa. Para o autor, isso ficou patente quando um dia apareceu na Vila de Natuba, onde o padre havia resistido a ele. Segundo consta, a igreja estava em ruínas e, casualmente, o padre havia saído para visitar alguns paroquianos, o que fez com que Antônio Conselheiro ordenasse a seus seguidores a juntarem materiais para o conserto do templo.

Sabe-se, entretanto, que quando o padre regressou e encontrou à porta da igreja uma grande quantidade de pedras, prontas para serem usadas, e um multidão de pessoas postas ao trabalho, embargou imediatamente os materiais já postos, distribuindo-os para os moradores locais que os utilizaram para fazer o passeio de suas casas.

Segundo as vozes locais, dessa vez o profeta não silenciou; lançou, em alta voz, a mais abrangente das maldições contra o padre, sua igreja, o povoado e todos da comunidade, retirando-se dali, com seu povo que partiu dando vivas ao Bom Jesus e cantando benditos.

Passados um ou dois anos, devido as necessidades urgentes e ao estado de ruína do templo e do cemitério, a situação se inverteu. Tal episódio é relatado por Cunha:¹⁸

Tempos depois, a pedido do mesmo vigário, certa influência política do local o chamou. O templo desabava, em ruínas; o mato invadira todo o cemitério; e a freguesia era pobre. Só poderia renová-los quem tão bem dispunha dos matutos crédulos. O apóstolo deferiu ao convite. Mas fê-lo através de imposições discricionárias, lembrando com altanería destoante da pacatez antiga, a afronta recebida.

¹⁷ GRAHAM, Robertb Cunninghame. **Um místico brasileiro**: vida e milagres de Antônio Conselheiro. São Paulo: Editora Sá e Unesp, 2002, p. 109.

¹⁸ CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Editora Martim Claret, 2002, p. 169.

A restauração, que nesse templo se fez, ocorreu mediante às influências das áreas próximas; Itapicuru e Olindina. O modelo arquitetônico da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Natuba, com sua fachada de tendência neogótica, dialoga com o partido da Igreja de São João Batista de Olindina, e, em menor escala, com a de Nossa Senhora de Nazaré do Itapicuru.



Imagem 3. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Nova Soure – BA.
Fonte: Everton Silva, 2011.

Embora existissem algumas diferenças tais como: divisão das naves, quedas d'água do telhado e vãos de abertura; é com a igreja de Olindina que esta mais se assemelha. Nela, ainda chama bastante atenção sua elegante portada, talvez, o elemento mais original e ainda preservado dos tempos conselheiristas.

A igreja passou por algumas reformas posteriores, alterando alguns de seus elementos externos, sendo, todavia, a ornamentação do interior a mais prejudicada, pois o conjunto de altares – mor e colaterais foi totalmente removido e substituído por um de feição revivalista.

Contudo, a portada que aí se sobressai, com seus entalhes florais, é de grande expressividade. O seu arco pleno apresenta profundidade considerável, com três vãos de abertura; um frontal e dois laterais. A porta central, totalmente em madeira com seus motivos fitomórficos, atesta um dos temas preferidos do Antonio Conselheiro;

temática que seria bastante explorada na porta do templo de Crisópolis e nos altares e cruzeiro da Igreja de Santo Antônio do Belo Monte (Imagem 3).

Conclusão

No Ceará antigo, no que concerne a arte e arquitetura religiosa, existiram variados estilos. Nele, verificavam-se exemplares da lavra barroca, alguns de feição rococó, outros de cariz neoclássico e uma variedade de estilos mais simplificados.

Predominou, a partir de meados do XIX, nessas terras, uma crescente valorização pelas edificações religiosas de tendência revivalista. As igrejas neogóticas do Ceará demonstram monumentalidade. Um exemplo dessas características é presenciável na Catedral de Fortaleza. No interior desse Estado, são recorrentes os templos com uma torre central na fachada, as quais, as vezes apresentam em seu topo, um Cristo soberano semelhante ao Cristo Redentor.

E esse imbricamento de estilos presenciáveis nas igrejas cearenses, ainda que modestos, não são, em hipótese alguma, inferior aos demais estilos brasileiros. Pode-se citar, também, as construções que sequer figuram nos anais da história do povo brasileiro: aquelas feitas pelo ajuntamento de pessoas, em caráter emergencial.

É que em decorrência dos flagelos que sempre assolaram o Ceará, surgiram repetidas vezes devoções que tiveram como fim o levantamento de comunidades, casas de caridade, templos religiosos, cemitérios, etc. Tornaram-se conhecidos o trabalho de algumas personalidades dessa terra, que posteriormente vieram a se tornar líderes de comunidades rurais e urbanas. Dentre eles podemos destacar: Pe. Ibiapina, Antônio Conselheiro, Pe. Cícero, beato José Lourenço, dentre outros.

Barroso¹⁹ diz que em todos os tempos, os templos erguidos aos deuses foram os monumentos mais representativos e admiráveis nas mais diversas épocas. Segundo o autor, as catedrais medievais, assim como os panteões da antiguidade clássica, e, mesmo as igrejas do barroco mineiro, baiano e pernambucano, orgulho da arquitetura e da arte brasileira já foram divulgadas repetidas vezes, não faltando autor para escrever sobre elas. Porém, as modestas igrejas do Ceará, que nunca foi rico o suficiente para cobri-las de ouro, nem bastante esclarecido para projetá-las esplendorosas, têm sido pouco pesquisadas.

¹⁹ BARROSO, F. de Andrade. **Igrejas do Ceará**. Fortaleza: Premium, 2008, p. 8.

Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae: a história natural e etnológica do Brasil seiscentista a partir da obra de arte (1637-1664)

Jônatas Xavier de Souza¹

Período Nassoviano (1637-1644)

Em 1580, Portugal ficou sob o domínio de D. Felipe II de Espanha, que passou a controlar as colônias portuguesas da África e da América. Essa mudança acabou prejudicando a Holanda que, por estar em guerra com a Espanha, foi impedida pelos espanhóis de exercer suas atividades comerciais com aquelas colônias.²

Sentindo-se ameaçados, os holandeses fundaram a Companhia das Índias Orientais, em 1602, empresa que veio a ser responsável pela conquista de muitas colônias espanholas no Oriente, rompendo o bloqueio econômico. No caso do Brasil, tem importância a criação de outra empresa holandesa: a Companhia das Índias Ocidentais (WIC),³ em 1621, responsável pela ocupação de áreas do nordeste brasileiro, além de ações semelhantes na América do Norte,⁴ nas Antilhas e no litoral ocidental da África. O interesse pelo nordeste brasileiro decorria da longa vinculação da burguesia holandesa com os negócios do açúcar. Com sua experiência comercial e o seu poderio financeiro, os holandeses participaram ativamente na implantação da empresa açucareira no Brasil.⁵

No livro *A ferida de Narciso*,⁶ Evaldo Cabral de Mello chama a atenção para o fato de que os anos de lutas provindos das tentativas dos holandeses para dominar a região do nordeste açucareiro causou grande desordem econômica na colônia.⁷ Tanto a açucarocracia quanto os colonos batavos almejavam um espaço de tranquilidade para que pudessem obter lucros com o açúcar. Nesse intuito, a WIC enviou ao Brasil o jovem Conde alemão, de apenas 33 anos, João Maurício de Nassau-Siegen, nomeado governador-geral do Brasil holandês. “Mais precisamente

¹ Mestrando em História pela Universidade Federal da Paraíba/ Bolsista CAPES.

² MELLO, Evaldo Cabral de. **O Negócio do Brasil. Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669.** Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1998.

³ WIC: West Indian Company.

⁴ Na América do Norte a WIC fundou a Nova Amsterdã, atual Nova York.

⁵ MELLO, **O Negócio do Brasil...**

⁶ MELLO, Evaldo Cabral de. **A ferida do Narciso: ensaios sobre História Regional.** São Paulo: Senac, 2001.

⁷ A guerra entre holandeses e pernambucanos durou de 1630-1637. A partir de 1637 é feita a paz e os holandeses prometem: liberdade de culto, garantia de propriedade da terra aos pernambucanos, e empréstimos de dinheiro para recuperação de engenhos e compra de escravos. A WIC passou a organizar a administração, substituindo as Câmaras Municipais pelas *Câmaras dos Escabinos*, nomeando seus funcionários e juizes.

em Pernambuco, Nassau governou entre 1637 e 1644, alto oficial do exército, tinha, apesar disso, predileção pelo convívio com artistas e homens de letras”.⁸

Seu governo tem particular importância na história da cultura brasileira, pelo fato dele ter trazido consigo, em janeiro de 1637, uma comitiva de artistas e cientistas que, sob seu comando e patrocínio, cartografaram e representaram o Brasil de então. Dentre os pintores trazidos por Nassau, se destacam Frans Janszoon Post e Albert Eckhout.

Além de Post e Eckhout, também chegaram ao Brasil em 1637 o médico e naturalista holandês Willem Piso, o latinista e poeta Franciscus Plante e o médico Willem van Milaenem, para se juntar ao pintor amador e cartógrafo Zacharias Wagener, que já servia à WIC em Recife desde 1634, como soldado. George Marcgraf, naturalista que também faria parte da comitiva, chegou a Recife somente no ano seguinte e, assim como alguns militares que já serviam à WIC em Pernambuco, também contribuiu significativamente para o projeto de Nassau.⁹

Os pintores, Post, e, sobretudo Eckhout, romperam paradigmas predominantes no seio da cultura artística colonial de então, “foram os primeiros artistas, não só no Brasil, mas em todas as colônias americanas a ousarem temas de caráter não religioso, e a representarem paisagens locais, natureza morta com flores e frutos do novo mundo, além de indígenas e animais exóticos”.¹⁰

Imortalizadas no seio da *História da Arte*, parte dessa produção artística está reunida nos volumes que formam o *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, uma coleção de imagens que resgata os belíssimos desenhos e pinturas feitos, na sua maioria, por Albert Eckhout, no século XVII, sobre a fauna, a flora e os gentios, durante o período nassoviano. “As pinturas do ‘Teatro’ foram a base para os grandes quadros posteriormente pintados por Eckhout, assim como a famosa série da Tapeçaria das Índias, da Casa Gobelin”.¹¹

⁸ VALLADARES, Clarival do Prado. Revisão crítica e atualidade. In: VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. **Albert Eckhout**: pintor de Maurício de Nassau no Brasil (1637-1644). Rio de Janeiro; Recife: Livroarte, 1981, p. 15-51.

⁹ OLIVEIRA, Carla Mary S. O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: documento ou invenção do novo mundo? In: **Portuguese Studies Review**. Peterborough, Ontário, Canadá, Trent University, v. 14, n. 1, p. 115-138, 2006.

¹⁰ VALLADARES, Clarival do Prado. Revisão crítica e atualidade. ..., p. 113-141.

¹¹ FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro. (eds.). **Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae – Icones Aquatiliium, Icones Volatiliium**. Tradução Padre Mendes. Rio de Janeiro: Index, vol. 1, 1993, p. 5-7.

Não sem efeito, as imagens são a força maior do “Teatro”, abrindo um leque de possibilidades e interpretações sobre o período do Brasil holandês a partir da *História da Arte* e da *História Cultural*. Nesse sentido, em nossa abordagem teórico-metodológica para analisá-las, dialogamos com o método iconológico proposto por Erwin Panofsky¹² que, compreende a representação artística imagética a partir da visão de mundo do artista. Ou seja, a reflexão do artista, sobre a experiência histórica das sociedades, é, portanto, uma representação sobre elas, uma visão permeada de valores, crenças, posições políticas, e que traz consigo, no dizer de Michel de Certeau,¹³ a marca do *lugar social* que ocupa na sociedade que o cerca e que o acolhe ou não.

Em regra, segundo a historiadora Carla Mary S. Oliveira, Panofsky sintetizou a visão sistemática elaborada por Ernst Cassier em seu *A Filosofia das formas simbólica*, “ela remete a estruturas muitas vezes submersas para o observador desavisado, posto que estão fundeadas na cultura à qual o artista pertence e que possui, ela mesma, determinados *valores simbólicos*”.¹⁴ Todavia, argumenta Oliveira, “não se trata, aqui, de considerar qualquer obra de arte como tradução de seu tempo, de forma pura, simples e automática. Contudo, não se pode negar que uma obra de arte é um produto cultural e, assim, traz em si elementos ligados à cultura vivenciada por seu autor”.¹⁵

Desse modo é necessário, segundo Eduardo França Paiva,¹⁶ “observar a fonte imagética como produto condicionado pela forma de olhar de uma época, que envolve as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida idealizada, forjada ou inventada”.

No caso específico do “Teatro” composto, em regra, por pinturas de Eckhout, é imprescindível percebermos a relação que sua arte tem com os interesses do governador João Maurício de Nassau-Siegen. Além disso, devemos notar que as imagens contidas no “Teatro” trazem informações que foram filtradas pelo seu organizador, o médico Christian Mentzel, que dividiu a coleção em quatro tomos de acordo com seu entendimento.

¹² PANOFSKY, Erwin. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas (1932). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). **A pintura: textos essenciais – Descrição e Interpretação**. Coordenação da tradução de magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, Vol. 8, 2005.

¹³ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

¹⁴ OLIVEIRA, Carla Mary S. O cotidiano oitocentista pelos olhos de Debret. In: **Saeculum - Revista de História**. João Pessoa: DH-UFPB, n. 19, p. 218, jul-dez/2008.

¹⁵ *Ibidem*, p. 220.

¹⁶ PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2ª ed., 2006, p. 17.

Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae (1660-1664)

Dentre os quadros levados por Maurício de Nassau do Brasil, após sua saída em 1644,¹⁷ “havia dois volumes de aquarelas e uma grande coleção de pinturas avulsas em óleo sobre papel, voltada essencialmente para a História Natural do Brasil”.¹⁸ Este acervo fazia parte do presente feito pelo Príncipe Nassau a Dom Frederico-Guilherme, Príncipe Eleitor de Brandemburgo e Camareiro-Mor do Sacro-Romano Imperador, em 1652.¹⁹

A coleção nominada de *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* (Teatro das Coisas Naturais do Brasil) surge a partir da decisão de Dom Frederico-Guilherme em recolher seus livros, dispersos por vários lugares do seu reino, em um único e mesmo sítio, de modo a constituírem uma Biblioteca. Entendendo que seria de sumo agrado do seu Sereníssimo Senhor, mais também, pelo seu interesse pessoal em História Natural, Christian Mentzel, médico do Eleitor, no ano de 1660, resolve classificar e ordenar aquele acervo de pinturas avulsas sobre o Brasil do século XVII.²⁰

Sobre o trabalho de pesquisa para organizar as imagens do *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, preciosa coleção sobre os primórdios da História Natural e Etnológica das Américas, concluída no ano de 1664, Christian Mentzel escreve:

No modo de ordenar as imagens, duvidava entre seguir o meu projeto ou antes o já conhecido e publicado do Nobilíssimo Piso. Por um lado, os nomes originais brasileiros começaram a causar-me muito trabalho e tédio. Por outro, como foi feito outrora em relação a Faros e, nos nossos dias, a Estrômboli, era preciso ter em conta os testemunhos de Piso e de Maregrave, que viram as coisas com os seus próprios olhos. Assim aqui surgiram rochedos, ali baixios, mais adiante sirtes e escolhos. Nos livros da história do Brasil e de ambas Índias daqueles nobilíssimos autores, algumas vezes as imagens não correspondiam às descrições; os nomes eram os mesmos que os nossos, mas as figuras nem sempre correspondiam. Em suas obras faltavam algumas coisas que tínhamos ou eram diferentes; a nós faltavam algumas coisas que eles possuíam. Sem seguir sempre e exatamente os passos do Exmo. Piso, não separei, como se diz, os venenos dos contravenenos, mas antes os

¹⁷ Depois da saída de Maurício de Nassau, a administração holandesa tornou-se mais cruel e prepotente no Brasil Colonial. Os proprietários de engenhos passaram a ser tratados com extremo rigor comercial, e os católicos tornaram-se cada vez mais vítimas da intolerância religiosa. MELLO. **A ferida de Narciso...**, p. 29.

¹⁸ FERRÃO; SOARES. **Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae...**, vol. 1, p. 7.

¹⁹ *Ibidem*, p. 7-12.

²⁰ *Ibidem*, p. 20.

misturei atentando, ainda que como diligente observação, para a aparência externa das coisas naturais e daí deduzindo suas afinidades, o que nos parecia mais importante e mais de acordo com a ordem natural das coisas. Aguardávamos que as imagens que nos faltavam, encontradas nos livros já publicados, por ordem do Sereníssimo Eleitor, pudessem ser logo pintadas segundo suas descrições e então serem inseridas em nossa obra. Para tanto, era preciso, após selecionar as imagens afins, deixar, reservados os respectivos lugares. Além disso, algumas das imagens do Exmo. Príncipe [Maurício de Nassau], especialmente as dos dois livros, foram executadas em aquarela, embora muito perfeitas em seus pormenores. Muito acertadamente o Sereníssimo Eleitor proibia que tais aquarelas fossem postas junto com o nosso elenco de maior tamanho e pintado a óleo, determinando que umas e outras constituíssem em separado um próprio **“Teatro”**. Isto exigiu que estas imagens fossem selecionadas e que lhes fossem reservados os respectivos lugares. Consegui finalmente superar as dificuldades e realizar o ingente trabalho, que, todavia, se me tornou mais agradável não só pela lembrança dos anteriores, mas sobretudo pela beleza da obra que dele resultou.²¹ [grifo meu]

Na literatura de Mentzel, percebemos que os dois volumes de aquarelas organizados pelo médico Willem Piso, foram utilizados como documento e fonte teórica na organização das pinturas avulsas em óleo sobre papel sobre o Brasil seiscentista que formam o **“Teatro”**.²² Mentzel organizou as pinturas em quatro tomos (volumes), “incorporados à série *Libri Picturati*, que permaneceram cerca de trezentos anos na Biblioteca do Eleitor na Alemanha”.²³ O TOMO I (*Icones Aquatiliūm*) contém as imagens dos animais aquáticos do Brasil; o TOMO II (*Icones Volatiliūm*) contém as imagens dos voláteis (aves); o TOMO III (*Icones Animalium*) se propõe mostrar as imagens dos animais, desde o homem até os insetos; o TOMO IV (*Icones Vegetabiliūm*) exhibe as imagens dos vegetais. Na dedicatória da coleção é nítida a veneração que Mentzel faz ao seu Senhor.

²¹ MENTZEL, Christian, 1664. In: FERRÃO; SOARES. **Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae...**, vol. 1, p. 20-22.

²² No **Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae**, Christian Mentzel utiliza as letras H.B. para referir-se a “História Natural do Brasil” do Ilmo. Piso, impressa no ano de 1648; e as letras H.U.I. para designar a “História de ambas as índias”, do mesmo autor, publicada no ano de 1658. Já as letras L.P. 1 e 2 são utilizadas para designarem o livro 1º ou 2º do Príncipe Maurício de Nassau. FERRÃO; SOARES. **Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae...**, vol. 1, p. 23-24.

²³ FERRÃO; SOARES. **Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae...**, vol. 1, p. 8.

MÁXIMO HERÓI pelo esplendor do teu Nome e da tua Fama Imortal este meu modesto trabalho há de levantar um Monumento Eterno [...] a Ti, FREDERICO-GUILHERME, ao perene fulgor da tua Glória e do teu Nome, possa eu teu súdito, Christian Mentzel, enaltecer de algum modo [...] a Ti as primícias do nosso mundo. Tudo é a Ti consagrado e dedicado. Vive eternamente com a tua florida Flora e as tuas florzinhas! Protege-me”.²⁴ [grifo em maiúsculo no original]

A coleção em caixa do “Teatro” que possuímos em acervo para realização deste trabalho, trata-se da primeira edição mundial completa produzida em 1993 com patrocínio da SHELL BRASIL.²⁵ Nesta, os textos e as imagens obedecem rigorosamente à ordem dos volumes originais organizados por Christian Mentzel. Os quatro tomos foram organizados em dois volumes (Vol. 1 – *Icones Aquatiliium, Icones Volatiliium*; Vol. 2 – *Icones Animalium, Icones Vegetabilium*). “Os originais encontram-se atualmente na Biblioteca da Universidade Jaguelônica, em Cracóvia, na Polônia”.²⁶

O tomo I traz, em primeiro lugar, as imagens de seres aquáticos menores como as estrelas do mar. Em seguida mostra uma grande variedade de peixes até chegar aos seres aquáticos que vivem, também, em terra, como o caranguejo. Deste tomo, destacamos duas imagens.

²⁴ *Ibidem*, p. 16.

²⁵ O **Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae** havia sido dado como perdido após a Segunda Guerra Mundial. Seu resgate pela SHELL BRASIL só foi possível graças ao Dr. Peter J. P. Whitehead, que localizou aquela coleção de imagens em 1972 na Biblioteca Jaguelônica na Polônia, reunidos aos manuscritos originais de partituras de Mozart como *Così fan tutte act 1 – Marriage of Figaro act 3 e 4*, a *Sinfonia de Júpiter* e uma série de manuscritos de Beethoven, Bach e Brahms. Infelizmente, no ano de 1992, quando se conseguiu autorização da Biblioteca Jaguelônica para fazer a edição com as pinturas, Whitehead faleceu, sem ver sua descoberta publicada na íntegra. FERRÃO; SOARES. **Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae**..., vol. 1, p. 8-9.

²⁶ FERRÃO; SOARES. **Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae**..., vol. 1, p. 4-5.

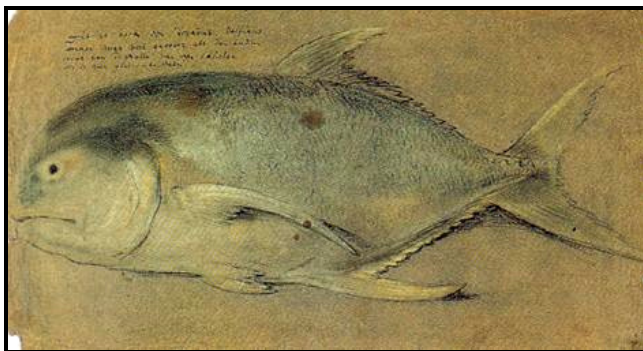


Fig. 1 - Theatrum Rerum Icones Aquatiliūm, *Uribabo*, 1664.²⁷



Fig. 2 - Theatrum Rerum Icones Aquatiliūm, *Guajume*, 1664.²⁸

A primeira imagem trata-se de um peixe dourado (*Coryphaena hippurus*) que guarda relações diretas, conforme João Azevedo Fernandes,²⁹ com “o comer no Brasil colonial”. Tanto que traz um texto em holandês escrito à margem superior à esquerda, mencionando que se trata de um peixe dourado, mas muito maior que os outros; tão grande quanto um bacalhau e muito bom para comer.³⁰

A segunda figura, por sua vez, mostra uma espécie de caranguejo caracterizado pelo forte tom em vermelho. A imagem do caranguejo, por ser a última figura do tomo I, parece, quiçá, querer lembrar ao leitor uma espécie de caranguejos cujos Guarás vermelhos se alimentam, meio que introduzindo o tomo que está por vir.

²⁷ *Ibidem*, p. 67.

²⁸ *Ibidem*, p. 89.

²⁹ FERNANDES, João Azevedo. **Selvagens Bebedeiras: Álcool e Contatos Culturais no Brasil Colonial (Séculos XVI-XVII)**. São Paulo: Alameda, v. 1, 2011.

³⁰ FERRÃO; SOARES. **Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae...**, vol. 1, p. 67.

Não obstante, ao classificar os tomos, Mentzel chama a atenção para a proximidade dos gêneros aquáticos e voláteis:

Efetivamente, como os peixes que sulcam as águas com suas barbatanas, as aves sulcam os ares com as suas assas. E assim como há peixes que, parece incrível, com suas grandes barbatanas saltam em bandos das águas para o ar, assim existem aves que, em busca de alimentos, precipitam-se dos ares para as águas.³¹

Desse modo, Mentzel organiza o tomo das aves, o II, começando com imagens de aves aquáticas e, antes de todas, a dos palmípedes, cujas patas semelhantes a remos atuam como as barbatanas dos peixes. Em sequência mostram-se aquelas que, mesmo não tendo os dedos das patas interligados por membranas, conseguem deslizar sobre o líquido. Seguem-se as cegonhas, os grou e outras aves do mesmo gênero que a Natureza dotou de tíbias e fêmures mais longos, de modo que possam caminhar pelos brejos e á beira das lagoas e dos rios para alimentarem-se de rã e outros animais que emergem das águas.

Depois das aves aquáticas, o tomo II mostra as aves aéreas e terrestres. Primeiro vêm as aves que vivem do rapto, chamadas de rapaces. Depois as mansas e domésticas, como o famoso *Sabiá*, mais próximas aos seres humanos. Por fim vêm as aves noturnas, como que situadas entre as que voam e as que caminham. E assim se faz a transição para o tomo III, que trata dos animais.

Como representante do tomo II, recortamos a figura do *Guará vermelho*, saído da lista de animais ameaçados de extinção do Ibama, pelo fato de ainda existirem populações na região amazônica, litoral do Maranhão, Pará e Amapá.³²

³¹ MENTZEL. In: FERRÃO; SOARES. **Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae...**, vol. 1, p. 92.

³² WILLIS, Edwin; ONIKI, Yoshika. **Nomes Gerais para as Aves Brasileiras**. Américo Brasiliense, Gráfica da Região, 1991.

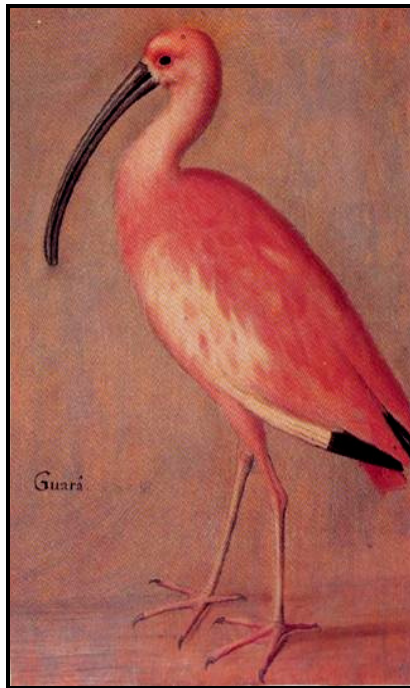


Fig. 3 - *Theatrum Rerum Icones Volatilium*, *Guara*, 1664.³³

A imagem do *Guará* no “Teatro” chama a atenção pelo fato de apresentar uma plumagem cor de rosa. Pois, sua plumagem natural é de um colorido vermelho muito forte, por causa de sua alimentação à base de um caranguejo que possui um pigmento que tingem as plumas (ver Fig. 2). Com efeito, a pintura deve ter sido realizada quando a ave estava no cativeiro, período em que muda sua alimentação, ficando sua plumagem em um tom apagado.³⁴

Quiçá o mais importante do *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, o tomo III nos apresenta uma apreensão iconográfica da história etnográfica brasileira, a partir do qual podemos discutir diversas questões intrínsecas ao texto das imagens. O presente *Icones* inclui as figuras dos animais a começar pelo homem que, segundo Mentzel, sendo o chefe deles, deve vir em primeiro lugar. Em seguida vem o macaco, o maior imitador do homem não apenas nos gestos, mas também no corpo. Seguem-se as espécies de cercopitecos, diferentes dos primeiros macacos pelo menos quanto à cauda. Depois vêm os gatos, ratos, coelhos, raposas, cães, lobos, texugos e outros, ordenados segundo a semelhança de suas formas e ações. Mentzel acrescenta ainda

³³ FERRÃO; SOARES. *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*..., vol. 1, p. 124.

³⁴ SICK, Helmut. *Ornitologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

os insetos e, por fim, os anfíbios por parecerem constituir seres intermediários entre as plantas e os animais. Desse modo, Mentzel confirma a percepção já desconfiada por nós nos dois primeiros tomos: “julguei que seria mais acertado colocá-los (anfíbios) no fim deste volume (tomo III), abrindo assim caminho para os vegetais, sobre o que tratará o IV e último tomo”.³⁵

Na tentativa de organizar os tipos étnicos raciais da terra brasilis, verificamos que Mentzel começa a organizar as imagens a partir dos negros. Entretanto é curioso perceber que os negros ali representados não guardam relações com os escravizados na colônia. Eles usam roupas com tecidos refinados e adornos tipicamente europeus, totalmente incoerente com a condição dos negros e negras escravizados dentro do contexto de exploração colonial, exercido pela Companhia das Índias Ocidentais (WIC).



Fig. 4 - *Theatrum Rerum Icones Animalium, Ejusdem, qui pra'cedente*, 1664.³⁶

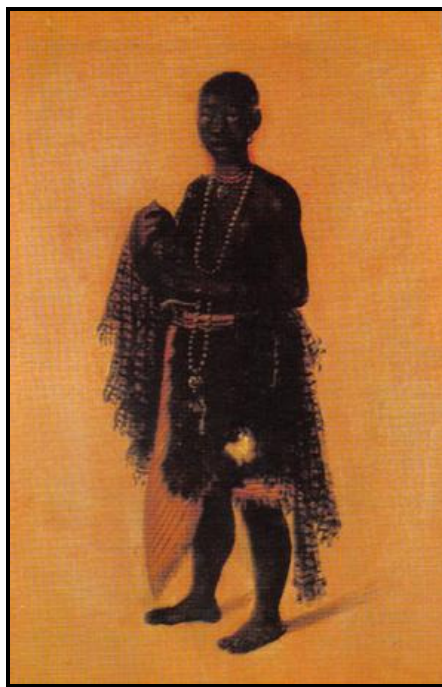


Fig. 5 - *Theatrum Rerum Icones Animalium, Ex Nigrita aliis*, 1664.³⁷

³⁵ FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro. (eds.). **Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae** - Icones Animalium, Icones Vegetabilium. Tradução Padre Mendes. Rio de Janeiro: Index, Vol. 2, 1993, p. 4.

³⁶ FERRÃO; SOARES. **Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae...**, vol. 2, p. 8.

Segundo Oliveira,³⁸ “no conjunto de telas etnográficas ofertado por Nassau a Frederick III em 1652, se juntavam também doze telas com naturezas-mortas e *três retratos de prepostos do Reino do Congo*”.³⁹ Assim, podemos supor, que tais negros sejam os pajens da comitiva africana que visitou o Recife em 1644, vindos do atual território de Angola, quando este era uma parte do grande Reino do Congo.⁴⁰

A embaixada do *Mani Congo* (Rei do Congo) veio pedir a intervenção de Maurício de Nassau junto aos príncipes negros acirrados por interesses europeus. Os negros foram hospedados e recebidos com honras devidas a seus elevados cargos. Organizaram-se muitas festas, nas quais também os negros participaram com suas danças e jogos tradicionais e houve principesca troca de presentes. Depois das conversações os embaixadores voltaram à África e Nassau escreveu ao governador holandês e aos chefes negros aconselhando-os à paz.⁴¹

Segundo Rodrigues,⁴² a fim de agradar o governador Maurício de Nassau, os príncipes negros trouxeram diversos presentes para o conde alemão, destacando-se “colares e braceletes de ouro, uma bacia também de ouro e duzentos escravos escolhidos entre os mais belos”. Em forma de retribuição, Nassau ofereceu aos nobres africanos, “mantos e capas bordados em ouro e prata, chapéus de veludo e castor, roupas e adornos de uso europeu”.

Esses presentes descritos por Rodrigues, tanto os trazidos pelos príncipes negros como os oferecidos por Nassau aos mesmos, podem ser visualizados nas figuras

³⁷ *Ibidem*, p. 11.

³⁸ OLIVEIRA. O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post..., p. 121.

³⁹ De acordo com Oliveira, “a autoria desses três retratos ainda não é unanimemente atribuída a Eckhout, pois em 1960 o historiador de arte H. E. van Gelder os atribuiu ao pintor Jasper Becx”. OLIVEIRA. O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post..., p. 121.

⁴⁰ No século XVII os grandes países colonialistas da Europa disputavam as terras da América do Sul e da África, por causa do tráfico de escravos e materiais de produção. Sob o comando de Nassau, além de dominar o nordeste brasileiro, a WIC financiou uma expedição para conquistar São Paulo de Loanda e a capital da Ilha de São Tomé, região dominada pelos portugueses. Angola ficou então sob as ordens da WIC.

⁴¹ RODRIGUES, Maria Augusta. **Festa para um Rei Negro**. Rio de Janeiro: Carnaval 1971. Disponível em: <<http://www.salgueiro.com.br/S2008/CA.asp?1971>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

⁴² *Ibidem*.

daqueles negros do *Theatrum Rerum Icones Animalium*. Logo, levantamos a hipótese de que Maurício de Nassau, numa seleção prévia dos desenhos e pinturas oferecidas como presentes a Dom Guilherme-Frederico, excluiu representações que vinculasse a imagem da terra brasilis as mazelas sociais, sobretudo com relação à situação dos escravizados.

Dando sequência às representações étnicas raciais contidas no tomo III, Mentzel, por conseguinte, enfatiza o indígena brasileiro. Lembrando que o objetivo central da obra de Eckhout era de representar o nativo brasileiro e das Américas.

Nas imagens alusivas aos povos indígenas, presenciamos no “Teatro” a representação de um índio com feições físicas próximas ao “real”, diferentemente do imaginário europeu do século XVI, difundido, sobretudo pela representação do francês Jean de Léry, que conferia ao índio feições que se aproximavam do biótipo europeu, com pele clara e cabelos ondulados. Nas pinturas do “Teatro” presenciamos o índio tal como ele realmente é, com tom de pele avermelhado, cabelos escuros e lisos, e corpo arredondado, quase sem definições musculares. Assim, destacamos que mesmo antes de produzir seus grandes quadros, “Eckhout marca um processo de inauguração de uma nova forma de representação do outro, comprometida com a fidelidade da imagem [...], deixando para trás, nesse aspecto, a tradição quinhentista”.⁴³

⁴³ SANTOS, Izabel Maria dos. **Albert Eckhout e o Novo Mundo: transformação ou manutenção de imaginários?** João Pessoa: Monografia (Licenciatura em História), DH/CCHLA/ UFPB, 2010, p. 24.

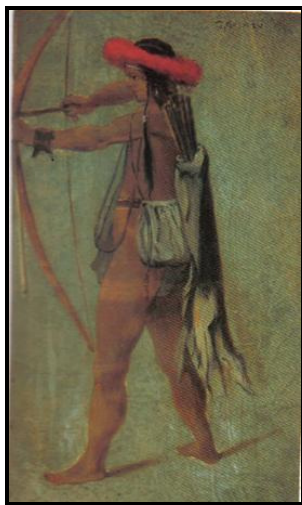


Fig. 6 - Theatrum Rerum
Icones Animalium, *Tapuyarum*
alius venator, 1664.⁴⁴



Fig. 7 - Albert Eckhout,
Mulher Tupi, 1641.⁴⁵



Fig. 8 - Albert Eckhout,
Homem Mestiço, 1641.⁴⁶

Dentre as três imagens em destaque nessa seção, apenas a figura do índio *tapuyarum* pertence ao “Teatro”, as outras duas são produções mais refinadas de Albert Eckhout, aperfeiçoadas em detalhes, possibilitam uma apreensão mais significativa da visão do europeu em relação aos povos indígenas e outros tipos étnicos no espaço incutidor da colônia no século XVII.

No caso da *Mulher Tupi*, a imagem pressupõe uma idéia de aproximação positiva entre aquela nação indígena⁴⁷ com o colonizador europeu, presente na tela, sobretudo pela edificação de uma casa ao fim de uma grande área cultivada. A imagem construída transmite um ar fraternal, amigável e doméstico ao gentio. A índia está vestida com uma saia rústica de algodão branco, traz um cesto sobre sua cabeça com vários utensílios domésticos, inclusive uma rede. Ainda nessa tela, se observa “à sua esquerda um pé de banana-figo (*musa paradisiaca sapientum*) com um cacho carregado, mostrando um alimento básico da dieta colonial”,⁴⁸ e nos seus braços uma criança mestiça, que faz alusão direta ao contato sexual entre brancos e índios. Idéia essa, ratificada na figura seguinte (Fig. 8) com a representação do *Homem Mestiço*.

⁴⁴ FERRÃO; SOARES. *Theatrum Rerum Naturalim Brasiliae...*, vol. 2, p. 8.

⁴⁵ Óleo sobre tela, 265 x 157 cm; Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.

⁴⁶ Óleo sobre tela, 269 x 170 cm; Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.

⁴⁷ *Tupiz*: nação de índios que ocupavam o litoral brasileiro e várias regiões do sertão (interior).

⁴⁸ OLIVEIRA. O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post..., p. 125.

No “Teatro” não há nenhuma imagem que lembre o *Homem Mestiço* pintado por Eckhout. Na visão do pintor holandês, refletindo a cultura histórica de seu tempo, o mestiço, apesar de ser mostrado descalço, parece ser o tipo mais próximo do homem europeu, visto não somente sua aparência com pele mais clara e cabelos compridos, mas por sua integração com a sociedade açucareira, aludida em primeiro plano do lado direito da tela, onde visualizamos uma plantação de cana-de-açúcar. “Mesmo tão semelhante ao europeu, ele está descalço, assim como o tapuia, fato que atesta que embora ele já tenha hábitos e modos europeus, ainda se encontra num patamar inferior ao do homem branco”.⁴⁹

Em tese, a miscigenação do índio com o europeu, representada no mestiço de Eckhout, mostra um estágio da transformação étnica na sociedade colonial, direcionando para o que adviria à etnia do nativo com a presença do negro trazido de além-mar para, escravizado, fazer girar *O Tráfico Negroiro*, um comércio lucrativo para burguesia colonial. Todavia, tais representações, não se restringem apenas a mestiçagem étnico-racial presente na colônia, mais também a “mestiçagem cultural”. Temática essa, que nos remetem as reflexões elaboradas por Serge Gruzinski⁵⁰ sobre o período colonial brasileiro.

De acordo com Oliveira,⁵¹ até hoje alguns pesquisadores, como Elly de Vries,⁵² consideram que o trabalho de Eckhout “*deixou profundas marcas na cultura de seu tempo e dos séculos seguintes*”, transformando o imaginário europeu sobre o Brasil e, em especial, sobre os seus habitantes (negros, índios e mestiços). Todavia, argumenta Oliveira, torna-se “temerário” atribuir esse título a Eckhout no período anterior ao século XIX, visto que muitos poucos tiveram acesso às imagens por ele criadas. Em regra, suas telas e pinturas teriam sido feitas para ornamentar o palácio de Vriburgh, do governado Maurício de Nassau, em Pernambuco.⁵³ A recepção de sua obra pelo grande público só começa a partir do século XIX, quando o Nationalmuseet, em Copenhagen – Dinamarca, passa a abrigar suas obras.⁵⁴

⁴⁹ SANTOS. **Albert Eckhout e o Novo Mundo...**, p. 30.

⁵⁰ GRUZINSKI, Serge. **A Colonização do Imaginário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁵¹ OLIVEIRA. O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post..., p. 136.

⁵² VRIES, Elly de. Eckhout e o Novo Mundo. In: VRIES, Elly de; DOURADO, Guilherme Mazza (orgs.). **Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002)** – Catálogo da Exposição. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 157-165.

⁵³ BRIENEN, Rebecca Parker. **Visions of savage Paradise: Albert Eckhout, court painter in colonial Dutch Brazil**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

⁵⁴ Oliveira escreve que “se considerarmos a série de cartões preparados por Eckhout e usados, décadas mais tarde, como base para a tecelagem de duas séries da Manufacture des Gobelins, na França, o único outro conjunto conhecido de imagens de sua autoria sobre o Brasil está nos desenhos e esboços reunidos nos quatro volumes do **Theatri Rerum**

Além disso, o mesmo tom amigável e civilizado presentes nas obras de Eckhout em que figura os povos indígenas da nação *Tupi*, não condiz com as imagens que representam a nação *Jé* ou *Tapuia*⁵⁵. Percebe-se nessas imagens um cenário carregado de elementos que aludem ao gentio como um ser selvagem, bárbaro e incivilizado. Na figura do índio *tapuyarum* (Fig. 6), por exemplo, identificamos adornos tipicamente indígenas, porém com apologia a uma realidade quiçá “violenta”. O índio aparece usando um cocar de plumas vermelhas, ostentando ameaçadoramente um arco flecha, utilizado para pescar, caçar e matar os inimigos de guerra. Essa representação confere ao índio um *status* de ser isolado e sem contato com o homem branco.

Não obstante, em consonância com o pensamento de Oliveira⁵⁶ e Santos,⁵⁷ concordamos que Eckhout representou costumes indígenas a partir de uma visão estereotipada que prevalecia então no pensamento europeu, contribuindo para a manutenção do imaginário existente no período de então. Ou seja, “embora o índio, através das suas telas, tenha passado a ser retratado de forma fidedigna, ele continuou sendo concebido como um ser selvagem e incivilizado”.⁵⁸

O último tomo do “Teatro”, o IV, trata das plantas. Já na introdução do volume, falando a partir do seu tempo (1664), Mentzel escreve que não pode oferecer uma disposição exata das ervas e árvores da terra brasilis.

Muitos tentaram fazê-lo mas ninguém ainda conseguiu, pois é tão grande a majestade desta ciência das plantas, tal a sua vastidão e infinitude, que jamais alguém pode dizer com verdade tê-la alcançado. Os que propuseram escrever sobre os vegetais conhecidos até o presente têm procurado ordená-los em certos gêneros e classes.⁵⁹

Com efeito, o *Icones Vegetabilium* não trata de todas as plantas, nem fornece as imagens de todas elas. A proposta reside, então, em apresentar apenas as plantas de uma região do Brasil e, ainda assim, quiçá somente de algumas ou até pouquíssimas das existentes. “Nem mesmo aos Excelentíssimos Piso e Marcgraf, que foram os

Naturalium Brasiliae, hoje pertencentes à Biblioteka Jagiellonska, em Cracóvia, na Polônia.” (OLIVEIRA. O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post..., p. 136) [grifo em negrito no original].

⁵⁵ *Jé* ou *Tapuia*: índios que ocupavam o Brasil central.

⁵⁶ OLIVEIRA. O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post...

⁵⁷ SANTOS. **Albert Eckhout e o Novo Mundo...**

⁵⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁹ MENTZEL, Christian. 1664. In: FERRÃO; SOARES. **Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae...**, vol. 2, p. 72.

primeiros a recolhê-las sob os auspícios do Ilustríssimo Príncipe Maurício de Nassau, foi possível conhecer todas as plantas do Brasil”.⁶⁰

Além disso, Mentzel demonstra a obscuridade e dificuldade em classificar quanto aos nomes as figuras dos vegetais que possui em acervo, esclarecendo que, o que nas imagens do *Theatrum Rerum Icones Vegetabilium* vem com um nome, nos trabalhos de Piso e Marcgraf, não poucas vezes, aparecem com outros nomes na língua nativa.

Por vezes as próprias figuras diferem umas das outras [...] a pág. 114 de sua “História de ambas Índias”, o próprio Excelentíssimo Piso, sob o título de “Mandihoca”, mostra estas diferenças na designação das plantas e das coisas naturais do Brasil, advertindo o leitor para que não se deixe confundir por tanta variedade de nomes.⁶¹

Por fim, Mentzel pede que se perdoe, se não seguiu sempre a mesma ordem na disposição das plantas do Brasil ou das suas figuras, ora ele separa em diversos lugares, ora as uni com as suas congêneres. A título de dirimir qualquer dúvida, o autor elege como juiz o índice das Plantas, que se encontra no final do tomo IV. Para representá-lo imagetivamente, selecionamos a imagem de um vegetal típico na região amazônica, a *Mangaba*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 72 e 74.



Fig. 9 - Theatrum Rerum Icones Vegetabilium, *Mangaba*, 1664.⁶²

Dentre outras frutas como *açaí*, *cupuaçu*, *bacuri*, *araçá*, *bacaba*, *muruci*, *taperebá* e *uxi*,⁶³ a *mangaba* é conhecida em Belém, capital do estado do Pará, por fazer parte das muitas opções de sabores de sorvete que a cidade oferece. Seu clima tipicamente equatorial, quente e úmido, é um convite para apreciarmos tais iguarias.

A presença dos frutos representados no fechamento do “Teatro”, em diálogo com os outros tomos da coleção, termina por nos transmitir os mesmos ideais intrínsecos à obra sobre tela de Albert Eckhout, caracterizada pela junção dos diversos ícones. Formado na escola flamenga, Eckhout transparece em suas pinturas uma representação de riqueza, fartura, fertilidade e bonança da terra brasilis, atendendo aos interesses da Companhia das Índias Ocidentais (WIC), patrocinadora do governo de João Maurício de Nassau-Siegen no Brasil seiscentista.

⁶² FERRÃO; SOARES. **Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae...**, vol. 2, p. 123.

⁶³ LORENZI, Harri. **Frutas brasileiras e exóticas cultivadas (de consumo in natura)**. São Paulo: Instituto Plantarum de estudos da flora, 2006.

A riqueza do Pilar: um estudo morfológico da talha da capela-mor da Igreja da Irmandade do Santíssimo Sacramento em São João del-Rei

Lucas Lopes Cardoso¹

Muito já se escreveu sobre o estilo Barroco e sobre os exemplares desse estilo presentes em monumentos eclesiásticos do século XVIII nas Minas Gerais. Porém, o projeto intitulado *Catálogo sistemática para a informatização do patrimônio histórico - artístico de São João Del - Rei: monumentos eclesiásticos do século XVIII - estudo morfológico da talha da capela - mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar* visa identificar, escutar as origens, as razões e as funções das formas que ali se apresentam ricamente talhadas por um artista ainda não identificado. O estudo formal da talha da capela-mor visa ainda contribuir para a construção de uma pesquisa acadêmica mais abrangente relativa à história da arte barroca sanjoanense.

Este estudo morfológico não pretende expor qualquer filosofia, qualquer teoria sobre o estilo barroco, no qual se insere o referido conjunto de retábulos, mas limitar-se a descrever os fenômenos formais ali encontrados e perceber a dinâmica religiosa, cultural e social da sociedade mineira em que esse monumento foi construído.

A pesquisa desenvolvida e aqui apresentada nessa comunicação busca colaborar para a compreensão estética do presente objeto de estudo dentro do conjunto arquitetônico ao qual pertence, observando em suas formas e sua iconografia a evolução e/ou a junção de fenômenos artístico-decorativos tanto de inspiração teológica quanto estilística.

O barroco quando compreendido como um movimento de caráter político, religioso e principalmente artístico fortemente presente na história de Minas Gerais não deve ser desarticulado da abundante descoberta de ouro e da sua exploração na mesma região.

Devido à grande profusão aurífera, a região mineradora foi alvo de uma onda de migração que teve como protagonistas exploradores, colonos, portugueses, negros, religiosos, mestiços, grandes proprietários e outros. Nesse cenário de evoluções e transformações ocorre a evolução urbana de São João del-Rei, onde as Ordens Terceiras e as irmandades católicas, como em outros pontos das Minas, vão promover a explosão em quantidade e qualidade de um rico conjunto de edificações eclesiásticas. O Barroco mineiro é, portanto, impulsionado pela riqueza trazida pelo ouro em abundância, e em suas recriações e adaptações técnicas e materiais do estilo desenvolvido originalmente na Europa vai despontar, segundo a avaliação de muitos historiadores, como um marco nas manifestações artísticas internacionais. Isso se dá pela presença de numerosas características essencialmente locais – originais – mas

¹ UFSJ.

que mantêm, como no estilo europeu, a coesão harmônica entre arquitetura, pintura e escultura essencial para a constituição da linguagem barroca.

O historiador Caio C. Boschi defende que foi a urbanização e a exploração aurífera na região mineradora o motor impulsionador da demanda de vida social e política que ali se desenrolou em íntima ligação com as atividades artísticas:

A análise histórica das atividades artísticas e artesanais desenvolvidas em Minas Gerais Colonial não pode ser empreendida sem que nos reportemos ao estudo da sociedade e das relações sociais que a elas estavam subjacentes. Para tanto, porém, há que se tomar certas precauções. Por exemplo, é compreensível que a primeira idéia a aflorar seja a de que tal análise se assentaria sobre o clássico binômio senhor - escravo. Seria um engano assim proceder, de vez que a adoção da forma de trabalho compulsório, definindo os extremos das relações sociais prevalentes na região, não anulava a possibilidade da existência de outros segmentos sociais no interior daquela sociedade, o que, de resto, efetivamente ocorreu.²

Partindo do estudo realizado pela pesquisadora Myriam Ribeiro na obra “O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus”, temos uma importante constatação relacionada ao ou aos “estilos” de decoração empregada na arte colonial mineira. Nos primeiros anos da década de 1760, diz a autora, os elementos característicos do vocabulário ornamental da última fase do barroco joanino começam a ilustrar retábulos e painéis em diferentes localidades de Minas Gerais sem necessariamente ligações diretas entre si.

Na construção de sua narrativa, Myriam Ribeiro chama a atenção para o estilo individual dos artistas e artífices responsáveis pelas “talhas e imagens dos novos templos”, ou seja, dos monumentos eclesiásticos construídos na região de Minas Gerais durante e depois da descoberta e extração mineral. Para Myriam Ribeiro, é possível descrever uma tipologia dos retábulos de altar produzidos pela arte colonial mineira a partir de comparações e cruzamento de referências estilísticas. A autora em seu estudo ainda aponta que nos anos de 1745 e 1760 em Minas Gerais há uma “nítida influência dos estilos ornamentais franceses Luis XIV e Regência, em concorrência com a influência italiana então predominante”. Aqui é importante destacar que em 1750 a construção da capela-mor da matriz do Pilar de São João del-Rei já estava finalizada e com o douramento completo.

Como técnica escultórico-decorativa, a talha constitui o mais importante elemento na conformação do espaço interno das igrejas coloniais, pontua a

² BOSCHI C, Caio. **O Barroco Mineiro**: Artes e Trabalho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 9.

pesquisadora Sandra P. de Faria Alvim em seu estudo sobre a talha das igrejas coloniais do Rio de Janeiro construídas até o século XIX. Seus estudos também podem em grande parte serem aplicados na análise das igrejas coloniais mineiras do mesmo período.

Ainda de acordo com a pesquisadora Sandra Alvim, para se compreender os efeitos causados pela talha na composição decorativa do barroco, é preciso primeiramente verificar sua distribuição “nas superfícies e sua organização, levando-se em conta a silhueta, o volume, as linhas, a cor e o relacionamento da talha com seu suporte.” Sobre a classificação tipológica da talha, a autora destaca sua importância para a datação de modificações e evoluções compositivas e do seu papel espacial. A classificação tipológica ainda possibilita a associação das alterações com as diferentes fases da arquitetura barroca religiosa.

O estudioso francês Germain Bazin em “Arquitetura religiosa barroca no Brasil” nos informa que poucos foram os exemplares da talha do século XVII que se preservaram, e que apenas a partir de 1750 que em Minas Gerais foram criados os novos tipos de conjuntos de retábulos, talhas peculiares. Seguindo uma linha de tempo histórico-cronológica relacionada à construção dos conjuntos de retábulos na Espanha e Portugal, Bazin destaca alguns elementos como forma, decoração, estilo de composição e outros que lhe permitiram propor uma classificação dos retábulos em tipos, numerados de um a doze, cada um deles com uma característica morfológica principal, determinando ainda seu período de domínio entre os artistas. A criação dessa classificação por Bazin é importante no presente estudo, pois possibilitam principalmente detectar as heranças estilísticas e as contribuições regionais presentes na capela.

Porém, o próprio Bazin pontua o quanto é difícil o estudo da arte da talha no Brasil colonial em consequência do emaranhado cronológico-estilístico presente nas construções religiosas do século XVIII em comparação com o processo de construção do estilo que ocorre na Europa. Em relação aos altares e ornatos de coro dos interiores de igrejas de Portugal, aqui destaco que é da metrópole que vem essa tradição decorativa para a colônia. Bazin escreve:

É difícil acompanhar a linha de evolução dessa arte, por causa da própria riqueza de formas por ela criada, da sua sobrevivência e de suas interferências. Quando uma nova forma surge, as antigas ainda permanecem durante algum tempo, rejuvenescidas somente pela adoção do *décor* em moda. Efetivamente, é preciso distinguir a evolução da estrutura da evolução do estilo ornamental, que nem sempre coincidem. Além do mais, a

interferência das formas gera curiosos produtos híbridos; também a distância entre as províncias é um motivo de atraso.³

A dificuldade em acompanhar a linha de evolução de estilos de retábulos não é diferente nas construções eclesiásticas coloniais do século XVIII na região de Minas Gerais. Um exemplo disso é o próprio conjunto de retábulos em questão, que, construído no mesmo período que aos da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes, apresenta características diferentes de estilo. Neste caso, ainda há outra questão intrigante sobre essa diferença dada à proximidade geográfica das vilas que abrigam os monumentos. Porém esta é uma questão para a qual não atentaremos, não porque seja irrelevante, mas sim porque o foco deste estudo é uma análise morfológica.

A metodologia utilizada na produção deste estudo retoma aquela proposta pelo projeto de catalogação, mas com as adaptações no que tange à etapa de um conhecimento morfológico do conjunto de retábulos da capela. Partindo do pressuposto, definido pela doutora em Arquitetura e Urbanismo Elaine Caramella, de que cada artista lê e interpreta os materiais disponíveis para a execução de sua obra, cada artista proporia um código próprio, um estilo próprio de criar e perceber suas referências. Também no processo de investigação de fontes documentais relativas ao período da construção da capela-mor sob guarda do Arquivo Paroquial buscamos encontrar algum dado, data ou citação sobre o artista responsável pela obra. Porém, as fontes documentais nada nos revelaram sobre este aspecto. A pesquisadora Lygia Martins Costa em 1989 escrevendo sob a importância dessa capela-mor enaltece a grandiosidade escultórica de tal artista: “Estamos diante de uma grande artista. Português, a formação profissional feita em Lisboa, familiarizado com o que de melhor se produzia na capital do Reino e certamente um colaborador desse patrimônio. Executor dos mais capazes, entalhador e estatuário.” Sem saber seu, o conjunto de retábulos da capela-mor, arco-cruzeiro e a dupla de púlpitos de sua autoria, são um dos monumentos eclesiásticos mineiros mais ricos na apresentação da talha, que ali é abundante e da mais elevada qualidade artística. Esse artista é conhecido como o Mestre da Matriz de São João del-Rei.

Como já foi pontuado, a grande explosão da arte barroca religiosa em Minas Gerais tem estreita relação com a abundante descoberta de ouro nessa mesma região e sua maximizada extração. O cedro e a pedra-sabão foram materiais abundantemente utilizados nas edificações barrocas mineiras. Este último material natural transformou-se numa marca de suma importância para a identificação e caracterização das formas artísticas especificamente mineiras. Seu uso abundante na cantaria e em especial nas portadas das igrejas foi um divisor de águas em relação ao estilo apresentado nas áreas litorâneas do Brasil colônia, onde imperavam os

³ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983, p. 256

modelos portugueses e mesmo o uso de materiais importados e talhados diretamente na metrópole.

A história da fundação de São João del-Rei não difere da história das origens de outras famosas cidades históricas de Minas Gerais. Foi em 1704 que o bandeirante Antônio Garcia da Cunha, por ocasião da descoberta de ouro, fundou o arraial que deu origem a esta cidade. Porém, foi o Governador da Capitania reunida de São Paulo e Minas Gerais que lavrou o auto de criação da Vila de São João Del-Rei em 8 de dezembro de 1713, pois o arraial que possibilitou seu surgimento, o núcleo inicial bandeirante, já havia progredido, comportando então as condições de administração e instituições sociais básicas, no entender das forças maiores administrativas presentes no Brasil Colônia, tais como: a Igreja, a Justiça e o Município. "A paróquia de São João é das mais antigas de Minas. Antecede à Vila e deve ter sido criada entre 1708 e 1711".⁴

O primeiro edifício eclesiástico onde funcionou a Matriz do Pilar de São João del-Rei estava localizado no Morro da Forca, hoje atual Bairro do Bonfim. "A Igreja do Pilar, de São João, começou como simples capela bandeirante, construída por volta de 1703".⁵

Sobre a construção do novo edifício para a Matriz do Pilar, o historiador Luís de Melo Alvarenga escreveu:

Estando esta igreja muito estragada e fora do centro da Vila, a Mesa Administrativa da Irmandade do SS. Sacramento pediu autorização para construir nova Matriz, mais no centro, bem como, com a demolição da antiga, aproveitar o material ainda em bom estado.

A licença para construir foi concedida no dia 12 de setembro de 1721, pelo Licenciado Gaspar Ribeiro Pereira, Tesoureiro - mor Dignidade na Sé Catedral da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, Provisor e Juiz das Justificações.

De posse da autorização iniciaram logo a edificação.

O principal autor da construção da atual Matriz de Nossa Senhora do Pilar foi o Capitão-mor Francisco Viegas Barbosa, que, de início, deu, de esmola, mil oitavas de ouro além 'de seus negros para o trabalho da dita obra e outras muitas despesas com que assistiu', sendo ainda de notar que foi administrador zeloso.⁶

⁴ MAIA, Tom; FRANCO, Afonso A. de Melo; MAIA, Thereza R. de Camargo. **São João Del-Rei & Tiradentes**. São Paulo: Ed. Nacional; Rio de Janeiro: Embratur, 1978, p. 7.

⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁶ ALVARENGA, Luís de Melo. **Catedral basílica de Nossa Senhora do Pilar**. São João Del-Rei, 1994, p. 13.

De acordo com as informações encontradas na obra "Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar" escrita por Luís de Melo Alvarenga, sabemos que em 1732 a capela-mor estava pronta, porém sem o douramento e a pintura. "No ano de 1737, por alguns meses a Matriz passou a funcionar na Capela do Rosário, o que faz supor estar nessa ocasião em andamento, grandes obras no interior do templo".⁷ Ainda nos orientando pelo o que escreveu Alvarenga, em 1750 a capela-mor da Matriz do Pilar já estava com sua construção finalizada, como se encontra nos tempos atuais.

O primeiro procedimento que tomamos no processo de identificação e descrição morfológica do conjunto de retábulos da capela-mor foi o de isolar cada um de seus elementos constitutivos. Cada um desses elementos passou por uma análise individual em que procuramos ressaltar seus aspectos funcionais, quantitativos e simbólicos dentro do conjunto ao qual pertencem. Em seguida, procedemos a uma descrição das especificidades formais do conjunto dos retábulos, realizando um elenco de suas singularidades formais e um levantamento das heranças estilísticas ali presentes. Com isso, buscamos compreender a articulação entre a forma e o conteúdo cultural que possibilitou o surgimento dessa singular obra de arte religiosa em terras sanjoanenses.

A morfologia dos retábulos europeus remete-se mais comumente à forma das portadas de igrejas românicas e à forma dos arcos triunfais antigos, com a apresentação de colunas torsas salomônicas ou berninianas, e até mesmo aliando características destes dois estilos formais de colunas. No Brasil, foi com um caráter religioso que se deram as primeiras manifestações artísticas. A ordem religiosa dos jesuítas foi a responsável pelas primeiras edificações eclesiásticas erguidas nas terras da colônia portuguesa durante o século XVI. Foi essa ordem igualmente a responsável pela implementação da decoração maneirista de interiores em capelas simples situadas em pequenas vilas de colonizadores, de acordo com as informações de Walter Zanini.

As igrejas tinham nave única, com altares laterais, ladeando o arco-cruzeiro. Os retábulos eram de pedra lavrada ou de madeira. O estilo era sóbrio, numa linguagem própria do espírito renascentista, especialmente aquela cultivada na Espanha, onde tanto o pequeno objeto como a catedral recebia o mesmo tratamento. Uma única linguagem era a do ourives, do escultor, do entalhador, do arquiteto. Daí, também, a extrema semelhança, por exemplo, entre a portada principal de uma igreja e o retábulo de sua capela-mor.⁸

⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁸ ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 106.

O modelo jesuítico de retábulos é o modelo que primeiro apresenta as manifestações artísticas com características nacionais, tendo como um de seus principais elementos formais "colunas de discreta ornamentação floral no terço inferior do fuste, e provida de delicadas caneluras no resto da altura". Já em sua segunda fase da decoração religiosa de interiores, temos o aparecimento de um estilo de retábulos relacionados com as ordens religiosas franciscanas e carmelitas.

Outra família de altares, cuja origem entre nós é ligo obscura, talvez ligada aos franciscanos ou carmelitas, também participa de velhas igrejas jesuíticas. Compõem-se tais retábulos de algumas colunas torsas, ditas "salomônicas", as quais, enquanto ladeiam o nicho central da imagem, unem-se superiormente umas as outras em arquivoltas, formando arcos concêntricos. Esta segunda categoria de retábulos já pressupõe uma decoração mais ampla tanto pelas paredes laterais como pelos forros.

A licença barroca já se mostra, invadindo e integrando o altar à arquitetura interna, abandonando a singeleza e a compostura classicizante do Maneirismo.

Esses dois principais tipos de retábulos de nossas igrejas pioneiras, sendo o jesuítico o mais antigo. O segundo tipo imperou no século XVII e, ao que parece, ainda foi empregado no século seguinte. Há muita imprecisão e carência de informações exatas sobre a construção das igrejas brasileiras antigas e a execução de seus retábulos. No século XVIII, excetuando as igrejas mineiras, as demais construções religiosas sofreram intervenções confusamente descritas, de modo que não se pode precisar como as suas soluções decorativas se sucederam no tempo.⁹

A decoração religiosa de interiores que se desenvolveu nas construções das igrejas financiadas pelas poderosas irmandades religiosas na região de extração do ouro, Minas Gerais, foi exemplo da explosão dos exageros formais e ornamentais do Barroco. As colunas torsas, com a acentuação do movimento que proporcionam e os efeitos de luz que provocam, os elementos decorativos representando a Glória com sua forte mensagem de união do divino com o natural, proporcionando sem medidas um imenso efeito teatral e catequético, a multiplicidade dos elementos decorativos, tudo isso faz a singularidade das obras de retábulo do barroco mineiro. A capela-mor da Matriz do Pilar de São João del-Rei não foge destas características, que surgem no final do século XVII e início do século XVIII, testemunhando uma transição da decoração maneirista para a barroca.

⁹ *Ibidem*, p. 107.

O vocabulário ornamental maneirista, baseado essencialmente no recorte monótono e estéril, foi abandonado em favor de um novo vocabulário (fitomorfo) formado em sua essência de ornatos em espiral de folhas de acanto em grande escala e de ramícelos de videira. Estes sobem, particularmente, ao redor das colunas torsas, segundo o tipo denominado "coluna salomônica". Um ritmo unitário percorre todo o movimento do conjunto, ritmo baseado no princípio da ascensão em espiral que rege tanto as colunas quanto os ramícelos, enquanto que, no retábulo maneirista, o ritmo é contido pelas rupturas, pela quebra de linhas da estrutura, e pelos inúteis recortes do ornamento. No retábulo barroco no fim do século XVII, a torção das colunas produz uma sensação de esforço notável, que, nas obras espanholas, chega ao gigantesco, mas que no retábulo português está sintonizado numa harmonia de conjunto, graças ao arco de volta redonda que arremata a composição.¹⁰

O conjunto de talhas da capela-mor da Matriz do Pilar é reconhecido como uma das mais excepcionais representações em talha barroca presentes em solo brasileiro apresentando características que se enquadram no chamado estilo Dom João V. Estas características são as colunas torsas com o terço inferior estriado e sulcos decorados com guirlandas de flores, a presença de panejamentos simulados, de festões, volutas e cartelas, entre outros mais.

Posicionada bem acima do arco-cruzeiro, que marca o limite da nave principal da igreja com o início da capela-mor, temos a tarja (escudo) da capela-mor. Também aparece entre a secção do frontão, no centro do escudo, o monograma talhado da Irmandade do Santíssimo Sacramento, irmandade com o principal culto e devoção na igreja e também a responsável pela administração da igreja pelo financiamento da construção da mesma.

O cálice com a hóstia consagrada, que é o monograma da Irmandade do Santíssimo Sacramento, aparece talhado no centro da cartela, envolvido por raios dourados e ladeado por dois querubins de asas vermelhas. Essa cartela apresenta em sua base e em seu coroamento diversas rocalhas com conchas talhadas que evocam a devoção mariana. Seus suportes e limites vêm arrematados com volutas. Abaixo do cálice estão colocados outros dois querubins. Ladeando a tarja da irmandade estão dois anjos com feições femininas em posição de apresentação da tarja. São anjos de corpo inteiro, dotados de grandes asas e vestimentas com panejamentos simulados.

¹⁰ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983, p. 263.

Estes dois anjos de corpo inteiro ultrapassam a altura da tarja; suas vestes esvoaçantes caem sobre a arquitrave. Eles estão em posição de sustentação do escudo, apresentam suas vestimentas nas cores vermelha, azul e dourado.

O arco-cruzeiro é um elemento arquitetônico que separa a nave central da capela-mor. Ele tem sua origem formal no arco de triunfo romano. Na matriz do Pilar ele se apresenta com uma altura que atinge a cimalha curva. No seu intradorso, podemos ver o enxadrezamento florido do estilo Luís XIV representado por fileiras de guirlandas de flores. Tanto do lado direito quanto do esquerdo do arco, estão talhadas duas rocalhas de conformação assimétrica, cada uma com um querubim. No limite do arco, em seus dois lados, temos pilastras que em seus limites superiores apresentam volutas como arremates e em seu corpo trazem grinaldas de flores talhadas em motivos ornamentais. No corpo médio do arco-cruzeiro temos pilastras compósitas, com capitéis detalhadamente esculpido com folhas de acanto e base talhada em caneluras ou estrias e grinaldas de flores e rocalhas talhadas no corpo das pilastras. Partindo dos dois lados do arco-cruzeiro, o conjunto da talha da capela apresenta uma cornija cujo douramento está restrito aos elementos ornamentais, tais como as folhas de acanto, os frisos e corpo denticulado que se estende até o coroamento do altar-mor. Essa cornija é um elemento de destaque em toda a arquitetura de interior da Matriz, pois possui a função fundamental de unificação da talha do arco-cruzeiro com a talha do altar-mor, dotando ainda de unidade arquitetônica todo o conjunto de retábulos da capela-mor.

Com moldura de godrões, há nas paredes laterais da capela-mor dois grandes painéis pintados em suportes retangulares que foram trazidos da corte. Um deles representa *A Última ceia* de Jesus Cristo com seus discípulos e o outro representa *Jesus Cristo em visita na casa do fariseu*. Ambos é, possivelmente, de autoria de Vieira de Matos, de acordo com os estudos da autora Lygia Martins Costa. Estes dois painéis estão posicionados um de frente para outro e vêm ladeados por hermas compostas por rocalhas em suas bases, estípites em forma de pilastras afiniladas, grinaldas de flores e anjos de meio-corpo posicionados acima dos estípites e em posição de suporte para os capitéis compósitos. Estes últimos fazem o arremate das hermas, que totalizam oito e estão distribuídas em grupos de quatro sobre as paredes laterais da capela-mor.

Por virem posicionadas no corpo médio do conjunto de retábulos, criando uma solução de unidade entre o embasamento e coroamento do retábulo, a impressão que espectador tem é que essas hermas também têm a função de dividir os elementos ornamentais pintados daqueles talhados nas paredes da capela-mor.

Além dos painéis pintados vindos da corte, há nas duas paredes laterais, entre as hermas, pinturas ilusionistas retratando vasos de flores sobre um mobiliário barroco que possui, por sua vez, traços semelhantes àqueles da talha da capela-mor (figura 17). Estas pinturas ilusionistas remetem à melhor produção do barroco europeu no que diz respeito às características do ilusionismo – *trompe l'oeil* – típico desse estilo

teatral que deseja seduzir o fiel. As molduras dessas pinturas são 'faiscadas' ou em 'pedra fingida', ou seja, são molduras pintadas que buscam imitar as características da superfície do mármore, acentuando ainda mais o efeito de ilusionismo.

Na extremidade superior destas molduras, há rocalhas assimétricas talhadas e de qualidade excepcional. Já na extremidade inferior, as rocalhas são simétricas e talhadas com volutas e conchas. Ainda nesta extremidade, existem outras rocalhas pintadas sobre as paredes. Há um total de quatro pinturas ilusionistas, duas do lado direito da capela-mor e duas do lado oposto. Duas delas procuram criar a ilusão de aberturas de janelas por meio de efeito de luz e sombra.

Em todo o conjunto de retábulos da capela-mor, o artista ainda não identificado fez um grande uso de rocalhas esculpidas e pintadas, assimétricas e simétricas, em tons dourados, preenchendo os espaços e ao mesmo tempo unificando o conjunto do retábulo. No embasamento das paredes laterais temos preciosos exemplos destes dois recursos utilizados pelo artista. É preciso também destacar as cartelas que existem neste embasamento, ladeadas por rocalhas pintadas e compostas por rocalhas talhadas em motivos de conchas, volutas e decorações florais, sendo acompanhadas por querubins, representados pelos pares de asas e a cabeça, e anjinhos de corpo inteiro em posição de vôo.

No embasamento das duas paredes laterais da capela-mor também existem barrados inferiores e pinturas monocromáticas azuladas que representam passagens bíblicas de rica perspectiva. Essas pinturas de cenas bíblicas imitam os azulejos que, em outros locais do Brasil compunham arremates de embasamento (por exemplo, na igreja de N. S. da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro). Este tipo de *décor* tem sua origem no uso de azulejos com funções decorativas, tendo em vista que a utilização de azulejos foi uma solução de revestimentos que se expandiu durante a segunda metade do século XVII. Na capela-mor da Matriz do Pilar, essas pinturas azuladas imitando os azulejos estão presentes desde o limite do altar-mor até o limite do arco-cruzeiro. O total destas pinturas no embasamento do retábulo nas paredes laterais ultrapassa o número de dez.

O altar-mor, rico em detalhes, tem em seu coroamento a figura talhada de Deus Pai. Este é sobreposto pela representação do Espírito Santo em forma de pomba ladeada, por sua vez, por dois pequenos anjos. O anjinho do lado esquerdo está segurando um globo que pode ser uma representação do globo terrestre. Atrás da pomba figurando o Espírito Santo, há uma explosão de raios dourados que ultrapassam os anjinhos. Nos cantos inferiores do coroamento, existem dois querubins posicionados sobre volutas, e nos cantos superiores também há dois querubins, um de cada lado.

A representação de Deus Pai está em posição de inclinação acentuada e avança sobre o forro, o que permite a conclusão de que a intenção do artista foi criar uma aproximação da representação religiosa com os fiéis e uma maior articulação com os outros elementos formais da retábulo. O panejamento simulado das vestimentas de

Deus Pai é de qualidade exuberante, dotado de grande qualidade escultórica e de uma precisão capazes de criar de modo convincente o efeito de movimento.

Ao lado de todo este conjunto da representação da Santíssima Trindade, existe a representação de dois anjos adultos novamente interpretados com traços femininos. Estes anjos descem sobre a secção do frontão, que tem seu arremate em volutas. Por trás destes anjos adultos, passam guirlandas florais douradas que seguem até um outro par de anjos adultos, um de cada lado, posicionados sobre duas volutas acima da cornija. A posição desses quatro anjos adultos do coroamento do altar-mor produz uma ação teatral que direciona o olhar do fiel pra o grupo da Santíssima Trindade.

No corpo médio do altar-mor e entre colunas salomônicas estão dois nichos com as imagens de São João Batista Menino e de São José. Estes nichos apresentam em sua composição formal, diversos elementos típicos: lambrequins, sanefas, pedestais em 'pedra fingida' e cortinas talhadas com uma rica ilusão de movimento. Sobre cartelas com rostos de querubins estão colocados motivos florais e de conchas talhados. Tanto do lado esquerdo do altar-mor como do lado direito há dois pares de colunas salomônicas com seus terços inferiores compostos por estrias ou caneluras e por lintéis. Estas colunas com todo o seu corpo helicoidal apresentam, desde as cavidades espirais de seu corpo médio até seus capitéis, uma ornamentação esculpida em forma de elementos vegetais floridos. As colunas têm capitéis compósitos, em sua base possuem folhas de acanto (que simbolizam o sacrifício) e estão sobre mísulas arrematadas por volutas volumosas e compostas por ornamentações florais e querubins.

O sacrário do altar-mor em seu impressionante formato global apresenta em sua porta o entalhe do cordeiro, que simboliza o Cristo da Ressurreição. Este sacrário é ladeado por entalhes de uma águia, um anjo, um leão e um touro que tanto pelo o número de quatro e pelos seus significados no vocabulário artístico, possibilitam a conclusão de representarem o tetramorfo, ou seja, os quatro evangelistas: uma representação exaustivamente presente na tradição cristã desde os primórdios da Igreja. Sobre o conjunto de talha do sacrário está o entalhe de dois querubins e do pelicano abrindo seu próprio peito para que seus filhotes se alimentem. Esta ave representa o auto sacrifício e a caridade, assim como o próprio Cristo se sacrificou pela humanidade. Há, na parte inferior do sacrário, três querubins sorridentes entre pontas de volutas. Já nos dois lados do conjunto de talhas do sacrário, vemos anjos adultos com vestimentas esvoaçantes que estão ajoelhados sobre volutas em posição de adoração ao corpo de Cristo presente dentro do sacrário.

No nicho principal do altar-mor, sobre uma seqüência de degraus ornamentados em talha dourada, fundo branco e castiçais também dourados, há as imagens de Nossa Senhora do Pilar e de Cristo Ressuscitado. O forro da capela-mor tem um conjunto de talhas com rocalhas assimétricas e simétricas douradas e de fundo branco, como acontece em todo o conjunto de retábulos da mesma capela. Há na

capela-mor dois óculos, um do lado direito e outro do esquerdo, posicionados bem acima da cornija e com rica ornamentação dourada em sua moldura ladeada por rocalhas.

Com a análise individual de cada um dos elementos do conjunto de retábulos da capela-mor da Matriz do Pilar, foi possível ressaltar suas características puramente barrocas e seus elementos decorativos com inspirações espirituais (teológicas) e naturais (materiais). Mesmo sem conhecer o nome do genial autor do conjunto de talha da capela, podemos concluir, por conta de cotejamentos formais, que este tirou inspiração de retábulos de igrejas portuguesas. No entanto, este artista, seja português ou brasileiro, criou um novo diálogo entre as imagens representadas e os fiéis ao aproximar destes os elementos do acentuado coroamento do altar-mor.

O conjunto de talhas e retábulos compositores da capela-mor nada mais são que uma exemplificação magnífica da exuberante riqueza de retábulos e talhas fielmente barrocas, mas com “notas” e “tons” classicistas.

Com uma grande explosão de elementos decorativos dourados e com o fundo na cor branca, o conjunto de retábulos da capela-mor é um dos mais significativos do barroco mineiro. Esse conjunto de talhas que tem um arco-cruzeiro inteiramente entalhado em seu corpo médio e fuste canelado em seu terço inferior, ilimitadas rocalhas, uso amplo de volutas como arremates e com grandiosa ousadia no coroamento do altar-mor, traz à tona a grandiosa habilidade de seu autor e sugere seu importante papel dentro arte religiosa do Barroco brasileiro.

Cor, suor e som: inserção social e prática musical no espaço urbano pernambucano (1789-1831)¹

Luiz Domingos do Nascimento Neto²

Entre os anos de 2010 e 2011 realizamos a pesquisa intitulada “*Entre a arte e o ofício: A Irmandade de Santa Cecília Mártir do Recife e a música no XVIII*” onde tínhamos como intuito estudar a trajetória desta Irmandade nos setecentos, investigando as relações de poder existentes no seu *corpus* confraternal, como também a inserção dos seus confrades no mundo do trabalho e na dinâmica social do período. A pesquisa possibilitou nossa introdução ao universo dos arquivos coloniais, bem como o aperfeiçoamento em paleografia, técnica tão necessária aos estudos deste tipo de documentação. Como um dos resultados desta pesquisa, apresentamos a monografia “*Sob os auspícios de Santa Cecília: Irmandades, Prática Musical e Inclusão Social no Recife Setecentista*”,³ trabalho que reúne alguns apontamentos que possibilitam a continuidade de nossas investigações neste campo, como o fato de termos encontrado um quantitativo relevante de documentação para o século XIX sobre a atuação musical de vários sujeitos nas festas religiosas financiadas pelas irmandades, além de dados que apontam as suas trajetórias de vida.⁴ Pretendemos apresentar aqui direcionamentos de nosso atual projeto de pesquisa que consiste na continuidade e aprofundamento de estudos anteriores.

Trabalhos pontuais têm sido realizados em diversas regiões do país sobre o assunto, fato que salienta a importância do tema, isto nos dá fôlego para desenvolvermos a problemática que pretende se estudar neste projeto, que versa sobre a história social da música em Pernambuco no recorte temporal aqui privilegiado. Perceber as possibilidades do mercado de trabalho; os espaços de sociabilidade; e as estratégias de inserção social dos músicos nos oitocentos, possivelmente, contribuirá para a ampliação de conhecimentos específicos sobre a sociedade do período e o universo do trabalho livre no contexto escravista.

O título escolhido para nomear esta proposta de trabalho, traz em si uma carga de significados norteadores para as discussões que procuraremos realizar no transcórre

¹ O Presente projeto conta com a orientação do Prof. Dr. José Bento Rosas da Silva (PPGH-UFPE) e co-orientação da Profa. Dra. Suely Creusa Cordeiro de Almeida (PPGH-UFRPE).

² Mestrando em História – UFPE.

³ NASCIMENTO NETO, Luiz Domingos do. **Sob os auspícios de Santa Cecília: Irmandades, Prática Musical e Inclusão Social no Recife Setecentista**. Recife: Monografia de conclusão de curso - Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2011.

⁴ Nos Avulsos de Pernambuco do Arquivo História Ultramarino: AHU_ACL_CU_015, Cx. 32, D. 2914; AHU_ACL_CU_015, Cx. 272, D. 18137; AHU_ACL_CU_015, Cx. 183, D. 12738; AHU_ACL_CU_015, Cx. 55, D. 4742; AHU_ACL_CU_015, Cx. 257, D. 17210; AHU_ACL_CU_015, Cx. 195, D. 13402; AHU_ACL_CU_015, Cx. 234, D. 15836.

de nossas pesquisas. **Cor, suor e som**, constituem se numa tríade de palavras que dão sentido a um todo. Cada uma faz referência a aspectos fulcrais que reverberam na tônica deste trabalho. Respectivamente estas palavras sinalizam: a diversidade populacional gerada pela mestiçagem étnica presente na sociedade pernambucana, visível até os dias atuais, que no recorte temporal deste trabalho, se constitui por si, grande material de problematizações; o universo do trabalho livre e escravo, tão marcante no cenário urbano desde inícios da colonização até fins do século XIX;⁵ e por último, mas não menos importante, a prática musical desempenhada por sujeitos que transformavam *a sua arte em pão*. Sendo assim, **“Cor, suor e som: inserção social e prática musical no espaço urbano pernambucano 1789-1831”**, buscará lançar um olhar diferenciado sobre a sociedade pernambucana no período marcado pela passagem da Colônia para o Império. A partir da análise da presença das atividades musicais no espaço urbano pernambucano oitocentista, pretendemos visualizar a dinâmica social com suas ambiguidades e contradições, que possivelmente, permitiu certa inserção social de indivíduos tidos como desclassificados, numa sociedade rigidamente hierarquizada.⁶

Como pretendemos trabalhar com o espaço urbano pernambucano na primeira metade do século XIX, procuraremos nos distanciar da constância presente na maior parte dos trabalhos, que insistem em restringir às urbes pernambucanas as freguesias centrais do Recife, relegando a obscuridade, o cotidiano de vilas como: Olinda, Igarassu e Goiana. Embora estas tenham caído em franco declínio político, econômico e, por conseguinte, demográfico estes espaços ainda se constituíam em núcleos urbanos de Pernambuco no XIX,⁷ possuidores de uma dinâmica econômica, política e social herdada do período áureo do açúcar,⁸ logo não podemos simplesmente desconsiderar estes espaços, antes de averiguar as possibilidades da pesquisa.⁹ Acreditamos que a escassez de documentação é um das principais razões

⁵ RUSSEL-WOOD, A. J. R. **Escravos e libertos no Brasil Colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 107-126.

⁶ BARROS, José D’Assunção. **A Construção social da cor: diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira**. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 19-29.

⁷ Segundo Marcus Carvalho, povoamentos como estes perderam gente para o Recife tornaram se “subúrbios” deste, devido ao franco crescimento urbano vivenciado pela capital na primeira metade do século XIX, que reverberou na atração de um grande contingente de mão de obra livre para si. CARVALHO, Marcus J. M. de. **Liberdade: rotinas e rupturas do escravismo no Recife, 1822-1850**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2ª Ed., 2010, p. 75.

⁸ SILVA, Kalina Vanderlei Paiva da. **Nas solidões vastas e assustadoras: os pobres do açúcar e a conquista do sertão de Pernambuco nos séculos XVII e XVIII**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003, p. 40-62.

⁹ O que justifica esta empreitada é o fato de termos encontrado na pesquisa anterior algumas referências sobre o nosso tema em localidades fora do Recife no século XVIII, o que nos motiva a acreditar que para o século XIX as possibilidades de documentação se alargam.

que explicam o não alargamento da compreensão de espaço urbano pernambucano nos trabalhos recentes, no entanto encararemos o desafio em “vasculhar” arquivos à procura de informações sobre a presença da prática musical em aglomerados urbanos que fisicamente compreendem o extramuros das freguesias centrais do Recife e suas periferias.

Como marco cronológico de nosso trabalho destacamos o ano de 1789, emblemático para nossa pesquisa, pois é nele que registramos o início das atividades da Irmandade de Santa Cecília no Recife, agremiação católica formada, em sua maior parte, por músicos atuantes no período.¹⁰ Partindo desta data encontramos uma documentação considerável que estende se até segunda metade do século XIX, a qual nos proporcionou informações acerca da estrutura interna da irmandade e a identidade de alguns de seus confrades. No entanto é no início do século XIX, que Santa Cecília tem a confirmação de seu Compromisso,¹¹ oficializando assim seu funcionamento, e fortalecendo seu reconhecimento enquanto corporação de ofício especializada na prática musical. Deste marco inicial até o ano de 1831, a América Portuguesa vivencia um período de grandes transformações políticas geradas por uma série de acontecimento sensacionais, dentre eles destacamos: a chegada da corte portuguesa em 1808; a criação em 1815 do Reino Unido de Portugal e Algarves; da oficialização do rompimento com Portugal em 1822; a outorga da Constituição de 1824, e por fim, abdicação de d. Pedro I em 1831,¹² fatos cujas ressonâncias na sociedade pernambucana da época devem ser apreendidas por este trabalho. A

Referente à vila de Olinda encontramos requerimento de 24/05/1727 do músico Ascêncio Correia ao rei, pedindo a proibição da interferência eclesiástica na organização das atividades dos músicos da capitania de Pernambuco: AHU_ACL_CU_015, Cx. 35, D. 32. Em Igarassu temos carta de 15 de agosto de 1725, a Câmara do Senado, solicitou esclarecimentos a D. João V diante da “intromissão” dos párocos das freguesias desta vila em relação aos ganhos sobre os serviços prestados por estes profissionais, que chegaram ao limite de impedir os músicos de exercerem seu ofício nas igrejas, sem antes tirarem provisão para a paróquia. AHU_ACL_CU_015, Cx. 32, D. 2914.

¹⁰ NASCIMENTO NETO, Luiz Domingos do. **Sob os auspícios de Santa Cecília...**, p. 58.

¹¹AHU_ACL_CU_015, Cx. 272, D. 18137. Ofício de 14 de setembro de 1809 expedido pelo padre Luiz José de Albuquerque Cavalcanti Lins à D. João de Almeida Melo e Castro, o Conde de Guaveias. No referido documento, o padre agradece a intercessão do conde no processo de aprovação do Compromisso da dita Irmandade. Sabemos que este Compromisso encontra se perdido, porém investigações anteriores nos conduzem a hipótese que uma cópia deste documento encontra se em algum arquivo no Rio de Janeiro.

¹² OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Repercussões da revolução: delineamento do império do Brasil, 1808-1831. In: GRINBERG, Keila & SALLES, Ricardo (org.). **O Brasil Império: 1808-1831**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 19.

envergadura destes acontecimentos imprimiu marcas profundas, algumas delas irreversíveis ao destino da nação que busca se construir.

A problemática deste tema está por um lado intimamente ligada à da escassez de trabalhos historiográficos que contemplem tal assunto; e por outro, à necessidade de novas pesquisas que abordem a história social da música em Pernambuco entre os séculos XVIII e XIX. Ao mesmo tempo em que, percebe-se a riqueza e a importância do assunto no resgate da história social e cultural de Pernambuco, de imediato surpreende a relevante escassez de publicação específica, em História, sobre o assunto. Assim sendo, utilizamos uma abordagem social da história para observar a dinâmica que se fazia presente no cotidiano do mundo do trabalho no contexto estudado, escolhendo para isso alguns pontos que consideramos de vital importância para compreensão do papel da prática musical em Pernambuco, enquanto instrumento de inserção social. Logo, nossos olhares iniciais estarão atentos aos seguintes aspectos: as especificidades do ofício da música no cotidiano setecentista e oitocentista, destacando sujeitos e práticas inerentes ao cotidiano desta profissão; as transformações do espaço e dos hábitos urbanos pernambucanos, responsáveis pela criação e renovação de formas de sociabilidade que incluíram a prática da música e, exigiram a atuação de seus profissionais; a atuação da Irmandade de Santa Cecília do Recife no ensino da música, difusão deste ofício, e inserção de seus confrades no mercado de trabalho do período em questão, sem deixar de apontar as negociações da agremiação com o comércio de saberes especializados; as possibilidades de inclusão social dos músicos, mediante a prática de seu ofício, mensurada pela frequência com que estes atuavam no mercado do trabalho e o inventário de seus bens angariados durante sua trajetória profissional. Questões tangenciais que buscarão ser compreendidas, auxiliando assim, na produção de resultados satisfatórios que permitam vislumbrar uma leitura possível acerca da história social da música em Pernambuco.

Consideramos que alguns estudos têm ressaltado aspectos relevantes sobre o cotidiano da música na América Portuguesa, principalmente para a atual região Sudeste, que inclusive são referências fundamentais para nossas pesquisas.¹³ Este fato

¹³ Pelo quantitativo de trabalhos faz-se necessário, lista-lós em nota: DUPRAT, Regis. **Música na Sé de São Paulo Colonial**. São Paulo: Paulus, 1995; CASTAGNA, Paulo. **O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX**. São Paulo: FFCL/USP, 2000. (Tese de doutorado); MIRANDA, Daniela. **Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749-1822)**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2002. (Dissertação de Mestrado); PAULA, Rodrigo Teodoro de. **Música e Representação nas Cerimônias de Morte em Minas Gerais (1750-1827): Reflexões para o estudo da memória sonora na festa**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. (Dissertação de Mestrado); POLASTRE, Claudia Aparecida. **A música na cidade de São Paulo, 1765-1822**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. (Tese de Doutorado); MACHADO NETO, Diósnio. **Administrando a festa:**

nos aponta para, quase inexistência de estudos mais aprofundados que tratem da realidade para o atual Nordeste no que tange a prática musical nos períodos colonial e imperial, em especial, trabalhos que privilegiem o espaço urbano pernambucano. Questão que reforça a pertinência deste projeto para um estudo sobre o tema, que tem sido quase que exclusivamente trabalhado por musicólogos e não por historiadores.

Portanto, este trabalho se diferencia dos anteriores, por trazer uma proposta inovadora de reconstrução da memória musical do período a partir da trajetória dos sujeitos envolvidos na prática profissional da música em Pernambuco na passagem do século XVIII para o XIX. Ao perceber as peculiaridades do mundo do trabalho nos oitocentos, procuraremos vislumbrar as possibilidades de inserção social dos sujeitos que fizeram de sua arte, uma agência de subsistência e, quando possível, um meio de constituir patrimônio para si. Dentro das possibilidades fornecidas pelas fontes, e do rigor metodológico que um trabalho historiográfico pede, buscaremos lançar um olhar diferenciado sobre o tema em questão contribuindo assim, para a ampliação dos saberes sobre a história social da música em Pernambuco.

Quando estuda a sociedade mineira no XVIII, Laura de Mello e Souza afirma que “os músicos constituíram também uma comunidade respeitada (...), possuíam certo grau de instrução e se encontravam bastante atualizados no tocante as novidades europeias”, já que a mineração estava caindo em declínio, diversificar as atividades era preciso.¹⁴ Logo este fato nos leva a acreditarmos que o ofício da música tenha sido uma profissão convidativa para outras regiões, cujas economias encontravam se em constante transformação, principalmente as cidades litorâneas beneficiadas com a abertura dos portos em 1808, apontando para emergência de novas atividades profissionais, como a de músico no Recife e adjacências urbanas nos oitocentos. Além disto, transformações ocorridas nos hábitos urbanos com a instalação da família real no Rio de Janeiro, possibilitaram a criação de um amplo mercado consumidor da prática musical tanto na Corte, como em outros pontos da América Portuguesa, como salientam os musicólogos Maurício Monteiro¹⁵ e André Cardoso.¹⁶ Mesmo se tratando de trabalhos de musicologia, a análise de ambos focalizou os gêneros musicais executados na época, mas a trajetória de alguns músicos na Corte

Música e iluminismo no Brasil Colonial. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. (Tese de Doutorado); HOLLER, Marcos. **Os jesuítas e a música no Brasil colonial**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

¹⁴ SOUZA, Laura de Melo e Souza. **Opulência e Miséria das Minas Gerais**. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 55-57.

¹⁵ MONTEIRO, Maurício. **A Construção do Gosto: música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro, 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

¹⁶ CARDOSO, André. **A música na corte de D. João VI (1808-1821)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

de D. João foi detalhadamente explorada, comprovando a eficiência de um trabalho interdisciplinar, entre micro história e musicologia.

Para Pernambuco, Leandro Carvalho em seu estudo sobre a música no início do XIX, se deteve em transcrever os relatos de cronistas, viajantes e folcloristas acerca da música executada, do calendário festivo do Recife, não percebendo estas fontes como passível de problematizações e, nem cruzando com outras informações sobre o assunto, o que limitou consideravelmente sua análise.¹⁷ Já Cinthia Barbosa, se debruçou sobre a trajetória de Santa Cecília no século XIX se atendo em descrever a atuação dos músicos ligados a esta confraria nos termos do Recife e arrabaldes.¹⁸ A existência dos músicos não arrolados entre os irmãos de Santa Cecília que transitavam com seu ofício para além dos limites da cidade, quase não foi discutida pela autora, o que provavelmente, ocultou conflitos existentes entre, os que Elias e Scotson nomeiam de *estabelecidos* (irmãos de Santa Cecília) e *outsiders* (os não associados).¹⁹ Ademais, o que temos, na verdade, são recortes e citações e narrativas memorialistas de autores como Pereira da Costa,²⁰ Jaime Diniz,²¹ Gilberto Freyre,²² no que tange a Pernambuco e as obras de João José Reis²³ e Jose Ramos Tinhorão,²⁴ que não tratam diretamente do tema, e nem estão voltados para os recortes espaciais e temporais aqui propostos, embora estes trabalhos tenham um papel significativo para a realização desse projeto de pesquisa.

O que de fato percebemos é que nenhum destes trabalhos compreendeu os músicos como um grupo de profissionais específico, que buscava se estabelecer na sociedade mediante a prática de seu ofício. É provável que tais sujeitos acreditassem

¹⁷ CARVALHO, Leandro F. Rodrigues. **E o estrepidoso zabumba põe tudo em alvoroço:** música e sociedade em Pernambuco na primeira metade do século XIX. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2001. (Dissertação de Mestrado).

¹⁸ SILVA, Cinthia Fernanda Barbosa da. **O Ofício do músico em Recife:** a trajetória histórica da Irmandade de Santa Cecília nos oitocentos (1840-1889). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008. (Dissertação de Mestrado)

¹⁹ ELIAS, Nobert & SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

²⁰ COSTA, F. A. Pereira. **Anais Pernambucanos.** Recife: FUNDARPE, v. VI, 1982.

²¹ DINIZ, Jaime C. **Músicos Pernambucanos do Passado.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1979, vls. I, II e III.

²² FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala:** formação da família brasileira sob o Regime da economia patriarcal. São Paulo: Circuito do Livro, 1980. *Ibidem.* **Sobrados e mucambos:** decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global, 2004.

²³ REIS, João José. **A morte é uma festa:** ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

²⁴ TINHORÃO, José Ramos. **As Festas no Brasil Colonial.** São Paulo: Ed. 34, 2000. *Ibidem.* **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998. *Ibidem.* **Os sons que vem da rua.** São Paulo: Editora 34, 2005.

que angariando prestígio poderiam constituir uma “elite mecânica”, menos notória sob um prisma *macro*, de fato, mas não menos organizada, complexa e dinâmica²⁵ no interior da sociedade oitocentista. Questão que também buscaremos problematizar de forma mais aprofundada no decorrer de nossas pesquisas.

A escassez das fontes e sua fragmentação é um aspecto que limita a possibilidade de recuperarmos pontos extremamente importantes do nosso objeto. É na verdade um desafio reconstruir a história da prática musical, no entanto, as dificuldades alimentam nosso desejo em executar este trabalho que não tem e nem poderia ter a pretensão de ser uma abordagem conclusiva sobre o tema. Ao contrário, pretendemos motivar outros historiadores e cientistas de áreas afins, a enveredarem por este caminho, difícil sim, mas ao mesmo tempo muito fascinante e gratificante.

Para dar conta dos objetivos da pesquisa, nos propomos realizá-la em duas etapas. A primeira se constitui na continuidade do levantamento bibliográfico sobre o tema que iniciamos ainda durante a graduação, considerando os trabalhos que discutem, mesmo que de forma transversal, o tema central deste trabalho. Além de levantarmos os documentos disponíveis no Arquivo Histórico Ultramarino (Projeto Resgate), onde selecionaremos e analisaremos criticamente todos os Códices e Avulsos que contêm referência a sujeitos e instituições envolvidos, de alguma forma, na prática musical.

Num segundo momento, realizaremos a pesquisa de campo que consistirá no levantamento documental nos seguintes locais: Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano²⁶ (APEJE), Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco²⁷ (IAHGP), no Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional²⁸ de Pernambuco (IPHAN), no Laboratório de Pesquisa e Ensino da História da UFPE (LAPEH), assim como, nos arquivos da Cúria Metropolitana de Olinda e Recife (CMOR) que detêm um acervo considerável sobre a Irmandade

²⁵ HESPANHA, Antônio Manoel. Governos, elites e competência social: sugestões para um entendimento renovado da história das elites. In: BICALHO, Maria Fernanda. FERLINI, Vera Lúcia Amaral. **Modos de governar:** ideias e práticas políticas no Império Português, séculos XVI-XIX. São Paulo: Alameda, 2005, p. 39-44.

²⁶ Neste arquivo investigaremos as: Correspondências das Câmaras de Recife, Olinda, Igarassu e Goiana. Cod. C.M. 01-08; Relação de Documentos Avulsos das Câmaras ,vls. I e II.

²⁷ Ver: a Coleção de Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco referente ao período colonial; os Livros de Vereações e Acordos da Câmara de Recife, nº 04- 06; e os Inventário de Bens do século XVIII-XIX.

²⁸ Buscando contribuir com a nossa pesquisa analisaremos o: *Flos sanctorum* - Santuário Doutrinal, 1859. Livro pertencente a Irmandade do Venerável Patriarca São Pedro dos Clérigos do Recife. Cx. 9; *Livro de Despesas da Irmandade de São Pedro dos Clérigos (1802-1872)*. Cx. 17; *Livro de bens e alfaiaes e ornatos pertencentes a Irmandade de São Pedro dos Clérigos (1808-1861)*. Cx. 19; *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de São Pedro dos Clérigos (1816-1866)*.Cx. 20.

de Santa Cecília do Recife.²⁹ A pesquisa nestes espaços implicará em fotografar os documentos, realizar uma leitura paleográfica dos mesmos e em seguida transcrevê-los, afim de, cruzar as informações extraídas com a discussão historiográfica.

Como norte de análise para a investigação conjugamos as teorias que responderão aos nossos anseios interrogativos, dentro de uma proposta de pluralidade metodológica. Observando que as metodologias possuem limitações de alcance analítico e tomando por base que nada é definitivo, agregamos a contribuição de diversos autores a fim de que o nosso objeto se torne inteligível, em detrimento de uma oportunidade de confronta lós.³⁰

Antes de esboçar a respeito dos aportes teórico metodológico a serem utilizado neste estudo, evidenciamos que aqui a teoria é percebida como uma experiência *mediada pela vida concreta*, ou seja, com o trabalho empírico da pesquisa,³¹ logo a necessidade de interpretações coerentes sobre os dados coletados nos documentos visitados justificaram possíveis mudanças e/ou permanências na perspectiva teórica no percurso deste trabalho.

Como já é sabido, as fontes primárias para o período Colonial e Imperial brasileiro são bastantes escassas e por vezes fragmentadas, não expressando sentido completo em si. Partindo desta problemática, utilizaremos no tocante à coleta de fontes os paradigmas indiciários destacados pelo historiador e morfologista Carlo Ginzburg, que defende um modelo epistemológico baseado na investigação de indícios, resíduos, dados marginais, que podem se mostrar reveladores no decorrer da pesquisa. Segundo esta perspectiva, tomando por base dados de aparência pouco relevante, pode se remontar uma realidade complexa. Ou seja, o objetivo metodológico deste trabalho versa sobre a probabilidade de que partes possibilitem a interpretação de um todo,³² logo fragmentos documentais sobre o nosso objeto podem ser aproveitados,³³ quando são incorporados em conexões externas que

²⁹ Neste arquivo analisaremos os livros de: *Termo dos assentos dos Irmãos (1789-1840)*; *Termos de Eleições e Posses (1816-1846)*; *Termos de Conta e Determinação (1816-1856)*; *Entrada de Irmãos Professores da Irmandade (1789-1822)*; *Receitas e Despesas da Irmandade de Santa Cecília do Recife (1789-1853)*; *Certidões das Missas que se fizeram pelas Almas dos Irmãos de Santa Cecília (1790-1846)*.

³⁰ ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de Almeida. **O sexo devoto: normatização e resistência feminina no império português – XVI/XVIII**. Recife: Editora Universitária/UFPE, 2005, p. 36-37.

³¹ RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, p. 81.

³² GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 151-154.

³³ *Ibidem*. **O queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um modelo perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 22.

imbriquem metodologia e teoria na promoção de um sentido, que conduzirá a um conhecimento histórico específico.³⁴

Para interpretar os saberes e os poderes da sociedade da época, que conserva os traços relevantes de hierarquização social do Antigo Regime, adotaremos as perspectivas de Antônio Manoel Hespánha de que: a elite é uma entidade social plural, isto é, no seio de uma sociedade coexistem “elites” diversas ligadas a extratos sociais específicos;³⁵ a categorização social leva em conta a posição política e jurídica dos indivíduos imersos no tecido social, estes taxados por seus direitos e deveres que delimitavam, pelo menos teoricamente, seu lugar na sociedade.³⁶ Em meio a rígida ordenação das sociedades do Antigo Regime, Hespánha entende a mobilidade social dos sujeitos como o acesso a outra categoria discursiva, ou a inserção do sujeito em outro estatuto, que estava sujeita à validação pelos que detinham os conceitos da categoria pretendida.

No intuito de buscar entender os mecanismos de inserção social utilizados pelos músicos (percebido como *outsiders*), para se integrar numa categoria social superior (os *estabelecidos*), solicitamos as reflexões dos sociólogos Norbert Elias e John L. Scotson no estudo realizado em uma cidade inglesa nos anos 50 onde tencionam contribuir com os debates sobre as relações de poder.³⁷ Segundo estes autores, os *estabelecidos* adquirem uma posição de privilégio a partir da construção de uma tradição que legitima este lugar de direito, fazendo uso de elementos distintivos, estes excluem e estigmatizam os *outsiders*, visando a manutenção de uma ordem elitista. Já os *outsiders* buscam se estabelecer criando para si, uma “tradição elitista” semelhante ou completamente diferente a dos *estabelecidos*, na tentativa de se incluírem de alguma forma na teia social.³⁸

A fim de percebermos o ambiente do objeto analisado, como *locus* privilegiado pelo contato entre as diversas culturas de perfis africanos, indígenas e assim como a de matriz ibérica, nos apoiam, às reflexões do historiador Serge Gruzinski quando aborda o desafio das misturas dos seres humanos e dos imaginários, às quais comumente chamamos de mestiçagem, e nos chama a atenção que é na ordem do vivido e na precariedade do cotidiano, ou seja, na fragilidade e incerteza do diário, que se dão os contatos e encontros, e, a essa ação estão sujeitos os novos modos de pensar decorrentes das heranças matriciais de entendimento do mundo.³⁹

³⁴ RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, p. 25.

³⁵ HESPANHA, Antônio Manoel. Governos, elites e competência social: sugestões para um entendimento renovado da história das elites...

³⁶ *Ibidem*. **Imbecillitas**: as bem-aventuranças da inferioridade no antigo Regime. São Paulo: Annablume, 2010, p. 18.

³⁷ ELIAS, Nobert & SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders...**, p. 7-11.

³⁸ *Ibidem*, p. 19-50.

³⁹ GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 42.

Inicialmente formulamos as perguntas históricas, posteriormente dirigimos as mesmas inquirições às fontes, recolhendo as informações obtidas para respondê-las a luz de uma bibliografia especializada e, finalmente formulamos esses dados como respostas às perguntas postas.⁴⁰ No processo metodológico, acreditamos que ao historiador cabe um trabalho de construção, em que este deve ultrapassar de modo consciente a linguagem da documentação, e seu norte de análise deve ter a intenção de indicar o mais precisamente possível à qualidade histórica do que estas fontes apontam sobre o passado⁴¹ do cotidiano da prática musical em Pernambuco entre fins do século XVIII e início do século XIX.

⁴⁰ RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado...**, p. 111.

⁴¹ *Ibidem*, p. 98-99.